Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et Littératures Romanes

Autofabuladores fabulosos

Estudios sobre las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin, Alan Pauls, Valeria Luiselli y César Aira

Thèse présentée par Nicolas LICATA en vue de l'obtention du titre de Docteur en Langues, lettres et traductologie sous la direction de Kristine VANDEN BERGHE

Année académique 2020 – 2021

El poeta Joseph Brodsky aconsejaba tratar el vocabulario como se trataría una cuenta de ahorro: prestándole mucha atención para aumentar los beneficios personales, que, en este caso, consisten en la facultad de expresarse siempre lo más plena y precisamente posible. Dudo, empero, que incluso las palabras más valiosas y raras puedan bastar para expresar mi reconocimiento hacia todos aquellos y aquellas que, del lado de acá o del lado de allá, aceptaron contribuir a mi doctorado regalándome de una u otra manera tiempo y sabiduría: a Álvaro Ceballos Viro, Ana Casas Janices, Brigitte Adriaensen, Carlos Walker, Graciela Goldchluk, Patricia Willson y Yanna Hadatty Mora, les debo infinitamente más de lo que soy capaz de articular.

Por el apoyo que lleva ahora años aportándome, Kristine Vanden Berghe merece una mención aparte. Hay quien dice que es de mal gusto agradecer a su director de tesis porque, mediante su ayuda, no ha hecho más que cumplir con su obligación; es cierto, pero nada obliga sin embargo a un director de tesis a acompañar a su doctorando de forma tan concienzuda, constante, entusiasta y benevolente. Me siento particularmente privilegiado de haber aprendido tanto de ella, durante tanto tiempo. Aunque tampoco haya palabras suficientes para decirlo, quiero expresarle aquí mi más profunda y sincera gratitud.

Por la amabilidad y la flexibilidad que mostraron durante mis últimas semanas de tesis, y simplemente por su amistad, también les estoy enormemente agradecido a mis relectoras: Ana Estrada Arráez, Claudia Carrión Molina, Clélia Léonard, Clémence Belleflamme, Jéromine François y Rahel Teicher.

Por último, sin el generoso aporte financiero y simbólico de la Universidad de Lieja a mi investigación, pero también de la Fundación Camille Hela, de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, de la Unión Europea y de la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México, no habría realizado este estudio en condiciones tan afortunadas, ni con la misma confianza. Deseo transmitir igualmente un cálido agradecimiento a estas instituciones.*

Para Louise, mi estrella de siempre,
que brilla ahora en el cielo.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 11

1. MARCOS TEÓRICOS 31

1.1. Breve historia de las teorías de lo fantástico 32

1.1.1. Una noción abarcadora 33

1.1.2. La inflexión: Castex, Vax, Caillois y el miedo 36

1.1.3. La vacilación interpretativa de Todorov 42

1.1.4. Nuevas reflexiones sobre el miedo 45

1.2. La autoficción 53

1.2.1. Génesis: Doubrovsky, Colonna, Alberca 55

1.2.2. Fronteras I: autobiografía, autobiografía ficticia, novela autobiográfica 62

1.2.3. Identificación: homonimia y anonimato 68

1.2.4. Subcategorías autoficticias y alternativas conceptuales 78

1.2.5. La autoficción "fantástica" 83

1.2.6. Fronteras II: realismo grotesco y realismo mágico 89

2. MARIO BELLATIN (RELATOS VARIADOS) 95

2.1. En el ropero de Robbe-Grillet: autofabulación, *nouveau roman* y *nouvelle autobiographie* 102

2.1.1. Dilución del personaje 103

2.1.2. Autonomía del universo diegético 112

2.2. Vida/muerte 123

2.3. Vida/arte 133

2.4. Médicos torpes: autoficción, ciencia y conciencia 139

Puente I: los médicos y científicos locos de Aira 146

2.5. Conclusiones 154

3. ALAN PAULS (*WASABI*) 159

3.1. La enfermedad: autoficción y encarnación 164

3.2. Sobre la identidad 173

3.2.1. El Yo, el Doble, el Metamorfoseado y el Otro 175

3.2.2. Autofabulación y alteridad 185

3.3. Viajes 191

3.4. Corpus textual y corpus *humanum* 195

3.5. Conclusiones 200

4. VALERIA LUISELLI (*LOS INGRÁVIDOS*) 203
4.1. ¿Una autoficción femenina? 205
4.1.1. Dobles y fantasmas 210
4.1.2. La maternidad 217
Puente II: la maternidad en las autofabulaciones de Pauls y Aira 224
4.2. La autofiguración: autoficción y retrato de autor 227
4.2.1. Paradoja de la ceguera vidente 232
4.2.2. Paratopía y *ethos* radicante 238
Puente III: rasgos paratópicos de Bellatin 248
4.3. Conclusiones 254

5. CÉSAR AIRA (RELATOS VARIADOS) 259
5.1. Un "desierto de los cuerpos" 266
5.1.1. Una postura desideologizada: *Babel*. *Revista de Libros* 268
5.1.2. Personajes invisibilizados, desaparecidos y muertos (una y otra vez) 277
Puente IV: Pauls y *Babel*. *Revista de Libros* 288
5.2. El mundo de los juegos 292
5.2.1. Libertad e improvisación 295
5.2.2. Vanguardias y *paidia* 299
5.2.3. El arte, un juego de niños 306
5.3. Sin ambigüedades: el pacto lúdico de la autofabulación 311
5.3.1. Hipótesis I: la autoficción es la versión lúdica de la autobiografía 316
5.3.2. Hipótesis II: la autoficción no mimética es la más fundamentalmente lúdica 320
5.4. Juego y seriedad 330
5.5. Conclusiones 333

6. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS 339
6.1. Orden y desorden 339
6.2. Preguntas frecuentes 346
6.3. Límites y aperturas 352

Bibliografía 359
Anexos 395
Résumé/Abstract 407

PRESENTACIÓN

> El mantra del innovador es el verso de Baudelaire: "al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo".
> (C. Aira, "Innovación".)

En la introducción de *The Uses of Literature* (2008), Rita Felski explora y pone en cuestión la tendencia dominante en los estudios literarios contemporáneos que consiste en cultivar la explicación teórica, la distancia, la sospecha y la vigilancia críticas, valores que, si no son sostenidos por otros más positivos, son susceptibles según ella de llevar a una experiencia desencantada de la literatura, tanto para quienes la estudian como para quienes la enseñan e investigan sobre ella. Sin renunciar a sus métodos y herramientas habituales, la crítica académica ganaría, propone la autora, en hacer mayor hincapié en las razones iniciales de su compromiso (*engagement*) personal con los textos, en recordarse por qué se ha sentido atraída o interpelada en primera instancia por cierto tipo de literatura. A la lectura de dicho ensayo, yo mismo me he vuelto a preguntar lo que originalmente, antes de sumergirme en el análisis y la teoría, me incitó a comprometerme con los textos de los que trataremos aquí. Entre las respuestas posibles sugeridas por Felski, me he identificado con el *shock*, efecto causado por una ruptura de los marcos de referencia familiares; es el equivalente, para citar sus propias palabras, de una fuerte e inesperada *slap in the face*:[1]

[1] Para Rita Felski, existen cuatro modos de interacción fundamentales entre los textos y sus lectores, susceptibles de combinarse entre sí: *shock*, pero también *recognition*, que remite al reconocimiento de sí mismo en un texto

> Shock thus marks the antithesis of the blissful enfolding and voluptuous pleasure that we associate with enchantment. Instead of being rocked and cradled, we find ourselves ambushed and under assault; shock invades consciousness and broaches the reader's or viewer's defenses. Smashing into the psyche like a blunt instrument, it can wreak havoc on our usual ways of ordering and understanding the world. Our sense of equilibrium is destroyed; we are left at sea, dazed and confused, fumbling for words, unable to piece together a coherent response. Woven out of variegated strands of revulsion, horror, and disbelief, shock can temporarily disable both mind and body. And while its immediate effects may quickly dissipate, the after-shocks can reverberate in the psyche for some time; the suddenness of the initial impact is succeeded by an extended, delayed, or belated array of psychic or somatic reactions. (113)[2]

La primera vez que leí *Wasabi* (1994), del escritor argentino Alan Pauls, me sorprendí de mi propia reacción física, la cual oscilaba entre una mueca incómoda y una risa muy nerviosa, al descubrir en las últimas páginas que una prostituta parisina clava un tenedor en el quiste desproporcionado y afilado del narrador-protagonista, antes de morir empalada por intentar disfrutar sexualmente del quiste en cuestión (suelo observar una gama de reacciones similares en otras personas cuando, en conversaciones casuales, me preguntan cuál es el tema de mi investigación y que comienzo mi respuesta contando esta escena). Se trataba en realidad de la exteriorización de una gran confusión intelectual: este libro acababa de sumirme de forma abrupta en una clase de relato del yo que en aquel entonces me era desconocida, de la que ni siquiera sospechaba la existencia.

¿Qué tiene *Wasabi* que la hizo tan impactante (*shocking*) para mí hace algunos años? La perturbación se debía en parte, sin duda, a la índole espantosa del pasaje resumido; semejante muerte está lejos de ser rutinaria, y es tanto más chocante por cuanto deja indiferente al narrador y personaje principal, cuya atención es acaparada en ese momento preciso por una visión que le aparece en el marco de una ventana cercana. Pero lo que era más perturbador aún, o incrementaba la confusión, era la dificultad de categorizar este libro. Con toda evidencia no era una novela tradicional, ya que su narrador-protagonista era el mismo autor; no era una

---

literario, en particular de dilemas y de dificultades propias, como si se tratara de un espejo personal; *enchantment*, el sentimiento global de estar inmerso en otro universo; y *knowledge*, que consiste en encontrar en un texto, independientemente de su estatuto ficticio, un saber particular sobre el mundo, la gente y las cosas.

[2] A lo largo de esta tesis, proporcionaré traducciones de las citas en inglés y en francés. Cuando una traducción oficial es disponible y accesible, opto por ella, indicando entre paréntesis las referencias de dicha traducción; en los demás casos, cuando no existe una traducción o que no he podido tener acceso a ella (las restricciones de movimiento y el cierre de bibliotecas en el marco de la reciente epidemia de coronavirus han contrariado mi búsqueda de varias referencias), propongo una traducción personal de las citas, señalada por la abreviatura "trad. mía". Empecemos, pues, con esta cita de Rita Felski, cuyo ensayo no se ha traducido al castellano: "El choque marca así la antítesis del feliz envolvimiento y del placer voluptuoso que asociamos al encantamiento. En lugar de ser mecidos y acunados, nos encontramos emboscados y bajo ataque; el choque invade la conciencia y abre las defensas del lector o espectador. Penetrando en la psique como un instrumento contundente, puede causar estragos en nuestras maneras habituales de ordenar y de entender el mundo. Nuestro sentido del equilibrio es destruido; estamos perdidos en el mar, aturdidos y confusos, tanteando en busca de las palabras, incapaces de constituir una respuesta coherente. Tejido de diversos hilos de revulsión, horror, e incredulidad, el choque puede inhabilitar temporalmente a la vez la mente y el cuerpo. Y mientras que sus efectos inmediatos son susceptibles de disiparse rápidamente, las réplicas pueden reverberar en la psique durante cierto tiempo; el carácter repentino del impacto inicial va seguido de un conjunto prolongado, demorado, o tardío, de reacciones psíquicas y somáticas" (trad. mía).

autobiografía, dado que su autor fabulaba; pero tampoco me parecía constituir una autoficción tal como ya las conocía a través del modelo teórico de Manuel Alberca basado en la ambigüedad referencial, en la medida en que su autor fabulaba "en exceso", es decir, se creaba un personaje y decía haber vivido acontecimientos cuyo carácter ficticio no dejaba lugar a dudas.

Empezar por el relato de mi primer contacto con *Wasabi* tiene otra virtud que la de reintroducir en el análisis crítico experiencias compartidas por muchos lectores, profesionales o no, como recomienda Rita Felski: ofrece una presentación concisa del objeto de esta tesis, el cuerpo del personaje en las autoficciones que Vincent Colonna y Manuel Alberca han calificado de "fantásticas" en razón del acento que ponen en la invención, en detrimento de la veracidad e incluso de la verosimilitud biográfica. Uno de los aspectos más originales del género de la autoficción es que el cuerpo del autor se escapa de la realidad extraliteraria para introducirse en la obra literaria, e incluso a menudo para ocupar su centro, como en la autobiografía. A su vez, uno de los aspectos más llamativos de la autoficción "fantástica", de la que forma parte *Wasabi* y que prefiero llamar autoficción "no mimética" o "autofabulación", es que el cuerpo del personaje del autor pierde en algunos casos los límites que tiene en la realidad extraliteraria para figurar extraordinariamente deforme, pero también metamorfoseado, desdoblado, afantasmado, o cambiante en términos de edad y de sexo entre el principio y el fin del relato. Es una diferencia respecto a las autoficciones más realistas y plausibles que de primera impresión podría parecer banal, pero no lo es, en el sentido de que amplía, como vistas bajo una lupa, algunas cuestiones teóricas vinculadas a la autoficción en general, y por otra parte informa sobre diversas especificidades de la rama abiertamente imaginaria de la autoficción en las que la crítica literaria no ha reparado o profundizado aún. Mi tesis encuentra, pues, su origen en esta doble paradoja: por grande que haya sido el interés por la autoficción desde finales del pasado siglo, hasta la fecha no existe ningún estudio específicamente centrado en el tratamiento que recibe el cuerpo de los personajes en la autoficción y, además, la autoficción no mimética todavía no ha sido objeto de un estudio exclusivo y sistemático.

Otra preocupación a la que responde mi proyecto de investigación desde su fase de concepción es la de adoptar sobre la autoficción un enfoque distinto del que se ha privilegiado durante las últimas décadas en estudios de tipo panorámico que hacen el inventario, describen, clasifican e infieren diversos modelos teóricos de un gran número de autores y de relatos. Es el caso, entre los estudios más fundamentales que se sintetizarán en la introducción teórica, de los ensayos de Philippe Gasparini, Isabelle Grell, o de los escritos por los ya mencionados Vincent Colonna y Manuel Alberca (en *El pacto ambiguo* este último se basa en un corpus de

aproximadamente 150 títulos).[3] Aunque este tipo de investigación panorámica sea instructiva en más de un sentido, a mi modo de ver, también se pierde en ellas algo de la unicidad de la obra de cada autor. Por esta razón, he optado por realizar un estudio que, sin llegar a ser rigurosamente monográfico, quede reducido a una medida lo suficientemente modesta para dar cuenta de las singularidades que presenta la escritura de los autores seleccionados, así como de la eventual relación entre sus poéticas respectivas y la autoficción. Así, en contraste con otros trabajos sobre la cuestión, esta tesis se concentra en un número restringido de practicantes de la autoficción, más en particular de un tipo de autoficción cuyo carácter imaginario es patente; y en el interior de esta subcategoría de la autoficción, mis análisis se centran en un elemento específico, a saber, lo que ocurre al cuerpo del *alter ego* del autor y la forma en que ello se refleja a veces también en el cuerpo de los personajes que lo rodean.[4]

***

En la introducción de *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca relaciona el actual auge de la autoficción con el sistema capitalista neoliberal de nuestras sociedades, que aminora el peso de la colectividad y consagra la omnipotencia del individuo. Apoyándose en los argumentos alegados por Gilles Lipovetsky en *L'ère du vide* (1983), observa que la nuestra ya no es la era de las grandes luchas sociales y políticas, sino más bien la de la autonomía del individuo, de la búsqueda del ego y de sus intereses propios. Esta mayor importancia del individuo tendría sin embargo un efecto perverso, a saber, que este goza en apariencia de una máxima libertad de elección, de movimiento y de satisfacción de sus necesidades personales, pero en realidad se encuentra subordinado a las prerrogativas de un capitalismo neoliberal que, para acrecentar su propia expansión, necesita de una demanda consumista y de una movilidad cada vez mayores. Por eso, declara Alberca, "de la libertad del yo para desarrollarse frente al grupo, hemos pasado

[3] Los libros dedicados al estudio de la autoficción en un autor único existen igualmente, aunque según mi conocimiento no son los más comunes. Pienso en *Fernando Vallejo y la autoficción*. *Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013), de Diana Daconu, así como en *Autor y autoficción*. *Un estudio de* Abaddón el exterminador *de Ernesto Sábato* (2013), de Julia Érika Negrete Sandoval. En *Héroes sin atributos*. *Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), Julio Premat propone una opción intermedia entre el estudio de un solo autor y el estudio panorámico, en el sentido de que dedica cada uno de los siete capítulos de su libro a un autoficcionalista argentino diferente: esta última opción es la que también he elegido, por motivos que se detallan más lejos en esta presentación.

[4] La presente tesis no es estrictamente "monográfica" en el sentido de que no se centra en la obra de un solo y mismo autor, pero este adjetivo también puede, como precisa Umberto Eco, tener una acepción más amplia bajo la cual designa el desarrollo de un tema único (*Cómo se hace* 29). Si se quiere, mi estudio es monográfico en este segundo sentido menos restringido, dado que analiza la obra de cuatro autores, pero solo lo hace desde el punto de vista de un tema determinado, que es el que se acaba de precisar: el tratamiento que recibe el cuerpo de los personajes en sus autoficciones no miméticas, en concreto, pero no solo, de sus propios *alter egos* literarios.

a la tiranía del yo, a la esclavitud de su ansiada perfección, que parece dar satisfacciones fugaces y necesitadas de una continua y exigente renovación: un yo nómada siempre a la busca de otro yo nuevo" (*El pacto ambiguo* 41). Este individuo de identidad desestabilizada y debilitada, "en crisis" (42), se refleja de acuerdo con el teórico español en la pequeñez del personaje de escritor que protagoniza a menudo las autoficciones contemporáneas. Lejos del héroe lleno de aura que era en el siglo XIX, el escritor suele aparecer en estos relatos como "un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria" (24).

Al iniciar mi investigación, mi hipótesis de trabajo era que la autoficción no mimética exponía bajo una forma radical este debilitamiento del individuo contemporáneo, perceptible en la figura del autor. Para decirlo más claramente, los cuerpos inacabados, hiperbólicos, escindidos y volátiles que había podido encontrar en algunas autoficciones no miméticas me parecían representar literalmente la crisis identitaria de la que habla Manuel Alberca en el ensayo citado. Al hilo de los años y de mis análisis profundizados de un corpus restringido, he podido darme cuenta sin embargo de que la pérdida de consistencia del personaje autorial en estas autoficciones no respondía a un solo y mismo motivo, y que se presentaba bajo una forma nueva en cada uno de los escritores estudiados, de suerte que las preguntas de investigación comenzaron a multiplicarse. Por ejemplo, esta pérdida de consistencia, ¿acaso es la misma en los escritores masculinos y femeninos? ¿Qué nos dice sobre la identidad que no dicen las autoficciones más realistas? ¿Tiene un impacto sobre la imagen social de un escritor, y, si es así, cuál? ¿Hay antecedentes o existen relaciones directamente aprehensibles con tendencias literarias pasadas? Por último, pero no menos importante, en la medida en que revela la índole ficticia del relato, ¿no es paradójica esta desfiguración poco verosímil de sí mismo en la autoficción, si esta práctica literaria se caracteriza efectivamente por su ambigüedad referencial, como supone Alberca? Con el tiempo, he entendido que esta última pregunta debía en realidad formularse al revés, esto es, si un escritor se crea un personaje manifiestamente ficticio, entonces, ¿realmente es ambigua su autoficción?

Anteriormente, decía haber renunciado a realizar un estudio panorámico de la autoficción no mimética. Esto no significa sin embargo que haya perdido completamente de vista la variedad propia del panorama en mi metodología. En lugar de optar por una tesis panorámica que englobaría un gran número de autoficciones de autores y de naturalezas diferentes, integraré más bien el panorama a mi enfoque: no un punto de vista panorámico, sino un panorama de puntos de vista. Me explico: de niño, recibí una vez una cámara fotográfica de juguete, la cual poseía en su interior un pequeño disco provisto de una decena de filtros con varios motivos y

colores; cuando presionaba el disparador, hacía girar el disco interno, de tal manera que enfocando un mismo objeto podía percibirlo a través de distintos filtros (se trataba en realidad de una versión arcaica del sistema que se encuentra integrado hoy en día en diversas redes sociales, así como en las cámaras de nuestros teléfonos móviles). En esta tesis, se enfocará siempre la cuestión del cuerpo de los personajes en la autofabulación o las autofabulaciones de un autor único, pero con regularidad pulsaré el disparador y el filtro cambiará, es decir, el punto de vista desde el cual se analizarán los textos variará. El cuerpo, en efecto, es un objeto de estudio que se puede abordar desde el punto de vista médico, filosófico, antropológico, sociológico, etc. Siendo siempre prioritariamente literaria, mi propia aproximación al cuerpo de los personajes será proteica, en la medida en que se renovará de un capítulo a otro, e incluso a menudo de un subcapítulo a otro.

Esta elección metodológica está motivada por los propios textos, que son el punto de partida de esta tesis, y que presentan una casuística variada en su tratamiento de los cuerpos. Aunque puedan encontrarse una serie de temas corporales comunes, e incluso similitudes en la forma de tratarlos (digo algunas palabras a propósito de mi sistema de "puentes" más adelante), la transformación, la deterioración o la ocultación de los cuerpos no es la misma en cada uno de los autores seleccionados. Por esta razón, un análisis realizado desde un punto de vista invariable no se habría prestado, o se habría prestado poco, a su estudio. He preferido restablecer la unicidad de cada obra, y en su seno, explorar las diversas facetas de la cuestión del cuerpo reveladas por los textos. Este acercamiento basado en los textos y sintonizado con ellos, ajustado a los diferentes temas evocados, me pareció más productivo que un intento de forzar una unión entre un punto de vista analítico único y el conjunto del corpus, como si todos los textos reunidos llevaran en sí un "núcleo corporal" invariable. Por consiguiente, mis análisis consisten siempre en un *close reading* de los textos, pero se apoyan igualmente en teorías eclécticas, procedentes de disciplinas que van de la filosofía a la antropología, pasando por la historia o la sociología literarias, intentando encontrar un equilibrio entre todos estos acercamientos. Al respetar la unicidad de las obras y al permitirme al mismo tiempo cierta flexibilidad en la elección del punto de vista analítico, he podido ahondar en temas a veces mencionados pero poco explorados por la crítica, e incluso proponer algunas reflexiones nuevas.

***

En su estructura, la presente tesis se organiza de la manera siguiente. Esta presentación va inmediatamente seguida de una introducción de índole teórica al concepto de "autoficción fantástica" tal como ha sido definido por Vincent Colonna y retomado por Manuel Alberca, así como al concepto más amplio de "autoficción", del que el primero constituye una subcategoría. La introducción en cuestión consta de dos partes: comienza por un breve recorrido de las principales teorías de lo fantástico, cuya finalidad es permitir en un segundo tiempo, en una parte reservada a las teorías de la autoficción, mostrar por qué razones el adjetivo "fantástico" propuesto por Colonna quizás no sea el más adecuado. Este adjetivo califica una rama de la autoficción que reúne en realidad tipos variados de relatos no miméticos, incluidos relatos fantásticos, pero no únicamente. Entre las autoficciones más imaginarias, también pueden encontrarse por ejemplo relatos maravillosos, de sueño o de ciencia ficción. Cabe precisar al respecto que no me fijo como objetivo determinar cuál es el estatuto no mimético preciso (del tipo que acabo de citar, fantástico/maravilloso/onírico/ciencia ficción/etc.) de la treintena de relatos que componen mi corpus. Tal ejercicio se habría asemejado a lo que Graciela Speranza llama en su prólogo al *Atlas portátil de América Latina* (2012) una "tautología de la aplicación de teorías" (17), es decir, habría equivalido a adherir teorías existentes a las autofabulaciones analizadas sin proponer una interpretación de las mismas. No es que no crea en la utilidad de la categorización genérica, al contrario, pero he optado aquí por utilizarla como un punto de partida para la formación de un corpus coherente, sobre cuya base he tratado más bien de producir nuevas formas de saber.

Una noción tan singular como esta de la autoficción ha suscitado, como es natural, las ideas y reacciones más diversas. Después de una descripción de la génesis de este concepto, propongo una síntesis de los trabajos teóricos más destacados haciéndolos dialogar sobre distintos puntos: las fronteras de la autoficción con las escrituras del yo vecinas, los modos posibles de identificación del autor con su narrador-personaje, las diferentes subcategorías autoficticias y las propuestas de alternativa a la palabra "autoficción" que se han multiplicado durante las últimas décadas.[5] Me expreso igualmente sobre la compatibilidad que estimo problemática entre la autoficción y dos tipos de narración no mimética en particular, el realismo

[5] Quiero precisar que, ni aquí ni en ningún otro lugar de esta tesis, uso el término "subcategoría" en un sentido desvalorizante, para designar autoficciones que estimaría de poca calidad o importancia. Empleo la palabra en un sentido puramente descriptivo para referirme a las distintas categorías de relatos autoficticios que pueden distinguirse, en función de su recurso más o menos moderado a la ficción y al lugar central o marginal que conceden al personaje del autor, dentro de la categoría general de la autoficción.

grotesco y el realismo mágico. La perspectiva de esta introducción es más funcional que esencialista, pues su objetivo principal no es elaborar de entrada una nueva teoría de la autoficción no mimética, sino llegar a una definición que sirva de apoyo al análisis de mi corpus a la vez restringido y variado de autoficciones de esta naturaleza. Solo al cabo de mis análisis, en el último capítulo, volveré a evaluar el valor de esta definición inicial. Lo que aparecerá entonces es que, independientemente del adjetivo "fantástico", del que ya se habrán explicado los inconvenientes, otro problema reside en la definición más comúnmente aceptada del contrato o pacto de lectura que la autofabulación establece con sus lectores. Se sabe, desde *Le pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune, que no puede haber una reflexión sobre las escrituras del yo sin una reflexión sobre el pacto que las rige: creo que la buena comprensión de la autofabulación pasa por un intento de redefinición de la estrategia pragmática de este tipo de relatos, que estimo más lúdica que realmente ambigua, como argumenta Manuel Alberca.

Tanto en lo que concierne a las teorías de lo fantástico como a las de la autoficción, mi introducción, y esta tesis en general, deben mucho (sin duda más de lo que tengo conciencia) a las clases de *Étude de textes littéraires hispano-américains* (2011-2012) y de *Étude de textes hispaniques modernes* (2013-2014) que recibí de Kristine Vanden Berghe, las cuales constituyeron mi primera aproximación a estas dos materias y estructuraron durablemente mi forma de pensarlas. Mi trabajo también ha sido influido por *"Ese yo que soy yo y no soy yo". Autoficción e imagen de autor en la narrativa de Javier Cercas* (2015), la tesis doctoral de Alizé Taormina, que se abre con una presentación del nacimiento del concepto de autoficción, de sus primeras teorizaciones en el ámbito académico francés y de su reapropiación posterior por Manuel Alberca. La génesis que ofrezco en mi propia introducción en el punto 1.2.1. tiene varias similitudes evidentes; me aventuro luego en discusiones nuevas, como sobre la cuestión onomástica, que Taormina no explora porque las novelas de Cercas que estudia no incitan a hacerlo.

En los cuatro capítulos analíticos que siguen, nunca abandono completamente las teorías existentes sobre la autoficción, pero estas no constituyen mi principal referencia para el análisis de los textos. A diferencia de otros estudios sobre la cuestión, he elegido, recordémoslo, desplazar el ángulo de aproximación: es a partir de lo que le ocurre al cuerpo del personaje del autor que se analiza prioritariamente el relato de los acontecimientos que cuenta haber vivido. Así, en el capítulo sobre el escritor mexicano Mario Bellatin, se comienza por interrogar el hecho de que su *alter ego* literario alberga en su propio cuerpo una serie de personalidades distintas (es entre otras cosas simultáneamente adulto y niño, hombre y mujer) y cambia de apariencia (al igual que de nombre) varias veces en el curso de una misma historia. La aparición

de Alain Robbe-Grillet, figura de proa del *nouveau roman* y de la *nouvelle autobiographie*, en el relato bellatiniano titulado "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta" (2013), permite poner en evidencia una estrecha conexión entre la deterioración del personaje cultivada por este doble movimiento literario en la segunda mitad del siglo XX en Francia, y la misma deterioración visible en una parte de la autofabulación contemporánea. En la línea de los escritores franceses del *nouveau roman* y de la *nouvelle autobiographie*, de hecho, Bellatin subvierte los principios de la narración tradicional apegada al realismo para dejar al descubierto el proceso de elaboración de su propio personaje —eterno *work in progress* que alterna los rasgos definitorios más variados—, e impugna de esta manera la posibilidad del autoconocimiento que postula la autobiografía. La supresión de las diferencias nítidas entre la vida y la muerte, así como entre la vida y el arte (la literatura de forma particular, aunque no exclusiva), observable en las autofabulaciones del mismo autor, va en una dirección análoga, pues atañe a categorías cuya distinción es fundamental para la autobiografía tradicional: el autobiógrafo busca legar a la posteridad un relato claro y ordenado de su recorrido de vida, antes de su muerte y desde una posición de autoridad que asume la preexistencia fuera del texto de un yo autónomo cuya historia puede ser transcripta; Bellatin mezcla significativamente estas diversas categorías, al hacer de la muerte y del arte dimensiones suplementarias de la vida. Se presenta como un muerto entre los muertos, y da a entender que el yo no puede ser transcripto, solamente puede ser construido *por* el texto. Por último, siempre en este mismo capítulo, el hecho de que los problemas de salud se multipliquen y sean tratados sistemáticamente por médicos tan torpes e ineficaces los unos como los otros, me anima a proponer una reflexión sobre la relación que mantiene la autoficción con el racionalismo científico.

Mi estudio de *Wasabi* (1994), la novela de Alan Pauls, prolonga el razonamiento entablado en el capítulo precedente sobre el tema de las enfermedades, que se aborda esta vez desde otra perspectiva, ya no solo médica sino también sociológica. Concretamente, propongo que a través de la exaltación de las enfermedades de su *alter ego* Pauls ejerce una forma de encarnación (*embodiment*) en el sentido en que la entiende Bryan Turner, a saber, como una reapropiación subjetiva del cuerpo y de la vida corporal personales en reacción al modelo anatómico y fisiológico, objetivo pero despersonalizante, en el que la medicina basa sus diagnósticos y sus acciones. Luego, me intereso en el proceso de metamorfosis por el que pasa el narrador-protagonista en Francia, durante el cual cambia tan radicalmente de identidad que toda esencia unívoca, homogénea y fija que podría tener se nos escapa. Como el personaje de Mario Bellatin, su única característica constante parecería ser el cambio. En diálogo con las teorías filosóficas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, enuncio que la autoficción no mimética

presenta una visión "rizomática" de la identidad humana y del mundo circundante: si nuestros hábitos mentales tienden a concebir por separado el hombre y la mujer, el adulto y el niño, el sujeto y el objeto, el pasado y el presente, el aquí y el allá o el yo y los otros, que constituyen *a priori* evidentes oposiciones lógicas, la autofabulación se libra de todas estas dicotomías de suerte que los elementos que acabo de citar son susceptibles de converger de muchas maneras distintas, y a menudo sorprendentes. Termino por mostrar cómo, aunque sea menos obvio que en el caso del narrador-protagonista, la apariencia de su esposa Tellas cambia igualmente en el curso de sus viajes, y cómo una vez más se borra la frontera entre la vida y la literatura, entre el cuerpo del autor y el cuerpo del texto.

Dos grandes preguntas atraviesan el capítulo dedicado a *Los ingrávidos* (2011), de la novelista y ensayista mexicana Valeria Luiselli: la primera concierne a las diferencias posibles entre los escritores masculinos y femeninos en la representación incompleta de su personaje, la segunda es relativa a la articulación entre semejante representación de sí y la figura del autor. En diversos trabajos, se han comentado las figuras del Doble y del fantasma de las que se sirve Luiselli en esta novela, pero nada se ha dicho todavía a propósito de la maternidad, pese a que se trate de un tema cuya presencia es al menos igual de importante. Mi lectura de *Los ingrávidos* articula un vínculo entre el nacimiento y la educación de los dos hijos de la narradora-protagonista por una parte y el yo vacío, escindido y espectral de esta última, por otra parte. La figura del fantasma, en particular, evoca la muerte o desaparición del autor proclamada por Roland Barthes en 1967; pero adoptar la apariencia de una fantasma ¿realmente equivale a desaparecer? Mi posición sobre esta cuestión es que la representación negativa de sí mismo tal y como se la puede constatar en *Los ingrávidos*, pero también en las demás autofabulaciones del corpus, es fundamentalmente ambivalente en el sentido de que remite a la vez a un debilitamiento de la figura del autor y a una afirmación de la misma. Recurriendo a los conceptos de *paratopía* y de *ethos* de Dominique Maingueneau, procuro demostrar que aun cuando se disminuye en apariencia y contrasta con la tradición del autor como héroe o profeta, el autofabulador deja huellas e inscripciones de sí en el texto que le permiten legitimar su enunciación y poner énfasis en su singularidad en tanto escritor.

En el capítulo dedicado al autofabulador argentino César Aira, el estudio de la figura de autor continúa mediante el concepto de "postura", de Jérôme Meizoz, el cual designa la posición que se construye un escritor en determinado campo literario a partir de sus escritos y de sus acciones. Propongo interpretar la ocultación corporal, los cambios repentinos de características, las desapariciones y muertes repetidas de los personajes en las autofabulaciones de Aira, a la luz de las relaciones que mantuvo a finales de los años 1980 y principios de la

década 1990 con el grupo "Shanghai/Babel", caracterizado entre otras cosas por su rechazo a representar y a hablar de los cuerpos en una Argentina recién salida de la dictadura, alterada por los crímenes de los que acababa de ser testigo. Una vez terminado este primer examen, me permito una libertad suplementaria en mi panorama de puntos de vista analíticos, al pasar del cuerpo al juego. Este cambio, imprevisto en el momento de la composición del corpus de estudio, me ha sido sugerido por los propios textos, en los cuales abundan las referencias a la esfera lúdica y más globalmente a la mirada de la infancia sobre el mundo.

Al hacer dialogar dichas referencias al juego y a la mirada infantil con lo que dice César Aira al respecto en diversos textos ensayísticos, sugiero que la autofabulación tal como la practica se sitúa en una línea de experimentaciones que, procedente de las vanguardias, denuncia el carácter inoportuno de la representación mimética (es un punto común con Mario Bellatin). La tematización del juego y de la infancia apuntan a una concepción de la literatura basada en el instinto, la invención, la improvisación y la libertad. Estos valores defendidos enérgicamente por Aira sirven a la vez de punto de partida y de hilo conductor en mi modelización teórica de un "pacto lúdico", sin ambigüedades, relativo al campo específico de las autoficciones donde la fabulación del autor es patente. Para mí, la autofabulación es una manera, tanto para el autor como para el lector, de evadirse momentáneamente de una vida que les parece demasiado pequeña o que, al contrario, los supera. Pero atención, aspirar a la evasión no es incompatible con la seriedad y el compromiso; la reinvención de sí a través de la ficción puede muy bien ampliar o reordenar el saber común sobre asuntos variados.

***

Mi deseo de abordar en profundidad la autoficción no mimética exigía trabajar con un corpus restringido. En un artículo aparecido en el número 12 del *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, de la Universidad Nacional de Rosario, Miguel Dalmaroni efectúa una distinción entre lo que llama el "corpus de autor", o sea, un conjunto de textos firmados por un solo y único autor, y el "corpus crítico", que corresponde a un conjunto de textos constituido por el crítico literario con base en puntos comunes advertidos por él, otros que la firma del autor. Contrariamente al primer tipo de corpus, el segundo no existe, o al menos no es perceptible, antes de que el crítico lo razone y lo construya mediante sus análisis (1-2). Para el presente estudio, he elegido un tipo de corpus a medio camino entre estas dos opciones porque, de haberme ceñido a reagrupar, describir y clasificar un vasto corpus de autoficciones no miméticas (corpus crítico), habría perdido la posibilidad de dar cuenta de las singularidades

propias de cada escritor en su forma de cultivar la autofabulación. Por otra parte, de haberme ceñido al análisis detallado de las autofabulaciones de un solo autor (corpus de autor), habría debido renunciar a la posibilidad de "poner los textos fuera de sí desde su interior" (21-22), como dice Dalmaroni, esto es, de poner los textos de un autor en contacto con los textos de otro autor, con los cuales la relación no era evidente *a priori*, y de descubrir así nuevas facetas de todos estos textos. Por ejemplo, sin un análisis lo más minucioso posible de cinco autofabulaciones de Mario Bellatin, no habría podido descubrir la relación existente entre esta clase de autoficción y el *nouveau roman* francés, una relación que, no obstante, concierne a todas las autofabulaciones del corpus y no solo a las de Bellatin. Cabría decir lo mismo, para citar otro ejemplo concreto, de la revisión del pacto de lectura en vigor en la autofabulación, que no habría podido realizar sin tener en mente el proyecto poético de César Aira, pero que se aplica al conjunto de los textos del corpus, independientemente de sus autores.

De mi voluntad de trabajar con un número limitado de autores puede deducirse que mi corpus de autoficciones no miméticas no es exhaustivo. Existen en efecto otros ejemplos en lengua castellana de proyección del yo del autor en un personaje y una historia cuya ficcionalidad es aparente. Aunque la autofabulación (como la autoficción en general) sea más común en la época contemporánea que en otros tiempos, no es exclusiva de ningún período en particular, de ningún país o grupo de escritores, como ilustra la muestra variada que ofrece *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico* (en prensa), un volumen colectivo que he podido coeditar con Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. Los relatos que he seleccionado para formar parte de esta tesis lo han sido por su cohesión. Recordé el criterio utilizado por Erik Camayd-Freixas (quien ya lo había tomado prestado de René Wellek y Austin Warren) para constituir el corpus de estudio de *Realismo mágico y primitivismo* (1998): "¿Se halla cada obra en relación de suficiente afinidad como para que el estudio de una se facilite mediante el estudio de las otras?" (xv). Las autofabulaciones de Bellatin, Pauls, Luiselli y Aira se iluminan y se enriquecen mutuamente al ser estudiadas en conjunto, en la medida en que las consideraciones teóricas en las que lleva a entrar la obra de uno de estos autores pueden vincularse con diversos detalles textuales más específicos de la obra de los tres otros.

La razón por la cual he decidido trabajar con un corpus hispanoamericano reside en un artículo de Manuel Alberca, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" (2005-2006), aparecido en un doble número de la revista *Cuadernos del CILHA*. En las conclusiones, el estudioso avanzaba esta respuesta prudente a la pregunta anunciada por su título:

> A mi parecer, las autoficciones hispanoamericanas se encuentran, en algunos casos, ligadas a la "crisis del contrato mimético", señalada por Ana María Barrenechea, pues aunque tienen una apariencia realista convencional, en el fondo cuestionan y subvierten de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos (Barrenechea, 1982). De una parte, la introducción de elementos ficticios en el marco de un relato autobiográfico perturba la posible interpretación extratextual del mismo, y, por otra, la presentación teatralizada de las instancias enunciativas del relato confunde los ejes novelescos y autobiográficos en las figuras del autor, del narrador y del personaje. En otros casos, los relatos están claramente vinculados al género autobiográfico y a alguna de sus formas peculiares. (12/5)

En este párrafo, el autor se refiere a las autoficciones más verosímiles y creíbles (habla de apariencia realista convencional, de introducción de elementos ficticios en un relato autobiográfico, de confusión de la novela y de la autobiografía, e incluso de vínculo claro con la autobiografía), pero no alude a la autoficción no mimética, lo cual es curioso porque en el cuerpo del artículo hace una breve mención a los nombres de dos practicantes hispanoamericanos notorios de este último tipo de autoficción, Borges y Aira. Al dedicar específicamente mi propia investigación a la autofabulación hispanoamericana, aspiraba modestamente a completar este artículo de Manuel Alberca, pero también en cierta medida su ensayo posterior *El pacto ambiguo*, donde la autoficción española ocupa una posición preponderante. Y, aunque los estudios que propongo en los capítulos siguientes no tengan como objetivo contestar a la pregunta planteada por Alberca, relativa a la existencia de una autoficción hispanoamericana de pleno derecho, demostrarán que la autofabulación hispanoamericana no se encuentra menos ligada a la "crisis del contrato mimético", expresión mediante la cual Barrenechea remitía entre otras cosas a la disolución del personaje y al estatuto cada vez más ambiguo de los espacios de la enunciación y del enunciado, es decir, de las relaciones entre el autor, el narrador y la historia contada ("La crisis del contrato" 378). El análisis de los relatos de Bellatin me incitará a situar por mi parte las autofabulaciones de mi corpus en el contexto de lo que la escritora francesa Nathalie Sarraute llamó la "era del recelo", expresión que anticipaba por más de treinta años la de Barrenechea y se refería de forma muy similar a la degradación del personaje literario. Por otra parte, argumentaré en la introducción teórica que, incluso cuando la historia contada es a todas luces ficticia, puede subsistir algo de ambigüedad en la relación entre un autor y su narrador-personaje.

Asimismo, si he elegido aplicarme a la tarea de estudiar un corpus de autores contemporáneos, es porque ambicionaba conceder un lugar central en mi investigación, por lo menos en su fase de planificación, al examen de la relación entre los textos y su marco socio-político nacional. Seguía el ejemplo dado por Ilse Logie en "Más allá del paradigma de la memoria" (2015), donde explora el vínculo entre el libro de cuentos autoficticios *76* (2007) de Félix Bruzzone y el contexto de la posdictadura argentina, tematizado por el autor en varios de

sus relatos. A medida que fui avanzando en mis propios análisis, empecé a entender, sin embargo, que no podía adoptar exactamente la misma aproximación que la de Logie porque, a diferencia de Bruzzone, los autores a los que yo había elegido estudiar no abordan en sus autoficciones la realidad nacional: si me hubiera obstinado en proponer una interpretación social y política de los textos de mi corpus, habría terminado por imponer a los mismos una relación con acontecimientos de los que no tratan prioritariamente. Por consiguiente, he optado por concentrar mis esfuerzos en otros aspectos de los textos, multiplicando los puntos de vista analíticos, sin jamás renunciar por completo a contextualizar las autofabulaciones de mi corpus (ya he mencionado la conexión entre los relatos de Bellatin, el *nouveau roman* y la era del recelo, así como el nexo existente entre los relatos de Aira y el grupo de Shanghai/Babel).

En lo que respecta más específicamente a los cuatro autofabuladores hispanoamericanos contemporáneos elegidos, lo han sido, como decía anteriormente, por la cohesión de conjunto que presentan sus relatos, determinada en función de dos criterios: un grado elevado de ficcionalidad y una atención particular prestada al cuerpo y a la vida corporal del personaje del autor. *Los topos* (2008), novela en la que el personaje de Félix Bruzzone se somete a una cirugía de implantes mamarios, y *Sangre en el ojo* (2012), donde el tocayo ciego de Lina Meruane chantajea a su novio para que le ceda sus ojos sanos, sitúan el cuerpo de los narradores-protagonistas en el centro de la historia, pero los acontecimientos contados, aunque sean muy poco creíbles, no son estrictamente imposibles. A la inversa, en una autofabulación como la que estudia Javier Ignacio Alarcón (en prensa), *Un vampiro en Maracaibo* (2008), donde el *alter ego* de Norberto José Olivar sigue las huellas de un monstruo chupasangre, los sucesos narrados aparecen como imposibles pero nada anómalo o inhabitual ocurre al cuerpo del personaje del autor. Al mostrarme riguroso con estos dos criterios, logré reunir un corpus de partida compuesto por *Cómo me hice monja* (1993) y *El gran vidrio* (2007), donde los personajes de César Aira y de Mario Bellatin respectivamente cambian varias veces de atributos (de género y de edad entre otros) entre el principio y el fin de sus relatos, así como por *Wasabi* (1994) y *Los ingrávidos* (2011), donde las proyecciones ficticias de Pauls y Luiselli se metamorfosean, se desdoblan y se afantasman. En un segundo tiempo, en la fase de concretización del proyecto, me he permitido suavizar los criterios en cuestión, en especial con Aira, de quien la mayoría de las autofabulaciones giran en torno a eventos que no podrían en modo alguno suceder en la realidad cotidiana, aunque no conciernan sistemáticamente al cuerpo del personaje del autor.

Gracias a todas estas decisiones, y aun relajando parcialmente mis exigencias iniciales en el curso de mi investigación, he podido juntar un corpus de autoficciones no miméticas unidas

por varios puntos de contacto, que he deseado materializar en una serie de "puentes" distribuidos en diversos lugares de la tesis. Este sistema no abarca la totalidad de los puntos de contacto existentes, pero no era su primer objetivo, porque al aspirar a la exhaustividad en ese ámbito habría corrido el riesgo de socavar la unicidad de la obra de cada autofabulador. Por otra parte, este mismo sistema podría aparecer como poco homogéneo, en el sentido de que no todos los capítulos contienen un puente; sin embargo, los cuatro autores sí forman parte del sistema. Sobre el particular, es importante aclarar que cuando creo un puente en el capítulo dedicado al autor A con las autoficciones del autor B, no debe entenderse que tiendo un puente que iría *de* A *hacia* B, en un sentido único, como si sugiriera una posición de inferioridad o de anterioridad de uno respecto al otro, sino más bien *entre* A *y* B, para mostrar sin orden jerárquico cómo sus autoficciones respectivas coinciden o, al contrario, entran en tensión sobre un punto temático común. Se lamenta Horacio Oliveira en el capítulo 93 de *Rayuela* diciendo: "Me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacerme un puente sostenido de un solo lado" (350). El personaje de Cortázar se refiere a su relación de amor pasional con la Maga, pero esta cita también es relevante en cuanto a lo que se acaba de decir, pues un puente nunca establece una relación unidireccional entre dos cosas, siempre abre entre ellas una vía que invita a pasar de la una a la otra y de la otra a la una, en ambos sentidos.

Mi corpus ilustra que algunos escritores recurren a la autofabulación de forma excepcional, mientras que otros la usan como un procedimiento dominante en su obra. Si las bibliografías de Alan Pauls y Valeria Luiselli no cuentan con más de una autofabulación, la cual se encuentra en ruptura marcada con el resto de sus novelas, Mario Bellatin y César Aira han escrito cinco y veintiuna autofabulaciones respectivamente. En un artículo titulado "¿Dónde sucede la literatura?" (2010), Graciela Goldchluk recomienda leer la obra de Bellatin, al igual que la de Aira, como un "archivo", como un conjunto de textos que se completan mutuamente al aportar diferentes elementos de explicación los unos sobre los otros:

> Persigue la idea porque la obra de Bellatin (y de otros escritores entre los que se podría contar a César Aira) sólo puede ser leída como un archivo. Cada texto, cada inscripción, funciona como uno de los documentos de esa obra-archivo que sería un error leer por separado. Esto no significa que cada lector tenga que conocer todos los textos-documentos del escritor, ya que cada parte del archivo habla por sí, se justifica y se comprende; pero es necesario acceder a una parte del archivo y percibir su existencia, en este caso el proyecto del escritor, para que brinde su sentido. El archivo debe entonces interrogarse como tal, ya que las significaciones que produce no se encuentran en cada documento por separado sino en el diálogo que los documentos establecen entre sí y con la época que los produjo. (99)

En los capítulos analíticos dedicados a Bellatin y a Aira, propongo en lo que a mí me concierne leer sus autofabulaciones como un pequeño "archivo dentro del archivo" más vasto que constituye su obra. Las analizo en su conjunto como una coherente suma de ficciones que destacan por el protagonismo del personaje del autor y su implicación en peripecias claramente fabuladas, pero al mismo tiempo procuro no olvidar que estas mismas ficciones forman parte de un conjunto o archivo más grande aún, de un proyecto poético del que no son sino una de las formas de expresión. Esto explica que, en dichos capítulos, entre en ocasiones en reflexiones que no atañen exclusivamente a las autofabulaciones de estos dos autores, sino a su "gran archivo", su proyecto poético global; esto es indispensable porque este gran archivo permite explicar algunos aspectos de sus autofabulaciones de los que una lectura exclusivamente basada en estas no podría dar cuenta.

En esta línea de pensamiento, ¿qué sucede con *Wasabi* y *Los ingrávidos*? Estas dos novelas aparecen como excepciones en las obras de Pauls y Luiselli, no forman parte de ningún "archivo" de autofabulaciones de sus autores, en el sentido entendido por Goldchluk. Esto no significa sin embargo que estén desprovistas de todo vínculo con las autofabulaciones múltiples de Bellatin y Aira. Por diferentes que sean las poéticas de los cuatro escritores que me propongo estudiar, todos coinciden en un mismo punto, por el que se abrió este breve capítulo de presentación: la ficcionalización y la aparente degradación de sí en una historia sin pretensión a la veracidad ni a la plausibilidad biográfica. Quisiera por consiguiente sugerir que no solo los numerosos relatos de Bellatin y Aira, sino todas las autofabulaciones reunidas aquí, sean leídas como un archivo.[6] Las autofabulaciones únicas de Pauls y Luiselli producen a partir del cuerpo de sus personajes significaciones que permiten entender mejor las autofabulaciones de Bellatin y Aira, y viceversa. Si en cada capítulo me permito efectuar una lectura que se podría llamar en algún sentido "autosuficiente", solo será efectiva, solo podrá decirnos algo a propósito de la autofabulación y/o de la autoficción en general, si se la comprende más allá de sus propios límites.

[6] Entiendo, insisto, la palabra "archivo" en el sentido que le concede Graciela Goldchluk en sus trabajos, como un conjunto de documentos que proporcionan complementos de información los unos sobre los otros; no me refiero al archivo como mito sobre el cual se habría fundado, y del que se seguiría alimentando hoy en día, la literatura latinoamericana, según postula Roberto González Echevarría en *Mito y archivo*. *Una teoría de la narrativa latinoamericana* (1990). La novela, defiende González Echevarría en dicho ensayo: "surge en el momento en que un Estado moderno, la España de los Reyes Católicos, se constituye y crea instituciones para redactar, salvaguardar y ordenar papeles en los que se inscriben las actividades de sus súbditos. Se trata de una burocracia patrimonial que funciona con base en una lógica interna, pero que en última instancia obedece a la voluntad de un soberano que las sobrepasa. El archivo es la imagen de ese poder; su hipóstasis o expresión concreta" (10).

***

Debo ir concluyendo la presentación de esta tesis, no sin antes decir algunas palabras sobre su título, que contiene en germen un valor descriptivo de su contenido. El sustantivo "autofabulador" remite al autor de una "autofabulación", término técnico que, como se ha indicado ya, designa un tipo de relato con toda evidencia imaginario que alguien articula en torno a su propia persona, otorgándose en él un protagonismo más o menos destacado. He deseado reforzar (y crear una redundancia sonora con) "autofabulador" adjuntándole el adjetivo "fabuloso", que entiendo en el sentido de "extraordinario", "increíble", "fuera de lo común", porque los autores en cuya obra estamos a punto de adentrarnos no son fabuladores moderados; al contrario, las tramas que inventan son resueltamente ficticias, y además exhiben su carácter ficticio a través de diversos medios. Reconozco que este adjetivo podría dar lugar a algún equívoco si se comprende en un sentido evaluativo; por el simple hecho de que "fabuloso" es polisémico, no lo puedo evitar del todo. Por ello, quiero aclarar aquí que el título de la presente tesis no sobreentiende de ningún modo que la autofabulación sea superior respecto a las demás formas existentes de autoficción, ni que los autores que he elegido estudiar sean superiores respecto a otros cultivadores de la autofabulación. Opino que las formas variadas bajo las cuales se declina la autoficción "juegan" en campos distintos, y que deberían por lo tanto valorarse en función de parámetros igualmente diferentes. Por otra parte, los cuatro autores elegidos no lo fueron porque me parecían más dignos de ser estudiados que otros autores, sino porque he encontrado que sus autofabulaciones respectivas se hacían eco en diversos aspectos.

El subtítulo es, creo, menos propicio a eventuales malentendidos. Quizás no sea superfluo volver a precisar que empleo la expresión "autoficción no mimética" como sinónimo de "autofabulación", y explicar que hablo de "estudios" en plural (y no de "estudio" en singular) de las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin, Alan Pauls, Valeria Luiselli y César Aira, porque cada capítulo se centra en la obra de uno solo de estos autores, dando la prioridad a su unicidad. Dicho esto, y a riesgo de repetirme, el hecho de que cada capítulo parta de la lectura de una obra individual no impide que también cree puentes con otras obras y busque elucidar uno o varios aspectos importantes de la autofabulación y/o de la autoficción, por lo cual se recomienda su lectura conjunta.

Podrá desconcertar que la palabra "cuerpo" no figure ni en el título ni en el subtítulo, si este tema constituye, como he dado a entender, el hilo conductor de esta tesis. No se trata de un olvido involuntario sino de una decisión consciente. De haber incluido la palabra en la portada, habría situado mi trabajo en un ámbito de investigación en pleno desarrollo en los estudios

hispanoamericanos, pero en el cual no tengo sin embargo la pretensión de perfilarme como experto. El cuerpo es un tema de vasta extensión del que, a pesar de los años y de mis numerosas lecturas, apenas si conozco una pequeña porción. El objeto principal de esta tesis, sobre el cual considero haber alcanzado un punto de saturación en mis lecturas y estimo por consiguiente estar en condiciones de pronunciarme, es la autoficción no mimética (y diría incluso más precisamente quizás la autoficción no mimética tal como la practican Bellatin, Pauls, Luiselli y Aira). El cuerpo de sus personajes ha servido como un punto de apoyo necesario, tanto para la constitución inicial del corpus como para orientarme a lo largo del estudio de los relatos. Sin semejante punto de apoyo, no habría podido formular ningún razonamiento *ab inicio*, no habría sabido qué buscar, ni dónde, ni cómo. Todo ello se encuentra reflejado en la organización estructural de esta tesis: la discusión teórico-crítica desarrollada en el primer capítulo se limita a lo fantástico y a la autoficción, dos cuestiones cuyo examen es necesario para producir una definición clara de la autoficción no mimética, mientras que las referencias a diversas teorías del cuerpo están diseminadas en los cuatro capítulos analíticos siguientes.

Todavía en lo que atañe a la estructura de esta tesis, quizás el lector haya podido darse cuenta, mirando el índice, de que los capítulos dedicados al estudio de los cuatro autofabuladores seleccionados varían en su extensión. El capítulo sobre César Aira, en particular, es susceptible de llamar la atención por contar con una quincena de páginas más que el segundo capítulo más largo, y casi el doble del número de páginas del capítulo más breve. Este desequilibrio se debe tanto al número de relatos analizados como a mi propia manera de analizarlos. Mientras que los capítulos sobre Pauls y Luiselli se articulan en torno a una sola autofabulación (de cada uno de estos dos autores) y el capítulo sobre Bellatin se centra en cinco, el capítulo dedicado a Aira toma en cuenta más de veinte autofabulaciones. Naturalmente, habría podido optar por estudiar un número más restringido de autofabulaciones airianas, y sin duda habría logrado de esta forma disminuir la extensión del capítulo que le concierne; no obstante, actuar así habría ido en contra de mi deseo de ajustar mis estudios a la poética de cada autor. Durante la fase de planificación de esta investigación, había previsto hacer el examen de *Cómo me hice monja* (1993), suponiendo que Aira podía haber escrito una o dos autofabulaciones más, que me reservaba la posibilidad de analizar igualmente. Ahora bien, a medida que se sucedían mis tardes pasadas en los bancos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, y que descubría que en realidad este escritor no había compuesto dos, o tres, ni tampoco cinco o diez autoficciones no miméticas, sino mucho más que eso, poco a poco fui entendiendo que convenía demostrar cierta flexibilidad en mi método de lectura. Se me hacía contraproducente, de hecho, limitarme al *close reading* de unos cuantos relatos, cuando era

evidente que una de las características más llamativas de las autofabulaciones de Aira era precisamente su proliferación, la libertad en apariencia sin control ni límites dejada a la imaginación en la reinvención de sí. Estaba claro que esto suponía revisar en parte mi elección de no proponer un estudio panorámico de la autofabulación; pero proponer un estudio panorámico de las autofabulaciones de un único y mismo autor me pareció constituir un buen compromiso, y, a fin de cuentas, estimo que esta decisión no resultó demasiado perjudicial para el conjunto de la tesis ya que me permitió reunir ideas y argumentos fundamentales para la modelización teórica de un pacto lúdico.

Era imposible que una palabra tan cercana al oxímoron como "autoficción" no fuera proporcionalmente enigmática. Sigamos, pues, los pasos de César Aira como él siguió los pasos de Baudelaire, yendo al fondo de lo desconocido en busca de algo nuevo.

I
MARCOS TEÓRICOS

Con base en los trabajos teóricos más destacados en la materia, aspiro en esta introducción a describir, problematizar y proponer una conceptualización propia de la "autoficción fantástica", y *a fortiori* de la "autoficción", de la que esta última se deriva. A día de hoy, existe todavía escaso consenso sobre estos dos conceptos, pues ninguna modelización teórica ha logrado resolver con eficiencia las dificultades variadas que plantean la autoficción y sus múltiples ramificaciones. Por ello, creo que es necesario resumir, pero también y sobre todo discutir estas propuestas teóricas, para aclarar la postura crítica que asumo al respecto. Estas discusiones me ayudarán a desvelar poco a poco mi propia visión de los conceptos de autoficción y de autoficción fantástica, de la que parto en esta tesis.

Para comprender la inconsistencia terminológica que presenta desde mi perspectiva el reciente concepto de "autoficción fantástica", conviene empezar por una revisión preliminar de la riquísima tradición teórica en torno al concepto mismo de lo "fantástico". Una descripción funcional de esta literatura es indispensable para problematizar la categoría genérica que nos ocupa. En segundo lugar, preciso lo que entiendo por "autoficción", y en particular cuáles son sus diferentes formas y las distintas modalidades posibles de identificación del autor y del narrador-protagonista.

1.1. Breve historia de las teorías de lo fantástico

En un ensayo aparecido en 1996, titulado con sobriedad *Il fantastico*, el crítico literario italiano Remo Ceserani discierne las dos tendencias dominantes que existen actualmente en la literatura secundaria que trata de lo fantástico:

> En el terreno de la crítica, en el campo de la divulgación, entre las actitudes más generalizadas de las comunidades literarias, se perfilan claramente dos tendencias en el análisis de la consideración de lo fantástico como modo literario concreto. Una de tales tendencias tiende a reducir el campo de acción de lo fantástico y lo identifica únicamente con un género literario, históricamente limitado a algunos textos y escritores del siglo XIX [...]. La otra tendencia —la dominante, en mi opinión— tiende a ensanchar, a veces de una manera amplísima, el campo de acción de lo fantástico y hacerlo extensible, sin límites históricos, a todo un sector de la producción literaria que abarca confusamente buena parte de otros modos, formas y géneros: desde el cuento heroico hasta el cuento popular; desde la *fantasy* hasta la ciencia ficción; desde la novela utópica hasta la novela de terror; desde la novela gótica hasta la novela de ocultismo; desde la novela apocalíptica hasta la metanovela contemporánea. (13)

Aunque mi propia postura no sea tan categórica (no creo que la presencia de lo fantástico se limite a la literatura del siglo XIX), me situaría más bien en la primera de esas dos tendencias identificadas por Ceserani, la más restrictiva. Todavía hoy, el término "fantástico" se utiliza frecuentemente en la crítica para calificar, sin diferenciarlas, un vasto espectro de ficciones no miméticas, las cuales no se proponen como una transcripción fiel y minuciosa de la realidad empírica. Esta actitud generalizadora hace caso omiso sin embargo de la historia de las teorías de lo fantástico, más precisamente de los esfuerzos realizados desde hace varias décadas por elaborar una definición precisa de esta categoría literaria y establecer sus fronteras respecto a sus categorías no miméticas vecinas, tales y como lo maravilloso y la ciencia ficción. En lo que sigue, se recorre brevemente la historia de las teorías en cuestión.

Del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, el calificativo "fantástico" se emplea en sentido amplio para remitir a una categoría global y abstracta que reúne un conjunto variado de ficciones no miméticas. Luego, después de una reflexión pionera de Adolfo Bioy Casares, lo "fantástico" pasa a designar una variedad de textos acotada por criterios más específicos. Castex, Vax, Caillois, Bessière, Roas, y otros expertos distinguidos, convienen en afirmar que la simple presencia de lo imposible no basta para poder hablar de literatura fantástica. Esta se caracteriza en primer lugar por su naturaleza antinómica, es decir, mezcla lo imposible y lo posible, lo desconocido y lo conocido, lo irreal y lo real. Para que una obra pueda ser considerada fantástica es necesario que el hecho sobrenatural (la aparición del fantasma, la visión del Doble, el viaje en el tiempo o la metamorfosis repentina) esté ambientado en un mundo similar al nuestro, de donde lo sobrenatural ha sido descartado en principio por la razón.

La segunda característica de la literatura fantástica se deriva de la primera: pone en entredicho nuestras certidumbres más elementales sobre la realidad circundante. Como enuncia Roger Caillois : "Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager" ("De la féérie à la science-fiction" 10).[7] Al movilizar primero una concepción lógica de la realidad (la que comparten los personajes y los receptores del texto en el momento de su publicación) y al contradecirla luego mediante la intrusión brusca e inexplicable de un fenómeno sobrenatural, la literatura fantástica arroja la sospecha sobre la cosmovisión de sus lectores, les infunde el temor de que sus convicciones más sólidas sobre el mundo que habitan y creen conocer quizás no sean, después de todo, tan inquebrantables como pensaban.

La síntesis de las principales publicaciones sobre el tema que realizo a continuación no tiene otro objeto que mostrar la continuidad que es posible encontrar, globalmente, en los esfuerzos desarrollados desde mediados del siglo pasado por los teóricos de lo fantástico con el fin de afinar los criterios que delimitan esta categoría literaria. Los acercamientos más contemporáneos al relato fantástico no son, como se verá, más que el resultado de un largo desarrollo, bajo vocablos variados, de propuestas teóricas muy anteriores.[8]

1.1.1. Una noción abarcadora

En noviembre de 1830 aparece en la *Revue de Paris* uno de los primeros textos teóricos sobre la narración fantástica, bajo el título "Du fantastique en littérature". El autor de este breve ensayo, Charles Nodier, se embarca en el ambicioso proyecto de definir, buscar los orígenes y trazar la genealogía de la literatura que él mismo practica con gusto y éxito. Según Nodier, la "biblioteca" fantástica se compone de todos los relatos en los que el escritor da riendas sueltas a su imaginación, oponiéndose de esta manera a las costumbres literarias imperantes en una época donde, dice, todo se subordina a la aristocracia del espíritu (222). Desde este punto de

[7] "Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarla mejor" (trad. mía).

[8] No he considerado provechoso para el objetivo que me fijo aquí (el cual consiste en poner en evidencia el hecho de que la literatura fantástica representa, de acuerdo con la crítica más autorizada, una parte restringida del campo de la literatura no mimética) entrar a discutir el estatuto architextual de lo fantástico, que ha sido objeto de largas controversias. Para Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenechea (1972) y Rafael Olea Franco (25), entre otros estudiosos, lo fantástico es un *género* literario, mientras que Irène Bessière (1974) habla más bien de *modo*; David Roas lo considera como una *categoría estética* debido a su índole multidisciplinar (10); Harry Belevan, escritor peruano, opina que no se trata de un género, ni tampoco de un modo o de una categoría estética, sino de un *objeto de intuición*, por su carácter esencialmente inasible, no codificable (100); Omar Nieto, por su parte, lo define como un *sistema textual*, sin realmente precisar qué entiende por tal concepto (76-77). Como Ana María Morales, que reconoce la validez de varios de estos conceptos (48), mi postura al respecto tiende a ser conciliadora, pues, si no comparto los puntos de vista de Belevan y Nieto, entiendo que la elección entre el género, el modo y la categoría estética responde a la naturaleza de los objetivos perseguidos y al corpus de obras estudiado por cada uno.

vista, es fantástico todo tipo de literatura que entra en conflicto con las verdades del mundo real. La amplitud de esta definición explica que el autor incluya entre los más eminentes cultivadores de lo fantástico los nombres de escritores tan variados como Homero, Virgilio, Luciano de Samosata, Dante Alighieri, Cervantes, Rabelais, Goethe, Hoffmann, pero también Molière, La Fontaine o Perrault. A los ojos de un lector puntilloso de hoy parecerá sin duda que semejante clasificación deja que desear, pero no debería negarse a Nodier el mérito de haber iniciado la discusión crítica sobre toda una zona de la literatura a propósito de la cual, hasta entonces, se había reflexionado escasamente de manera tan sistemática.

En Hispanoamérica, el primer texto reflexivo sobre lo fantástico es el prólogo escrito por Jorge Luis Borges a lo que la posteridad convertirá en un clásico de la literatura del siglo XX: *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940). Borges, como Nodier un siglo antes, emplea en este prólogo el término "fantástico" en sentido amplio, como un sinónimo de "imaginario", "irreal", "fabulado". Así es como debe entenderse cuando enuncia a propósito de la novela de la cual prepara la lectura:

> Las ficciones de índole policial [...] refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (14)

Como se sabe, en *La invención de Morel* Adolfo Bioy Casares anticipa la tecnología del holograma: el protagonista de la novela, un fugitivo anónimo acosado por la justicia, se refugia en una isla que cree desierta pero que resulta poblada por numerosos turistas con quienes, extrañamente, la comunicación es imposible. Pronto, se da cuenta de que estos hombres y estas mujeres que comparten la isla con él no son seres de carne y hueso, sino grabaciones que proyecta una máquina construida por un inventor erudito llamado Morel —cuyo nombre alude a otro personaje inventor, Moreau, que da su título a una novela anterior de H. G. Wells—. La "Odisea de prodigios" a la que se refiere el extracto precedente no es, entonces, sobrenatural estrictamente hablando; es más bien el fruto de la imaginación razonada de un científico. Es por eso que Borges afirma que la novela de Bioy Casares se basa en "un solo postulado fantástico pero no sobrenatural", empleando una fórmula reveladora de la amplitud de su concepción de la literatura fantástica. De hecho, subsume en esta categoría relatos cuyos

acontecimientos sobrenaturales reciben una explicación científica, generalmente reconocidos hoy en día como relatos de ciencia ficción.[9]

Un año después de la aparición de *La invención de Morel* y del texto que le sirve de introducción, Adolfo Bioy Casares formula a su turno una reflexión sobre lo fantástico en su prólogo a la célebre *Antología de la literatura fantástica*, compilada por él mismo, en colaboración con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo.[10] El íncipit de este otro texto preliminar deja entender que la concepción de lo fantástico desarrollada por Bioy Casares es tan amplia como la de su amigo Borges: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en *Las Mil y una Noches*" (7). Para el creador de Morel la literatura fantástica no tiene ni fronteras geográficas ni límites históricos. Es común a cada civilización, en todas sus épocas. Ahora bien, dentro de esta categoría global de la literatura fantástica, que reagrupa en un mismo conjunto una serie de categorías y de modos literarios variados cuyo único punto común es el contraste con la tradición realista, Adolfo Bioy Casares propone distinguir lo fantástico en cuanto *género*, el cual designa una variedad más restringida de textos en los que esa categoría funciona como principio dominante y estructurador. A diferencia de la literatura fantástica, el género fantástico está acotado por un período histórico y cultural. Nacería en el siglo XIX y en el idioma inglés, en Europa y en Estados Unidos (7), primero bajo la forma de relatos góticos marcados por un ambiente lúgubre y amenazador propicio a suscitar el miedo de los personajes y del lector. El espacio y el argumento son simples y estereotipados: una casona abandonada, la lluvia, el viento, una persiana que se golpea, la aparición de un fantasma. Estos primeros relatos góticos, de los cuales Bioy Casares encuentra la mejor expresión en la obra de Poe, cederían luego su lugar en los albores del siglo XX al relato fantástico propiamente dicho, definido de la manera siguiente:

> Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector,

[9] En conceptualizaciones teóricas posteriores sobre lo fantástico, Borges mantendrá la amplitud que concede al calificativo, que designa toda literatura que de una u otra manera se distingue de la literatura realista, ceñida a las aventuras y a los gestos de la vida cotidiana. Así, durante una conferencia pronunciada en Buenos Aires el 7 de abril de 1967, con motivo de la inauguración del ciclo cultural de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, Borges propone esta división binaria del espacio literario: "De un lado, tenemos la literatura realista, la literatura que trata de situaciones más o menos comunes en la humanidad, y del otro lado la literatura fantástica, que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación" (5).

[10] En "'¡Realmente fantástico!': notas sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata" (2009), Julio Prieto precisa que la verdadera fecha de publicación de la *Antología de la literatura fantástica* es 1941, y no 1940, contrariamente a lo que indicaba la edición original. La primera edición de la antología de Ocampo, Bioy y Borges contaba con un falso colofón que databa la publicación de la obra un año antes (57).

> sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (ejemplo: Wells). (9)

La ambientación del relato en la esfera de la vida cotidiana, gobernada por leyes naturales que los lectores consideran inmutables, y la irrupción repentina de un ser o fenómeno que pone en cuestión la vigencia de esas mismas leyes: se encuentra en esta definición temprana de Adolfo Bioy Casares, en pequeño, el germen de lo que constituye hoy la definición clásica de lo fantástico. La historia de la estabilización de esta última no fue breve ni estuvo exenta de problemas y de dudas; fue un proceso lento y largo, jalonado de avances y retrocesos, logrado mediante una progresiva separación de lo fantástico de otras expresiones no miméticas vecinas.

1.1.2. La inflexión: Castex, Vax, Caillois y el miedo

En Francia, durante las décadas 1950 y 1960, una serie de teóricos emprenden por primera vez un estudio centrado exclusivamente en la literatura fantástica en sentido estricto, la que Adolfo Bioy Casares, en su prólogo a la *Antología* de 1941, destacaba del conjunto de las literaturas no miméticas al calificarla de género. En la estela de Bioy, definen la narración fantástica mediante la intrusión de lo imposible en el mundo comúnmente admitido, esto es, en un mundo narrativo construido en función de la idea que tenemos de la realidad en la que estamos sumergidos. Otro punto común entre estos teóricos franceses que tratan de lo fantástico hacia la mitad del siglo es que sus definiciones hacen intervenir un sentimiento de terror o de angustia, ya se considere este como el origen de lo fantástico (este sentimiento es lo que lleva al escritor a producir lo fantástico) o como su efecto (lo fantástico provoca este sentimiento en el receptor). Reconectaban de esta manera con una tesis formulada anteriormente por el escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft, en cuya opinión el miedo fungía como barómetro de una literatura fantástica que todavía entendía, por su parte, en un sentido amplio.[11]

[11] En "The Supernatural Horror in Literature" (1927) Lovecraft articula una reflexión sobre la literatura fantástica, a la que llama igualmente "literatura de miedo cósmico" y que juzga de acuerdo con la emoción que produce en el receptor. Consideremos, a guisa de ejemplo, este pasaje en el que insiste en particular en la sensación de miedo que todo texto fantástico debería necesariamente, según su opinión, provocar en los lectores: "El ambiente es primordial, ya que el criterio terminante de autenticidad no es el ensamblaje de una trama, sino la creación de una sensación determinada. Podemos decir, como regla general, que un relato fantástico cuyo propósito sea enseñar o producir un efecto de tipo social, o en el que los horrores se justifiquen al final por medios naturales, no es un genuino relato de miedo cósmico; sin embargo es un hecho que tales narraciones poseen a menudo, en pasajes aislados, pinceladas ambientales que cumplen todas las condiciones de la verdadera literatura de horror sobrenatural. Por consiguiente, debemos considerar que un relato es fantástico, no por la intención del autor, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos ramplón. Si despierta las sensaciones apropiadas, habrá que aceptar tales 'platos fuertes' en sí mismos como literatura fantástica, sin importar que luego su calidad baje a un nivel más prosaico. La única piedra de toque de lo verdaderamente fantástico es simplemente esto: si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor [...]" (31-32).

El primero de estos teóricos franceses es Pierre-Georges Castex, quien publica en 1951 *Le conte fantastique : De Nodier à Maupassant*, un ensayo basado en la tesis de doctorado que acaba entonces de presentar en la Universidad de París (la cual sería disuelta en 1970 y sustituida por trece universidades independientes). Este ensayo consiste en el análisis de un importante corpus, que comienza con *Le diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte, termina con las ficciones fantásticas que Maupassant publica a finales del siglo XIX, incluido su famoso relato largo *Le Horla* (1886), y entre estos dos extremos figuran los cuentos y las novelas de escritores como Balzac, Gautier o Lautréamont. Con base en este vasto estudio Castex defiende la idea de que las ficciones fantásticas se diferencian de los relatos mitológicos y feéricos mediante su ubicación en la esfera de la realidad corriente y por cuanto ellas dan una forma tangible a sentimientos oscuros del autor:

> Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. (8)[12]

Pierre-Georges Castex es seguido en sus investigaciones por Louis Vax y Roger Caillois. Al igual que Castex, Vax sitúa lo fantástico en el marco de la realidad de todos los días y lo asocia a un sentimiento de miedo; pero no tanto al miedo del autor como al de los personajes y al que deberían experimentar en principio los receptores. Escribe en *La séduction de l'étrange* (1965): "Le fantastique, c'est moins un autre monde que notre terreur au seuil de ce monde" (243).[13] A mi entender, Vax realiza dos aportaciones significativas a la teoría fantástica. La primera es que su definición insiste en el necesario cuestionamiento de la ideología o cosmovisión, vigente en el momento de la enunciación, de los personajes y del lector. Para este filósofo lo fantástico es ante todo un momento de crisis, de malestar suscitado por el conflicto de la razón y del objeto que le resiste. Su argumentación podría resumirse de esta forma: en el mundo de los hábitos cotidianos acaece un hecho misterioso, inexplicable a partir de las leyes naturales que rigen el mundo en cuestión; este hecho imposible incita a cuestionar el saber en vigor hasta entonces y conduce a admitir la existencia de un saber más vasto, que engloba a la vez el saber precedente

[12] "Lo fantástico, en efecto, no se confunde con la fabulación convencional de los relatos mitológicos o de los cuentos de hadas, que implica un exilio de la mente. Se caracteriza al contrario por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real; se vincula generalmente a los estados mórbidos de la conciencia, la cual, en los fenómenos de pesadilla o de delirio proyecta ante ella imágenes de sus angustias o de sus terrores" (trad. mía).
[13] "Lo fantástico corresponde menos a otro mundo que a nuestro terror en el umbral de ese mundo" (trad. mía).

y el hecho insólito nuevo; lo fantástico no residiría en esta síntesis de saberes, sino más exactamente en el momento de inquietud y de pánico que la precede (149).

Como decía, creo que esta insistencia en la puesta en entredicho de la ideología compartida por los personajes y los lectores en el momento de la enunciación constituye la primera aportación fundamental de Vax a la reflexión teórica sobre la narración fantástica. Se trata de una idea que se vuelve a encontrar en una serie de teorías más recientes sobre el tema, entre otras en las de Rafael Olea Franco (2004) y David Roas (2011). Su segunda gran aportación es la crítica que dirige a los estudiosos que elaboran clasificaciones de elementos fantásticos. Estas listas son un procedimiento frecuente. Borges y Bioy Casares, por ejemplo, enumeran y analizan en los textos comentados más arriba una serie de motivos fantásticos, como el Doble, el fantasma, la metamorfosis, la inmortalidad, la invisibilidad y los viajes en el tiempo. A este tipo de clasificaciones, Louis Vax objeta que no existe ningún motivo que tuviera por sí solo un valor intrínsecamente fantástico: "Le revenant n'est rien par lui-même. C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient. Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif" (61).[14]

En efecto, resulta poco apropiado calificar una obra como "fantástica" por la simple presencia en ella de un elemento sobrenatural, cualquiera que sea. La índole fantástica de una obra se deriva del tratamiento del que lo sobrenatural es objeto de parte del autor. Para tomar un ejemplo concreto, los viajes en el tiempo pueden aparecer tanto en un relato fantástico como en un relato de ciencia ficción: si, en la diégesis, el viaje temporal se considera como imposible pero se produce a pesar de todo, el relato pertenece al ámbito de lo fantástico, mientras que si brinda una explicación científica a este tipo de excursión, el relato bascula entonces hacia la ciencia ficción. Un mismo fenómeno puede apreciarse desde distintas perspectivas ideológicas, que son decisivas para determinar a qué categoría pertenece la obra en la que se manifiesta el fenómeno en cuestión.

Al igual que el cuestionamiento del saber global sobre el mundo, considerado por Vax como una condición necesaria de lo fantástico, su crítica de las listas de motivos y personajes típicos de esta literatura será ampliamente perpetuada en las investigaciones posteriores, entre las cuales podemos citar la de Jean Bellemin-Noël, quien da a conocer su opinión al respecto en "Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques" (1971), no sin una punta de ironía:

[14] "El fantasma no es nada en sí mismo. Es el contexto el que precisa su forma y hace resonar en nosotros el tono afectivo que conviene. El motivo no hace lo fantástico, es lo fantástico el que se desarrolla a partir del motivo" (trad. mía).

> Outre la déperdition d'énergie provoquée par les énumérations par rapport à des solutions formalisées sensiblement plus économiques ; outre le fait que ces catégorisations refusent d'excéder le champ de la description pour instaurer un système qui conduise vers une compréhension fonctionnelle : il faut reconnaître surtout que les répertoires de thèmes n'engagent guère dans la voie d'une théorisation capable de souligner l'originalité vraie du fantastique à l'intérieur du domaine romanesque. À ce compte, on pourrait également ranger les romans français selon des rubriques comme : marins (Loti, Hugo), parisiens (Hugo, Balzac, Flaubert), provinciaux (Flaubert, Barbey, Zola), paysans (Zola, Giono), aristocratiques (Balzac, Mauriac), etc. Cette procédure n'est rien moins qu'éclairante, peu scientifique, et, pour tout dire, dépourvue de pertinence. (115)[15]

Buscar la especificidad verdadera de lo fantástico en el seno del ámbito novelesco, esto es precisamente lo que pretende hacer el sociólogo y crítico literario Roger Caillois, quien, un año después de que apareciera el ensayo de Vax, publica una *Anthologie du fantastique* (1966) precedida de una viva y penetrante introducción. Esta lleva por título "De la féérie à la science-fiction". Aparte del hecho de que considere la ficción fantástica como un "juego con el miedo", la originalidad de su teoría radica esencialmente en su intento de determinar con exactitud en qué lo fantástico se distingue de la ciencia ficción y de lo maravilloso.[16] Mientras que lo fantástico socava el saber que la ciencia tiene por cierto, explica Caillois, la ciencia ficción propone una reflexión sobre los poderes y la problemática de la ciencia sin contradecir sus datos (17). En una obra de ciencia ficción los fenómenos más extraordinarios siempre reciben una explicación lógica, la cual no necesariamente se explicita pero justifica la falta de asombro ante lo que sujetos contemporáneos de la narración deberían considerar en principio como imposible. En ningún momento interviene en esta clase de relatos la idea que el lector se hace de la realidad en la que vive; en ellos el universo real se sustituye totalmente por un universo

[15] "Además de la pérdida de energía provocada por las enumeraciones en comparación con soluciones formalizadas sensiblemente más económicas; además del hecho de que estas categorizaciones se rehúsan a exceder el campo de la descripción para instaurar un sistema que conduzca a una comprensión funcional: hay que reconocer sobre todo que los repertorios de temas no permiten avanzar en la vía de una teorización capaz de subrayar la originalidad verdadera de lo fantástico en el interior del ámbito novelesco. Según este razonamiento, podríamos igualmente ordenar las novelas francesas bajo rúbricas como: marinas (Loti, Hugo), parisinas (Hugo, Balzac, Flaubert), provincianas (Flaubert, Barbey, Zola), campesinas (Zola, Giono), aristocráticas (Balzac, Mauriac), etc. Este procedimiento es todo menos esclarecedor, poco científico, y, para decirlo todo, está desprovisto de relevancia" (trad. mía).

[16] A lo largo de su introducción, Roger Caillois hace hincapié en el ambiente espeluznante, de desconcierto, de pánico, que estima propio de la literatura fantástica. Define literalmente lo fantástico como un juego con el miedo: "Les récits fantastiques n'ont nullement pour objet d'accréditer l'occulte et les fantômes. La conviction, le prosélytisme des adeptes n'aboutissent en général qu'à exacerber l'esprit critique des lecteurs. La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un *jeu* avec la *peur*" (13) ["Los relatos fantásticos no tienen como objeto acreditar lo oculto y los fantasmas. La convicción, el proselitismo de los adeptos solo llevan por lo general a exacerbar el espíritu crítico de los lectores. La literatura fantástica se sitúa en el plano de la ficción pura. Es ante todo un *juego* con el *miedo*" (trad. mía)]. Cabe precisar que el teórico no piensa en el miedo como un sentimiento negativo; al contrario, aparece aquí como un placer, como un "jeu délicieux" (22). La palabra "juego", que vuelve una y otra vez en las reflexiones de Caillois sobre lo fantástico, sin duda no es utilizada por él de forma anodina. Antes de interesarse en el arte fantástico ya había desarrollado su propia conceptualización teórica del juego en su ensayo *Les jeux et les hommes* (1958), en el que proponía considerar la ficción (toda ficción) como un juego de representación (*cf.* el capítulo 5 de esta tesis).

alternativo donde todo puede ocurrir gracias a los avances de la ciencia. Similarmente, lo maravilloso (del que los relatos que Caillois llama *féériques* son para él una subcategoría) se añade al mundo real sin amenazar ni destruir su coherencia (8). La literatura maravillosa reemplaza el orden de la realidad corriente por un orden exclusivamente milagroso, donde todos los prodigios son admitidos sin cuestionamiento porque nada es imposible por definición desde el punto de vista ideológico irracional que informa la narración.

Ambas categorías literarias, ciencia ficción y maravilloso, presentan en suma fenómenos imposibles como si fueran hechos banales. Lo hacen a partir de paradigmas explicativos distintos, respectivamente la ciencia y la creencia en lo extraordinario. Según Caillois, lo fantástico se deslinda de estas dos categorías no miméticas vecinas por cuanto, en los relatos de esta índole, la aparición de lo sobrenatural produce una desestabilización de la cosmovisión racional que había sido previamente instalada: "Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition" (9).[17] De esta cita se desprende la importancia sustancial que cobra en opinión de Caillois la tematización de la realidad extraliteraria en la ficción fantástica. Aunque termine poniéndola en cuestión, lo fantástico supone la solidez del mundo real, es decir, requiere una codificación realista. En un ensayo anterior, *Au cœur du fantastique* (1965), el estudioso ya había puesto de relieve la necesaria ubicación de la obra fantástica en una realidad familiar, limitada en lo que concierne al campo de sus posibles:

> Le fantastique existe non pas parce que le nombre des possibles est infini, mais parce que, quoique immense, il est limité. Il n'y a pas de fantastique là où il n'est rien de dénombrable ni de fixe, c'est-à-dire là où les possibles ne sont ni définis ni susceptibles d'être énumérés. Lorsque tout à tout moment peut arriver, rien n'est surprenant et aucun miracle ne saurait étonner. Au contraire, dans un ordre réputé immuable, où le futur par exemple ne peut répercuter sur le passé, une rencontre qui paraît contredire cette loi ne laisse pas d'inquiéter. (96)[18]

[17] "En lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se convierte en una agresión prohibida, amenazadora, que rompe la estabilidad de un mundo cuyas leyes se creían hasta entonces rigurosas e inmutables. Es lo imposible, que surge sin prevenir en un mundo de donde lo imposible está excluido por definición" (trad. mía).

[18] "Lo fantástico no existe porque el número de los posibles sea infinito, sino porque, aunque inmenso, es limitado. Lo fantástico no es posible allí donde no hay nada contable ni fijo, es decir allí donde los posibles no son definidos ni susceptibles de enumerarse. Cuando todo puede ocurrir en cualquier momento, nada sorprende y ningún milagro podría asombrar. Al contrario, en un orden considerado inmutable, donde el futuro por ejemplo no puede repercutir en el pasado, un encuentro que parece contradecir esta ley no deja de inquietar" (trad. mía).

La transgresión fantástica de las fronteras del saber establecido implica que las mismas sean claramente definidas en el relato, ya sean las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre lo posible y lo imposible, entre la vida y la muerte, entre el sueño y la vigilia o entre el sano juicio y la locura.

En la continuidad del prólogo de Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*, Pierre-Georges Castex sitúa lo fantástico en el marco de la realidad corriente; Louis Vax añade que es fundamental que la irrupción del ser o acontecimiento sobrenatural en la diégesis haga vacilar el horizonte cultural de los personajes y de los lectores, y cuestiona por otra parte la validez de las listas de motivos fantásticos; Roger Caillois es el primero en intentar un deslinde entre lo fantástico, la ciencia ficción y lo maravilloso, conceptos que, debido a su cercanía, suelen traslaparse. Los trabajos de estos tres estudiosos confluyen en su asociación de lo fantástico y del miedo, que sitúan en los polos productor (Castex) o personaje y receptor (Vax, Caillois). El próximo gran paso en la historia de la teoría fantástica es franqueado por Tzvetan Todorov, quien, en un ensayo que es hoy un clásico en la materia, se opone categóricamente a este nexo establecido entre lo fantástico y el miedo. En *Introduction à la littérature fantastique* (1970), formula esta objeción bien conocida:

> Il est surprenant de trouver, aujourd'hui encore, de tels jugements sous la plume de critiques sérieux. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre, et que le sentiment de peur doive être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire (est-ce là la pensée de nos auteurs ?) que le genre d'une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur. Chercher le sentiment de peur dans les personnages ne permet pas davantage de cerner le genre : d'abord les contes de fée peuvent être des histoires de peur […] ; d'autre part, il est des récits fantastiques dont toute peur est absente. (40)[19]

La teoría de Todorov representa un importante adelanto en el estudio de lo fantástico en el sentido de que invita a interrogarse sobre el estatuto genérico de los relatos donde el miedo no se representa, como *La metamorfosis* (1915) de Kafka, los cuales hasta entonces tendían a dejarse a un lado. A este ensayo se le han hecho a veces oportunas matizaciones, a veces severas críticas, pero es innegable que incitó a los teóricos posteriores a proponer otras soluciones a la cuestión del miedo y a afinar los criterios que permiten separar lo fantástico de las categorías literarias limítrofes.

[19] "Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror [...]; por otra parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor" (trad. Silvia Delpy, *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Premia, 1981, p. 26).

1.1.3. La vacilación interpretativa de Todorov

La definición que Tzvetan Todorov da de lo fantástico retoma varios de los elementos mencionados por sus predecesores, como la necesaria ubicación de la trama en un mundo familiar y la irrupción inesperada de un elemento extraordinario, inexplicable en función de las leyes de ese mismo mundo familiar. Al igual que Vax, postula que el efecto fantástico radica en el momento en que entran en crisis las certidumbres existentes sobre el mundo circundante, pero contrariamente a él, no enuncia que esta crisis deba provocar un sentimiento de miedo. Para Todorov, conviene más bien juzgar lo fantástico a partir de la *vacilación* del personaje entre una explicación racional y una explicación irracional, una vacilación que debe ser tematizada por el texto mismo:

> Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois de ce monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin : l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturelle. (29)[20]

Al término de la historia, el personaje toma una decisión, opta por una u otra solución y, con ello, sale del campo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos vividos (por ejemplo a través del sueño o de la alucinación), entonces la obra es un caso ilustrativo de otra categoría literaria, que Todorov llama "lo extraño" (*l'étrange*). Si, al contrario, decide que deben admitirse nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales dichos fenómenos pueden explicarse, se entra en la categoría de lo maravilloso (46).[21]

---

[20] "Así llegamos al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural" (trad. Silvia Delpy, *op. cit.*, pp. 18-19).

[21] Italo Calvino, autor de varios cuentos fantásticos, hace una observación interesante al respecto en la introducción a su antología *Cuentos fantásticos del XIX* (1987), a saber, que la acepción de los términos "maravilloso" y

Con su enfoque estructuralista, Todorov establece una metodología precisa de rasgos contrastivos que permite diferenciar varias categorías literarias cuyos límites no siempre son fáciles de reconocer. Ahora bien, con la ventaja de una visión retrospectiva, se pueden encontrar varios problemas en su conceptualización teórica, comenzando por la localización de la narración maravillosa en el contexto de la vida corriente, mientras que esta había sido situada en primera instancia por Roger Caillois en una realidad paralela, sin ningún contacto con la esfera de la realidad cotidiana. Para Todorov, de hecho, lo maravilloso sobreviene cuando un hecho ocurrido en un universo narrativo análogo al nuestro ("dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons", afirma en el extracto anterior) no puede explicarse mediante las leyes racionales de ese universo. Entre esta definición de lo maravilloso y la de Roger Caillois, la historia dará razón a la segunda, como atestiguan los trabajos ulteriores de eminentes especialistas tales y como Jaime Alazraki (19), Susana Reisz (201), Ana María Morales (53), los ya citados Rafael Olea Franco (46) y David Roas (47), o Irène Bessière. En la narración fantástica, escribe Bessière:

> la position d'irréalité se voile d'une motivation réaliste. Cet échange impératif distingue le fantastique du merveilleux : dans le conte de fées, le "il était une fois" place les évènements narrés hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste. La fée, l'elfe, le farfadet du conte féerique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre : toute contamination est exclue. A l'opposé, le fantôme, la "chose innommable", le revenant, l'événement anormal, insolite, l'impossible, l'incertain enfin font irruption dans l'univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu'à la crise fantastique, toute faille, tout "glissement" semblaient impossibles et inadmissibles. (32)[22]

Respecto a esta dicotomía entre la ficción fantástica y la ficción maravillosa, Bessière introduce una precisión suplementaria que no está de más señalar. Lo maravilloso se ubica según ella en el marco de un mundo que es no solo paralelo al nuestro, sino también esencialmente maniqueo, lo que representaría otra diferencia notoria respecto de lo fantástico. En el universo maravilloso, estipula la autora, el bien y el mal tienden a objetivarse y a oponerse categóricamente: "Être

"fantástico" es susceptible de variar según los idiomas. "Lo 'maravilloso' según Todorov se distingue de lo 'fantástico' por presuponer la aceptación de lo inverosímil y de lo inexplicable, como en las fábulas o en *Las mil y una noches*", recuerda Calvino, antes de puntualizar que esta distinción: "se adhiere a la terminología literaria francesa, donde *fantastique* se refiere casi siempre a elementos macabros, tales como apariciones de fantasmas de ultratumba. El uso italiano, en cambio, asocia más libremente *fantástico* a *fantasía*; en efecto, nosotros hablamos de lo *fantástico ariostesco*, mientras que según la terminología francesa se debería decir 'lo maravilloso ariostesco'" (10).

[22] "La posición de irrealidad se cubre de una motivación realista. Este intercambio imperativo distingue lo fantástico de lo maravilloso: en el cuento de hadas, el 'érase una vez' ubica los acontecimientos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada, el elfo, el duende del cuento de hadas evolucionan en un mundo distinto del nuestro, paralelo al nuestro: toda contaminación está excluida. Al contrario, el fantasma, la 'cosa innombrable', el muerto viviente, el acontecimiento anómalo, lo insólito, lo imposible, lo incierto irrumpen en el universo familiar, estructurado, ordenado, jerarquizado, donde, hasta la crisis fantástica, toda falla, todo 'deslizamiento' parecían imposibles e inadmisibles" (trad. mía).

sot, être vêtu de haillons, être monstre ou ogre sont les figures du mal et de l'injustice ; être bonne fée, épouser un prince, celles de la justice" (18).[23] Lo maravilloso expone sin cuestionarla la esencia sobrenatural de sus leyes, y, con sus papeles y comportamientos claramente delimitados, suele desempeñar la función de ilustración o de ejemplo moral; el relato fantástico en cambio tiene por principal objeto el problema de la falibilidad de las leyes, que la irrupción repentina de un acontecimiento en teoría imposible (incompatible con estas mismas leyes) pone en evidencia. Por un lado, lo maravilloso es el lugar de las convicciones, de las posiciones y de los roles evidentes y estables; por otro lado, lo fantástico es el espacio del evento singular, que, en virtud de su carácter profundamente inexplicable, puede sembrar la duda y la desconfianza acerca de las nociones de bien y de mal, de correcto y de incorrecto, de lo natural y de lo sobrenatural, tales como se conocían hasta entonces (18).

Esta inclinación de lo fantástico a la problematización de los conocimientos humanos tiene que ver, razona Bessière, con el contexto de la Ilustración. Si, hasta el siglo XVII, la religión se encarga de ensamblar de manera coherente el discurso sobre la naturaleza y el discurso sobre lo sobrenatural, con las Luces y su cultura del racionalismo estos dos discursos se vuelven antinómicos. La cultura incipiente es incapaz de conciliarlos. Es en este momento de desequilibrio profundo cuando nace la literatura fantástica en sentido estricto, la cual reúne, revistiéndolos de ficción, estos dos discursos mutuamente exclusivos (67-68). En sus propios trabajos, Pierre-Georges Castex ya había llamado la atención sobre la relación estrecha que existe entre el nacimiento de la literatura fantástica y el debilitamiento de la fe religiosa (15), al igual que Roger Caillois, quien sostenía en "De la féérie à la science-fiction" que: "[Le fantastique] naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable" (9).[24]

Volviendo al ensayo de Todorov, otro aspecto problemático reside en mi opinión en su reducción de lo fantástico a una impresión fugaz, a una forma transitoria que debería necesariamente ceder el lugar en algún momento a lo extraño o a lo maravilloso. Este razonamiento que resume lo fantástico a un mero instante de duda conduce a su autor a enunciar que esta literatura ha tenido una existencia relativamente breve, que habría comenzado hacia finales del siglo XVIII con Cazotte y terminado un siglo más tarde con los relatos breves de

[23] "Ser un poco tonto, andar vestido de harapos, ser monstruo u ogro son las figuras del mal y de la injusticia; ser hada, casarse con un príncipe, las de la justicia" (trad. mía).
[24] "[Lo fantástico] nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad del milagro. Si de aquí en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo descarta y que se lo considera como imposible, temible" (trad. mía).

Maupassant, últimos ejemplos de lo fantástico estéticamente satisfactorios a sus ojos (174-175). En el siglo XX, constata Todorov, la tematización de la vacilación en los textos se vuelve más rara y, por ende, lo fantástico clásico igualmente. Tomando como ejemplo *La metamorfosis*, donde la transformación de Gregorio Samsa en insecto se presenta como si de una situación perfectamente natural se tratara, sin provocar ninguna hesitación entre una explicación racional y otra irracional, Todorov afirma que la transición del siglo XIX al siglo XX marca una transformación de los relatos sobrenaturales, que pasan de la *vacilación* a la *adaptación*: a raíz de la ausencia de problematización de parte de los personajes, los lectores terminan admitiendo la naturalidad del hecho sobrenatural, se adaptan y se acostumbran a él (181). En estos nuevos relatos de lo sobrenatural, la excepción se convierte en la regla, todo se vuelve normal en su anormalidad. Por consiguiente, si se determina lo fantástico en función del criterio de la vacilación interpretativa como hace Todorov, este tiende a desaparecer, y las categorías de lo extraño y de lo maravilloso tales y como aparecen en su modelo teórico pierden igualmente su relevancia, pues ninguna explicación (ni racional ni irracional) permite determinar la índole exacta del acontecimiento inquietante.

1.1.4. Nuevas reflexiones sobre el miedo

¿Qué hacer, entonces, con estas ficciones sobrenaturales del siglo XX que, como *La metamorfosis*, se resisten a ser encasilladas en lo fantástico (sea este definido mediante el criterio del miedo o de la vacilación), pero también en lo extraño, lo maravilloso y la ciencia ficción? ¿Qué hacer con algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, que prescinden del horror, del asombro e incluso de la problematización, de las hadas y de los genios así como de la tecnología?

En 1983, el académico argentino Jaime Alazraki se propone responder a estas dudas en su ensayo *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Para él, la curiosa historia de Gregorio Samsa es un ejemplo paradigmático de lo que estima constituir una forma nueva de lo fantástico, a la que bautiza como lo "neofantástico". Si en la ficción fantástica la irrupción de lo desconocido causa miedo, horror o incertidumbre, la ficción neofantástica prescinde de todos estos sentimientos porque lo desconocido forma parte integrante de una nueva percepción del mundo, que modifica en profundidad el funcionamiento de la narración. Incidentalmente, los objetivos de la narración neofantástica difieren considerablemente de los que persigue la narración fantástica clásica:

> Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta. Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas. (35)

Lo neofantástico del siglo XX se distinguiría de lo fantástico del siglo anterior por la ausencia de problematización de lo sobrenatural, que no causa aquí ni miedo ni vacilación, y por el empleo del lenguaje esencialmente metafórico a través del cual el autor intentaría acceder a una realidad intuitiva, inexpresable en términos lógicos. Estas metáforas, por ejemplo la transformación agobiante de *La metamorfosis* o los conejos que vomita sin jamás preocuparse el protagonista de "Carta a una señorita en París" (1951), de Julio Cortázar, serían una manera de representar artísticamente lo que la razón no permite entender. Tal como las entiende Jaime Alazraki, representarían percepciones, visiones o angustias personales de los autores que estos últimos serían incapaces de explicarse racionalmente y cuya expresión rebasaría los límites de la poética realista (61-62). Puede reconocerse, en esta última idea relativa a la expresión metafórica de sentimientos inexplicables, la rearticulación crítica de una antigua hipótesis de Castex según la cual lo fantástico sería una proyección de los temores profundos del escritor (*cf. supra*).

Aun si los análisis que propone *En busca del unicornio* de la obra de Julio Cortázar me parecen precisos e interesantes, no puedo dejar de apoyar a David Roas cuando objeta que Jaime Alazraki reduce la literatura fantástica a una sola de sus variantes históricas, determinada por el miedo que experimentan los personajes (*Tras los límites* 102). El término "neofantástico" supone, en efecto, la fijación definitiva de un fantástico "tradicional", que Alazraki restringe a las ficciones donde los personajes muestran una reacción de pánico; como Roas, tiendo a pensar que lo fantástico, al igual que toda categoría textual, no hace sino evolucionar con el tiempo y la sucesión de las obras que vienen a modificar su definición. En *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989), Jean-Marie Schaeffer trata específicamente esta cuestión y explica que ninguna clase textual se mantiene intacta a lo largo de su historia: cada época acentúa naturalmente en distintas proporciones una u otra de sus características, sin que ello implique automáticamente la creación de una clase textual diferente.

Al enfrentar el mismo problema, esto es, cómo clasificar esas ficciones donde lo sobrenatural deja de sorprender a los personajes, Amaryll Beatrice Chanady propone por su parte asignarlas a la categoría del "realismo mágico". En *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy* (1985), la crítica literaria argumenta que una de las diferencias fundamentales entre lo fantástico y el realismo mágico es la presencia o no de una

problematización de lo sobrenatural. Mientras que en la ficción fantástica lo sobrenatural se percibe como problemático, puesto que es antinómico respecto al marco ideológico racional instalado por el texto, en el realismo mágico lo sobrenatural se acepta como parte integrante de la realidad (30). Esta distinción lleva a Chanady a considerar tanto *La metamorfosis* como "Carta a una señorita en París" como ejemplos de realismo mágico (44).

A mi modo de ver, sin embargo, no es razonable colocar en una misma categoría literaria *La metamorfosis* y, digamos, *Pedro Páramo* (1955), la novela real mágica de Juan Rulfo. Estas dos novelas presentan una diferencia sustancial que se refiere a la cosmovisión, al punto de vista ideológico que informa la narración. Si, por una parte, el burócrata Gregorio Samsa es un hombre de la modernidad racional cuyo horizonte cultural debería excluir la metamorfosis en insecto, la vida después de la muerte —ser muerto y vivo a la vez— es un hecho coherente con la mentalidad campesina y primitiva de la pequeña aldea de Comala, donde el protagonista de Rulfo va a buscar a su padre. Según mi criterio, es Erik Camayd-Freixas que, al relacionar el realismo mágico y el concepto de primitivismo estético, ha dado la definición más acertada de esta categoría literaria: en el realismo mágico el narrador presenta una abundancia de sucesos sobrenaturales sin explicación ni sorpresa, como si fueran hechos perfectamente naturales, porque dentro de su sistema de creencias primitivas, dotado de una coherencia propia, estos sucesos se perciben como posibles (a esta teoría de Camayd-Freixas me referiré más en adelante, en la última parte de esta introducción, reservada a una discusión de la compatibilidad que considero limitada entre la autoficción y el realismo mágico).

Una solución sencilla y convincente al problema de las ficciones cuyos personajes no se inquietan del fenómeno sobrenatural es aportada por Susana Reisz en el noveno capítulo de su ensayo *Teoría y análisis del texto literario*, aparecido en 1989:

> Que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea presentada por el narrador y asumida por los personajes sin cuestionamiento, es sentido por el receptor como otro de los *imposibles* de la historia, si bien de orden diverso que la metamorfosis misma. Puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de esta transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad. (218)

A juicio de Reisz, la inexplicable transformación de Gregorio Samsa no nos impide relacionar su mundo con el nuestro y esperar que los personajes se comporten en armonía con las leyes psíquicas y sociales conforme a las cuales interpretamos y evaluamos las conductas ajenas. De un hombre moderno como Samsa, es de esperar que un fenómeno tan inédito como lo es una transformación en insecto le cause inquietud, o al menos que llame su atención, así como la de su familia. El hecho de que esto no ocurra constituye una transgresión suplementaria, otro de

los imposibles fantásticos del texto. Por consiguiente, y esta es la originalidad de la definición de Susana Reisz, la problematización del fenómeno sobrenatural no debería figurar de manera imperativa y directa en los relatos fantásticos; incluso cuando esta problematización no se representa en el texto, puede realizarse fuera del mismo por el receptor. Eso sí, lo que debe aparecer claramente es el contexto de causalidad lógica en que se apoyan todas las (re)acciones de una persona de la misma época y de la misma cultura que el autor: en lo fantástico, el fenómeno imposible siempre surge en un espacio de los posibles, determinado cultural e históricamente, y la verdadera esencia de este tipo de narraciones (lo permanente e invariable de ellas) es que ese fenómeno imposible conviva con un campo de los posibles de modo incomprensible, una incomprensibilidad que puede ser explícita o implícitamente presentada como tal (205).[25]

En un ensayo persuasivo y más reciente, *Tras los límites de lo real* (2011), David Roas expresa una opinión análoga a la de Susana Reisz. "Lo que está ausente en un buen número de obras fantásticas contemporáneas es el miedo que experimentan los personajes", escribe Roas, "pero no la impresión inquietante sobre el receptor, el miedo metafísico" (103). Este último concepto, el miedo metafísico, es un elemento teórico que creo útil referir. El ensayo citado rejuvenece las tesis clásicas de Vax y Caillois sobre el miedo de los personajes y del receptor, al operar una distinción entre el miedo "físico" y el miedo "metafísico". El primero, el miedo "físico" (también llamado *emocional*) concierne únicamente a los personajes y tiene que ver con la amenaza física, la muerte o lo materialmente espantoso (95). Con el término "miedo metafísico" (o *intelectual*) David Roas alude a la impresión que considera propia y exclusiva de lo fantástico en todas sus variantes, la cual, "si bien suele manifestarse en los personajes,

[25] Cinco años antes de que Todorov sacara de la sombra el problema presentado por *La metamorfosis*, Louis Vax ya había abordado el caso de la no problematización del fenómeno sobrenatural en lo fantástico. En *La séduction de l'étrange*, propone una lista de doce constantes de nuestro universo con las que un relato fantástico es susceptible de romper: una de ellas, la décima, es que "todo acontecimiento inédito atrae la atención de un grupo" (174). La solución propuesta por Reisz representa por lo tanto la prolongación directa de este razonamiento de Vax, según el que la no problematización no necesariamente hace bascular un relato en otra categoría que la de lo fantástico; es, simplemente, un imposible más de lo fantástico. Cabe observar todavía que la definición de lo fantástico dada por la escritora y crítica literaria argentina Ana María Barrenechea en su artículo "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" (1972) anticipaba igualmente de varios años el razonamiento de Reisz sobre la índole accesoria de la tematización de la problematización de lo sobrenatural. En dicho artículo escribe: "La literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita" (393). Por sugerente que sea, la conceptualización teórica de Barrenechea me parece sin embargo problemática por su carácter demasiado abarcador: según ella, en efecto, no es necesario que un hecho sea sobrenatural para ser juzgado posiblemente como fantástico; basta que sea "anormal", poco común. Así, considera "Instrucciones para subir una escalera" (1962), de Julio Cortázar, como un cuento fantástico en razón de la descripción inhabitualmente minuciosa de un hecho de los más simples, subir peldaños, descompuesto en una infinidad de movimientos que se realizan cada día de forma automática e inconsciente.

atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar" (96). Si la representación de la inquietud de los personajes —el miedo físico— no es una condición necesaria de lo fantástico, la inquietud del receptor —el miedo metafísico— en cambio sí lo es para Roas, puesto que según él todo relato fantástico se define por la transgresión de la idea que el lector se hace de la realidad. Esta definición de lo fantástico implica una participación activa del lector, quien relaciona la historia narrada con el ámbito de su realidad extratextual para determinar la (in)explicabilidad del fenómeno ajeno y, por ende, la naturaleza fantástica o no del relato que se le somete. Vista bajo este ángulo, tal como la conciben Reisz y Roas, la poética de la ficción fantástica exigiría no solo la coexistencia de lo posible y de lo imposible dentro del mundo ficcional sino también el cuestionamiento de dicha coexistencia, posiblemente (aunque no obligatoriamente) representado dentro del texto, pero por encima de todo realizado fuera del mismo por el lector.

En el fondo, este concepto de "miedo metafísico" no es más que otra forma de nombrar la transgresión ontológica esencial que caracteriza la ficción fantástica, a la que cada teórico tiene su forma propia de referirse. Louis Vax, por ejemplo, argumentaba que el conflicto de la razón y del agente sobrenatural que se le resiste en el texto engendraba en el lector lo que llamaba por su parte "un sentimiento de extrañeza" (*un sentiment d'étrangeté*) (117). Siempre en *Teoría y análisis del texto literario* (1989), Susana Reisz relacionaba la transgresión fantástica con el concepto freudiano de *unheimliche*, que puede traducirse en español por "sentimiento de lo siniestro" (197).[26] En un estudio publicado por primera vez en alemán en 1917, Sigmund Freud define ese sentimiento de lo siniestro como la impresión de que convicciones primitivas superadas parecen confirmarse, contra todas las expectativas y creencias racionales de la modernidad:

> Tomemos lo siniestro que emana de la omnipotencia de las ideas, de la inmediata realización de deseos, de las ocultas fuerzas nefastas o del retorno de los muertos. Es imposible confundir la condición que en estos casos hace surgir el sentimiento de lo siniestro. Nosotros mismos —o nuestros antepasados primitivos— hemos aceptado otrora estas tres eventualidades como realidades, estábamos convencidos del carácter real de esos procesos. Hoy ya no creemos en ellas, hemos *superado* esas maneras de pensar; pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, cuando *sucede* algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro, y es como si dijéramos: "De modo que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo; es posible que los muertos sigan viviendo y que reaparezcan en los lugares donde vivieron", y así sucesivamente. Quien, por el contrario, haya abandonado absoluta y definitivamente tales concepciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo siniestro. (Freud 32)

[26] También Rafael Olea Franco vincula lo fantástico y lo *unheimliche* en sus propios trabajos (55).

Los cuentos de hadas, precisa el padre del psicoanálisis, abandonan desde el principio el terreno de la realidad común para tomar abiertamente el partido de las creencias en lo extraordinario: las convicciones animistas, la omnipotencia del pensamiento, la animación de lo inanimado y otras fuerzas secretas. Las convenciones de esos cuentos admiten todos estos fenómenos sobrenaturales, es el motivo por el cual tales relatos no pueden provocar en el receptor una impresión siniestra. Freud enuncia que la literatura más apropiada para producir el sentimiento de lo siniestro es la que, a la inversa, se arraiga en el terreno de la realidad familiar del lector, porque, para que nazca el sentimiento en cuestión, es preciso que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría a fin de cuentas ser posible en la realidad (33). En otros términos, es necesario que la diégesis haga intervenir la idea que el lector se hace de la realidad para que este último experimente la duda siniestra de que, tal vez, esta sea incorrecta. Estoy, pues, plenamente de acuerdo con Susana Reisz cuando concilia lo siniestro freudiano y el efecto esencial de la ficción fantástica, que pone en cuestión la visión o concepción racional del mundo que habitamos.

Por último, creo que no es irrelevante discutir un tema de actualidad, un concepto aparecido hace poco en la larga historia de la teoría fantástica y que, a pesar de su reciente invención, parecería haber adquirido ya entre los críticos cierta notoriedad, palpable en los coloquios de estos últimos tiempos: lo "inusual". La académica española Carmen Alemany Bay (2019) propone denominar como narrativa de lo inusual lo que considera ser una variante de lo fantástico, la cual reagruparía una serie de textos profundamente arraigados en la realidad cotidiana pero donde, simultáneamente, surgiría un evento intrigante que conduciría al lector a dudar del estatuto realista o no de los textos en cuestión:

> En estos modos de expresión de lo inusual no hay necesidad de extrañamiento, ni de inquietar, ni de mundos de fantasía, pues su eje principal gira en torno a lo actual y a lo cotidiano, siendo el efecto pragmático el del asombro, de la confusión. Lo cierto es que tras leer estos relatos inusuales el lector se pregunta ¿es fantástico o es posible? La respuesta posible es que estamos ante universos complejos, ante una realidad trastocada por la imaginación de quien enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de ella. (313)

Así, según la autora del concepto, lo que define la narrativa de lo inusual es la incertidumbre interpretativa del lector en cuanto a la naturaleza exacta del relato que tiene bajo los ojos. El carácter ambiguo del texto, que oscila entre el plano de la vida cotidiana de los personajes y el plano del delirio o de lo onírico, incita al receptor a dudar de la realidad efectiva de los hechos narrados, pero —insiste Alemany Bay— "al final esta [realidad] aflora con toda su contundencia" (313). Este concepto me causa una serie de conflictos. En primer lugar, como

observa Castex en *Le conte fantastique* (1951), este tipo de ambigüedad es un rasgo fundamental de lo fantástico que aparecía ya en *Le Diable amoureux* (1772), donde el pionero del género Jacques Cazotte conciliaba dos formas de imaginación: para cada incidente sobrenatural reservaba la posibilidad de una explicación humana (35). Por tanto, la indecisión entre una interpretación irracional y otra racional (el estímulo de una recepción doble del relato), que Alemany Bay juzga propia de lo que llama lo inusual, me parece ser en realidad una característica fantástica. Luego, la estudiosa insiste en el hecho de que a fin de cuentas la que se impone es la interpretación racional; no logro ver entonces en qué este concepto de narración inusual difiere fundamentalmente de la narración extraña tal como había sido definida por Todorov, donde, de la misma manera, un fenómeno extraordinario encuentra una explicación racional al final de la historia a través de la alucinación o el sueño. Además, y tal vez ello sea más problemático, las fronteras entre la narración inusual y las otras categorías no miméticas vecinas no resultan claras, ya que la autora afirma primero que las ficciones inusuales no se instalan ni en lo maravilloso, ni en el realismo mágico, ni en la ciencia ficción, pero precisa a continuación que nada impide no obstante que puedan ocasionalmente hacer uso en su discurso de estas mismas formas narrativas (310); y como se señalaba poco más arriba, la frontera entre la narración inusual y la narración fantástica clásica no es mucho más precisa, pues al analizar su corpus de obras inusuales Carmen Alemany Bay admite que lo fantástico surge puntualmente en las mismas (318; 320).

Con esta evaluación de la evolución histórica del concepto de "fantástico", espero haber demostrado que esta literatura representa una porción relativamente reducida del vasto espectro de la literatura no mimética que existe desde siempre, y que sigue siendo perpetuada y apreciada hoy en día. La literatura fantástica, entendida en sentido estricto, nace en el siglo XVIII, en un momento en que la relación del ser humano con lo sobrenatural cambia radicalmente. En aquella época la ciencia abre fisuras en la creencia religiosa, y la razón sustituye poco a poco la fe como paradigma explicativo fundamental del mundo. Si, hasta entonces, la religión integraba la experiencia de lo sobrenatural a la existencia humana, la ciencia en cambio lo excluye de la vida cotidiana, lo cual se tradujo en la literatura en el surgimiento de una forma de ficción basada en la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, cuya denominación varía según el instrumental conceptual de cada teórico: real/irreal, posible/imposible, creíble/increíble, etc. De Adolfo Bioy Casares a David Roas, pasando por Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois o Tzvetan Todorov, los especialistas sitúan lo fantástico en el marco de la vida real, no en un mundo aparte sino en un mundo regido por las leyes físicas, psicológicas y sociales, en las que los habitantes de la modernidad occidental

creemos: la ficción fantástica incluye en su trama un hecho insólito que rompe con la cosmovisión inicial de los personajes, cuyas más antiguas certidumbres sobre la realidad circundante y sobre ellos mismos se ponen a vacilar.

De esta primera característica, que quiere que la ficción fantástica se relacione siempre con el universo de los lectores, se deriva la segunda, que es el cuestionamiento de la cosmovisión de esos mismos lectores vigente en el momento de la enunciación. No es el carácter aterrador o inquietante del suceso ajeno lo que determina su índole fantástica, sino más bien su inexplicabilidad a partir de las leyes de diversas índoles que rigen el universo diegético en el que irrumpe bruscamente. Lo fantástico se sustenta en el cuestionamiento de la noción misma de realidad, el cual puede ser tematizado en el texto (representado mediante las reacciones de los personajes) pero atañe primordialmente al receptor, cuyas creencias más firmes sobre su entorno inmediato se encuentran desestabilizadas por el texto mismo. Así, en *La metamorfosis* el protagonista de Kafka nunca se escandaliza ante su extraña mutación, como tampoco lo hace su familia; no por ello esta historia es menos fantástica, puesto que pone en entredicho la convicción de que un ser no pueda transformarse en otro de la noche a la mañana, pero también —lo que tal vez resulte más perturbador aún— el hecho de que semejante transformación, si fuera posible, debería ser considerada por quienes la presencian como una situación alarmante.

En el tercer capítulo de *The Grand Design* (2010), el físico británico Stephen Hawking cuenta una anécdota digna de las mejores obras de ficción que me parece ilustrar esta segunda característica de lo fantástico, a saber, la alteración de la imagen que sus lectores tienen de la realidad en la que se mueven cotidianamente:

> A few years ago the city council of Monza, Italy, barred pet owners from keeping their goldfish in curved goldfish bowls. The measure's sponsor explained the measure in part by saying that it is cruel to keep a fish in a bowl with curved sides because, gazing out, the fish would have a distorted view of reality. But how do we know we have the true, undistorted picture of reality? Might not we ourselves be inside some big goldfish bowl and have our vision distorted by an enormous lens? The goldfish's picture of reality is different from ours, but can we be sure it is less real? (53)[27]

[27] "Hace algunos años el ayuntamiento de Monza, en Italia, prohibió a los propietarios de animales domésticos tener pececitos de colores en peceras redondeadas. El promotor de esta medida la justificó diciendo que es cruel tener a un pez en una pecera con las paredes curvas porque, al mirar hacia fuera, tendría una imagen distorsionada de la realidad. Pero ¿cómo sabemos que nosotros tenemos la visión verdadera, no distorsionada, de la realidad? ¿No podría ser que nosotros mismos estuviéramos en el interior de una especie de pecera curvada y nuestra visión de la realidad estuviera distorsionada por una lente enorme? La visión de la realidad de los pececillos es diferente de la nuestra, pero ¿podemos asegurar que es menos real?" (trad. David Jou i Mirabent, *El gran diseño*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 39 [libro electrónico]).

La ficción fantástica tiene por efecto poner a sus lectores en el lugar de esos peces que nadan y retozan en peceras redondas. Los coloca detrás de un lente deformante, que los incita a relativizar la validez de la imagen tradicional que se hacen de su entorno inmediato. Como se sabe, lo que llamamos vagamente "la realidad" es ante todo un concepto definido colectivamente, es el fruto de una negociación comunitaria, y se trata por lo tanto de un elemento variable histórica y culturalmente. Lo fantástico sensibiliza a la existencia de otras posibilidades de percepción de la realidad circundante y, simultáneamente, genera conciencia sobre la inevitable parcialidad de la relación que todo sujeto guarda con el mundo en el que vive. Nunca se sabrá —Hawking no lo precisa— si el patrocinador de esta medida en favor del bienestar de los peces dorados era un gran lector de novelas, pero puede pensarse que, tal vez, si este último hubiera leído más ficción fantástica, habría encontrado una forma más convincente de defender su encomiable causa.

1.2. La autoficción

Cuando uno se lanza en el ejercicio de comparar la historia del concepto de literatura "fantástica" y la del concepto de "autoficción", una primera diferencia salta inmediatamente a la vista: aunque el segundo haya sido elaborado en Francia en un pasado relativamente reciente, en la década 1970, para designar un tipo de relato literario que hibrida las técnicas de la novela y de la autobiografía, paradójicamente su genealogía es mucho más antigua, en la medida en que algunos críticos la hacen remontar a la Antigüedad, mientras que los relatos fantásticos en sentido estricto no aparecen antes de que el racionalismo del siglo XVIII empiece a hacer vacilar las creencias religiosas. Además, si desde la segunda mitad del siglo XX las distintas teorías de lo fantástico han tendido hacia una reducción del alcance de este concepto, en la teoría autoficcional ocurrió lo contrario. En su nacimiento el concepto de autoficción tenía un alcance limitado, que los teóricos posteriores irían ampliando con el tiempo, tanto dentro como fuera del espacio literario. Hoy la escritura autoficcional rebasa ampliamente sus fronteras originales para introducirse no solo en la literatura mundial sino también en otras artes y otros soportes, como el cine, la televisión, la fotografía, el tebeo, la escultura, la pintura, los espacios digitales, etc.

En mi repaso de las principales teorías de lo fantástico, he puesto en evidencia diversas disparidades en las maneras de definir y de delimitar esta categoría literaria. Globalmente, sin embargo, la mayoría de estas disparidades descansan sobre una voluntad común de restringir los límites del concepto. En la actualidad, todavía no existen criterios estables y compartidos

para la definición de la autoficción, y más incluso que en sus orígenes este concepto da lugar a intensas controversias teóricas. Algunos permanecen fieles a su definición inaugural, que postula una homonimia perfecta entre el autor y su narrador-protagonista, así como un trabajo de estilización literaria (novelesca) de las experiencias vividas pero manteniendo siempre un imperativo de exactitud referencial (como en la autobiografía); otros completan y modifican esta definición original para incluir factores de identificación alternativos a la homonimia y un contenido ostensiblemente ficticio; otros aún llegan a disipar los límites más fundamentales de la autoficción para ver su presencia por todas partes, a veces incluso allí donde no está. Así, por ejemplo, en su artículo "L'autofiction en finit-elle avec l'autobiographie ?" (2009), Philippe Willemard sostiene la idea atrevida y difundida —pero que respetuosamente no comparto, como explico más adelante— de que no existe ninguna diferencia sustancial entre la autobiografía y la autoficción, y que todo relato que se pretende autobiográfico es a menudo en el fondo una autoficción porque el autobiógrafo no puede evitar los sesgos de la ficción literaria:

> Comment soutenir qu'une autobiographie est possible, comment ne pas faire de toute autobiographie une autofiction si celui qui s'engage dans l'écriture non spontanée, c'est-à-dire sujette à des révisions continues, se soumet au langage, se perd et se multiplie dans ses brouillons et ses ébauches ? Comment peut-on prendre fait et cause pour l'autobiographie alors que l'écrivain, même s'il se reprend après chaque rature, ne retombe pas chaque fois et souvent sans le savoir dans le même travers, si travers il y a, à savoir, une soumission à ces tiers déjà cités [les évènements déjà racontés, les personnages déjà ébauchés, la trame déjà croquée] ? (16)[28]

Las interpretaciones diversas y a veces incluso contradictorias de la palabra "autoficción" podrían llenar una antología, afirma Vincent Colonna (*Autofiction* 15) al constatar, al igual que otros especialistas en la cuestión como Jacques Lecarme (párr. 2) o Ana Casas ("El simulacro" 10), que la generalización del término ha acabado convirtiéndolo en un cajón de sastre.

A diferencia de la sección precedente, donde he seguido el hilo continuo de las más pertinentes teorías de lo fantástico, en lo que sigue no intentaré presentar un panorama cronológico del desarrollo de la reflexión crítica sobre la autoficción. Este método de trabajo resultaría poco eficaz en el sentido de que llevaría a cuestionar una y otra vez los mismos criterios, las mismas nociones y nomenclaturas, sin llegar en ningún momento a una definición

[28] "¿Cómo sostener que una autobiografía es posible, cómo no hacer de toda autobiografía una autoficción si quien se lance en la escritura no espontánea, es decir sujeta a revisiones continuas, se somete al lenguaje, se pierde y se multiplica en sus borradores y sus esbozos? ¿Cómo puede abogarse por la autobiografía mientras que el escritor, aun si se corrige después de cada error, no vuelve a caer cada vez y a menudo sin saberlo en la misma trampa, si es que realmente es una trampa, a saber, una sumisión a estos terceros ya citados [los acontecimientos ya contados, los personajes ya esbozados, la trama ya bosquejada]?" (trad. mía).

funcional. Antes bien, señalaré algunos hitos claves de la investigación sobre la autoficción, sintetizaré los principales debates relativos a sus características distintivas, y a lo largo de mi revisión de los debates en cuestión marcaré mi propio posicionamiento crítico, derivado de mi experiencia lectora. En efecto, dada la ausencia de consenso general, es inevitable para quien se interese en este tema precisar y justificar claramente cuáles son los criterios que le permiten catalogar, analizar y valorar los textos que estudia como autoficciones.

Comenzaré por exponer la génesis del concepto de autoficción, la invención y primera definición por Serge Doubrovsky en 1977 y luego la reapropiación mucho más amplia, inclinada hacia la ficción, que Gérard Genette y su discípulo Vincent Colonna hacen de este neologismo a partir de finales de los años 1980. Abordaré a continuación los diferentes deslindes que la crítica literaria ha establecido entre la autoficción y sus formas limítrofes (la autobiografía, la autobiografía ficticia y la novela autobiográfica) y efectuaré, sin dejar de expresar mi propia apreciación al respecto, un resumen de las opiniones divergentes acerca de las posibles modalidades de identificación del autor y de su narrador-personaje. Después de esto precisaré cuáles son las variantes de la autoficción existentes actualmente y especificaré igualmente algunas de las nomenclaturas alternativas que se han propuesto para sustituir o complementar el término "autoficción". Esta sección continuará con una presentación más específica del concepto de "autoficción fantástica" tal como ha sido definido por Vincent Colonna y Manuel Alberca, así como una discusión del buen fundamento de esta expresión, basada en el bagaje teórico elemental que poseemos ahora, al término de nuestro repaso de las principales teorías de lo fantástico. Por último, se concluirá con una breve reflexión sobre la dificultad de conciliar la autoficción y algunas categorías de literatura no mimética, en particular el realismo grotesco y el realismo mágico, a pesar de que las autofabulaciones que se estudiarán en los próximos capítulos tengan con ellas varios puntos comunes, como tendré ocasión de mostrar.

Abrochemos ahora nuestro cinturón, estamos a punto de adentrarnos en la historia agitada de la autoficción, la cual, contrariamente a lo que se supone de ordinario, no empieza en una ilustre contraportada sino más modestamente a bordo de un auto.

1.2.1. Génesis: Doubrovsky, Colonna, Alberca

En 1977, un profesor universitario llamado Serge Doubrovsky, conocido entonces esencialmente por sus trabajos sobre Corneille, Proust y Sartre, publica en la editorial parisina *Galilée* su novela titulada *Fils* (que en francés significa a la vez "hijo" y "red de hilos"), en la

contraportada de la cual introduce el neologismo "autoficción". Las frases siguientes en particular se han hecho célebres: "Autobiographie ? Non. Fiction, d'évènements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté".[29] La definición que Doubrovsky ha elaborado de este término técnico a lo largo de los años contiene tres parámetros: una perfecta identidad onomástica entre autor, narrador y personaje, una escritura literaria, así como una importancia decisiva concedida al psicoanálisis, en tanto técnica de acceso a la interioridad favorable al desvelamiento y a la confesión.

La autoficción designa para Serge Doubrovsky un tipo de relato autorreferencial en el que el autor se compromete a contar honestamente una parte de su vida bajo su propio nombre. La *materia* es enteramente autobiográfica, compuesta de "acontecimientos y de hechos estrictamente reales". La *manera*, en cambio, es enteramente novelesca, es decir, según Doubrovsky la autoficción se distingue de la autobiografía tradicional por el trabajo de estilización literaria al que somete el relato de la existencia propia. En su artículo "Les points sur les 'i'" (2007) el escritor francés explica que voluntariamente eligió (enfatiza este verbo, "elegir", para subrayar la índole consciente de esta elección) para *Fils* un marco temporal de una jornada, de las 8 de la mañana hasta las 20. Toda la novela tiene lugar durante estas doce horas de un día cualquiera. Este pequeño trozo de existencia, sin embargo, no es relatado cronológicamente; durante este breve lapso de tiempo todo tipo de asociaciones se forman en el espíritu del narrador, a la manera del *Ulysses* (1922) de Joyce, de quien Doubrovsky reconoce la influencia: sobre su infancia, luego a propósito de una carta recibida el día anterior de parte de una mujer a la que había amado, etc. Todos los detalles de la novela son exactos. La mujer antaño amada, al igual que la casa neoyorquina en la que se despierta el narrador, existen realmente. Pero estos fragmentos de vida están reinsertados en una configuración imaginaria, a saber, el marco de esta jornada de doce horas cuyo mes y año no se precisan nunca. De esta manera, explica Doubrovsky, el trabajo de composición del texto prima sobre la experiencia vivida. Es el esfuerzo estético del escritor lo que estructura la materia autobiográfica (61-62). Además, hace falta precisar que aparte de su marco temporal, la escritura de *Fils* se desmarca igualmente de la escritura autobiográfica tradicional mediante su sintaxis irregular, entrecortada e inconexa. Está hecha de blancos y de huecos, como el espíritu humano, una rearticulación de la sintaxis a través de la cual Doubrovsky buscaba recuperar estilísticamente la discontinuidad de los movimientos asociativos del pensamiento (63).

[29] "¿Autobiografía? No. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, *autoficción*, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura de un lenguaje en libertad" (trad. mía).

Desde sus inicios, *Fils* y el concepto de "autoficción" están vinculados al psicoanálisis, que juega un papel decisivo tanto en la temática como en la producción del texto. El 26 de febrero de 1968, la madre de Serge Doubrovsky fallece bruscamente. Dos semanas más tarde, a raíz de este triste acontecimiento el escritor decide consultar a un psicoanalista, Robert Akeret, quien lo invita a escribir sus sueños en un cuaderno. Los magmas de apuntes resultantes constituyen los principios de *Fils*, que, en aquella época, aún no se llamaba así. Los descubrimientos de Freud sobre el inconsciente revelan a los hombres y a las mujeres de comienzos del siglo XX toda una parte de su ser a la que no pueden tener acceso, y que solo puede descifrarse en el diálogo con el psicoanalista. La experiencia del psicoanálisis, estima Doubrovsky, es el primer efecto de ruptura con respecto a la posibilidad del acceso solitario al autoconocimiento, aislado en su dimensión del otro, puesto que esta doctrina supone que solo escuchando al otro podemos hacer aflorar la verdad en el discurso ("Autobiografía/verdad/psicoanálisis" 49). En este sentido, la autobiografía clásica, que es el relato retrospectivo que un sujeto hace de su recorrido de vida personal, ya no puede bastar para dar una imagen fiel y completa del yo. En las páginas de *Fils*, el autor ficcionaliza sus sesiones de trabajo con Akeret, y en un nivel superior, en su método de composición de la novela, toma él mismo el lugar del analista al transcribir y al intentar interpretar sus propios sueños. La verdad, su "yo profundo", se encontraría ahí en alguna parte, según el inventor del concepto de autoficción, entre los análisis de su inconsciente que desarrolla la novela (63).

En un intercambio de cartas con uno de los mayores especialistas franceses de la autobiografía, Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky confiesa haber concebido el concepto de autoficción en respuesta a una declaración hecha por este último en 1975 en *Le pacte autobiographique* respecto a la posibilidad de una novela cuyo protagonista llevara el nombre del autor. "Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ?", se preguntaba entonces Lejeune. Y respondía esto: "Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur" (*Le pacte autobiographique* 31).[30] Según sus propias palabras, Doubrovsky habría aprovechado *Fils*, que precisamente se encontraba escribiendo en aquella época, para ofrecer un ejemplo concreto de esa fórmula narrativa virtual entrevista por

[30] "¿Puede el héroe de una novela declarada como tal, tener el mismo nombre que el autor? Nada impediría la cosa de existir, y quizás sea una contradicción interna de la que se podría sacar provecho. Pero, en la práctica, ningún ejemplo de semejante búsqueda se presenta a la mente. Y, si el caso se presenta, el lector tiene la impresión de que hay algún error" (trad. mía).

Lejeune, pero también y sobre todo para darle un nombre acorde con su potencial revolucionario (Grell, *L'autofiction* 8).

Al menos, esta era la versión de la historia que se daba hasta los años 2000, y que sigue subsistiendo hoy en día en las memorias, a pesar de que haya sido desmentida por la crítica y por el propio Serge Doubrovsky. Bajo la impulsión de Isabelle Grell, el grupo de investigación "Genèses d'autofictions" del *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM), radicado en la Escuela Normal Superior de París, reveló que la palabra "autoficción" había sido acuñada por Doubrovsky incluso antes de la publicación de los trabajos de Lejeune. ¿Cómo pudo llegarse a semejante hallazgo? Grell y sus colegas estudiaron cuidadosamente los miles de borradores de *Fils* que su autor había ido acumulando desde 1970, fecha en la que emprendió la escritura de esta novela que se llamaba entonces "Monsieur cas", y tomaría todavía luego el nombre de "Le Monstre" antes de adoptar su forma definitiva. El grupo de investigadores descubrió que "auto-fiction" ya aparecía en estos textos preliminares con un guion y bajo la forma de un juego de palabras, probablemente para evitar el amalgama todavía inconcebible teóricamente entre la autobiografía y la novela, conjetura Grell, que cita un fragmento del folio número 1636 de "Le Monstre" donde aparece la palabra por primera vez. Al volante de su auto, mientras conduce en dirección a la New York University, donde enseña las Letras Francesas, el *alter ego* de Doubrovsky medita sobre el cuaderno en el que Akeret lo incita a tomar apuntes de sus sueños:

> la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue
> comme
> RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos
> de la main sur le volant suffit que
> je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve
> me volatilise j'y suis c'est réel si
> j'écris dans ma voiture
> mon autobiographie sera
> mon AUTO-FICTION (cit. por Grell, "Pourquoi Serge Doubrovsky" 46)[31]

En "Les points sur les 'i'" (2007), Doubrovsky avala esta nueva versión de la historia:

> Dans mon souvenir, c'était en quelque sorte en tant que journaliste que j'avais inscrit le mot d'"autofiction" ("Fiction, d'événement et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*") sur la quatrième de couverture de *Fils* demandée par l'éditeur. Or ce n'est pas du tout comme cela que les choses se sont passées. La vérité, je l'ai apprise peu à peu grâce au travail d'Isabelle Grell et des collègues qui se sont donné le mal fou d'essayer de reconstituer le texte original de *Fils*, qui s'appelait "Le Monstre" et

[31] "La escena parece ser la repetición de la misma escena directamente vivida como REAL no hay duda no cabe ninguna duda estoy sentado aquí en el asiento dorso de la mano en el volante basta con que ponga el cuaderno beige entre los dedos libro del sueño construido en sueño me volatilizo aquí estoy es real si escribo en mi auto mi autobiografía será mi AUTO-FICCIÓN" (trad. mía).

> comprenait plus de 2900 feuillets — c'était d'ailleurs la raison pour laquelle Claude Gallimard, dans une lettre charmante, m'avait écrit : "ce livre est très intéressant, mais commercialement, il n'est pas publiable". J'ai dû le réduire à quelques modestes 500-600 feuillets. Et le mot dont il est question apparaît au feuillet originel 1636. (55)[32]

Así pues, la palabra "autoficción" ha sido engendrada y olvidada por Serge Doubrovsky antes de la aparición de *Le pacte autobiographique*, en 1975. Como remarca Isabelle Grell en un ensayo ulterior, parece incontestable sin embargo que sin su puesta en relación con la teoría de Philippe Lejeune, y más precisamente con lo que Doubrovsky consideraba como una laguna de esta teoría, el concepto no habría tenido un despegue tan notable (*L'autofiction* 9). Al refutar el modelo autobiográfico de Lejeune, el autor de *Fils* tiraba una enorme piedra en el estanque de las escrituras del yo, que transformaría el estudio de las mismas en profundidad y a largo plazo.

Un nuevo término técnico está en marcha y, con él, una definición muy precisa que lo apega a la promesa de verdad autobiográfica. La autoficción tal como la concibe Serge Doubrovsky se nutre de una materia estrictamente autobiográfica, y su componente ficcional reside en el trabajo de presentación de esta misma materia, donde el escritor se autoriza libertades respecto a la *dispositio* y a la sintaxis habitualmente asociadas a la escritura novelesca. Pero pronto, el significado del neologismo escapa al control de su creador. Hay que decir que el mismo hibrida dos nociones que pueden admitir todas las gradaciones y, por consiguiente, que resulta ser un concepto fácilmente maleable. Mientras que el autor de *Fils* da a la autoficción un objeto referencial —las vivencias y experiencias del autor-narrador—, un joven doctorando de Gérard Genette, Vincent Colonna, invierte su definición del concepto al vincularlo primordialmente con la novela. El argumento de Colonna es el opuesto simétrico al de Doubrovsky: apenas toma en cuenta la veracidad de los hechos contados y entiende más bien la autoficción como el conjunto de los procedimientos mediante los cuales un escritor se inventa una personalidad y una existencia ficticias. Pone el neologismo bajo un nuevo foco, le da la vuelta como a un guante, al acentuar el sustantivo *-fiction* y al dar al prefijo *auto-* un valor especular, el de un mero reflejo del autor en el texto. Su consistente tesis doctoral, defendida en 1989, incluye en el panorama de la autoficción lo que llama las "ficcionalizaciones de sí" (*fictionnalisation de soi*), donde, dice, "le contenu de l'histoire est fictionnel, l'auteur

[32] "En mi recuerdo, era de alguna manera en calidad de periodista que había inscrito la palabra 'autoficción' ('Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción') en la contraportada de *Fils* pedida por el editor. Pero no es del todo así como ocurrieron las cosas. La verdad, la he aprendido poco a poco gracias al trabajo de Isabelle Grell y de los colegas que se esforzaron por intentar reconstituir el texto original de *Fils*, que se llamaba 'Le Monstre' y comprendía más de 2900 hojas —esta era, de hecho, la razón por la que Claude Gallimard, en una carta encantadora, me había escrito: 'este libro es muy interesante, pero comercialmente, no es publicable'. Tuve que reducirlo a algunas modestas 500-600 hojas. Y la palabra de la que es cuestión aparece en la hoja original 1636'" (trad. mía).

n'emprunte aucun masque et n'a aucune prétention à la vérité personnelle" ("L'autofiction" 11).[33]

Cuatro años después de la finalización de la tesis de su alumno, Gérard Genette publica *Fiction et Diction*, donde da a su vez una interpretación de la autoficción que diverge de la de Doubrovsky. Establece una distinción entre, por una parte, lo que considera como "verdaderas" autoficciones, cuyo contenido narrativo es plenamente ficticio. Propone como ejemplos la *Divina commedia* de Dante así como "El Aleph" de Borges, y sintetiza estas verdaderas autoficciones en el pacto contradictorio siguiente: "Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée" (161).[34] Genette se muestra severo, por otra parte, con las autoficciones al estilo de Doubrovsky, a las que califica de "falsas", de ficciones para la aduana y de autobiografías avergonzadas (161). A estas últimas, las reprueba por ser en realidad autobiografías disfrazadas de autoficciones con el fin de pasar los controles literarios, es decir, les reprocha acudir a la ficción para sustraerse a la mala reputación que suele tener la autobiografía en el ámbito académico y gozar del mayor reconocimiento literario de la novela.

En paralelo, Vincent Colonna sigue desarrollando sus propias reflexiones así como las ideas de Genette sobre el fenómeno autoficcional, y las presenta bajo una versión definitiva en su ensayo *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004). Prosigue en la dirección impresa por su tesis doctoral y reafirma su voluntad de ampliar el horizonte de la autoficción, de la que no habría una sola forma sino varias, dado que existen según su opinión diferentes mecanismos de conversión de una persona histórica en personaje de ficción. Como en su tesis, Colonna añade a la acepción biográfica de Doubrovsky la posibilidad autofabuladora, la de una existencia reinventada de la A a la Z sin ocultar ni modificar el nombre propio. A la pregunta "¿qué es la autoficción?", el autor responde realzando el componente ficcional: "Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son propre nom (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur" (70-71).[35] Esta modificación de la definición de la autoficción implica cambios radicales en la genealogía y la cartografía de esta forma narrativa, de la cual Colonna encuentra

[33] "El contenido de la historia es ficticio, el autor no lleva ninguna máscara y no tiene ninguna pretensión a la verdad personal" (trad. mía).
[34] "Yo, autor, voy a contarles una historia de la que soy el héroe pero que nunca me sucedió" (trad. mía).
[35] "Todos los compuestos literarios donde un escritor se enlista bajo su propio nombre (o un derivado indiscutible) en una historia que presenta las características de la ficción, ya sea por un contenido irreal, por una conformación convencional (la novela, la comedia) o por un contrato establecido con el lector" (trad. mía).

el prototipo, ya no en los años 1970 en Francia, sino 2000 años atrás en el Reino de Comagene, en la actual Turquía, más específicamente en la pequeña novela en primera persona de Luciano de Samosata titulada *Historia verdadera*. El que el pionero de la autoficción sea un escritor nacido hacia el año 120 de nuestra era incita al teórico a relativizar la tesis de Doubrovsky que hace de ella un fenómeno condicionado por la subjetividad contemporánea, una empresa literaria estrechamente ligada al psicoanálisis y al descubrimiento de una interioridad humana plena, rica y en parte inaccesible. Amén de liberar la autoficción del imperativo referencial, Colonna desvincula su existencia del psicoanálisis y de la modernidad para definirla como una tendencia mucho más antigua, como una pulsión arcaica del discurso (63).

Biográfica y autofabuladora, a principios de los años 2000 las dos principales definiciones de la autoficción son lanzadas y dan lugar en la misma época en Francia a numerosos debates en congresos universitarios, en los diarios e incluso en la web. Ana Casas, quien ha realizado un importante trabajo de puente entre Francia y España al compilar, traducir y resumir las contribuciones más autorizadas sobre el tema, observa que hay un desfase entre la invención del concepto y su recepción en la crítica española, que solo se produce a partir de los años 1990, y más tarde aún en la crítica hispanoamericana ("La autoficción" 9). De hecho, el primer libro universitario español que coloca el neologismo en su portada, *La autoficción en España (Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina)*, de Alicia Molero de la Iglesia, aparece más de veinte años después de que Doubrovsky haya dado a conocer el neologismo. Este trabajo, por otra parte, no conoce una recepción considerable.

Un ensayo posterior de Manuel Alberca, profesor en la Universidad de Málaga, tiene más fortuna. Publicado en 2007, *El pacto ambiguo*. *De la novela autobiográfica a la autoficción*, saca de la sombra un impresionante corpus de aproximadamente 150 autoficciones en lengua española y revela así un entusiasmo autoficcional de parte de los escritores originarios de España y de Hispanoamérica hasta entonces desconocido, y al menos tan grande como el que se conoce en Francia. Este ensayo se convierte rápidamente en una referencia obligada para la crítica hispanófona como para los especialistas del Hexágono, tanto más imprescindible cuanto que Alberca propone su propia conceptualización teórica de la autoficción al conciliar las posturas críticas de Serge Doubrovsky y Vincent Colonna.[36] A su juicio, la autoficción no debería anexionarse prioritariamente a la autobiografía (como hace Doubrovsky) o a la novela

[36] Philippe Gasparini proporciona un análisis crítico del libro de Alberca en *Autofiction*. *Une aventure du langage*, un ensayo publicado en 2008 en la editorial parisina Seuil (289-294). Es el único español en lo que Toro, Schlickers y Luengo han llamado "el Olimpo mayormente francés de los críticos 'autoficcionalistas'" (9): Alberca, de hecho, se codea en el libro de Gasparini con Doubrovsky, Lejeune, Genette, Colonna, y otros nombres reconocidos como Marie Darrieussecq o Arnaud Schmitt, de quienes abordaré las teorías en las páginas y los capítulos que siguen.

(como defiende Colonna); esta literatura se definiría más bien por la singular posición que mantiene a caballo entre el ámbito autobiográfico y el ámbito novelesco, como si ocupara la "tierra de nadie" existente entre esos dos vastos espacios genéricos (64). Así definida, la índole misma de la autoficción sería ambigua, en el sentido de que requiere una doble lectura, simultánea o alternativamente autobiográfica y novelesca:

> El relato autoficticio guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía, pues si bien, al introducir, como he dicho, en una novela el nombre del autor donde no cabía o no se esperaba encontrar, se acerca al pacto autobiográfico, algunos datos biográficos ficticios lo vuelven misterioso e indefinido, dotando a la evidencia autobiográfica de un aura de incertidumbre. (*El pacto ambiguo* 130)

Esta mezcla de elementos antitéticos, propios de géneros diferentes, conduce a Manuel Alberca a calificar la autoficción de "híbrido literario" ("Umbral" 11): la pragmática lectora autoficcional diferiría de la de que suponen la autobiografía y la novela mediante su entrecruzamiento de ambas.

1.2.2. Fronteras I: autobiografía, autobiografía ficticia, novela autobiográfica

El diccionario de la Real Academia Española define el pacto como un "concierto o tratado entre dos o más partes que se comprometen a cumplir lo estipulado".[37] En *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune utiliza este concepto para distinguir la autobiografía de la novela. A través de su texto, dice Lejeune, el autor de una autobiografía propone a su lector una relación contractual mediante la cual se compromete a decir la verdad sobre sí mismo. Este "pacto autobiográfico" reúne dos condiciones *sine qua non*, a saber, la identidad entre el autor y el narrador-protagonista del relato así como un imperativo de referencialidad. En primer lugar, la autobiografía supone una estricta homonimia entre el autor (tal como figura mediante su nombre en la portada), el narrador del relato y el personaje del que se cuenta la historia de vida (23-24); y, en segundo lugar, el autor pide al lector que confíe en él, que lo crea, porque se hace responsable de "decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad" respecto a su propia existencia y a su propia personalidad (36). Ahora bien, ya que la memoria humana es imperfecta, esta disposición del autobiógrafo a decir la verdad no impide que su relato pueda contener olvidos, deformaciones o errores involuntarios. Además, toda autobiografía elabora un mito personal, lo cual incita inevitablemente al autobiógrafo a reinterpretar —la mayoría de las veces en su favor— algunos acontecimientos poco favorables. Pero la índole autobiográfica

[37] Véase <https://dle.rae.es/pacto?m=form> (consultado el 18 may. 2020).

de un texto no se determina según Lejeune por su grado de exactitud o de falsedad. Lo que define un texto autobiográfico es el estatuto pragmático del contrato de lectura propuesto: el autor de una autobiografía es una persona real que se compromete a contar honestamente su propia existencia a través de un relato retrospectivo en prosa en el que se implica bajo su propio nombre. Así, contrariamente a la idea de Philippe Willemard comentada en las páginas precedentes, no porque la materia de una vida se encuentre forzosamente modificada al insertarse en un relato, la autobiografía se convierte de manera automática en (auto)ficción. Lo que cuenta es la declaración de intención del autor, quien anuncia un texto sincero y pide a sus lectores que confíen en la veracidad de su relato. Sintetizando al máximo esta idea de pacto autobiográfico, dice Manuel Alberca repitiendo una reflexión de Philippe Lejeune, podría enunciarse que la autobiografía no se produce cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice (*El pacto ambiguo* 66).

Simétricamente a este "pacto autobiográfico", Lejeune postula la existencia de un "pacto novelesco", que le es inversamente proporcional en la medida en que sus dos condiciones son la práctica patente de la no-identidad (el autor y el personaje no llevan el mismo nombre) y la atestación de ficcionalidad (en general, el subtítulo "novela" suele desempeñar esta función en la portada) (*Le pacte autobiographique* 27). Mientras que el autobiógrafo promete relatar lo más sinceramente posible, en la medida de sus capacidades, la historia de su propia existencia, el autor de una novela propone por su parte a sus lectores contarles la historia de un personaje inventado respecto del cual marca sus distancias. Sendos pactos pueden sellarse explícita o implícitamente, a través del enunciado y/o en lo que Gérard Genette bautizó como "peritexto", que designa toda la gama de elementos que rodean físicamente un texto y que incluye el título, el nombre del autor, la clasificación genérica, la ilustración de la portada, el prólogo y la contraportada con sus descripciones y sus eventuales reseñas.[38]

No obstante, la autobiografía y la novela no son compartimentos genéricos completamente estancos. Incluso antes de la aparición destacada del concepto de autoficción, se conocían ya dos tipos de relatos que incorporaban elementos a la vez autobiográficos y novelescos en proporción y forma variables: por una parte, cuando la novela imita el pacto

[38] En *Seuils* (1987), Genette escribe: "Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace même du volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique" (10) ["Un elemento de paratexto, si al menos consiste en un mensaje materializado, necesariamente tiene un lugar, que puede situarse respecto al del texto mismo: alrededor del texto, en el espacio mismo del volumen, como el título o el prefacio, y a veces incluso insertado en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o algunas notas; llamaré *peritexto* esta primera categoría espacial, ciertamente la más típica" (trad. mía)].

autobiográfico, esto puede dar lugar a la "autobiografía ficticia", y, por otra parte, la autobiografía puede insinuarse en la novela, como ocurre en la "novela autobiográfica". Conviene precisar cuáles son las características de estas dos categorías de relatos y en qué se distinguen de la autoficción.

El primer caso, el de la "autobiografía ficticia", es el menos problemático. Se trata de un tipo de narración que imita la autobiografía de una persona inexistente. Por consiguiente, la persona en cuestión, ese sujeto del que se nos cuenta la vida, no es el autor; en una autobiografía ficticia el responsable del libro y el narrador-protagonista son dos sujetos diferentes. Manuel Alberca, quien estima que con *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) la literatura castellana fue pionera de esta variante de las narraciones del yo, proporciona esta definición eficaz:

> En su forma, la autobiografía ficticia [...] parece una auténtica autobiografía o unas memorias verdaderas, y todo en apariencia lo confirma, incluso su título, que en general quiere colaborar también a que el lector crea que el relato ante el que se encuentra no es una novela. Con esa finalidad simula deliberada y miméticamente el discurso de la autobiografía, jugando con la expectativa del lector al hacer pasar como referencial un texto que, en realidad, es ficticio. (*El pacto ambiguo* 93)

El teórico francés Philippe Gasparini da una definición similar a la de Alberca en su ensayo *Est-il je ?* (2004), donde declara que la autobiografía ficticia se caracteriza por la simulación de una enunciación autobiográfica sin que haya identidad entre el autor y el narrador-protagonista (20). El autor de una autobiografía ficticia erige un mundo imaginario, con toda la libertad que ello supone, pero lo hace de una manera engañosa, al fingir una enunciación autobiográfica. A la manera de la autobiografía más usual, cuenta retrospectivamente una vida o algún episodio de la misma, y exactamente como el autobiógrafo utiliza para hacerlo una voz narrativa en primera persona que, además de narrador, también actúa como personaje en el relato. La diferencia es que el narrador-protagonista es enteramente ficticio, es una pura invención. En la autobiografía ficticia hay una distancia infranqueable entre el autor y el narrador-protagonista, acentuada y ratificada por el hecho de que estas diferentes instancias no son homónimas. El nombre del yo ficticio desarrollado en el texto no coincide con el nombre de autor que figura en la portada del libro (o que no figura en ella, en el caso particular del *Lazarillo*, cuyo autor ha optado por permanecer anónimo para prolongar su fingimiento de un relato verídico y así aumentar la ambigüedad de la novela).

En lo que concierne a la "novela autobiográfica", las definiciones dadas por Manuel Alberca y Philippe Gasparini son divergentes. En opinión de Gasparini, esta denominación reagrupa todos los relatos que programan una doble recepción, a la vez ficcional y autobiográfica, sea cual sea la proporción de la una y de la otra pero siempre dentro de los

límites de la verosimilitud. Este criterio, la verosimilitud, es el que utiliza el autor de *Est-il je ?* para diferenciar la novela autobiográfica de la autoficción. Recupera al respecto la distinción efectuada por Aristóteles en *La Poética* entre, por una parte, una verosimilitud natural, o *eikôs*, que corresponde a lo que es posible, probable, realizable en el orden de la realidad factual, y por otra parte una verosimilitud retórica, la cual es función de la diégesis de un texto particular. En la vida de todos los días, por ejemplo, viajar en el futuro todavía se considera como inverosímil (inverosimilitud natural), mientras que en un relato de ciencia ficción el mismo tipo de viaje puede perfectamente ser admitido como verosímil, porque en el universo de dicho relato los progresos de la ciencia lo permiten (verosimilitud retórica) (28). Gasparini escribe luego: "Le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable, l'autofiction" (29).[39] Tanto la novela autobiográfica como la autoficción incitarían entonces a confundir el autor con uno de sus personajes, a diferencia de que la primera siempre sería verosímil, es decir, que todos los elementos de una novela autobiográfica deben aparecer al lector como posibles en la realidad extraliteraria (sin importar su veracidad), y la segunda, la autoficción, correspondería a una proyección del autor en situaciones manifiestamente imaginarias. Este sentido más bien restrictivo atribuido a la autoficción recupera el que Gérard Genette le había concedido en *Fiction et diction*, o más precisamente, es similar al sentido que Genette había dado a las autoficciones a las que calificaba de "verdaderas".

La definición que propone Manuel Alberca de la novela autobiográfica se basa, no en el grado de verosimilitud natural del contenido, sino en la onomástica. Según él, la expresión designa un tipo de relato en el que, independientemente del grado de ficcionalidad, hay una clara separación entre el autor, el narrador y los personajes, pero donde, a pesar de la separación de principio entre estas diferentes instancias, el lector puede tener razones de sospechar que hay identidad del autor y de uno de sus personajes en razón de algunos parecidos en los que puede reparar. Dicho de otro modo, a juicio de Alberca, estaríamos ante una novela autobiográfica cuando, detrás de un personaje que no lleva el nombre del autor, se podrían reconocer sin embargo marcas o huellas más o menos evidentes de la identidad de este último y de su vida; cuando, en el perfil de un personaje, se dibuja una figura en la que se reconozcan o encuentren

[39] "La novela autobiográfica se inscribe en la categoría de lo posible (*eikôs*), de lo verosímil natural. Debe convencer imperativamente al lector de que todo ha podido ocurrir lógicamente de tal manera. De lo contrario cae en otro género, que, por su parte, mezcla lo verosímil y lo inverosímil, la autoficción" (trad. mía).

parecidos con el autor. El repertorio de voces narrativas se hace más complejo en la novela autobiográfica que en la autobiografía y la autobiografía ficticia, pues podemos encontrar aquí relatos personales en primera persona o relatos impersonales donde los personajes se designan en tercera persona.

Considero que el criterio onomástico adoptado por Manuel Alberca puede llevar a definiciones más funcionales de la novela autobiográfica y de la autoficción, y también menos limitativas, pues si se define la autoficción por oposición a la verosimilitud natural de la novela autobiográfica, habría que excluir *Fils*, la novela mediante la cual el concepto fue fundado por Serge Doubrovsky, del campo autoficcional. En el terreno de la onomástica, sin embargo, Alberca no logra liberarse de toda contradicción. En *El pacto ambiguo*, insiste en el principio de la necesaria disyunción entre autor y personajes en la novela autobiográfica, pero al mismo tiempo considera el anonimato como una característica admisible. Se muestra así deudor de las teorías de Philippe Lejeune (25) y Vincent Colonna (*L'autofiction* 99-100), quienes incluyen igualmente el anonimato entre las posibles estrategias de la novela autobiográfica:

> Una novela autobiográfica es ante todo una novela, es decir, un relato que se presenta con un protocolo genérico propio del pacto de ficción, según el cual el autor no puede ser identificado ni con el narrador ni con el protagonista ni con los personajes de la historia. Es decir, existe entre éstos un distanciamiento formal y pragmático, ratificado por la disociación nominal, pues, como ya he dicho, ni el narrador ni los personajes de la novela autobiográfica pueden tener el mismo nombre que el autor. De acuerdo con esto, el autor desaparece formalmente del ámbito textual de la novela y delega la conducción del relato en el narrador o protagonista, que en principio en nada hace suponer que se trata del autor mismo. A veces, como ya dije arriba, permanece anónimo, lo que en cierto modo puede entenderse como una invitación ambigua a que el lector establezca alguna relación entre ambos, al no disociarse explícitamente a través de un nombre diferente al autor. (*El pacto ambiguo* 111-112)

Sobre este punto particular, la teoría de Manuel Alberca muestra una incoherencia, habida cuenta de que más lejos en el mismo ensayo concede que el anonimato puede igualmente ser cultivado por el autor de una autoficción (238-239). De hecho, el protagonista de la novela *Todas las almas* (1989), de Javier Marías, considerada por Alberca como un ejemplo paradigmático de autoficción, permanece anónimo. Por consiguiente, siguiendo el modelo teórico de Alberca, cuando el lector se enfrenta a un relato del que uno de los personajes es anónimo pero sugiere fuertemente (mediante otros criterios de identificación que el nombre) una relación de identidad con el autor, se encuentra perdido en la encrucijada de dos caminos teóricos: no sabe si debería categorizar el texto que está leyendo como una novela autobiográfica o como una autoficción. Y en realidad, sea cual sea su elección final no podría equivocarse, puesto que caracterizadas de esta manera estas dos categorías literarias se duplican y se vuelven redundantes.

Con el fin de evitar que las categorías de "novela autobiográfica" y de "autoficción" se sobrepongan y se confundan entre sí, una solución a la vez simple y práctica consiste a mi juicio en reservar a una de ellas solamente la estrategia autorial del anonimato. Para mantener cierta coherencia con las ideas defendidas por Manuel Alberca, tanto sobre la novela autobiográfica como sobre la autoficción, propondría por mi parte asociar el anonimato de manera exclusiva con la autoficción. En efecto, el teórico español afirma que una novela debe reunir dos condiciones necesarias para que pueda considerarse como "autobiográfica": 1) debe haber una disociación del autor respecto de su narrador y de sus personajes, a pesar de la cual, 2) bien desde la intención del novelista o desde la expectativa del lector, se perciba a uno de los personajes en cuestión como una proyección, encubierta y disimulada, de la propia vida y personalidad del autor. Alberca asegura: "La novela autobiográfica es un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y personalidad del autor empírico y la biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio" (*El pacto ambiguo* 113). Para que se cumpla la primera de estas dos condiciones, la disociación del autor y de las distintas instancias de su relato, no hay medio más eficaz e inequívoco que la heteronimia. El mismo Alberca es, una vez más, claro al respecto: "Cuando el protagonista de la novela (esté narrada en primera o en tercera persona) tiene un nombre propio distinto del autor, esto acentúa el distanciamiento propio de la novela y ratifica su carácter ficticio, aunque desde el punto de vista argumental acumule pruebas de autobiografismo o incorpore materiales biográficos de la vida del autor" (*El pacto ambiguo* 100). Dado que la disyunción onomástica es la única estrategia que permite disociar de forma inequívoca el autor de su narrador y de sus personajes, limitar la novela autobiográfica a la misma —sin autorizar la posibilidad del anonimato— parece entonces una decisión coherente, respetuosa de la índole prioritariamente novelesca de esta categoría literaria. Después de todo, como indica Alberca, en la denominación el sustantivo "novela" representa la parte sustancial, y el adjetivo "autobiográfica" señala un complemento (*El pacto ambiguo* 101). Aunque el lector pueda reconocer en el texto una inspiración autobiográfica, esta categoría designa obras que son ante todo novelas, es decir, obras donde reina el distanciamiento entre autor, narrador y personajes, según el pacto de Philippe Lejeune.

Por otro lado, Manuel Alberca define la autoficción mediante su índole fundamentalmente ambigua, que fusiona elementos propios del pacto novelesco y del pacto autobiográfico. La autoficción remite según él a relatos que se presentan como novelas, pero al mismo tiempo alegan abiertamente una apariencia autobiográfica (*El pacto ambiguo* 128; 158), de suerte que el lector se encuentre desorientado y vacile entre una interpretación novelesca o

autobiográfica de los hechos narrados. Desde esta perspectiva, ¿no podría pensarse que, con ciertas reservas, el anonimato beneficia a la autoficción? Si un autor atribuye a uno de sus personajes diversos rasgos fácilmente reconocibles de su identidad y de su existencia propias a fin de estimular una lectura autobiográfica, pero no termina nunca de confirmar esta identificación mediante el desvelamiento de su nombre propio, ¿acaso no da esto lugar a una situación de ambigüedad máxima? Con ello, quiero sugerir que el anonimato es no solo compatible con la autoficción, como reconoce de hecho Alberca, sino que puede constituir en algunos casos un medio de llevar más lejos aún la ambigüedad interpretativa que el estudioso español considera como característica de los relatos autoficticios. A mi parecer, en la autoficción el escritor puede ficcionalizarse bajo su propio nombre, a través de un yo asumido en la obra, o al contrario insinuarse detrás de un yo-espejo anónimo y sembrar así en el receptor una duda mayor aún en cuanto a la manera en que conviene interpretar el texto confusamente novelesco y autobiográfico que tiene entre las manos.

1.2.3. Identificación: homonimia y anonimato

A pesar de sus visiones diferentes del concepto de autoficción, Serge Doubrovsky ("Les points sur les 'i'" 54), Vincent Colonna ("L'autofiction" 10; *Autofiction* 70-71) y Jacques Lecarme (párr. 6) insisten en sus trabajos respectivos en la necesaria homonimia entre el autor y el narrador-personaje. También es el caso de José María Pozuelo Yvancos, autor de un ensayo sobre la autoficción en las obras de los escritores españoles Javier Marías y Enrique Vila-Matas, titulado *Figuraciones del Yo en la narrativa* (2010), donde sostiene que esta identidad de nombre es el único rasgo distintivo seguro para dar sentido a esta categoría (19-20). Como ya se ha estipulado, Manuel Alberca defiende en *El pacto ambiguo* (2007) una posición más matizada ya que integra a su definición el hecho de que el narrador-personaje debe tener el mismo nombre que el autor (158), pero admite simultáneamente que "hay relatos que pueden sacar partido narrativo de la trasgresión de este principio de la identidad nominal, tal como lo hizo Javier Marías en *Todas las almas*" (238-239).

Paralelamente, un conjunto de investigadores ya han alzado sus voces para poner en evidencia los límites del razonamiento centrado en la homonimia, y hacer escuchar sus propios argumentos a favor del anonimato. Isabelle Grell, quien ha revelado en sus investigaciones el verdadero origen de la palabra "autoficción", integra a su definición del concepto los casos de anonimato. Más precisamente, opera una triple distinción entre lo que llama los "escritores del compromiso personal" (o escuela de Doubrovsky), donde el pacto de lectura se funda en la

identidad completa del autor/narrador/protagonista y donde los acontecimientos relatados corresponden a una realidad extraliteraria; "la autoficción como laboratorio del yo" (es la escuela de la escritora francesa Chloé Delaume), que cuestiona el lugar y las responsabilidades de cada uno en el mundo; y por último "la autoficción alusiva", que remite a una vena menos restrictiva de la autoficción donde la identificación es más indirecta, e incluye los relatos en los cuales el personaje autoficticio no se nombra (*L'autofiction* 39-48). En un artículo inicialmente aparecido en 2007 bajo el título "Ego-littérature, autofiction, hétérographie", el escritor y ensayista francés Philippe Forest ya había cuestionado la relevancia de la identificación homonímica, la cual supuestamente garantiza la índole cabal, completa, sin falla alguna de la identidad entre autor y narrador-personaje, basándose en el argumento según el cual una de las mayores enseñanzas de la autoficción consiste precisamente en demostrar que tal semejanza no existe. "Quien narra su vida la transforma inevitablemente en novela", razona Forest, "y solo puede encarnarse a sí mismo en la falsa apariencia de un personaje" ("Ego-literatura" 217).[40]

En el ámbito de la crítica hispánica, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo han argüido en el mismo sentido, alegando como Forest que la *homonimia* no basta para afianzar el carácter autobiográfico de un texto y que, cuando un personaje no recibe nombre, su identidad con el autor puede marcarse mediante medios alternativos tales y como la nacionalidad, la situación familiar, la fecha y el lugar de nacimiento, las características físicas y/o la profesión del personaje correspondiente. "Desde finales del siglo XIX, el anonimato de un personaje literario sugiere su identificación con el autor", escriben Toro, Schlickers y Luengo aludiendo a una idea del propio Vincent Colonna, "y no vemos que este mecanismo hubiera perdido su vigencia: en *Todas las almas* (1989), el anonimato del protagonista lo hace identificable, para la mayoría de los lectores, con Javier Marías" (20). En este debate sobre la identidad nominal, Annick Louis adopta una postura análoga y remite de paso, como he hecho, a la teoría de Manuel Alberca:

> Contrariamente a otros críticos, considero que la presencia explícita del nombre no es esencial al establecimiento de la autoficción, ni a la vacilación entre factual/ficcional. El nombre constituye un elemento autobiográfico preciso (como la aparición del lugar y la fecha de nacimiento del autor), el nombre de la ciudad (o la mención del espacio geográfico, como decíamos en el punto anterior), el nombre de otros personajes o incluso de una red de características que remiten al autor (como ya dijéramos). Cada uno de

[40] Conviene aquí reiterar mi desacuerdo con quienes afirman, basándose en este mismo argumento, que toda autobiografía es en realidad una autoficción. Coincido con Philippe Forest cuando declara que, al mismo tiempo que le presta su nombre, su historia, sus rasgos físicos singulares, etc., el autor difiere siempre radicalmente del personaje que lo representa en el seno del espacio literario (217); esto no supone en absoluto la imposibilidad de la autobiografía (creo que son dos debates muy diferentes). Como he aclarado recurriendo a los trabajos de Philippe Lejeune y Manuel Alberca, la autobiografía se caracteriza por la intención del autor de contar la verdad sobre sí mismo, no por la índole efectivamente verídica o no del resultado final.

> estos elementos puede cumplir la función de establecer una identidad entre narrador y autor (como también lo afirma Manuel Alberca). (88)

Louis toca aquí lo que es acaso uno de los pocos puntos débiles del muy sólido trabajo de Alberca, que mi intento de definir la novela autobiográfica ya me ha llevado a comentar pero sobre el cual no sobra volver. El autor de *El pacto ambiguo* estipula en varias ocasiones que la común onomástica entre autor y personaje —o un sustituto de fuerza equivalente, tal y como la mención en el texto del título de una obra del mismo autor (238)— es el único signo textual posible de su identidad. A guisa de ejemplo, citemos el fragmento siguiente, en el que asegura que la ambigüedad de una autoficción depende de la aparición en el cuerpo del texto del nombre de su autor:

> Además de un rasgo distintivo frente a otras formas narrativas limítrofes, el nombre propio es la única forma de percibir el desafío que plantean las autoficciones. Dicho de otro modo, sin esta referencia, el doble sentido de estas novelas no podría ser percibido ni expresado en su paradójica contradicción. Algunas interpretaciones que tienden a considerar como autoficción cualquier relato novelesco en el que se reconozcan rasgos autobiográficos, pero sin ninguna señal que acredite la común identidad nominal de autor y de personaje, me parecen demasiado generales y vagas, y de tenerlas en cuenta habría que considerar cualquier novela con indicios autobiográficos una autoficción. Como ya he dicho, personalmente las descarto, y no por razones de taxonomía rígida o estrecha, sino, porque en buena medida, sin la nominación, los efectos de ambigüedad arriba expuestos se diluyen. (237)

Sin embargo los ejemplos tomados por Alberca lo contradicen parcialmente, pues no todos cumplen estrictamente estas condiciones (como ocurre con la novela de Javier Marías ya citada, *Todas las almas*). Sobre esta cuestión, los argumentos del académico se enredan igualmente, dado que, poco después de las afirmaciones que acabo de transcribir, concede: "Sin embargo, en algunas ocasiones son las evidentes, por conocidas, referencias biográficas del autor las que suplen la exigencia de la nominación expresa, como ocurre en *Sefarad*, en la que tras los rasgos de la identidad del narrador, que sostiene e hila las sucesivas y diferentes historias del relato, se perfila la figura de Muñoz Molina" (238-239). Esta contradicción es en realidad perceptible en distintos lugares del ensayo de Alberca, como en la página 177, donde precisa que la ambigüedad narrativa puede derivarse de la aparición en el texto de otros elementos que el nombre del autor, como el nombre de familiares y amigos de este último, su fecha y su lugar de nacimiento o cualquier otra referencia personal.[41]

[41] Un problema suplementario surge según yo cuando, después de evocar una serie de casos en los que el personaje lleva un nombre distinto al del autor, Manuel Alberca enuncia que los mismos pueden leerse como autoficciones si el paratexto anima a hacerlo: "Por lo tanto, las informaciones paratextuales (entrevistas, declaraciones públicas o textos específicamente autobiográficos) en las que el autor señala el carácter autobiográfico de un texto novelesco, incluso cuando el narrador-personaje tiene un nombre diferente al suyo, permiten leer esos textos dentro de un común 'espacio autobiográfico' y, por lo tanto, como autoficción o proyección ficticia del autor" (249). Me guardo de apoyar esta afirmación; mi posición sobre este asunto consiste en decir que cuando un autor atribuye a

Es más, Manuel Alberca incluye en el cuarto capítulo de *El pacto ambiguo* una subsección titulada "Excepciones al protocolo nominal", donde afirma literalmente que el anonimato puede ser "sugerente", es decir, que puede servir para inducir una lectura autobiográfica de un relato y, con ello, hacer de este un relato autoficticio:

> Cabe también considerar dentro del campo autoficticio y muy cercano a sus estrategias las novelas en primera persona de personaje-narrador anónimo, especialmente aquellas que se encuentran presididas por lo que propongo denominar "anonimia sugerente". Es decir, la ausencia de nombre propio en el narrador o personaje de aquellos relatos en los que sin embargo se problematiza ésta, como manera de destacar su importancia. (245-246)

Lo que muestran estos ejemplos concretos, y quizás un poco repetitivos pero que espero haber citado con mesura, es que, a pesar de su incontestable autoridad teórica, Alberca no logra ser completamente consistente sobre la cuestión del anonimato en la autoficción. En su ensayo, nada entre dos aguas: intenta mantenerse en la cuenca de la identificación onomástica, pero al mismo tiempo, se deja arrastrar por la corriente del anonimato, al reconocer que la identificación entre el autor y su personaje puede lograrse gracias a recursos más sutiles que el nombre propio y que los mismos pueden incluso potenciar la ambigüedad genérica que considera como constitutiva de la autoficción.

Al admitir que la autoficción puede nacer del anonimato de un personaje, Manuel Alberca se alinea (un poco tímidamente sin duda) con las ideas que Philippe Gasparini formula sobre el mismo tema en *Est-il je ?*. Para que el concepto de autoficción pueda desembocar en la descripción de una categoría consistente, es necesario según el teórico francés salir del marco demasiado estrecho de la homonimia. En la autoficción, toda una serie de recursos distintos del nombre son utilizados con frecuencia por los autores para acentuar la ambigüedad del relato al volver incierta, nunca categóricamente determinable, su disyunción o su coincidencia con el narrador-personaje. El razonamiento de Gasparini es el siguiente: "En laissant vacante la nomination du narrateur, nombre d'auteurs, sciemment, laissent le champ libre à une interprétation autobiographique du lecteur. Et, dans la mesure où cette interprétation est

---

un personaje que se le parece otro nombre que el suyo, marca respecto de dicho personaje un alejamiento que no autoriza a leer su relato como una autoficción. La heteronimia es para mí una estrategia exclusiva de la novela autobiográfica, en la que el autor pretende camuflarse —es verdad que de forma contradictoria— detrás de un personaje ficticio. Su deseo de ocultarse explica que se distancie de su personaje mediante una nominación distinta a la suya. El autoficcionalista, en cambio, afirma textualmente su identidad con su personaje ficticio (homonimia) o aspira a que su lectorado pueda inferirla de los diversos indicios biográficos que le brinda (anonimato combinado con una acumulación de factores de identificación).

confirmée par d'autres indices, le lecteur l'adopte" (41).[42] Al abstenerse de nombrar la instancia enunciadora, explica Gasparini, el autor se dispone a asumir sin intermediario su discurso. O, al menos, acepta la posibilidad de que su relato sea interpretado de tal manera por sus lectores (como si emanara del autor mismo, sin mediación) porque el sujeto que se cuenta, cuando se encuentra desprovisto de identidad onomástica, tiende a remitir al individuo que, mediante su firma en la portada, se hace responsable del texto.

Ahora bien, por sí solo el anonimato no justifica una lectura en clave autobiográfica. No basta con que un narrador en primera persona cuente un relato de vida personal y permanezca innombrado para que se considere el relato en cuestión como una autoficción; hace falta además percibir en el texto una estrategia del autor sutilmente calculada para auto-representarse de manera ambigua. Philippe Gasparini establece una lista de posibles indicios autobiográficos, a los que llama "operadores de identificación", entre los cuales incluye la fecha de nacimiento del autor, su edad, el espacio en el que vive y se mueve, su aspecto físico y su profesión (45-60). Esta última en especial puede constituir un indicio particularmente valioso: la actividad de escritor en un personaje cuyo nombre no se precisa es un rasgo biográfico que, más que cualquier otro, tiene el poder de estimular en numerosos casos una identificación con el autor (52).

Contrariamente a la identidad onomástica, que permite confundir de manera plena y cierta un autor y su personaje, el anonimato en la autoficción podría admitir dos posibles objeciones: uno, la situación de parecido entre autor y personaje es una cuestión de grado; y es por eso, dos, que siempre es dependiente de la participación activa del receptor. El parecido no es equivalente a la identidad. La identidad es un hecho fácilmente aprehensible y binario, que se produce o no se produce, es o no es, mientras que el parecido es una relación, una correspondencia sujeta a discusiones y matices. Manuel Alberca insiste sobre este punto en *El pacto ambiguo* (224), retomando una distinción ya efectuada por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (35). Ambos tienen razón, identidad y parecido no son la misma cosa. Pero no por ello el parecido debería necesariamente conducir a conclusiones negativas sobre el anonimato. Me parece precipitado excluirlo de las posibilidades del campo autoficcional bajo el único pretexto de que no es tan evidente como la identidad onomástica. Después de todo, la mayor libertad interpretativa del parecido no impide a Alberca basar en él su definición de la novela autobiográfica, que se ha reproducido textualmente más arriba; por lo tanto, no veo por

[42] "Al dejar vacante la nominación del narrador, cierto número de autores dejan a sabiendas el campo libre a una interpretación autobiográfica del lector. Y, en la medida en que esta interpretación es confirmada por otros indicios, el lector la adopta" (trad. mía).

qué constituiría un problema una vez aplicado a la autoficción. Al contrario, mi opinión al respecto es que la acumulación en un personaje de rasgos biográficos propios del autor, cuando no se acompaña de una confirmación nominal, aumenta en el lector la duda interpretativa que Alberca juzga característica de la autoficción. El parecido es ambiguo, es verdad, pero ni más ni menos que la índole misma de la autoficción, donde el autor insinúa, según una fórmula de Gérard Genette: "C'est moi et ce n'est pas moi" (*Fiction et diction* 161).[43]

El segundo argumento que se le podría oponer al parecido es que es una relación establecida desde el exterior, por el lector, entre el texto y la vida del autor, mientras que basta para comprobar la identidad onomástica cotejar el nombre proporcionado en el texto con el que figura en la portada del libro. En otros términos, a la inversa de la homonimia, el parecido que es susceptible de emerger en un contexto de anonimato depende de condiciones exteriores al texto: está en función de la competencia del lector y presupone que este conozca al menos mínimamente la biografía del autor para poder identificar en el texto los guiños y las referencias a la misma. A este posible reproche, se podría responder en primer lugar que una buena parte de los indicios identitarios alternativos listados por Philippe Gasparini están disponibles generalmente en el peritexto, más específicamente en la solapa y en la contraportada, que suelen ofrecer a los lectores una foto así como una breve biografía del autor mediante las cuales se dan informaciones sobre su aspecto físico, su fecha de nacimiento, la ciudad en la que vive y los lugares donde vivió en el pasado, sus publicaciones, su carrera y su o sus eventuales actividades profesionales complementarias.

Luego, suponiendo incluso que el peritexto no contuviera ninguna información biográfica sobre el autor, creo que la índole misma de la autoficción, en la que el escritor ficcionaliza su propia personalidad y posiblemente una parte de su existencia, incita a renunciar a la premisa de dejar la vida fuera del texto. A mi parecer, la autoficción se dirige prioritariamente a un público de conocedores, un tipo particular de lector propenso a informarse sobre la intimidad del autor y cuyas competencias no deberían subestimarse. En numerosos casos, quien se lanza en la lectura de una autoficción puede anticipar el hecho de que el relato en el que se adentra contendrá en mayor o menor grado una serie de alusiones a la vida de su autor. En "La autoficción en los tiempos del narco" (en preparación), Kristine Vanden Berghe hace notar que la autoficción, por su tendencia hacia la metaficción y la autorreferencialidad (comento estos dos conceptos en el capítulo sobre Mario Bellatin), ha sido considerada por la comunidad científica más bien "como un producto característico del campo restringido de la literatura

[43] "Soy yo y no soy yo" (trad. mía).

destinada a los *happy few*".[44] La siguiente reflexión de Philippe Gasparini, en particular, deja claro según ella que la autoficción es vista como una alternativa a los tipos de escritura más comerciales:

> L'autonarration du XXI^e^ siècle s'inscrit, me semble-t-il, dans cette aspiration à une parole singulière, libre, déconnectée des circuits économico-politiques, autonome. Au formatage comportemental qu'exige le marché, elle oppose une quête individuelle, obstinée, sinueuse, incertaine, interminable. Dans la cacophonie du faux débat public, elle ouvre des espaces intérieurs de rétrospection, de réflexion, de communication ; et même de silence. (*Autofiction* 327)[45]

Vanden Berghe reitera un argumento defendido ya por la especialista de lo fantástico Susana Reisz en un artículo reciente, "Formas de la autoficción y su lectura" (2016), donde utiliza sus conocimientos literarios para aportar esta vez un esclarecimiento interesante sobre la autoficción. La tesis propuesta por Reisz es que la autoficción se destina esencialmente a un lectorado que forma parte del mismo universo social y cultural que el escritor, y que, por lo tanto, está en condiciones de localizar en el texto las pistas más o menos numerosas de similitud entre un autor y su personaje:

> Planteo [...] que quizás uno de los pocos rasgos diferenciadores de la autoficción sea la inscripción en el relato de un "narratario", "lector implícito" o "lector ideal" que es posible imaginarlo formando parte del círculo íntimo del autor (o de su medio social y cultural). Esta instancia, que se puede caracterizar como potencial destinatario del relato, tendría la capacidad de descifrar las claves que permiten identificar a algunos personajes como personas reales o de reconocer elementos efectivamente autobiográficos allí donde están mezclados con personas y sucesos imaginarios. (88)

---

[44] La autora alude aquí a un concepto del sociólogo de la literatura francés Pierre Bourdieu, quien distingue en el espacio literario entre el "campo de producción restringida" y el "campo de gran producción": mientras que los artistas que se sitúan en este segundo campo buscan el rendimiento económico al adaptar su obra a las demandas del gran público y a los condicionamientos del mercado, los artistas del campo restringido se desinteresan del éxito comercial (algunos incluso lo condenan) y tienden a privilegiar el reconocimiento simbólico de sus pares y de lectores selectos (5-6). La ambición de los artistas del campo restringido no es tanto vender como alcanzar los honores y pasar a la posteridad. El campo de gran producción, en síntesis, correspondería a un tipo de arte "industrial"; el campo de producción restringida funciona según el principio del "arte por el arte" (10). Los análisis que propongo en los capítulos siguientes parecen dar razón a Vanden Berghe: la reivindicación de un vínculo de parentesco con, o la pertenencia directa a grupos y movimientos de vanguardia como "Los contemporáneos" mexicanos, la nueva novela francesa y "Shanghaï/Babel" en Argentina, indican (la vanguardia constituye un indicio claro según Bourdieu) que los escritores de mi corpus buscan situarse más bien en el campo restringido, esto es, que no pretenden dirigirse a un lectorado mundano sino más bien ser consagrado por una porción congrua pero experta de lectores versados en el ejercicio de la literatura.

[45] "La autonarración del siglo XXI se inscribe, a mi modo de ver, en esta aspiración a una palabra singular, libre, desconectada de los circuitos políticos-económicos, autónoma. Frente a la conducta formateada que exige el mercado, opone una búsqueda individual, obstinada, sinuosa, insegura, interminable. En la cacofonía del falso debate público, abre espacios interiores de retrospección, reflexión, comunicación e incluso silencio" (trad. Ana Casas, "La autonarración", comp. Ana Casas, *La autoficción*. *Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, 177-209, p. 209).

Según Reisz, el reconocimiento de las referencias hechas por el autor en su relato a sí mismo y a su vida forma parte, desde la génesis del texto, de la labor asignada al lector de autoficciones. La referencia autobiográfica por sí sola, de hecho, no tendría sentido si no estuviera destinada a un lector capaz de reconocerla. Este punto de vista es significativo en el sentido de que se opone a la idea generalizada de la autoficción como una práctica de escritura narcisista; vista bajo este ángulo, la autoficción se convierte en un puente tendido hacia el lector. Se define entonces ya no como un ejercicio de contemplación de sí al servicio de la satisfacción personal, sino como la inscripción intelectual y emotiva del "yo" del autor en el texto, la cual solo puede entenderse en relación con un destinatario sin quien ese "yo" no existiría. Para fundamentar su opinión, Reisz se refiere a las entrevistas de dos autoficcionalistas argentinos, Matilde Sánchez y César Aira, en las que ambos escritores se muestran conscientes de dirigirse a un grupo escogido de lectores informados.

Desde luego, no puede excluirse que cierto número de lectores minuciosos y dotados de espíritu crítico pero poco ejercitados en las sutilidades de la autoficción, o simplemente ajenos a la biografía del autor, pueden no interpretar un relato autoficticio como tal. Susana Reisz precisa que la autoficción implica igualmente por definición a estos lectores "desinformados" (87-88). A este respecto, todavía basándose en dichas entrevistas de Sánchez y Aira, alega que ambos novelistas saben pertinazmente que algunos lectores no percibirán el carácter autoficcional de su relato, a falta de datos biográficos extratextuales. Esto parece inevitable de todos modos en una forma narrativa que reivindica el estatuto de un texto a la vez referencial y ficcional, y que, en consecuencia, puede descifrarse de múltiples maneras. Así considerada, la autoficción sería un dispositivo que excluye tanto como incluye, y, para quienes estén incluidos, quienes posean la información necesaria para captar los indicios autobiográficos en el texto, puede suponerse que al menos una parte de su placer se deriva de su conciencia de que otros lectores menos informados no están incluidos. Lector y autor mantienen una suerte de connivencia secreta.

Conviene señalar todavía que, por otro lado, ni siquiera la homonimia más perfecta entre autor y personaje asegura que la interpretación de todos los lectores sea entera. A la inversa, es muy poco probable que, incluso en esos relatos donde la onomástica confirma la identidad de las instancias narrativas, el conjunto de las referencias a la vida del autor se torne evidente y detectable por cada lector, sin excepción. Se puede suponer que en toda autoficción hay hechos o acontecimientos verosímiles (en el sentido de naturalmente admisibles) que algunos receptores asimilan en clave autobiográfica mientras que han sido inventados por el autor; y viceversa, que el sentido común incita a interpretar a veces como ficticios algunos hechos o

acontecimientos poco creíbles, mientras que el autor no hace sino contar lo que realmente le ocurrió. La realidad, como se sabe, supera a menudo a la ficción.

Ahora que he mostrado lo que considero constituir los límites de un acercamiento exclusivamente homonímico a la autoficción, es tiempo de resumir de manera concisa e ilustrada mi posición crítica en cuanto a la identificación del autor y de su narrador y/o personaje en la autoficción. A mi modo de ver, existen tres situaciones diferentes posibles, que presento yendo de la menos a la más ambigua:

1. La homonimia perfecta: este es el caso más explícito, ejemplificado por varios relatos de Mario Bellatin, tales como "Un personaje en apariencia moderna" (2007) o *Disecado* (2011), donde el escritor pone en escena un personaje que lleva su propio nombre;

2. Los sistemas de equivalencia al nombre propio: como Lecarme (párr. 6), Colonna (*Autofiction et autres mythomanies* 132) y Alberca (*El pacto ambiguo* 237), pienso que hay sustitutos eficaces a la homonimia, ligeramente más sutiles pero que cumplen una función identificadora similar. Las iniciales, los apodos personales o los juegos fonéticos con el nombre y el apellido, son señales textuales que permiten ratificar la identidad de autor, narrador y/o personaje. Las alusiones a la bibliografía del autor son otra alternativa. En *Wasabi*, por ejemplo, se sabe que el narrador-protagonista es Alan Pauls porque se le atribuye la paternidad de *Manuel Puig*. *La traición de Rita Hayworth*, un ensayo publicado por el escritor de carne y hueso en 1986.

3. La anonimia, si, y solo si se asocia a una acumulación llamativa de indicios autobiográficos: en este escenario la participación activa del lector es esencial, pues el efecto autoficcional surge de la comparación realizada por el receptor entre los elementos presentes en el texto y el ámbito de la realidad extratextual. Esta tercera variante resulta tanto más fácil de detectar cuanto mejor se conozca la biografía del autoficcionalista, pero, al igual que Kristine Vanden Berghe y Susana Reisz, asumo que la autoficción se dirige precisamente en buena medida a lectores iniciados, familiares con el recorrido de vida del autor o dispuestos a informarse sobre el tema. Para ello no siempre se necesita ir muy lejos; el peritexto contiene a menudo las informaciones más elementales sobre el autor. En la mayoría de las autoficciones de César Aira hay una identidad onomástica con su personaje literario, pero en ausencia de la misma, la identidad biográfica entre las dos instancias se construye gracias a un copioso ensamblaje de características comunes fácilmente reconocibles, como su lugar de nacimiento y su actual lugar de residencia, su círculo de amistades literarias y sus artistas faros. Otro tanto ocurre en *Los ingrávidos*, donde Valeria Luiselli es identificable sobre todo a partir de su actividad de escritora, la profesión de su marido, su situación de madre de familia y su posición

a caballo entre los Estados Unidos y México. Sin esta acumulación de indicios autobiográficos, que Gasparini llama "operadores de identificación", la anonimia rigurosa da lugar a un simple e inequívoco relato de ficción.

Al contrario de la homonimia y de la anonimia, la heteronimia me parece ser en cambio una estrategia inconciliable con la autoficción, más propia de la autobiografía ficticia y de la novela autobiográfica.

El cuadro siguiente resume los distintos criterios mediante los cuales la autoficción se distingue de las formas vecinas de escritura del yo descritas en la sección precedente:

	Autobiografía	Autobiografía ficticia	Novela autobiográfica	Autoficción
Enunciación	1.ª persona	1.ª persona	1.ª o 3.ª persona	1.ª o 3.ª persona
Contenido	Referencial	Ficticio (autobiografismo fingido)	Ficticio/referencial disimulado	Ficticio/ referencial
Identificación A/N/P[46]	Homonimia	Heteronimia	Heteronimia	Homonimia o anonimato + operadores de identificación

La 'autobiografía' es, siguiendo la definición de Philippe Lejeune, un relato retrospectivo en prosa donde un individuo cuenta en primera persona la historia de su propia vida —poniendo eventualmente el acento sobre una o varias partes de la misma—, a propósito de la cual se compromete a contar la verdad. La 'autobiografía ficticia' es un tipo de novela que imita la enunciación autobiográfica al relatar en primera persona la vida de un sujeto imaginario; pero no nos equivoquemos, se trata de una novela, dada la disyunción entre el autor y el narrador-protagonista. La 'novela autobiográfica' designa una categoría de relatos ficticios en los que pueden reconocerse en uno de los personajes de la historia rasgos de la biografía o de la personalidad del autor real. Empero, el hecho de que este personaje ficticio lleve un nombre distinto al del autor nos está indicando que este último prefiere no ser reconocido. Allí reside la diferencia sutil con la autoficción, donde el autor se expone al contrario bajo su propio nombre o, al menos, da a sus lectores los medios necesarios para reconocerlo. Lo diré todavía de otra forma: si un escritor dota a uno de sus personajes de rasgos de su identidad personal (incluso los más evidentes) pero le atribuye un nombre distinto, esto muestra que marca su

[46] Me refiero en esta línea a la naturaleza del principio de identidad que une el Autor a su Narrador y/o Personaje.

distancia respecto del personaje concernido, que no autoriza la identificación y, por lo tanto, el relato permanece dentro del terreno novelesco; si en cambio este personaje posee el mismo nombre, o si es anónimo pero tiene un atributo de peso equivalente al nombre (por ejemplo, si comparte la bibliografía de su creador) o que acumula parecidos de distintas índoles con el autor, esto indica que este autor acepta o fomenta sin rubor la identificación, y por consiguiente el relato sale del terreno de la novela pura para integrar el campo de la autoficción.

1.2.4. Subcategorías autoficticias y alternativas conceptuales

Los relatos autoficticios son numerosos, pero no todos se parecen. El autoficcionalista dispone de un margen de libertad bastante considerable tanto en lo que concierne al lugar y a la importancia que otorga a su *alter ego* en el relato, como en lo que atañe a la ficcionalidad de los eventos narrados. En *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Vincent Colonna propone una tipología de la autoficción basada en estas dos dimensiones: por un lado, el estatuto del personaje, doble ficticio del autor, según ocupe en la trama un papel principal o secundario; por otro, el estatuto modal del relato, que puede oscilar entre la verdad de la vida diaria y la irrealidad más franca. Estas dos dimensiones desembocan entonces en cuatro subcategorías autoficcionales, que pueden combinarse entre sí y cumularse: la autoficción "especular", la autoficción "intrusiva", la autoficción "biográfica" y la autoficción "fantástica".

Acerca de la primera subcategoría, la autoficción especular, Colonna escribe: "Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n'être qu'une silhouette ; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de l'œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir" (119).[47] Esta forma de autoficción se presenta como una imagen de la escritura en curso, como un reflejo en la obra del trabajo del escritor. En pintura, *Las Meninas* (1656) de Velázquez constituye según Colonna un ejemplo elocuente. En mi corpus, *Los ingrávidos* podría arrimarse a esta variante de la autoficción especular por la fuerte presencia de mecanismos metaficcionales, más precisamente de metalepsis y de puestas

[47] "Basada en un reflejo del autor o del libro en el libro, esta orientación de la fabulación de sí no deja de recordar la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, pasan a ser en ella un elemento secundario, y el autor ya no se encuentra forzosamente en el centro del libro; puede ser tan solo una silueta; lo importante es que venga a ubicarse en un rincón de la obra, que refleja entonces su presencia como lo haría un espejo" (trad. mía).

en abismo que se enlazan en un infinito bucle (la narradora escribe un libro sobre un escritor fallecido, que escribió en el pasado un libro sobre una mujer que bien podría ser la narradora).

La autoficción intrusiva, igualmente llamada 'autorial', supone por su parte la posibilidad de un narrador en tercera persona. En esta postura, el doble ficticio del escritor no pertenece a la intriga propiamente dicha; se sitúa al margen de la misma (135). Entre las novelas de César Aira que leeremos se encuentra una ilustración de este tipo de autoficción: en *Embalse* (1992), el personaje de Aira aparece repentinamente en el sexto capítulo, donde encarna deliciosamente el papel ingrato del vecino embarazoso de la pareja de protagonistas, Martín y Adriana, para desaparecer por completo en los capítulos siguientes.

Con relación a la naturaleza del contenido, Vincent Colonna contrapone la subcategoría "biográfica" y la que llama "fantástica". En la autoficción biográfica el escritor es el héroe de su historia, el eje en torno al cual gira la materia narrativa, pero fabula su existencia a partir de datos reales. Permanece fiel a la verosimilitud y acredita su texto de una verdad al menos subjetiva —o incluso más, precisa Colonna, quien recuerda que Doubrovsky reivindica una verdad literal a propósito de todas las fechas, todos los hechos y nombres de *Fils*— (93). Opuestamente, en la autoficción que califica como fantástica, la imaginación prevalece sobre la veracidad del relato. En esta última clase de autoficciones la invención salta a la vista, pues el autor se aleja ostensiblemente de su persona y de la evidencia biográfica para internarse en una realidad alternativa imaginaria, que a pesar de todo, en alguna medida, le compromete también:

> L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente ; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale. (74)[48]

Por supuesto, los partidarios de la definición más estricta y restringida de la autoficción, que la conciben como una variante posmoderna de la autobiografía, desaprueban esta subcategoría fantástica. Serge Doubrovsky manifiesta su desacuerdo con Colonna en "Les points sur les 'i'" (64), al igual que la escritora francesa Marie Darrieussecq, autora entre otras de una autoficción

[48] "El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que a nadie se le ocurrirá extraer una imagen del autor. A diferencia de la propuesta biográfica, esta no se limita a adaptar la existencia real, sino que la inventa; la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total" (trad. Ana Casas, "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)", comp. Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, 85-122, p. 85).

titulada *Truismes* (1996), quien juzga que el aspecto indecidible de la autoficción deja de serlo a partir del momento en que un acontecimiento factualmente inverosímil aparece en la narración ("Un género poco serio" 81). En *Je réel / Je fictif : Au-delà d'une confusion postmoderne* (2010), Arnaud Schmitt sostiene en una línea análoga que: "ne plus se poser la question du réel équivaut à ne plus se poser la question inhérente à l'autofiction" (62).[49] Entiendo este argumento, pero me parece que Darrieussecq y Schmitt se quedan a medio camino de su crítica al no diferenciar la ambigüedad del contenido y la ambigüedad que puede atañer a la identidad del personaje del autor, las cuales no necesariamente son interdependientes. En las autoficciones que Colonna llama "fantásticas", la ambigüedad desaparece *de facto* en el plano del enunciado (en realidad convendría incluso matizar esta afirmación, puesto que un escritor puede hacer la elección de incluir entre las peripecias contadas en su autoficción fantástica algunos eventos realmente vividos, modificándolos o transcribiéndolos tales como ocurrieron), pero la indeterminación puede subsistir no obstante en el plano de la enunciación. Así, en *Los ingrávidos*, la narradora-protagonista se desdobla y se transforma poco a poco en fantasma, y por lo tanto, se sabe que estos acontecimientos narrados por Valeria Luiselli no pueden haber ocurrido fuera de la novela. Esto no impide sin embargo que subsista la incertidumbre interpretativa a nivel de la identidad de su personaje, que reúne numerosas características de la autora pero cuyo nombre nunca se precisa, y cuya identidad, por consiguiente, permanece indecisa.

La tipología de Vincent Colonna es complementada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*, donde añade una categoría intermediaria entre la autoficción biográfica y la autoficción fantástica, la denominada "autobioficción", coherente con su concepción híbrida de esta literatura. A diferencia de las autoficciones biográficas y fantásticas, que basculan respectivamente hacia el pacto autobiográfico y hacia el novelesco, las autobioficciones se caracterizan por mantener una equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. "No son ni novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez", escribe Alberca, "sin que el lector pueda estar seguro (mientras las lee) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico" (194). De acuerdo con el estudioso español, quien evalúa la autoficción en función de la duda en la que sume a sus lectores, divididos entre una interpretación autobiográfica y una interpretación

[49] "Dejar de plantearse la cuestión de la realidad equivale a dejar de plantearse la cuestión inherente a la autoficción" (trad. mía).

novelesca de los hechos narrados, las autobioficciones representan el punto culminante de la literatura autoficcional.

Autoficción especular, intrusiva, biográfica, fantástica, autobiofición, estas declinaciones del concepto de Doubrovsky han generado cierta insatisfacción, y a veces incluso irritación, entre los académicos que se han interesado en el fenómeno de la autoficción. Esto conlleva una consecuencia, afortunada o desafortunada según la apreciación de cada uno, que no deja de subrayar Ana Casas: una notable proliferación de expresiones suplementarias o de nomenclaturas alternativas que se pretenden más ajustadas al concepto que se quiere nombrar ("El simulacro" 28). En mi modesta opinión, esta proliferación de nuevos conceptos puede tener efectos paradójicos en la medida en que contribuye a veces a aumentar más aún la confusión terminológica que afecta a la autoficción y sus categorías literarias vecinas, antes que paliarla: según el principio de la navaja de Ockham, o principio de economía, se puede dudar del hecho de que multiplicar las entidades nominales sea útil al conocimiento. Philippe Forest propone sustituir el vocablo creado por Doubrovsky por la expresión "Novela-del-Yo", que estima más adecuada ("Ego-literatura" 216), y añade además dos otros neologismos, la "ego-literatura" y la "heterografía" (231-232), que nunca define claramente sin embargo. José María Pozuelo Yvancos sugiere distinguir la autoficción de "la figuración del yo", en la que el autor real se identifica con su personaje ficticio pero instaura simultáneamente respecto del mismo una marcada distancia, a tal punto que parece "convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma" (29). Con toda evidencia, este concepto no designa otra cosa que lo que Vincent Colonna ya había identificado como la "cosificación del autor" (*Autofiction* 77), un fenómeno observable en las autoficciones más imaginarias, mediante el cual el escritor se despoja de su identidad real para convertirse en un puro personaje de ficción. Las investigadoras Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo insertan una "r" en la palabra compuesta "autoficción" para dar nacimiento al concepto de "autorficción": la diferencia entre la autoficción y la autorficción reside en el hecho de que, en esta última, "el personaje del autor irrumpe de forma sorpresiva y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo, haciendo hincapié en la artificialidad del relato" (21). Nuevamente, este concepto no cuestiona ni renueva fundamentalmente la tipología de Colonna por cuanto, como reconocen las propias autoras (21), a la autorficción definida por ellas se corresponden las vertientes "especular" e "intrusiva/autorial" distinguidas por el teórico francés.

En algunos casos, la nueva nomenclatura elaborada se vuelve tan lábil como el concepto de autoficción que debería en principio reemplazar o precisar, y su significado varía de un

crítico a otro. Arnaud Schmitt, por ejemplo, ha forjado el concepto de "autonarración" (*autonarration*), que es en realidad una vuelta a la autoficción tal como la definía Serge Doubrovsky, es decir, como la asociación de una voluntad autobiográfica unívoca y de una alta ambición formal. Schmitt distingue la autonarración de lo que llama "la ficción de lo real" (*fiction du réel*), una etiqueta que atribuye a los textos cuya identidad oscila entre la verdad de la autobiografía y el contenido ficticio de la novela (90), y que se parece más o menos al concepto de autobioficción de Manuel Alberca. Ahora bien, en *Autofiction*. *Une aventure du langage* (2008), Philippe Gasparini adopta el término "autonarración" acuñado por Schmitt, pero modifica su acepción. En el ensayo de Gasparini la palabra ya no remite a las autoficciones de carácter referencial, como entiende Schmitt, sino que se refiere al archigénero del espacio autobiográfico, que abarca los textos estrictamente autobiográficos, las novelas autobiográficas y la autoficción en todas sus variantes (312-313).

Como decía, opino que, de forma global, esta multiplicación excesiva de términos técnicos que pretenden suplir o colmar las lagunas de la palabra "autoficción" confunde más que orienta, a pesar de que algunos de estos términos sean más justificados que otros. Es difícil renunciar al oxímoron creado por Doubrovsky, el cual, si no ha integrado todavía el Diccionario de la Real Academia Española, figura ya en el Larousse y el Robert, los dos diccionarios franceses más comúnmente utilizados, lo que da testimonio de su reconocimiento y de la firmeza de su anclaje en la lengua. Desear reemplazarlo por otro taxón, por fino y adecuado que sea, parece ser una empresa condenada al fracaso y, de todas formas, esta no garantizaría una mayor operatividad teórica para el ejercicio crítico ni una mejor comprensión del fenómeno que se pretende renombrar. Más bien al contrario, si los debates sobre las nomenclaturas y las características de la autoficción son necesarios, su prolongación indefinida tiende a desviar la atención de las obras mismas, pasando así por alto la capacidad reflexiva de buena parte de ella.

Creo, como anunciaba en el capítulo de presentación, que es oportuno para descubrir otras aristas de la cuestión efectuar un retorno a los textos. No se trata simplemente de establecer la cuota ficción/real, lo cual, admitiendo incluso que esta tarea sea efectivamente posible, solo podría resultar frustrante, puesto que la proporción de falso y de verdadero importa poco en comparación con la labor literaria del escritor y la transmisión de sus ideas, de sus experiencias, de su punto de vista sobre el mundo que nos rodea. Por un retorno a los textos, me refiero más bien al estudio minucioso de un corpus coherente y limitado de autoficciones, de las cuales se pondrían de relieve las relaciones que se tejen entre ellas, los temas recurrentes, los vínculos con el contexto de emergencia o con coyunturas pasadas, la índole del contrato de lectura que explícita o implícitamente proponen a sus lectores, etc. Con base en estos exámenes conviene

volver cuando proceda a la teoría existente, y en su caso, confirmarla, infirmarla o rectificarla. Es lo que hicieron ya un número apreciable de investigadores; también es lo que he intentado hacer en parte hasta ahora, y lo que me esforzaré en seguir haciendo en el resto de esta tesis.

1.2.5. La autoficción "fantástica"

Detrás de toda literatura, e incluso detrás de la literatura más profundamente realista, hay una nostalgia del cuento de hadas, de su indiferencia respecto a las motivaciones y a las explicaciones lógicas, declara Vincent Colonna en las primeras páginas de *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (34). Es por ello que, de acuerdo con él, la autoficción tendría su centro verdadero y constante en la autoficción fantástica, de la que cita los rasgos y los ejemplos siguientes:

> Récit de voyage à la première personne, identification de l'auteur à son personnage, thématique de l'inhumain : tels sont les traits de l'autofiction fantastique. Littéralement ou à peine déplacés, ils se retrouveront à l'intérieur de narrations brèves ou longues, dans des textes comme *L'Âne* de Lucien, *L'Âne d'or* d'Apulée, *La Divine Comédie*, les *Songes* de Quevedo, les deux *Voyages* de Cyrano, les nouvelles oniriques de Nerval, *L'Eubage* de Cendrars, *Le Loup des Steppes* et *Le Voyage en Orient* de Hesse, les grands romans de Kafka, *L'Aleph* de Borges, *La Pornographie* ou *Cosmos* de Gombrowicz, *Tina ou de l'Immortalité* de Schmidt. Et sûrement beaucoup d'autres récits, qu'il te reste à découvrir, lecteur. (33-34)[50]

Desde el punto de vista de la teoría autoficcional, la autoficción fantástica tal como la describe Vincent Colonna es una subcategoría que posee una buena coherencia interna, en la medida en que, en contraste con las autoficciones más apegadas a la biografía del autor, reúne relatos cuyo punto común es la proyección del escritor en una situación ostensiblemente imaginaria. Ahora bien, si se desplaza el eje desde el cual se la piensa, para enfocar esta misma subcategoría desde la perspectiva de las teorías de la literatura no realista, entonces se vuelve evidente que en realidad la denominada autoficción fantástica amalgama textos de naturalezas muy distintas.

Consciente de la variedad del fenómeno que aspira a teorizar, el propio Colonna nombra varios de los registros literarios que engloba la autoficción fantástica y proporciona para cada uno de ellos uno o varios ejemplos. Esta rama de la autoficción comprende lo 'fantástico moderno', que se desenvuelve en "El Aleph" (1949) de Borges (78); pero también lo 'mágico',

[50] "Relato de viaje en primera persona, identificación del autor con su personaje, temática de lo inhumano: tales son los rasgos de la autoficción fantástica. Literalmente o apenas desplazados, se volverán a encontrar en el interior de narraciones breves o largas, en textos como *El Asno* de Luciano, *El Asno de oro* de Apuleyo, *La Divina Comedia*, los *Sueños* de Quevedo, los dos *Viajes* de Cyrano, los relatos breves oníricos de Nerval, *L'Eubage* de Cendrars, *El lobo estepario* y *El viaje al oriente* de Hesse, las grandes novelas de Kafka, *El Aleph* de Borges, *Pornografía* o *Cosmos* de Gombrowicz, *Tina o de la inmortalidad* de Schmidt. Y seguramente muchos otros relatos, que te quedan por descubrir, lector" (trad. mía).

como en las "novelas" de Luciano y Apuleyo (81); lo 'onírico', ilustrado en varias de las narraciones citadas en el fragmento precedente, aunque el ejemplo en que se extiende más largamente Colonna sea la novela *Aurora* (1946), de Michel Leiris (82); el 'realismo grotesco', particularmente patente en *Transatlántico* (1953), del escritor polaco Witold Gombrowicz (89); lo 'trágico', donde el autor da la muerte a su avatar ficticio, y que se encuentra en obras como *Tristram Shandy* (1760-1767) de Sterne o *René* (1802) de Chateaubriand (89); y para terminar, 'lo contrafactual', que consiste en contradecir hechos o acontecimientos de conocimiento público, como por ejemplo el exilio de Gombrowicz en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, que este último oculta en su novela titulada *Pornografía* (1960), donde se pone en escena a sí mismo en la Polonia ocupada de 1943 (90).

El valor del concepto de autoficción fantástica me parece residir en la simplicidad de la definición dada por Vincent Colonna, quien la presenta como un tipo de escritura del yo que roza o franquea los límites comúnmente admitidos de la realidad. Además, este concepto ofrece la posibilidad no despreciable de identificar un elemento presente en varias literaturas de Occidente desde hace siglos. No obstante, desde el estricto punto de vista de las teorías de la literatura no realista, es indudable que esta subcategoría autoficticia mezcla formas de escritura no referencial, y que el adjetivo "fantástica", que ha sido objeto de una fuerte teorización en particular en la segunda mitad del siglo XX, resulta inadecuado. Lo fantástico no puede convertirse en un término puramente negativo, que serviría para designar toda narración que se aleje de una manera u otra, voluntariamente o no, de la literatura realista y de la reproducción fotográfica del mundo circundante. Es en este sentido que me atrevo a discrepar con Colonna: a mi modo de ver, fundado en una revisión de las principales teorías del siglo pasado y contemporáneas, lo fantástico remite al contrario a una parte relativamente reducida del gran abanico de las literaturas de lo imaginario, a la que pertenece únicamente "El Aleph" (entre todos los ejemplos aducidos por el teórico), ese cuento en el que un narrador llamado "Borges" relata su descubrimiento de un pequeño agujero de apenas unos centímetros de diámetro desde el cual se puede ver todo el universo simultáneamente. Ya en los años 1960, época en la que se gesta la definición clásica de la literatura fantástica, Castex, Vax y Caillois subrayan la presencia necesaria de un hecho inconciliable con las leyes de la naturaleza tales como existen o tales como se perciben en una época y un área cultural dadas: en la narración fantástica, la imagen del mundo conocido, familiar, acorde con nuestras experiencias cotidianas, es alterada por la irrupción de un evento irreductible a la explicación racional.

El desfase entre la amplitud de la definición brindada por Vincent Colonna y el alcance en principio restringido de la literatura fantástica ha sido problematizado por primera vez por Ana Casas en un artículo publicado en 2015 bajo el título "Fantástico y autoficción: un binomio (casi) imposible". En este artículo, Casas enuncia:

> La elección del adjetivo "fantástico" para calificar un cierto tipo de autoficción resulta, pues, inapropiada, al remitir, aunque sea de manera involuntaria, a un concepto muy debatido en la teoría y crítica literarias, con un ámbito de aplicación más o menos reconocible: está ya muy asumido que lo fantástico implica la irrupción de lo imposible en el mundo representado, el cual, a su vez, se rige por las mismas leyes que gobiernan el mundo empírico; de este modo, lo fantástico hace intervenir nuestra idea de realidad, al tiempo que nos obliga a llevar a cabo una lectura referencial del texto. (87)

La especialista de lo fantástico Teresa López-Pellisa, quien hace hincapié en la posibilidad de que exista la ciencia ficción (que Colonna no menciona en ningún momento en su ensayo) en la autoficción a partir de un análisis de *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066)*, una novela especulativa de Pablo Martín Sánchez, asegura en la estela de Ana Casas que: "El término 'autoficción fantástica' resulta, pues, poco operativo, ya que debido a la larga tradición teórica en torno al concepto de lo fantástico se tendría que utilizar única y exclusivamente para hacer alusión a aquellos textos realmente fantásticos, y no debería servir como marbete para todo lo no realista" (en prensa).

La inadecuación del adjetivo elegido por Vincent Colonna es perceptible en sus comentarios sobre *Historia verdadera* de Luciano de Samosata, que considera como el prototipo de la autoficción fantástica. En dos ocasiones, Colonna cita la declaración de apertura del narrador-protagonista de Samosata, que demuestra que su relato no puede calificarse como "fantástico" en un sentido riguroso: "Je vais vous dire des choses que je n'ai jamais vues ni ouïes, et qui plus est, ne sont point, et qui ne peuvent être" (*Autofiction* 26; 31).[51] Con estas palabras el narrador aclara que lo que está a punto de contar es pura ficción, que no ocurrió ni nunca tendrá lugar. Esto es contrario a la naturaleza misma de la narración fantástica, que necesariamente debe hacer intervenir la idea que el lector se hace de la realidad empírica para poder contradecirla luego mediante el surgimiento de un acontecimiento extraordinario, dejando así lugar a cierta duda en cuanto a la validez de esta imagen de la realidad: ¿infalible... o falible? No hay nada de ello, ningún escándalo de la razón (ni sentimiento de extrañeza, ni miedo metafísico, ni *unheimliche*), en *Historia verdadera*, que discurriría más bien por vías de narración que no deberían confundirse con lo fantástico, como apunta la investigadora Ana María Morales. Cabría decir lo mismo, dicho sea de paso, a propósito de los viajes de Cyrano

[51] "Les voy a decir cosas que nunca he visto ni escuchado, y que además, no son, y que no pueden ser" (trad. mía).

de Bergerac, considerados por Colonna como otro ejemplo notable de autoficción fantástica (*Autofiction* 14) y mencionados igualmente por Morales en lo sucesivo:

> Lo mismo la *Historia verdadera* de Luciano de Samosata que los viajes de Cyrano de Bergerac o el "Micromegas" de Voltaire se han paseado por el campo de lo fantástico pretendiendo incorporarse a su *corpus*. Sin embargo, no debemos descuidar que es evidente que tanto las utopías como las sátiras sociales son construcciones mentales, que han instaurado su paradigma de realidad con el reflejo caricaturizado o atroz de la realidad que pretenden criticar, que son asumidamente paródicas o contrastantes y no pretenden la transgresión de ninguna ley, ni siquiera su violentación; de hecho, son construcciones terriblemente sólidas que no dejan resquicio para que ninguna entidad textual (personajes, narrador, lector implícito) pueda solventar duda alguna sobre la naturaleza de los sucesos que ahí tienen lugar. [...] El juego que propone la utopía no es de la misma naturaleza que el que ofrece el relato fantástico. Mientras que el primero necesita dejar en claro que se trata de una construcción mental, producto de una inteligencia que no se integra y que no participa en él, lo fantástico obliga a una operación de lectura que implica la apropiación del código violentado. Para Vax, la diferencia entre las utopías y los relatos fantásticos es la distancia que cobra el espectador de las primeras y que le permite ironizar y sentir seguro su mundo, en tanto que en el relato fantástico es obligatorio el involucramiento. ("Las fronteras" 53)

A la luz de estos comentarios, la concepción de lo fantástico que maneja Vincent Colonna aparece, pues, como demasiado amplia y floja. Quizás, para no incurrir en una injusticia al corregir al estudioso francés, habría que citarlo nuevamente, cuando en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* se muestra consciente de no emplear la palabra en su acepción más estricta: "Dans l'autofabulation fantastique, l'écrivain doit devenir un être de fiction, une espèce de créature invisible, pour aller à la rencontre des puissances occultes. En retour de ce don de soi, monnayé par le don du nom, il nous est donné quelques-uns des plus grands textes de la littérature, sans grand rapport avec les conventions et les poncifs des genres dits fantastiques" (*Autofiction* 33).[52] Pero de cualquier modo, el uso que hace del término en su libro resulta laxo. La breve historia de las teorías de lo fantástico presentada en el punto 1.1. de esta tesis muestra, como señalan Casas y López-Pellisa, que durante décadas los escritos sobre la cuestión se han multiplicado con el principal objetivo de reducir esta literatura a ciertos términos y límites, de los que Colonna hace caso omiso al extender el ámbito de la literatura fantástica con un entusiasmo apreciable pero excesivo.

Se han sugerido ya varias alternativas a esta denominación mediante la cual Vincent Colonna remite a las autoficciones donde el autor se abandona al placer de la invención en detrimento de la veracidad e incluso de la verosimilitud autobiográfica de su relato. Álvaro Ceballos Viro, quien saca a la luz un corpus inédito de autoficciones en la literatura satírica y festiva del 1900 en España, habla en sus trabajos de "autoficción maravillosa" (en prensa). Si

[52] "En la autofabulación fantástica, el escritor debe convertirse en un ser de ficción, una especie de criatura invisible, para ir al encuentro de las potencias ocultas. A cambio de este don de sí, materializado por el don del nombre, nos son dados algunos de los mayores textos de la literatura, sin gran relación con las convenciones y los tópicos de los géneros denominados fantásticos" (trad. mía).

bien la expresión es elegante y envidiable, a mi modo de ver su inconveniente es que no hace sino desplazar el problema a otro sector de la literatura no realista, al menos tan circunscrito como la literatura fantástica. Desde que Roger Caillois publicó su antología de lo fantástico en 1966, se admite generalmente que lo propio de las narraciones maravillosas es su localización en un mundo aparte, cuyas leyes naturales funcionan de manera distinta a las nuestras y donde los fenómenos más inesperados, por consiguiente, pueden producirse sin causar sorpresa alguna. Entiendo que el término es empleado por Ceballos Viro porque considera que las autoficciones específicas que estudia responden a semejante definición; sin embargo, no podría utilizarse para abarcar todo el conjunto de las autoficciones que dan la prioridad a la recreación inventiva del yo. Del mismo modo que el adjetivo "fantástica", el adjetivo "maravillosa" es demasiado restrictivo. Valdría únicamente para los relatos cuyo autor se ficcionaliza a sí mismo respetando el criterio de separación del mundo corriente fijado por Caillois.

Después de adoptar la terminología de Vincent Colonna en *El pacto ambiguo* (190-194), Manuel Alberca la reemplaza en sus trabajos ulteriores por la expresión "autoficción imaginaria" ("Umbral" 4). Este nuevo adjetivo es menos limitativo que "fantástica" (y por ende que "maravillosa"), pero tal vez caiga en el tipo de exceso inverso, a saber, la vaguedad. Teresa López-Pellisa objeta de forma certera que, aplicado a la autoficción, el adjetivo "imaginaria" puede resultar conflictivo por pleonástico dado que toda ficción implica un ejercicio de la imaginación (y el principio de la autoficción no es otro que inyectar de forma más o menos moderada imaginación en el relato del yo, ya sea en la forma y/o en el contenido, en la manera y/o en la materia), por lo que la propuesta de Alberca tampoco resuelve del todo la dificultad terminológica (en prensa). Me parece que ella misma logra encontrar un término medio cuando invita a sustituir a su vez el adjetivo "imaginaria" por "no mimética":

> Por todo esto, propongo el término de "autoficción no mimética" para hacer referencia al hiperónimo que podría englobar todas las modalidades de los géneros autoficcionales no realistas, pudiendo hablar así de autoficción fantástica (en el caso de "El diablo", de David Roas), autoficción especulativa (en el caso de *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066)*, de Pablo Martín Sánchez, y *La verdad sobre Dios y JBA*, de José B. Adolph), autoficción maravillosa (en el caso de *Dafne y ensueños*, de Gonzalo Torrente Ballester) y así sucesivamente según las características genéricas de cada texto no mimético que tengamos que analizar. (López-Pellisa, en prensa)

Estoy a favor de esta última solución. Como López-Pellisa, me parece más sensato utilizar un término genérico para aludir al conjunto de las autoficciones predominantemente ficticias y reservar los calificativos más específicos, como "fantástica", "maravillosa" o "especulativa", para las referencias a una autoficción particular que responda a los criterios establecidos por la

crítica especializada para cada una de esas categorías (o, eventualmente, a un bloque coherente de autoficciones que cumplan dichos criterios con un rigor igual).

Otra alternativa apropiada para referirse al gran conjunto de las autoficciones eminentemente ficticias la constituye en mi opinión el término "autofabulación". Vincent Colonna lo emplea repetidas veces en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* como un equivalente de lo que llama la "autoficción fantástica", y Philippe Gasparini lo asimila en un sentido idéntico a su propia tipología de la autoficción, como demuestra su artículo titulado "Limites de l'autofabulation", publicado en 2009 en un volumen colectivo dirigido por Michel Erman. En esta tesis he elegido, por tanto, utilizar como sinónimas la expresión "autoficción no mimética" y la palabra "autofabulación", en la medida en que ambas me parecen aptas para sustituir de manera igualmente satisfactoria la denominación "autoficción fantástica", mediante la cual Colonna reagrupa formas muy variadas entre sí, que incluyen lo fantástico en el sentido convencional pero no se limitan a él.[53]

Sintetizando las propuestas de Vincent Colonna y Manuel Alberca en lo que atañe al tipo de contenido de la autoficción, e integrando a ellas la oportuna rectificación de Teresa López-Pellisa sobre la autoficción fantástica así como la alternativa terminológica del propio Colonna, podemos obtener la tabla reproducida en lo alto de la página siguiente.

[53] Durante mucho tiempo, he contemplado la posibilidad de reemplazar el adjetivo "fantástica" de Vincent Colonna por el adjetivo "insólita", el cual parece haberse impuesto naturalmente estos últimos años para aludir de forma general a todo tipo de expresión no mimética. Habría puesto entonces en pie de igualdad las tres denominaciones genéricas "autoficción no mimética", "autofabulación" y "autoficción insólita". Esta nueva etiqueta, lo insólito, es utilizada actualmente por varios críticos españoles e hispanoamericanos para englobar todas las clases de relato que se configuran como opuestas a la codificación realista, entre las cuales Carmen Alemany Bay incluye "la ciencia ficción, el fantástico, el realismo mágico y otras modalidades como lo maravilloso y lo extraño" (307). Sin embargo, mientras finalizaba esta tesis recibí un libro colectivo editado por Alejandra Amatto Cuña, titulado *Entre lo insólito y lo extraño*: *Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana* (2019). Algo en el título de este volumen me llamó inmediatamente la atención: mientras que Alemany Bay incluye lo extraño (término que, recordémoslo, remite según Todorov a los relatos donde un acontecimiento misterioso encuentra al final una explicación lógica) dentro de lo insólito, Amatto Cuña en cambio los opone entre sí. Sin pretensión de quitarle la razón a nadie, la conclusión que saqué de este desacuerdo teórico es que todavía carecemos de perspectiva respecto a los empleos del concepto de insólito. Por esa razón, he considerado más prudente renunciar a utilizarlo en lo inmediato. Quizás sea pertinente volver a él (o no), una vez que este término haya sido objeto de una mayor teorización y que sus usos se hayan estabilizado.

<table>
<tr><td colspan="3">Estatuto modal del texto</td></tr>
<tr><td rowspan="2">dominancia referencial
→ autoficción biográfica</td><td rowspan="2">referencial/ficticio
→ autobioficción</td><td>dominancia ficticia
→ autoficción no mimética
/autofabulación</td></tr>
<tr><td>fantástica
maravillosa
especulativa
onírica
etc.</td></tr>
</table>

Conviene recordar que, por otra parte, esta clasificación basada en el contenido de la autoficción puede complementarse con una distinción suplementaria, establecida por Vincent Colonna en función de la manera en que el autor se inserta en su propia narración. Así, un mismo relato puede ser a la vez una autoficción no mimética (por ejemplo, realmente fantástica) y una autoficción intrusiva o especular, según el autor aparezca en cuanto personaje secundario de la misma o en el marco de una puesta en abismo.

1.2.6. Fronteras II: realismo grotesco y realismo mágico

Pero, ¿podrían todas las categorías de literatura no realista conciliarse con la autoficción? ¿Son todas ellas susceptibles de integrar la casilla inferior derecha de la tabla precedente sin causar conflictos teóricos? Según mi criterio, podría resultar problemática la inclusión en esta tabla de al menos dos categorías de literatura no realista, el realismo grotesco y el realismo mágico, las cuales pierden su sentido si el lector no se da cuenta de que están estructuradas por un punto de vista ideológico particular, que las caracteriza y las distingue de otras categorías vecinas.[54] Tanto lo grotesco como lo real mágico se fundan de hecho en una ideología en la que, al contrario de lo que sucede en nuestras sociedades occidentales contemporáneas cada vez más individualizadas (Bauman; Rosa), hombres y mujeres viven en estrecha solidaridad con la colectividad y el cosmos entero: la persona humana, la comunidad y el universo que las alberga

[54] Preciso que, como Erik Camayd-Freixas, cuyos trabajos sobre el realismo mágico se abordan a continuación, empleo en esta sección la expresión "punto de vista" en el sentido en que la define el semiólogo Boris Uspensky en *A Poetics of Composition* (1983), a saber, como una posición ideológica o evaluativa sobre el mundo: "a general system of viewing the world conceptually" (8). Volveré a emplear la expresión en un sentido similar en el capítulo sobre las autofabulaciones de César Aira, donde examinaré la vuelta hacia el punto de vista de la infancia efectuada por este autor.

forman parte de un mismo tejido de correspondencias en el que todo está íntimamente relacionado.

En su estudio titulado *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003), inicialmente aparecido en Moscú en los años sesenta, el historiador y teórico literario Mijail Bajtin sostiene que el cuerpo grotesco, del que encuentra el desarrollo más completo en la obra de François Rabelais, solo puede ser entendido cuando se vuelve a situar en el marco de la cultura popular medieval. Durante la Edad Media europea, y más precisamente todavía en el marco de las festividades del Carnaval, el cuerpo se percibe como un principio universal: lo corporal, lo social y lo cósmico están ligados de modo indisoluble, forman parte de una totalidad viviente e indivisible, alegre y bienhechora. Por tal razón, la representación estética del cuerpo grotesco se opone a todo aislamiento, a toda expresión separada e independiente del cuerpo, de los hombres y de la tierra:

> A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado ni acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro. (23)

El cuerpo grotesco no es la propiedad privada de un ser humano racional e individualizado. Es un cuerpo compartido, abierto a las influencias colectivas y telúricas, de allí la ausencia de límites en su representación, las deformaciones, el gigantismo, los bultos, las proporciones excesivas del vientre, de la nariz, de los genitales, de todas las extremidades y partes salientes.

Tal como lo describe Bajtin, lo propio del cuerpo grotesco medieval es su ausencia de fronteras; no tiene formas estables, rebasa continuamente sus propios límites. Las ficciones del realismo mágico ponen en escena cuerpos igualmente maleables y permeables, cuya carne forma parte integrante de una totalidad de lo viviente y del mundo invisible. A diferencia de Amaryll Beatrice Chanady, quien propone caracterizar el realismo mágico mediante la ausencia de problematización del acontecimiento sobrenatural (*cf*. punto 1.1.4.), Erik Camayd-Freixas argumenta en *Realismo mágico y primitivismo* (1998) que su cualidad más elemental es el punto de vista mágico-primitivo adoptado por el autor a la hora de describir el mundo en su obra: la cosmovisión de los indios Quiché de Guatamala que abraza Miguel Ángel Asturias en su novela *Hombres de maíz* (1949), la de los esclavos neoafricanos de los siglos XVIII y XIX en Haití que se apropia Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* (1949), o la de poblados remotos

mexicanos y colombianos a la que se adhieren Juan Rulfo y Gabriel García Márquez en *Pedro Páramo* (1955) y *Cien años de soledad* (1967) respectivamente (Camayd-Freixas 55). Es la reconstrucción de esta mentalidad arcaica en la narración la que permite explicar que el hecho de que acontecimientos que parecerían extraordinarios desde el punto de vista de un lector moderno, se presenten con la mayor naturalidad, como si de hechos banales se tratara.

En su ensayo, Camayd-Freixas establece una lista de las convenciones que gobiernan la ideología primitiva y sustentan los textos del realismo mágico. Entre ellas figura la primacía de la colectividad sobre el sujeto. Los hombres y las mujeres de las sociedades denominadas "primitivas" forman parte ante todo de un grupo al que marcan su lealtad, y fuera del cual su existencia no tiene sentido. En esta mentalidad el cuerpo de un solo ser humano se diferencia tan poco del gran cuerpo social, que una venganza puede ser satisfecha ya sea en el asesino mismo o en cualquier otro miembro de su clan, y ejecutada por cualquier familiar de la víctima. Asimismo, si alguien actúa de forma contraria a la tradición, sus actos pueden traer calamidades al conjunto del grupo: es significativo al respecto que en la novela de Juan Rulfo, todos los habitantes de Comala estén condenados por los pecados —las mentiras, los engaños, los asesinatos— del cacique Pedro Páramo (Camayd-Freixas 71).

Otra convención de la ideología primitiva es que no existe ninguna barrera entre el mundo visible y el invisible, entre lo humano y lo divino, entre los vivos y los ancestros muertos (Camayd-Freixas 73). Una vez más, la novela de Rulfo resulta particularmente ilustrativa, ya que en Comala el protagonista Juan Preciado convive con una multitud de almas en pena que actúan sin embargo como seres vivos. El cuerpo de los muertos tiene peso y volumen, sensaciones y necesidades fisiológicas, ellos sienten la humedad, duermen y se despiertan, se mueven, respiran, hablan, etc.

En la forma primitiva de concebir el mundo, cada sujeto se halla compenetrado con lo colectivo, con lo sobrenatural, y por último, con los animales y vegetales nacidos del mismo suelo. El ser humano no se percibe como autónomo respecto del resto de la creación, sino que participa ontológicamente en la sustancia de todos los seres vivos, de los animales a las plantas, pasando por los insectos (Camayd-Freixas 73). Un mismo fluido, una misma fuerza recorre todos estos organismos, por lo cual un ser puede transformarse en otro y cambiar de forma en cualquier momento (74). En *El reino de este mundo*, los esclavos africanos ven concretamente a su amigo prófugo Mackandal camuflado en el cuerpo de diversos animales e insectos sin que ello les cause inquietud, dado que forma parte integrante de sus convicciones más profundas sobre el mundo en el que viven:

> De noche, en sus barracas y viviendas, los negros se comunicaban, con gran regocijo, las más raras noticias: una iguana verde se había calentado el lomo en el techo del secadero de tabaco; alguien había visto volar, a medio día, una mariposa nocturna; un perro grande, de eriza pelambre, había atravesado la casa, a todo correr, llevándose un pernil de venado; un alcatraz había largado los piojos —tan lejos del mar— al sacudir sus alas sobre el emparrado del traspatio. Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. (Carpentier 40-41)

De forma similar al folklore de la Edad Media europea, que constituye la clave interpretativa del realismo grotesco, la mentalidad primitiva emulada por los escritores del realismo mágico se figura un cuerpo abierto, permeable a las influencias externas. Esta última supone más precisamente que el ser humano vive implicado en una red de participaciones místicas con los otros miembros (vivos o muertos) de su grupo social, con los animales, los vegetales, la tierra, e incluso con las potencias ocultas, que velan de alguna manera por todo el conjunto.

En *Corporeality in Early Twentieth-Century Latin American Literature* (2013), el crítico literario Bruce Dean Willis comienza por sugerir que, detrás de toda representación abierta del cuerpo en las artes actuales, se escondería esta creencia no totalmente superada de que el ser humano está materialmente vinculado al universo entero (1-2). Aunque esta hipótesis me parezca atractiva, la concepción occidental contemporánea del cuerpo es incontestablemente diferente de las que describen Mijail Bajtin y Erik Camayd-Freixas en los trabajos citados. Distintas culturas producen distintas historias, y si hoy en día las hipertrofias de los personajes de Rabelais, los fantasmas de Comala y las transformaciones de Mackandal nos parecen poco creíbles, es porque, como explica el antropólogo David Le Breton en *Corps et sociétés* (1985) primero, y en *Anthropologie du corps et modernité* (1990) luego, desde el siglo XV en adelante la racionalización de los conocimientos ha ido aislando de forma creciente el sujeto y su cuerpo individual del resto de la creación, haciéndolos impermeables a las influencias externas de la colectividad y del cosmos: el cuerpo humano ya no encuentra en la actualidad su explicación en el macrocosmos de antaño sino en una anatomía y una fisiología que le son propias, y lo separan ontológicamente de la totalidad organizada y armónica del universo, tal como aparece en los relatos del realismo grotesco y del realismo mágico.

Estas diferencias en materia de concepción del cuerpo y de la manera en que el mismo se inscribe en la realidad circundante explican que las autoficciones de mi corpus no puedan considerarse como obras del realismo grotesco o del realismo mágico, aunque tomen prestados elementos de estas dos categorías de relatos no realistas. El personaje de Alan Pauls tiene por ejemplo en la nuca un bulto desmesurado (que hace pensar en las hipertrofias grotescas), y los

alter egos de Mario Bellatin, Valeria Luiselli y César Aira cohabitan con fantasmas o, de la misma manera pero al revés, en algunos casos son ellos mismos fantasmas que frecuentan a los vivos (como puede ocurrir en los relatos del realismo mágico). Ninguno de estos narradores y protagonistas tiene o pretende imitar sin embargo los puntos de vista ideológicos descritos por Mijail Bajtin y Erik Camayd-Freixas; al contrario, son hombres y mujeres de letras racionales, cultos, que viven y viajan por grandes metrópolis modernas como la Ciudad de México, Buenos Aires, Nueva York, Filadelfia, París o Londres. Si hay en lo grotesco y en lo real mágico una coherencia entre el punto de vista medieval carnavalesco o primitivo de los personajes y los acontecimientos sobrenaturales contados, en cambio la presencia de estos mismos acontecimientos sobrenaturales en autoficciones no miméticas contemporáneas provoca un conflicto con el punto de vista supuestamente racional de sus narradores-protagonistas. Para un lector sagaz de nuestros días y de nuestro ámbito cultural, donde la razón es la medida de todas las cosas, es evidente en efecto que hay en esas autofabulaciones un choque entre el horizonte ideológico del personaje del autor y las peripecias rocambolescas que dice haber vivido. A mi juicio, esta incompatibilidad entre el punto de vista racional del autor y lo sobrenatural hace difícil la existencia de una autoficción auténticamente grotesca o real mágica, según las definiciones anteriormente expuestas. Esto parece tanto más cierto cuanto que la autoficción exalta el yo de una manera que es inimaginable en una sociedad donde el ser humano no se ha emancipado de la colectividad y del cosmos, y donde por consiguiente, como sostiene Le Breton, no existe aun la noción de persona tal como la conocemos hoy, cristalizada alrededor de un yo autónomo (*Corps et sociétés* 189; *Anthropologie* 19). En otras palabras, la idea de un individuo, que se encuentra en la base del concepto mismo de autoficción, está en contradicción con la representación de un sujeto indisociablemente unido a su comunidad, así como al resto del mundo, como es el caso en la cultura popular medieval estudiada por Bajtin y en las culturas arcaicas analizadas por Camayd-Freixas.

Como una ilustración concreta vale más a veces que mil palabras de un razonamiento teórico abstracto, volveré sobre esta cuestión de la compatibilidad problemática según yo entre el realismo grotesco y el realismo mágico por un lado, y la autofabulación por otro, en la segunda sección del próximo capítulo de esta tesis, dedicado al examen de varios relatos de Mario Bellatin.

II

MARIO BELLATIN (RELATOS VARIADOS)

> No puedo imaginarme a mí mismo urdiendo tramas, esbozando finales o construyendo perfiles de personajes. Existe un pudor natural que me impide hacer libros como si estuviese consciente de que los estoy haciendo, y que me imposibilita pensar que lo que se narra pueda ser importante para alguien, por más imaginativo como el texto se presente.
> (M. Bellatin, "La fallida imaginación de los escritores".)[55]

> Cent diables me saultent au corps s'il n'y a plus de vieux hyvrognes qu'il n'y a de vieulx medicins !
> (F. Rabelais, *Gargantua*.)[56]

"Creo que los textos se construyen al ritmo de mi respiración", enuncia el *alter ego* de Mario Bellatin en su novela autoficticia *El libro uruguayo de los muertos* (*Obra reunida 2* 467). Este escritor, nacido en México (Ciudad de México, 1960) y educado en Perú, parecería efectivamente escribir como respira: desde la aparición en 1986 de su primera novela titulada *Mujeres de sal*, ha publicado más de una cuarentena de libros, y recientemente hasta cuatro en un mismo año. En el prólogo del primer volumen de las obras reunidas de Bellatin, editado en

[55] Texto fechado del año 2010 procedente del "archivo Mario Bellatin", institucionalizado en la Universidad Nacional de La Plata y gestionado por Graciela Goldchluk.

[56] "Que cien diablos se me echen encima si acaso no hay más viejos borrachos que viejos médicos" (trad. mía): dicho de otra manera, según las notas de Pierre Jourda a la edición de las *Obras completas* de Rabelais que utilizo, un médico vive menos que un borracho (155).

2005, Diana Palaversich propone clasificar su ficción según los criterios siguientes: una primera serie estaría compuesta de obras tales como *Efecto invernadero* (1992), *Salón de belleza* (1994) y *Damas chinas* (1995), que guardan un lazo con el mundo extraliterario (que varios críticos han identificado con el latinoamericano, precisa Palaversich, no por una explícita ubicación geográfica, puesto que no se menciona el nombre de los países en los que se sitúa la trama de estas novelas, sino más bien por las referencias a ámbitos sociales regidos por el patriarcado, el machismo y una relación posesiva entre padres e hijos); *Poeta ciego* (1998) inicia una segunda serie, la cual subrayaría de manera creciente el carácter ficcional de las historias narradas, dándoles un aspecto autorreferencial ausente en las novelas anteriores; la tercera serie, por último, acentuaría más aún este carácter autorreferencial en la medida en que, en *Shiki Nagaoka* (2001) y *Jacobo el mutante* (2002) por ejemplo, Bellatin añade al texto imágenes que se presentan no como una prueba de referencialidad, sino como simulacros que por lo contrario denuncian el relato como absolutamente inventado, no fiable ("Prólogo" 19-22). Se puede especular y afirmar, sin correr un gran riesgo a equivocarse, que si la estudiosa hubiera vuelto a presentar una clasificación similar algunos años más tarde, la autoficción no mimética probablemente se habría especificado como una subcategoría del corpus autorreferencial.

Aunque en 2003 Mario Bellatin haya hecho una aparición furtiva en calidad de personaje en *Perros héroes*, cuyo protagonista recibe en el hospital la visita del "niño-escritor Mario Bellatin" (*Obra reunida I* 346-347), es precisamente a partir de 2005, con las publicaciones el mismo año de *Underwood portátil: modelo 1915* y de *Lecciones para una liebre muerta*, que empiezan a multiplicarse las apariciones del autor en cuanto que narrador-protagonista en sus textos de ficción. Además de estas dos últimas novelas, son igualmente de índole autoficcional, según mi criterio: "La verdadera enfermedad de la sheika" y "Un personaje en apariencia moderno", dos relatos breves que forman parte de *El gran vidrio (tres autobiografías)* (2007), las novelas *Disecado* (2011) y *El libro uruguayo de los muertos* (2012), así como "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta", otro relato breve, incluido en el libro *Gallinas de madera* (2013).[57]

[57] No considero oportuno leer en clave autoficcional la novela *La jornada de la mona y el paciente* (2006), como hacen Véronique Pitois-Pallares, Vicente Luis Mora y Francisco José López Alfonso, respectivamente en "Sous le signe du je : pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)" (2015), "Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin" (2012) e "Ironía en *La jornada de la mona y el paciente*" (2018). Dicha novela cuenta la historia de un terapeuta que recibe a su paciente en su propia casa en presencia de su mujer, quien comenta la sesión en tiempo real y en voz alta. Pitois-Pallares se basa, para asociar el paciente en cuestión a Mario Bellatin, en las crisis de asma y de epilepsia de las que sufre el personaje (155). Para mí, estos dos indicios autobiográficos no constituyen operadores de identificación suficientemente numerosos y sólidos; veremos en este capítulo que Bellatin suele presentarse en sus autoficciones como un sujeto enfermizo, a menudo asmático y epiléptico, pero estas dos singularidades somáticas no invitan a identificar al autor con la misma fuerza, por ejemplo, que la ausencia del antebrazo derecho, de la que ha hecho uno de los elementos más inconfundibles de

En la mayoría de estas autoficciones, el narrador-protagonista lleva el nombre del autor y/o ha publicado las mismas novelas que el Mario Bellatin de carne y hueso. Únicamente *Lecciones para una liebre muerta* y "La verdadera enfermedad de la sheika" no ofrecen ningún indicio de índole onomástica o bibliográfica que permitiría identificar al autor de manera inequívoca. Ahora bien, estos dos relatos ejemplifican lo que he identificado en la introducción teórica como casos de anonimato combinado con una acumulación sugerente de operadores de identificación, en el sentido de que, en ambos, el narrador-protagonista se presenta como un escritor afincado en México que lleva una prótesis en el antebrazo derecho. Si bien no cede aquí su atributo más evidente, su nombre, el autor asegura un grado de proximidad elevado con su personaje al asignarle el mismo lugar de residencia (que no solo es bien conocido de sus lectores habituales sino que figura en la contracubierta de los dos volúmenes de sus obras reunidas), la misma profesión de escritor (que Phillipe Gasparini presenta en *Est-il je ?* como el operador de identificación más poderoso) y un mismo aspecto físico, en concreto la ausencia del antebrazo derecho y el uso de prótesis, que, junto con los dos indicios autobiográficos previos, caracteriza suficientemente a Mario Bellatin para fungir como seña particular. Además, tanto en *Lecciones*... como en "La verdadera enfermedad...", esta acumulación de indicios es completada por otros factores de identificación quizás menos fácil o inmediatamente comprobables, pero cuya mención es recurrente en diversos estudios y en las entrevistas concedidas por el autor, como el período de su vida pasado en Cuba o la práctica del sufismo, una rama de la religión islámica.[58] En su artículo dedicado al estudio de la figura del laberinto

su iconografía. En cuanto a Luis Mora (83) y López Alfonso (118), ven en el personaje del paciente un reflejo de Mario Bellatin porque, según afirman, el personaje en cuestión diría haber escrito un libro llamado *Salón de belleza*; mi opinión diverge de la de ambos estudiosos porque, en el texto de Bellatin, el paciente hace referencia en efecto a un pasaje del libro *Salón de belleza* pero no pretende haberlo escrito (OR2 511), lo cual, creo, es muy distinto y no permite identificar el personaje con su autor.

[58] A propósito del sufismo, véanse entre otras las referencias siguientes: "Mario Bellatin: 'Quiero dejar de escribir'", una entrevista de David Marcial Pérez publicada en *El País* (párr. 16); "'No hay más escritura que la escritura': entrevista a Mario Bellatin", la entrevista de Ezio Neyra que cierra el libro colectivo *La variable Bellatin* (215); y el artículo "Los orígenes del escritor Mario Bellatin" de Soledad Castaño Santos (108). Sobre la estancia en Cuba, pueden consultarse las entrevistas de Matilde Sánchez (párr. 2) y Emily Hind (103), así como *La realidad que intenta parecerse* (2019), donde están transcritas las palabras de Mario Bellatin que dieron inicio a un taller de danza realizado el 24 de agosto de 2018 en el Teatro Nacional Argentino (Teatro Cervantes). A los integrantes de este taller, llamado "Danza sin movimiento", Bellatin contó: "Estudié en Cuba, estudié cine, no estudié cine en realidad, estaba inscripto en la escuela de cine, pero lo que yo hacía era ver películas, no estudiaba cine sino que iba a mirar películas. [...] Yo fui invitado a ser parte de la escuela que habían organizado Gabriel García Márquez y Fidel Castro en Cuba y encontré a mi disposición todas las películas que nunca había visto [...]. Tampoco me quedé todo el tiempo, me escapé de esa escuela porque era horrible estar encerrado con un grupo de gente, la misma viviendo todo el tiempo juntos. Insoportable. Cada vez me iba más a la Habana, aparte la hicieron adrede a 30 kilómetros de la ciudad [...]. Yo inmediatamente me hice amigos de escritores cubanos en la Habana y me quedé a vivir ahí. Una época en que nadie de afuera se podía ir a vivir, menos un extranjero que no tuviera nada que hacer de manera oficial. Era una época muy cerrada del sistema político cubano" (17-18).

en “La verdadera enfermedad de la sheika”, José Francisco López Alfonso lee, como yo, este relato desde el concepto de autoficción (266).

A nivel del contenido, las dos autoficciones más tempranas de Mario Bellatin, *Underwood portátil: modelo 1915* y *Lecciones para una liebre muerta*, corresponden respectivamente a la autoficción biográfica de Vincent Colonna y a la autobioficción de Manuel Alberca. En la primera, *Underwood portátil*, el grado de invención es reducido al estricto mínimo y parece residir exclusivamente en el trabajo de disposición de la materia autobiográfica, como en *Fils*, la novela con la cual Serge Doubrovsky ilustró su propia visión del concepto de autoficción: Bellatin aborda la génesis y los motivos de varias de sus novelas (*Efecto invernadero*, *Salón de belleza* y *Damas chinas* entre otras), cuenta anécdotas de infancia, se expresa sobre su fascinación por el sufismo así como sobre los efectos secundarios de la gran cantidad de medicinas que dice deber ingerir en razón de una misteriosa enfermedad cuyo nombre no se precisa. Si *Underwood portátil* no figurara en un volumen de “obra reunida” exclusivamente ficticia, y no fuera compuesta por fragmentos que se suceden sin cronología ni otro orden aparente, el lector casi podría creer que está ante un auténtico relato autobiográfico.

Lecciones para una lierbe muerta es igualmente una novela fragmentaria, pero, a diferencia de *Underwood portátil*, posee varios hilos narrativos que cuentan las historias de distintos personajes, algunas de las cuales tienen un carácter notablemente sobrenatural. Un traductor anónimo tiene por ejemplo la extraordinaria facultad de traducir textos de lenguas que no conoce, y la escritora mexicana Margo Glantz se transforma kafkianamente, al despertar, en un joven pasante de abogado. Otros de estos hilos narrativos, más ambiguos, se centran en cambio en personajes cuyo relato parece situarse en algún lugar intermedio entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco: a mi modo de ver, es el caso del *alter ego* del autor, que dilucida una vez más la génesis de varias novelas anteriores pero, simultáneamente, intercala una historia desconcertante de la cual es difícil determinar la índole exacta, ficticia o no: la de un narcotraficante que se habría apoderado en su ausencia, mientras Bellatin efectuaba una estancia en una residencia de escritores neoyorquina, de su casa situada en la Ciudad de México para convertirla en centro de operaciones de negocios ilegales.

Las cinco autoficciones posteriores a *Underwood portátil: modelo 1915* y *Lecciones para una liebre muerta* cambian radicalmente de registro y caen en la ficción más franca, ya que el personaje que se fabula en ellas Mario Bellatin se desdobla, se metamorfosea, comunica con los muertos o, incluso, con los personajes de ficción de su propia creación. Son esos textos los que se analizarán, compararán e interpretarán en las páginas que siguen: “La verdadera

enfermedad de la sheika", "Un personaje en apariencia moderno", *Disecado*, *El libro uruguayo de los muertos* y "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta".

Es bien posible que nunca, en su larga historia, la literatura de ficción se haya expresado sobre el cuerpo del autor tanto como lo hacen algunas autoficciones contemporáneas. Diego Vecchio, quien califica el cuerpo del escritor de "punto ciego" (*tache aveugle*) de la historia literaria, encuentra la prueba de este olvido en algunas ficciones de Borges: "Que les écrivains oublient aussi le corps, il suffit de lire les biographies d'auteurs imaginaires de Borges pour s'en apercevoir. On sait comment Pierre Ménard réussit à écrire le Quichotte, mais on ignore à quoi il ressemblait physiquement, comment il s'habillait, ce qu'il mangeait et buvait, comment il dormait ou quelles furent ses maladies" (párr. 2).[59] Al igual que otros autofabuladores actuales, Mario Bellatin sitúa precisamente en el corazón de su ficción estos elementos citados por Vecchio, su forma de pensar y de sentir su cuerpo, su apariencia física, sus estados mentales, sus insomnios, pero también y sobre todo la enfermedad y la discapacidad. Ahora bien, el modo en que se representa Bellatin en el seno del espacio literario es altamente paradójico, a la vez degradado y versátil. Al mismo tiempo que presta a su *alter ego* los rasgos singulares de su cuerpo y de su vida corporal, su historia, su bibliografía y su nombre, el escritor mexicano se "desrealiza", desposee a su propio narrador-personaje de su cohesión al hacer alternarse una multitud de personalidades distintas detrás de su sola y misma primera persona, al transformar de forma repetida su cuerpo y su nombre o al desvelar las fallas de su memoria. Procediendo de esta suerte, mata dos pájaros de un tiro y revela la artificialidad, la inapelable inautenticidad, tanto de su relato como de su personaje autoficcional.

Como veremos, esta desrealización del personaje autoficticio, que calificaré de "dilución", demuestra significativamente que una parte de la autoficción actual todavía no ha salido de la "era del recelo" en la que los *nouveaux romanciers* ("nuevos novelistas") han sumergido la novela primero, y la autobiografía luego, en el siglo pasado.[60] Para estos últimos, la novela debía dejar de ser un espejo (según la célebre fórmula que emplea Stendhal en *Le Rouge et le Noir*), y la autobiografía dejar de buscar la lógica o la coherencia individual;

[59] "Que los escritores también se olvidan del cuerpo, basta con leer las biografías de autores imaginarios de Borges para entenderlo. Se sabe cómo Pierre Ménard logra escribir el Quijote, pero se ignora a qué se parecía físicamente, cómo vestía, lo que comía y bebía, cómo dormía o cuáles fueron sus enfermedades" (trad. mía).

[60] Me refiero aquí al movimiento literario francés del *nouveau roman* y a los escritores que participaron en él; este movimiento francés no tiene ningún vínculo, aunque pudiera llevar a pensar en ella, con la "nueva novela latinoamericana", expresión que nombra un fenómeno global de renovación de la literatura latinoamericana del que Jorge Lafforgue sitúa los inicios en los años 1940 y el apogeo en la década 1960. El *nouveau roman* francés postula la imposibilidad de toda representación realista y rechaza firmemente todo compromiso con la realidad extraliteraria. No es el caso de la "nueva novela latinoamericana", que incluye a escritores realistas y/o militantes, como el emblemático José María Arguedas ("La nueva novela" 26).

partiendo del principio de que el ser humano no puede conocer (y por ende recrear) ni la realidad circundante ni su propia persona, los *nouveaux romanciers* no solo admitían una buena dosis de ficción en sus novelas y autobiografías, sino que la reivindicaban al ponerla en evidencia por todos los medios a su disposición. Desde su perspectiva, la ficción no se oponía a la realidad, a lo "auténtico" o a lo "referencial"; al contrario, ficción y autenticidad debían necesariamente completarse para representar con mayor fidelidad (es verdad que en detrimento de la unidad narrativa) la multiplicidad, la incoherencia y las fallas, los olvidos, las vacilaciones y los fracasos que conlleva la condición humana.

En "En el ropero del señor Bernard", Mario Bellatin asume bajo su propio nombre la identidad de un *nouveau romancier* e informa de esta manera sobre la existencia de una continuidad entre sus autofabulaciones y este movimiento literario francés. La conexión con el *nouveau roman* da un sentido al desmoronamiento del yo en los textos de Bellatin, y, más generalmente, permite arrojar un poco de luz sobre los retos a los que responden algunas autofabulaciones contemporáneas, los cuales no están tratados por Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, donde el teórico pone el acento sobre la inverosimilitud de la autoficción "fantástica" pero no precisa que esta misma inverosimilitud puede ser la respuesta encontrada por algunos autores contemporáneos a una esperanza frustrada de conocerse a sí mismo. Mientras que en la autoficción biográfica y la autobiofición, el yo se presenta como una realidad (una realidad biográfica, física, psicológica, etc.), en las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin esta realidad del yo se experimenta, y sobre todo se muestra, como una ficción.

El presente capítulo se divide en cuatro secciones, de las cuales las tres primeras están dedicadas al examen de los distintos procedimientos que utiliza Mario Bellatin para subrayar la condición problemática y artificial de su personaje literario, yendo así en contra, tal como recomendaban algunos *nouveaux romanciers*, de la imagen del yo armonizada y uniforme que construye en principio la autobiografía clásica. De ninguna manera, las coincidencias entre la práctica poética de Bellatin y el proyecto de los *nouveaux romanciers* suponen la inexistencia de diferencias. A mi parecer, la obra del escritor mexicano destaca por el trabajo particular que efectúa sobre los temas de la enfermedad y de la discapacidad así como por su relativización del saber médico, que analizo en la cuarta y última sección de este capítulo.

En *La condición traductora* (2014), Martín Gaspar expresa su asombro ante cierta tendencia de la crítica académica a afirmar que la obra de Mario Bellatin produce sentido a partir de la ausencia de signos, más que a partir de su presencia (121-122). Comparto este sentimiento, pues, al revisar la literatura secundaria sorprende en efecto constatar que un buen número de

investigadores destacan la importancia que revisten en la ficción bellatiniana la carencia, el silencio, lo no dicho y lo desconocido. Como Godot, ese personaje de Beckett que hace eternamente hablar de él a pesar de —o mejor dicho gracias a— su ausencia, la obra de Bellatin parecería generar un interés duradero en razón del lugar y del valor que asigna a la falta. Citemos, a modo de florilegio, un par de ejemplos de semejantes juicios críticos, entre los cuales el más antiguo se remonta a 1999 y el más reciente a 2018: "Curiosamente, el diálogo con su obra ocurre menos por la palabra que por el silencio. Mario es esa contradicción, un autor silencioso. Escribe más para callar que para decir" (Lemus, "El diálogo silencioso" párr. 5); "Bellatin parece privilegiar la contemplación por sobre la lectura: es necesario *contemplar* los silencios —aquello que los narradores muchas veces no dicen—, considerar las fisuras que aparecen entre los fragmentos" (Donoso Macaya 106); "La impresión, siempre, es que esos libros cortos que leemos, trenzados e intermitentes, como lo dicta la lógica Bellatin, son en realidad derivados, reliquias, ruinas impecablemente conservadas que sobrevivieron —después de una serie de operaciones de corte, puesta entre paréntesis, elipsis, deshidratación, compactamiento— de un corpus gigante, monstruoso, que seguramente nunca conoceremos" (Pauls, "El problema Bellatin" párr. 2); "Si este faltante sobre el que se construyen las ficciones de Mario Bellatin no fuera la expresión de lo faltante en su cuerpo, entonces ¿qué representaría o qué quisiera expresar?" (Bradu 51); "El texto yuxtapone impúdicamente lo extranjero y lo local en la reconstrucción inverosímil del sujeto-autor esquivo (sujeto cuya importancia, cabe anotar, está cifrada en su ausencia)" (Uhía 383-384); "El ritmo, rasgo muy característico de la escritura de Bellatin (sobre todo en los últimos años; véase, por ejemplo, el ya citado *El libro uruguayo de los muertos*), le da una cadencia entrecortada, hecha de silencios o en la que el silencio cuenta tanto o más que lo dicho (un 'hablar híbrido', un 'tartamudeo ocasional') (Premat 406-407); "Es dicha ausencia la que determinará un sentido a la escritura, si es que lo hubiera, porque en el juego especular de pasajes, situaciones y personajes a lo largo de los textos en *Obra reunida 2* nos queda apenas un fantasma del escritor que muta o se desdobla en tenues significantes poco asibles a la realidad a la que estamos acostumbrados" (Palma Castro y Rosado Marrero 145).

Si bien no son incorrectos, en mi opinión el tipo de comentarios e interrogantes que acabo de referir no hace justicia a la riqueza imaginativa y semántica de la ficción de Mario Bellatin, ni siempre permiten llegar a una mejor comprensión de la misma. Por mi parte, intentaré privilegiar a lo largo de este capítulo un enfoque metodológico inmanente, basado en lo que figura en los textos más que en lo que no aparece en ellos. Al analizar de esta forma las autofabulaciones de Mario Bellatin espero demostrar, por evidente o extraño que pueda parecer

a primera vista, que la importancia de este escritor debería evaluarse más a partir de lo que dice, que a partir de lo que no dice. Por otra parte, ¿qué relato de ficción no sería, por definición, silencioso o incompleto? Esto parece ser la naturaleza misma de la literatura. Contar es elegir, lo cual implica inevitablemente descartar, callar algunos elementos. Hay omisiones incluso en las ficciones más realistas, las que procuran reproducir la "vida verdadera" hasta en los más mínimos detalles: se trata de todo lo que el autor elige no decir, consciente o inconscientemente. Y como escribía Jean-Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947), "l'objet littéraire, quoi qu'il se réalise *à travers* le langage, n'est jamais donné *dans* le langage" (51). Lo que quería decir el filósofo francés con esta sentencia era que incluso las miles de palabras alineadas en un libro son en cierta medida siempre mudas, pues, pueden leerse una por una, una y otra vez, sin que surja jamás el sentido de la obra. Solo un lector "cómplice" tiene el poder de romper el silencio de las palabras, mediante un esfuerzo activo y cada vez único para hacer de la suma de estas una totalidad significante.

2.1. En el ropero de Robbe-Grillet: autofabulación, *nouveau roman* y *nouvelle autobiographie*

La presente sección consiste en el análisis de un fenómeno observable en varias de las autoficciones bellatinianas, que propongo calificar como "dilución" del personaje, haciendo mía la metáfora líquida de Zygmunt Bauman. A diferencia de los sólidos, recuerda Bauman, los líquidos no conservan una forma durante mucho tiempo y son constantemente susceptibles de cambiarla (2). Esta metáfora resume de forma particularmente adecuada la constitución de los *alter egos* literarios fabulosos que se elabora Mario Bellatin. Con el objetivo de entender mejor a qué motivos puede responder esta dilución, la relaciono con un procedimiento similar empleado en Francia en el siglo pasado por los autores del *nouveau roman*, movimiento literario con el que conecta Bellatin mediante la figura de Alain Robbe-Grillet en "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta" (2013). Al mismo tiempo, la aparición de Robbe-Grillet en este texto anima a ver una relación de continuidad entre el concepto de autofabulación y la *nouvelle autobiographie*, expresión acuñada por el mismo Robbe-Grillet en 1986 para designar la extensión al ámbito de la autobiografía de las reivindicaciones formuladas por los *nouveaux romanciers*.

2.1.1. Dilución del personaje

Uno de los rasgos recurrentes de Mario Bellatin tal como figura en sus autofabulaciones es la "dilución", un término con el cual designo el hecho de que el escritor disuelve la unidad sólida de identidad, cuerpo y nombre de su propio personaje.[61] Un personaje posee tradicionalmente una personalidad, un cuerpo y un nombre únicos, que le pertenecen y le son propios. En el universo literario que construye Bellatin, esta idea deviene baladí. El cuerpo de su personaje literario puede albergar de dos a tres identidades dispares, es decir, que dentro de un solo y mismo cuerpo la identidad de "Mario Bellatin" alterna con las de otros individuos cuyas características son a veces radicalmente diferentes en términos de edad, e incluso de género. Esta plasticidad identitaria va pareja con una plasticidad material y onomástica, dado que, amén de cambiar de identidad, el personaje de Bellatin cambia igualmente de contextura y de nombre: puede, durante la narración, transfigurarse hasta el punto de convertirse en una masa de vida indescriptible, sin contornos determinados, y recibir hasta tres denominaciones distintas. En la praxis, difícilmente se podría separar el cuerpo y el nombre propio de la identidad de un individuo. Diferencio aquí entre la dilución identitaria, la dilución corporal y la dilución onomástica porque remiten a tres procedimientos narrativos distintos, que son respectivamente la mezcla de identidades diferentes en un cuerpo único (varios seres en un mismo organismo), la metamorfosis (varias apariencias para un mismo ser) y la atribución de nombres diferentes a un solo sujeto (varios nombres para un mismo ser).

Veámoslo con un primer ejemplo. El narrador de "Un personaje en apariencia moderno" (2007) alterna entre tres identidades. Por orden de aparición se trata de: el propio Mario Bellatin, que acude a una cita con el revendedor de un coche "Renault 5" en compañía de su novia alemana; una niña que busca conjurar la amenaza de desalojo que pesa sobre su familia ejecutando enigmáticas danzas folklóricas, a la manera de una muñeca o de una marioneta; y un adolescente que lleva gafas de monturas cuadradas y que desearía dejarse crecer el cabello, pero que, en esta última empresa, se tropieza con la interdicción del padre.

[61] La metáfora líquida de la que me sirvo aquí para calificar la constitución de los personajes autoficticios de Mario Bellatin ya ha sido empleada por Vicente Luis Mora, quien remite igualmente a Bauman en su ensayo "Las mutaciones mórbidas" (2012), antes de afirmar: "El de la transformación es un procedimiento tradicional en Bellatin para hacer líquida, múltiple y fluctuante la identidad" (93). Del mismo modo, Inés Sáenz recurre a la metáfora de la liquidez en el análisis de *El gran vidrio* que propone en "Hacer *zapping* de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno" (2012): "El yo que se cuenta no está anclado en una identidad fuerte y centrada. La suya es una identidad proteica, inestable, mercurial... líquida" (143). Luis Mora brinda poca explicación en cuanto a su empleo de la metáfora, y, del artículo de Sáenz, puede inferirse que la autora la asocia a una forma nueva de concebir y de acercarse al yo autobiográfico, pero ni él ni ella relacionan esta "liquidez" con la deterioración de los personajes en el *nouveau roman* y la *nouvelle autobiographie*.

En aras de la claridad, procedo a una distinción neta de estas tres identidades, pero hace falta insistir en el carácter superficial de esta distinción ya que dentro del texto las identidades en cuestión se dan constantemente entrelazadas, y dejan así aparecer une serie de inevitables contradicciones textuales. Las más evidentes tienen que ver con la edad y el sexo del narrador-protagonista, quien declara desde el segundo párrafo:

> Mi padre es un simple técnico —en realidad un agrimensor—, mi madre una ama de casa, y yo soy la hija menor de la familia. Desde niña me han dicho que parezco una pequeña muñeca. Tal vez se refieran a una de esas figuras a las que son tan afectos los habitantes de la comunidad que habitamos. Las que suelen aparecer en los teatros de marionetas. Tengo dos hermanos. Uno trabaja para una compañía de aviación, que realiza vuelos nacionales solamente. El otro es constructor de casas y padre de tres hijos. Es curioso que con mi edad —cuento con 46 años— y con mi figura —como señalé, parezco una muñeca— pueda ser considerada tía de alguien. (*Obra reunida 2* 144)[62]

El narrador de "Un personaje..." empieza su relato hablando de su novia alemana y de su búsqueda obstinada de un Renault 5, y, a continuación, se presenta como una "niña de 46 años". Un poco más lejos, explica: "Debo decir, en este momento, que era importante que me viera en estas circunstancias un periodista cultural. Iba a descubrir que no se encontraba ante la presencia de una pequeña marioneta acompañada de su novia alemana, sino del escritor Mario Bellatin" (OR2 146). O bien, en los últimos instantes del relato, al término de una anécdota de infancia, precisa lo siguiente: "Yo en ese tiempo ya era una niña obediente. No era, ni por asomo, el joven de lentes cuadrados ni la mujer desastrosa en la que luego me convertí" (163). Extractos como estos, donde se multiplican y se contradicen rasgos tan básicos para un personaje literario como su edad y su sexo, pululan en "Un personaje...". La identidad del yo narrador no es ni única, ni estable; en esta primera persona se mezclan continuamente el perfil de "Mario Bellatin", el del adolescente de gafas y el de la niña-marioneta.

Cuando se aíslan estas tres identidades es posible constatar que, en realidad, tampoco resultan coherentes en su individualidad. En otras palabras, independientemente de las contradicciones que resultan de la asociación en un mismo personaje de tres personalidades tan divergentes, en sí mismas, estas identidades presentan fallas internas. "Mario Bellatin", que dice primero tener 46 años, pasa luego a tener 45 (OR2 158). La niña, que se describe como una grácil marioneta, afirma simultáneamente verse más gorda cada día (160-161). Es complicado deshacer el nudo de las diversas identidades del narrador y establecer cuál, de las tres, sería la identidad más "verdadera" u "original", pero esto parece vano de todas formas ya

[62] De aquí en adelante me referiré a la *Obra reunida 2* con la abreviación "OR2".

que estas mismas identidades son inconsistentes, a su vez, en su singularidad, ya sea en términos de edad o de complexión.

Cinco años después de la publicación de "Un personaje en apariencia moderno", Mario Bellatin escenifica una dilución identitaria similar en *El libro uruguayo de los muertos*. Ya no hay en *El libro uruguayo*... ni niña-marioneta ni adolescente de gafas. En esta novela se asiste a la sorprendente transferencia de identidad entre Mario Bellatin y el escritor peruano Iván Thays Vélez. El narrador se identifica como Mario Bellatin. Se llama como él, ha publicado los mismos libros y se mueve en el mismo círculo de escritores. Pero imprevistamente, sin embargo, en el momento en que cuenta una anécdota relativa a Iván Thays y un científico llamado "Doctor James", el narrador se pone a hablar como si fuera el mismo Iván Thays: "El Doctor James, a quien yo —Iván Thays—, llegué a asistir durante algún tiempo [...]" (OR2 446). A continuación, tan repentinamente como se había convertido en Iván Thays, el narrador recupera su identidad primera, la de Mario Bellatin, y recomienza a hablar de Iván Thays en tercera persona como si nada anómalo hubiera ocurrido: "Lo que hacía el agrimensor Iván Thays esos días en la universidad de Princeton era [...]" (447).

Una dilución análoga es observable todavía en "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta" (2013). Otro texto, mismo principio: en esta *nouvelle*, la identidad de Mario Bellatin se va confundiendo progresivamente con la de un tal señor Bernard. Seis meses después del encuentro fortuito del narrador con el señor Bernard, este último fallece. Tras enterarse de la triste noticia el narrador se encamina hacia el domicilio de su difunto amigo. Allí, se sienta en la terraza frente al mar y descubre a unas mujeres vestidas de negro sacando del ropero del señor Bernard un traje, que resulta ser el que más detestaba, para la ceremonia de entierro. Después de que se fueran las mujeres en cuestión el narrador se queda solo, sentado en la terraza de un señor Bernard ya muerto, y este es un momento clave a partir del cual su monólogo interior toma un giro inesperado. Repentinamente, se apropia de la identidad del difunto y de sus ideas sobre la literatura:

> Por ello, sobre todo en los libros de un Movimiento Literario Sumamente Innovador, suceso literario del que me considero prácticamente su creador, particularmente en los míos —como se sabe, *ahora soy el señor Bernard escribiendo muerto* desde la terraza donde sirvió, serví, en alguna ocasión un plato de sopa compuesta de cabezas y alas de ave del mercado—, hay algo de peligro. Es obvio que mis textos nos introducen a fondo en una problemática sin dar ninguna explicación. (OR2 593, la cursiva es mía)

¿Cuál puede ser esta problemática de la que nos habla el narrador-protagonista en este extracto? Al revelar, mediante diversos indicios (para)textuales que menciono más adelante, de qué escritor real se inspira el personaje del señor Bernard, a saber, Alain Robbe-Grillet, Mario

Bellatin indica al lector crítico la pista a seguir para encontrar la respuesta a esta pregunta. En 2008, en México, ambos literatos sostuvieron un diálogo público en el Tecnológico de Monterrey: el dato no es menor, puesto que en "En el ropero del señor Bernard", Bellatin cita frases pronunciadas por Robbe-Grillet durante este encuentro. Al investigar en el "archivo Mario Bellatin", situado en La Plata, he podido hallar en una carpeta titulada "Diez preguntas para Alain Robbe-Grillet" la transcripción de dicha entrevista, presumiblemente integral y realizada por el propio Bellatin (eso infiero de los comentarios escritos a mano sobre varios folios). Cotejar el texto de esta entrevista y la versión publicada de "En el ropero..." permite constatar que los préstamos de Mario Bellatin no son rigurosos; el autor cita en efecto en el relato algunas declaraciones de Alain Robbe-Grillet, pero efectuando sutiles modificaciones o añadiduras que explicitaré en diversos lugares de mis análisis.

El protagonismo de Alain Robbe-Grillet en "En el ropero del señor Bernard" ilustra el deseo del autor de dar una renovada visibilidad a ese escritor francés, y, al mismo tiempo, sugiere la reivindicación de un parentesco literario a través de la cual Bellatin parecería brindar una clave de lectura de sus propias autofabulaciones. Por ello, la referencia a Robbe-Grillet merece ser estudiada con una atención más sostenida que la que le ha sido dedicada hasta ahora por la crítica literaria. En su tesis doctoral titulada "Sous le signe du je" (2015), Véronique Pitois-Pallares presenta a Robbe-Grillet como una de las posibles influencias de Mario Bellatin, y creo que tiene razón cuando justifica su afirmación por el carácter fuertemente metaficcional de la obra bellatiniana (72). Sin embargo, la metaficción es un concepto rico y diverso, apreciable en la obra de numerosos escritores. Por lo tanto, se puede lamentar que Pitois-Pallares no ilustre su propuesta con ejemplos concretos, y sobre todo, que no haga mención de la dilución de la que los personajes son objeto tanto en Robbe-Grillet como en Bellatin. En *El cuadernillo de las cosas difíciles de explicar* (2015), Francisco José López Alfonso cita por su parte diversas semejanzas entre la práctica de Robbe-Grillet y la de Bellatin, las cuales son un poco más precisas que el motivo de la metaficción alegado por Pitois-Pallares, pero no aún lo suficientemente específicas: el estudioso señala, amén del hecho de que ambos escritores hayan sido tildados de "raros" por sus contemporáneos, "una narrativa antimimética, unos temas con un sentido deliberadamente escritural, el común universo fantasmagórico..." (*El cuadernillo* 132). Tratemos, pues, de desarrollar los elementos mencionados por Pitois-Pallares y López Alfonso, a fin de especificar con mayor detalle cuáles son exactamente las equivalencias entre las autofabulaciones de Mario Bellatin y la labor literaria de Alain Robbe-Grillet.

En el relato, la coincidencia de Bernard y Robbe-Grillet se afirma desde el peritexto. En la contraportada de *Gallinas de madera*, volumen que incluye los relatos "En las playas de

Montauk las moscas crecen más de la cuenta" y "En el ropero...", puede leerse después de un breve resumen del primero: "Sigue 'En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta', donde Bellatin narra sus paseos con el señor Bernard —trasunto de Robbe-Grillet—, con quien Mario Bellatin sostuvo uno de sus últimos diálogos públicos antes de su muerte".[63] Múltiples indicios textuales permiten corroborar que el señor Bernard es un trasunto de Alain Robbe-Grillet. Como Robbe-Grillet, el señor Bernard nació en Brest y trabajó durante varios años como ingeniero agrónomo especializado en las enfermedades del plátano antes de iniciar una carrera literaria (OR2 603). La bibliografía del personaje coincide igualmente con la de Robbe-Grillet, en el sentido de que, al igual que este, dice ser el autor de una novela que se publicó como un soporte para el aprendizaje del francés (594) así como de una "pseudo-autobiografía" articulada en torno a las peripecias del conde Henri de Corinthe (600).[64]

Cuando se sabe quién se esconde detrás del señor Bernard, resulta menos difícil determinar a qué se refiere el "Movimiento Literario Sumamente Innovador" del que habla Mario Bellatin en el fragmento anteriormente citado, y del que el señor Bernard se considera "prácticamente su creador" (OR2 593). Se trata del *nouveau roman*, una de cuyas figuras de proa es Alain Robbe-Grillet y que se ha impuesto al final de los años cincuenta en Francia para designar, no una escuela literaria que habría codificado en su seno una serie de nuevas leyes de escritura, sino más bien una "constelación sin coordinación concreta" (Grawez 521) que reunía a escritores como Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras y Samuel Beckett. Pese a que todos estos escritores cultivaban un estilo diferente, los unía una misma voluntad de impugnar las categorías novelescas tradicionales tales y como la intriga, el desarrollo y —hecho que nos interesa aquí— el personaje.

En un artículo aparecido por primera vez en febrero de 1950 en la revista *Temps modernes*, integrado luego al ensayo *L'ère du soupçon* publicado en 1956, Nathalie Sarraute diagnosticaba una degradación de los atributos del personaje literario. Mientras que los escritores realistas del siglo XX describían a sus personajes con lujo de detalles, paulatinamente, decía Sarraute, el personaje estaba perdiendo todos los atributos de los cuales

[63] La edición referida es la de Sexto Piso, aparecida en 2013.
[64] La novela de Robbe-Grillet que sirvió para la enseñanza del francés es *Djinn* (1981). *Djinn* fue escrita a petición de Yvonne Lenard, profesora en una universidad estadounidense y especialista de libros escolares para el aprendizaje del francés. La señora Lenard había encomendado a Robbe-Grillet la redacción de una novela en la que se respetara, de capítulo en capítulo, la progresión normal de las dificultades gramaticales de la lengua (Allemand y Goulet 52). En cuanto a la "pseudo-autobiografía" mencionada por el señor Bernard, corresponde a la trilogía autobiográfica a la que Robbe-Grillet dio el nombre paradójico de "*Romanesques*", que comento más adelante.

solía estar dotado: sus ancestros, su casa, su ropa, su cuerpo, su cara, su carácter, y hasta su nombre. La escritora francesa observaba en las novelas más intrigantes de su tiempo una proliferación de seres indefinibles, inasibles e invisibles (61), de magmas sin contornos (76), sin mamparos estancos para separarlos unos de otros (67). Algunos años más tarde, en 1963, Alain Robbe-Grillet profundiza en las reflexiones de Sarraute sobre este mismo fenómeno. En *Pour un nouveau roman*, una agrupación de ensayos en los que expone las grandes líneas y principales metas del movimiento, declara caduca la noción de "personaje". "Nous en a-t-on assez parlé, du 'personnage' !", clama Robbe-Grillet. Antes de continuar:

> Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et transparent, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un "caractère", un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. (31-32)[65]

Esta concepción del personaje literario como un individuo coherente, provisto de una identidad completa, fuerte y estable que lo haga único, es precisamente la que refuta Alain Robbe-Grillet, para quien el Papá Goriot de Balzac constituye el ejemplo paradigmático de lo que no debería perpetuarse. Elogia, como Sarraute antes de él, la forma en que Beckett modifica el nombre y la forma de sus héroes en el curso de un mismo relato, la atribución por Faulkner del mismo nombre a dos personajes diferentes en *The Sound and the Fury* (1929), la concesión por Kafka de una inicial, nada más, al protagonista de *El castillo* (1926) (32-33). En su propia producción literaria Robbe-Grillet despliega, al igual que los demás nuevos novelistas franceses, personajes cuya identidad puede variar sustancialmente de un extremo a otro del libro. Su nombre, su función social, su nacionalidad, su edad, su apariencia, se mueven perpetuamente. Veamos por ejemplo cómo Jean Ricardou describe al personaje de Ralph Johnson en el análisis que propone de *La Maison de rendez-vous* (1965), sexta novela de Robbe-Grillet:

[65] "¡Bastante se nos ha hablado del 'personaje'! [...] Un personaje, todo el mundo sabe lo que la palabra significa. No es un *él* cualquiera, anónimo y traslúcido, simple sujeto de la acción expresada por el verbo. Un personaje debe poseer un nombre propio, doble si es posible: nombre y apellido. Debe tener parientes, una herencia. Debe tener una profesión. Si posee bienes, todavía mejor. En fin debe poseer un 'carácter', un rostro que lo refleje, y un pasado que modeló uno y otro. Su carácter dicta sus acciones, lo hace reaccionar de determinada manera ante cada acontecimiento" (trad. Pablo Ires, *Por una nueva novela*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2010, p. 57).

> R. Joneston, Jonston, "celui qu'on appelle Johnson ou même souvent l'Américain bien qu'il soit de nationalité anglaise et baron", Sir Ralph, "cet Américain fraîchement débarqué" dont l'air d'indifférence "probablement lui a valu son surnom britannique", et qui, Portugais de Macao ailleurs, exerce les activités de planteur, de peintre, de trafiquant de mineures et de drogues, d'agent politique et qui en arrive même à jouer, le cas échéant, un rôle de médecin. ("Existe-t-il ?" 17)[66]

Se puede citar igualmente el caso de Lady Ava, otro personaje de *La Maison de rendez-vous*, que se transforma primero en Eva Bergman, luego en una tal Jacqueline, cambiando también, en el mismo proceso, su origen geográfico. Esta deterioración del personaje (entendida como la desaparición de su identidad detallada, única, duradera y cerrada) es considerada por los *nouveaux romanciers* como uno los procedimientos más innovadores y singulares de su movimiento. Durante el coloquio *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, organizado en julio de 1971 en Cerisy-la-Salle, Jean Ricardou concluye después de analizar la constitución de los personajes de Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, Ollier, Simon y Pinget: "Ainsi la détérioration du personnage fonctionne-t-elle d'une part comme marque différentielle du Nouveau Roman par rapport à l'Ancien ; d'autre part comme démarche commune aux Nouveaux Romanciers" ("Existe-t-il" 13).[67]

A mi juicio, la crítica no ha reparado suficientemente en la relación entre esta crisis del personaje literario detectada y alentada por los integrantes del *nouveau roman* y los narradores-protagonistas a menudo poco confiables y poco detallados, a veces incluso anónimos, de la autoficción. Esta relación resulta aun más clara cuando se toman en consideración los personajes deformes, dobles, espectrales, metamorfoseados, y de forma general inconsistentes, que protagonizan algunas autoficciones no miméticas contemporáneas. Así, hay una afinidad evidente entre el procedimiento que los *nouveaux romanciers* erigen en marca de fábrica, y al que se refieren indistintamente en sus trabajos mediante los términos de "deterioración", "degradación", "desaparición", "desmaterialización" o "liquidación", y lo que he llamado la dilución del personaje en las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin. En ambos casos los atributos definitorios de los personajes no son fijos, definitivos; son sometidos a un movimiento activo que los conduce a variar constantemente. En cierto modo podría decirse que el movimiento, como valor en sí, se convierte en su atributo definitorio.

---

[66] "R. Joneston, Jonston, 'el que llaman Johnson o a menudo incluso el americano aunque sea de nacionalidad inglesa y barón', Sir Ralph, 'ese americano recién desembarcado' cuyo aire de indiferencia 'probablemente le valió su apodo británico', y que, portugués de Macao en otro lugar, ejerce las actividades de plantador, de pintor, de traficante de menores y de drogas, de agente político y que llega incluso a desempeñar, cuando sea necesario, una función de médico" (trad. mía).

[67] "Así la deterioración del personaje funciona por una parte como marca diferencial de la Nueva Novela con respecto a la Antigua; por otra parte como planteamiento común a los Nuevos Novelistas" (trad. mía).

Este movimiento activo es el que rige "Un personaje en apariencia moderno", donde el personaje que lleva el nombre de Bellatin es también al mismo tiempo una niña-marioneta y un adolescente de gafas cuadradas, así como *El libro uruguayo de los muertos*, donde su homónimo trueca momentáneamente su propia identidad por la de Iván Thays. Y esta misma idea es la que se vuelve a encontrar en el corazón del fragmento de "En el ropero…" transcrito más arriba, en el que el narrador afirma: "ahora soy el señor Bernard escribiendo muerto desde la terraza donde sirvió, serví, en alguna ocasión un plato de sopa" (OR2 593). Este último caso, el de "En el ropero...", es tanto más significativo cuanto que Bellatin elige asimilar en carne propia la identidad de Alain Robbe-Grillet, que precisamente arremetía en sus ensayos contra el personaje literario íntegro y estable.[68] A partir del momento en que declara "ahora soy el señor Bernard", el Bellatin narrador de "En el ropero..." no deja de alternar entre su propia identidad y la de su amigo fallecido: primero afirma algo a propósito de su persona; en la frase siguiente, es el señor Bernard; acto seguido, reafirma algo a propósito de sí mismo, antes de hablar nuevamente como si fuera el señor Bernard, y así sucesivamente.

Además de colocar varias identidades dentro de un mismo cuerpo, Mario Bellatin tampoco atribuye al cuerpo en cuestión una forma clásica y fija. En la novela titulada *Disecado* (2011), por ejemplo, la constitución de su personaje literario es voluble. El narrador tiene una alucinación: ve aparecer al borde de su cama a su propio Doble, que no es otro que el escritor Mario Bellatin, ya muerto. Obsérvese en primer lugar que el escritor aparece como un ser desdoblado, esto es, disperso. No es uno e indivisible; es doble. Luego, la dilución física de este personaje se ve reforzada a lo largo del relato por las transformaciones sucesivas de la masa

[68] Podría objetarse aquí que no es la identidad de Robbe-Grillet que Bellatin asimila directamente en carne propia en "En el ropero...", sino la del "señor Bernard". He demostrado la relación de correspondencia que existe entre estas dos instancias, Bernard y Robbe-Grillet, pero con razón se puede preguntar por qué, en efecto, el personaje no lleva el mismo nombre que el escritor de carne y hueso en el que se inspira. En realidad, la atribución de un nombre cifrado es coherente con la estética del *nouveau roman*, a la que remite Bellatin mediante la figura de Bernard. Es tanto más coherente cuanto que el personaje de Bellatin recibe únicamente un nombre, está desprovisto de apellido, exactamente como varios protagonistas de Robbe-Grillet —por ejemplo "Wallas" en *Les Gommes* (1954) y "Matthias" en *Le Voyeur* (1955)—. "Señor Bernard" podría encubrir además un juego anagramático, procedimiento frecuentemente empleado por los Nuevos Novelistas (van Rossum-Guyon 403). Las dos últimas letras de "señor" y las dos primeras de "Bernard" son el anagrama de "Robe", y hay por otra parte una repetición de los sonidos "n" y "r", las iniciales del *nouveau roman*, en el medio y al final tanto del sustantivo "señor" como del nombre "Bernard". La denominación del *alter ego* de Robbe-Grillet también podría derivarse del sustantivo "bernardina", que el diccionario de la Real Academia define como un sinónimo de "mentira". La mentira, el derecho de mentir, es precisamente lo que reivindica el señor Bernard en un pasaje sabroso donde expone su concepción particular de la autobiografía (OR2 596). Por último, pese al inconfundible vínculo que une al personaje a Robbe-Grillet, no se puede ignorar el hecho de que su nombre haga pensar en el de otro vanguardista, el novelista y dramaturgo austríaco Thomas Bernhard, quien, por lo demás, es igualmente autor de una saga autobiográfica: *El origen* (1975), *El sótano* (1976), *El aliento* (1978), *El frío* (1981) y *Un niño* (1982). Si el nombre de "señor Bernard" realmente constituyera un guiño al escritor Bernhard, estaríamos entonces ante una suerte de dilución elevada al cuadrado: Mario Bellatin diluiría su propia identidad en la de Robbe-Grillet, a su vez diluida en la de Thomas Bernhard.

de su cuerpo. Al principio, el narrador dice encontrarse frente a "un ¿Mi Yo? bastante anciano" que muestra a los dos lados de la cabeza "largos y tersos mechones de pelo" (OR2 211). Sin razón aparente, sin embargo, la corporalidad del Doble que se presenta ante el narrador se difumina: "La especie de no vida presente en la cama", observa el narrador, "desvanecía casi completamente sus contornos" (229). Acto seguido, el rostro de ¿Mi Yo? (Mario Bellatin) vuelve a ser el del principio, "aquel que lucía largos mechones de cabello y una barba descuidada" (232), antes de desvanecerse nuevamente en la última escena de la novela, en la que se transforma súbitamente en una enigmática hoja de papel, que según mi interpretación termina de revelar del modo más concreto posible la factura artificial de este personaje, hecho de tinta y papel y no de carne y hueso.

En el mismo orden de ideas, la dilución física del personaje "Mario Bellatin" va acompañada por una dilución onomástica. Primero, el narrador llama sin vacilar "Mario Bellatin" al Doble que descubre sentado en el borde de su cama; se refiere luego al mismo como "¿Mi Yo?"; después de abordar la conversión al sufismo de ¿Mi Yo?, "¿Mi Yo?" se sustituye en el texto por un símbolo, una media luna, que corresponde al nombre que recibe el personaje dentro de su nueva orden religiosa; a continuación, la media luna cede el paso a "¿Mi Yo?", que a su vez se reemplaza finalmente por "Mario Bellatin". Así se cierra el círculo de los nombres que el autor asigna a su propio personaje en las páginas de *Disecado*: Mario Bellatin - ¿Mi Yo? - ☾ - ¿Mi Yo? - Mario Bellatin. Se pasa de un nombre propio a un pronombre (precedido por su determinante posesivo), que se reduce luego a un mero símbolo gráfico, y seguidamente resurge el pronombre, que vuelve a mutar en nombre propio. Estos cambios onomásticos hacen pensar en las diferentes fases de la luna, símbolo central en el presente encadenamiento de denominaciones. La luna es un astro que crece, decrece, y recrece continuamente, y que por esta misma razón funge como un importante símbolo de transformación en numerosos mitos, leyendas y cultos (Chevalier y Gheerbrant 474). Puede pensarse que su utilización por Mario Bellatin no es fruto del azar: este pequeño símbolo concentra en su seno el movimiento constitutivo de los personajes bellatinianos, la fluidez de sus atributos definitorios.

2.1.2. Autonomía del universo diegético

Uno de los motivos generalmente evocados por los integrantes del *nouveau roman* para justificar la necesidad de una renovación del género es la revelación de las atrocidades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre el particular, Robbe-Grillet declara en una conferencia pronunciada en Londres en 1994:

> Je crois que j'ai été très fortement marqué […] par l'impression, en 1945, d'une ruine généralisée de la civilisation dans laquelle j'avais grandi [...]. On voyait tout à coup l'horreur la plus sanglante et la plus démente qu'on ait pu imaginer depuis fort longtemps. L'idée que cet ordre apparent des régimes fascistes de l'époque était en réalité le pire désordre et la pire folie, correspondait à l'écroulement d'une espèce de rationalisme [...]. Cet anéantissement, cette découverte de la réalité de ces régimes prétendus d'ordre, et cette liberté soudaine, euphorique, donnaient l'impression que, sur ces ruines, quelque chose allait pouvoir se faire [...]. Je crois ainsi qu'il est vrai de dire (comme on l'a dit à plusieurs reprises) que le Nouveau Roman est typiquement un roman *postérieur au génocide*, c'est-à-dire le roman qui est apparu sur cette monstruosité incompréhensible à laquelle avait abouti, malgré tout, notre civilisation. (*Le Voyageur* 294)[69]

Junto con la escasa caracterización de la que son objeto los protagonistas de muchas autoficciones, este arraigo en el genocidio de la Segunda Guerra Mundial constituye otro punto común entre el *nouveau roman* y la autoficción, en la medida en que, de acuerdo con Elizabeth Molkou, esta última encontraría igualmente su origen en la *Shoah* ("L'autofiction, un genre nouveau ?" 165-166). Desde su nacimiento, el concepto está vinculado en efecto con la violencia de la Segunda Guerra, puesto que, en *Fils*, Serge Doubrovsky alude reiteradamente al profundo traumatismo que este evento ha causado en él.[70]

---

[69] "Creo que me marcó muy fuertemente [...] la impresión, en 1945, de una ruina generalizada de la civilización en la que había crecido [...]. De pronto se veía el horror más sangriento y demente que se hubiera podido imaginar desde hacía mucho tiempo. La idea de que ese orden aparente de los regímenes fascistas de la época era en realidad el peor desorden y la peor locura, correspondía al derrumbe de una especie de racionalismo [...]. Esta aniquilación, este descubrimiento de la realidad de esos supuestos regímenes de orden, y esta libertad repentina, eufórica, daban la impresión de que, sobre esas ruinas, algo iba a poder hacerse [...]. Por lo tanto creo que es cierto decir (como se ha dicho en varias ocasiones) que el *nouveau roman* es típicamente una novela *posterior al genocidio*, es decir la novela que apareció sobre esa monstruosidad incomprensible en la que había desembocado, a pesar de todo, nuestra civilización" (trad. mía).

[70] Esas alusiones son particularmente explícitas en el tercer capítulo de *Fils*, titulado "Rêves" (en español "Sueños"), en el cual el personaje de Doubrovsky intenta descifrar con la ayuda de su psicoanalista un sueño recurrente, protagonizado por un monstruoso animal acuático. Es durante este análisis que el trauma de la guerra vuelve a la superficie: "Quatre ans. Ça a duré quatre. Quinze cents jours. Des dizaines de milliers d'heures. Millions de minutes. Des centaines de millions de secondes. D'un coup, revenu. Vieille douleur endormie. Soudain rallumée. [...]. Dans les chairs, resté. La marque demeurera toujours. Ineffaçable. Un stigmate. L'étoile jaune. Beau matin de juin. Lundi 12. [...] Peur intense. […] Les rafles. Commencé, peu à peu. […] Partir, *où*. S'en tirer, *comment*. […] Question de chance. Pile ou face. Chaque matin, le dernier jour. Je sors. On ne rentre plus. […] Les tanks. Défilant sur le boulevard Haussmann, au coin de la rue de l'Arcade. Moi, Marc, Charles, descendus. Pétrifiés, abasourdis, plantés là. Immobiles. On n'en revenait pas. Tourelles dardées de l'avant, canons pointés, les coques d'acier roulantes. Monstres. Pavé en gémit, vitres tressaillent, Charles, Marc et moi, on en tremble. Paris, ville ouverte. [...]. *Vague* d'assaut, *raz de marée*, *fleuve* de ferraille. Métaphores au grand complet. *Déferlent*. Monstres aquatiques. *We see some sort of monstrous animal come out of the water*" (*Fils* 239-241) ["Cuatro años. Duró cuatro años. Mil quinientos días. Decenas de miles de horas. Millones de minutos. Centenas de millones de

"La réalité a-t-elle un sens ?", se pregunta Alain Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*. Contesta: "L'artiste contemporain ne peut répondre à cette question : il n'en sait rien" (151-152).[71] Cuando, al finalizar la guerra, el horror de los campos es revelado al mundo, la realidad muestra de forma repentina y con brutalidad uno de sus lados ocultos, que difícilmente podía imaginarse más oscuro. En un mundo que perdió su coherencia, que parece ya no tener sentido, en ruinas a la vez material y moralmente, el estatuto del novelista debe redefinirse. Ya no se trata de erigir en la ficción un universo estable, donde todo puede ser descrito y explicado hasta en los más mínimos detalles, en la estela de algunas novelas de Balzac. Los *nouveaux romanciers* renuncian a la pretensión del escritor realista de producir una copia fiel e instructiva del mundo circundante, y optan más bien por construir a través del trabajo de la escritura sus propios universos diegéticos autónomos.

En sus trabajos sobre la cuestión, Magdalena Silvia Mancas (98) y Claudia Gronemann (115-116) explican que, para Alain Robbe-Grillet, ser auténtico no significa representar la realidad empírica mediante la imitación, pues después de la Segunda Guerra Mundial se pone seriamente en duda la posibilidad que tiene el ser humano de captar y entender las complejidades del mundo en el que vive; el escritor francés estima que, bajo estas nuevas condiciones epistemológicas, la credibilidad debe obtenerse, ya no mediante un postulado de referencialidad y de verdad, sino única y exclusivamente mediante la suspensión de semejante reivindicación. Con el *nouveau roman*, la escritura se sustrae a las leyes tradicionales de la mímesis y la relación entre el mundo del texto y el mundo empírico cambia: se relativiza aquello que se tiene por realidad fuera del texto, y se empieza a considerar que la misma debe ser construida enteramente en el seno del texto, a través del proceso de escritura. Se abole el *versus* entre realidad y ficción, que se convierten entonces en dos elementos inseparables uno de otro.

En *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet enuncia de hecho: "Je ne transcris pas, je construis" (177). Rechaza la visión del escritor como un transcriptor de la realidad extraliteraria, y afirma explícitamente que la realidad debe ser construida por el escritor en y a través del trabajo de escritura. Esta realidad alternativa construida por el texto es percibida por

segundos. De golpe, de vuelta. Viejo dolor adormecido. Repentinamente reencendido. [...] En la carne, permanecido. La marca permanecerá siempre. Imborrable. Un estigma. La estrella amarilla. Bella mañana de junio. Lunes 12. [...] Miedo intenso. [...] Las redadas. Empezadas, poco a poco. [...] Irse, *dónde*. Salvarse, *cómo*. Cuestión de suerte. Cara o cruz. Cada mañana, el último día. Salgo. Ya no se regresa. [...] Los tanques. Desfilando por el bulevar Haussmann, en la esquina de la calle Arcade. Yo, Marc, Charles, bajados. Petrificados, asombrados, plantados allí. Inmóviles. No lo podíamos creer. Torretas lanzadas hacia delante, cañones armados, caparazones de acero sobre ruedas. Monstruos. Adoquines gimen, vidrios se estremecen, Charles, Marc y yo, temblamos. París, ciudad abierta. [...] *Ola* de asalto, *ola de marea*, *río* de chatarra. Metáforas al completo. *Se desencadenan*. Monstruos acuáticos. *Vemos una suerte de animal monstruoso salir del agua*" (trad. mía)].

[71] "¿Tiene sentido la realidad? El artista contemporáneo no puede contestar a esta pregunta: no sabe nada al respecto" (trad. mía).

Robbe-Grillet y el conjunto de los *nouveaux romanciers* como un concepto eminentemente artificial, como una construcción intelectual, y es así como la representan.[72] Al mismo tiempo que instauran una ficción, sus narraciones contienen una serie de infracciones al principio de la ilusión novelesca, cuya finalidad es hacer evidente la condición de producto intelectual, de artefacto, de sus novelas. Se trata de poner al desnudo la estructura de la enunciación, resume Françoise van Rossum-Guyon durante las conclusiones del coloquio de Cerisy (403), al desplazar el interés desde la historia contada hacia el funcionamiento global del texto. Esto corresponde a un ingrediente importante en la definición del concepto de "metaficción" que propondrá más tarde Patricia Waugh: la metaficción crea una ficción y, simultáneamente, hace evidente la convencionalidad de esa misma ficción (6). Las transformaciones múltiples y *a priori* incoherentes de los personajes forman parte de la estrategia metaficticia desarrollada por los *nouveaux romanciers*. Son el signo de una firme voluntad de desengaño, ligada a cierta concepción de la literatura autonomizada, que se desatiende de las obligaciones de representar y de interferir con una realidad cuyas significaciones aparecen entonces, de todas formas, como parciales y cambiantes.

El campo de aplicación de la renovación propuesta por los *nouveaux romanciers* no se limita a la novela. Al igual que Sarraute, Duras y Simon, Alain Robbe-Grillet transpuso sus experimentaciones novelísticas al ámbito de la autobiografía. *Le miroir qui revient* (1986), *Angélique ou l'enchantement* (1987) y *Les derniers jours de Corinthe* (1994) forman una trilogía autobiográfica a la que atribuyó el sobretítulo de *Romanesques* para señalar la ambigüedad del pacto de lectura propuesto, no meramente autobiográfico sino también en gran medida ficticio. Si, anteriormente, había abogado a favor de un cambio radical del género novelesco, defiende a partir de los años ochenta una revisión profunda de la práctica autobiográfica, de la cual cuestiona igualmente el postulado de realidad: "S'il existe un 'nouveau roman', il doit exister quelque chose comme une 'nouvelle autobiographie' qui fixerait en somme son attention sur le travail même, opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire" (*Le Voyageur* 285).[73] A juicio de Robbe-Grillet, el ser humano, el yo, es tan ininteligible como la realidad en la que se encuentra sumergido. Está hecho de huecos,

[72] Durante su intervención en Cerisy, Robbe-Grillet asevera que: "Il n'y a pas d'ordre naturel, ni moral ni politique ni narratif, il n'existe que des ordres humains créés par l'homme, avec tout ce que cela suppose de provisoire ou d'arbitraire" ("Sur le choix" 160) ["No hay orden natural, ni moral ni político ni narrativo, solo existen órdenes humanos creados por el hombre, con todo lo que esto supone de provisorio o de arbitrario" (trad. mía)].

[73] "Si existe una 'nueva novela', debe de existir algo así como una 'nueva autobiografía' que en suma fijaría su atención en el trabajo mismo, operado a partir de fragmentos y de carencias, antes que en la descripción exhaustiva y verídica de tal o cual elemento del pasado, que solo se trataría de traducir" (trad. mía).

de pedazos que no pueden encontrar un ensamblaje coherente, definitivo, estable (296). Por consiguiente, el autobiógrafo no debería contentarse con transcribir la historia de su vida; como un novelista, debería construir su propia historia, sin dejar de llamar la atención sobre este trabajo de construcción, es decir, sobre el carácter artificial de su personaje y de su relato autobiográficos.

En "'Meta-autobiografía'/'autobiografía transversal' posmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona" (2007), Alfonso de Toro, especialista en la obra ficcional y teórica de Alain Robbe-Grillet, escribe acerca de la *nouvelle autobiographie*:

> El discurso de la nueva autobiografía de Robbe-Grillet se despide de los modelos usuales del siglo XIX y XX para desarrollar otro nuevo estrechamente relacionado a la poética del *nouveau roman*, a pesar de que Robbe-Grillet admire la batalla de "sobrevivencia" de ese sistema literario comprometido con el verismo, el realismo, la causalidad, la coherencia y la linealidad, un sistema que al fin encubre la compleja relación entre realidad y escritura. En el nuevo tipo autobiográfico Robbe-Grillet encuentra el lugar adecuado para la búsqueda de la construcción del sujeto en cuanto la reflexión de sus posibles construcciones se transforma en el objeto central de la narración. (246)

En la *nouvelle autobiographie*, sostiene de Toro, los conceptos de historia, de construcción de la identidad y de construcción del sujeto, ya no se pueden definir ni entender en la forma habitual, configurados *a priori*, sino que se configuran en un nivel subjetivo e individual y en el acto escritural. Por eso, en este contexto, tanto el sujeto autobiográfico como el relato a través del que se cuenta se encuentran supeditados a constantes transformaciones y redefiniciones, que tienen como fin generar conciencia sobre este proceso de configuración, de construcción, al revelar desde el interior el andamiaje textual.

En las respuestas que dio en 2008 a las 10 preguntas de Mario Bellatin, Alain Robbe-Grillet tomó expresamente partido, como ya había hecho en diversas conferencias y entrevistas anteriores, contra el concepto de "pacto autobiográfico" que Philippe Lejeune propone en el ensayo del mismo nombre, aparecido en 1975, porque dos elementos del pacto en cuestión le parecen erróneos.[74] El primero concierne la exigencia del sentido. Según la interpretación particular que Robbe-Grillet efectúa del ensayo de Lejeune, este último afirmaría que el autobiógrafo debe haber entendido el sentido de su vida para poder empezar su relato. Robbe-Grillet opina lo contrario, a saber, que el autobiógrafo escribe precisamente porque no sabe todavía quién es, y porque desea descubrirlo. Concibe en suma la escritura autobiográfica como una exploración de la historia y de la personalidad propias más que como la mera exposición

[74] Alain Robbe-Grillet critica el pacto propuesto por Lejeune, por ejemplo, en "La 'nouvelle autobiographie': entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand" (1992) así como en su conferencia "Du nouveau roman à la nouvelle autobiographie" (1994).

de las mismas, lo que reafirma, de hecho, el sobretítulo *Romanesques*, que anuncia un viaje hacia lo incierto y la aventura, una concepción equivalente a la poética del "roman comme recherche" de los años cincuenta y sesenta (de Toro 237). El segundo reproche dirigido a Philippe Lejeune concierne al esfuerzo de sinceridad que acredita según él la autobiografía. Para Lejeune, afirma Robbe-Grillet, el autobiógrafo podría equivocarse, pero no mentir adrede; el autor de las *Romanesques*, por su parte, reivindica su libertad de mentir, el derecho de pasar libremente de la relación a la imaginación en todo momento para introducir elementos de ficción en sus relatos autobiográficos.[75]

El sentido que Alain Robbe-Grillet atribuye a su concepto de *nouvelle autobiographie* (un relato que combina referencialidad y ficción y cuyo narrador-protagonista es el mismo autor) es, como se puede constatar, sensiblemente similar al de la autoficción. Robbe-Grillet tenía conciencia de este solapamiento conceptual, como autorizan a deducir las siguientes declaraciones extraídas de una entrevista de 1992 en las que reduce la diferencia entre la *nouvelle autobiographie* y la autoficción de Doubrovsky a una simple cuestión terminológica: "Je voulais parler de 'nouvelle autobiographie' avec d'autant plus de conviction qu'il me semblait retrouver dans un certain nombre de livres modernes [...] le flottement des souvenirs et non pas la volonté de les rassembler en une image cohérente. Et le mot *a pris*, assez vite, alors que les autres mots qui avaient été lancés — l'*autofiction* de Serge Doubrovsky par exemple — ont du mal à le faire" ("La 'Nouvelle Autobiographie'" 214).[76] Lo que ocurrió después es conocido: la posteridad invertirá esta situación para hacer olvidar la expresión acuñada por Alain Robbe-Grillet, y hacer pasar a la historia el neologismo de Serge Doubrovsky. Esta derrota se explicaría en parte, según opina Jacques Lecarme en "Origines et évolution de la notion d'autofiction" (2004), por la mala reputación de la que gozaba en aquel entonces la autobiografía en el ámbito académico: la palabra "autobiografía" era tan disuasiva para la crítica universitaria de la época, dice Lecarme, que la idea de una "nueva" autobiografía no habría encontrado ningún eco. Doubrovsky, al contrario, habría tenido el acierto de inventar

[75] En *L'autofiction : Une aventure du langage* (2008), Philippe Gasparini acusa a Alain Robbe-Grillet de haber leído demasiado rápidamente los ensayos de Philippe Lejeune, y, desde un punto de vista personal, tiendo a darle la razón. Alega que, contrariamente a lo que pretende Robbe-Grillet, la definición del "pacto autobiográfico" precisa simplemente que el autor pone el acento en su vida individual, sin fijar el nivel de comprensión requerido en lo que concierne el sentido de la vida; en cuanto al esfuerzo de autenticidad, Gasparini considera que se trata de un criterio puramente pragmático establecido por Lejeune (un contrato de lectura) para distinguir el discurso autobiográfico del relato ficticio, no de una instigación a decir la verdad (136-137).

[76] "Quería hablar de 'Nueva Autobiografía' con convicción, tanto más porque me parecía encontrar en cierto número de libros modernos [...] la incertidumbre de los recuerdos y no la voluntad de reunirlos en una imagen coherente. Y la palabra *ha echado raíces*, bastante rápido, mientras que las otras palabras que habían sido lanzadas —la *autoficción* de Serge Doubrovsky por ejemplo— no pueden hacerlo" (trad. mía).

para el mismo concepto una denominación que no remitiera de forma tan directa a la autobiografía clásica (párr. 4).

Pero si Alain Robbe-Grillet consideraba la "autoficción" de Serge Doubrovsky como un sinónimo de su concepto de *nouvelle autobiographie*, es importante precisar que, en realidad, estas dos expresiones encubrían maneras diferentes de revolucionar la escritura autobiográfica. La autoficción tal como la define inicialmente Doubrovsky se basa en un material auténticamente biográfico y su componente ficticia se reduce a la puesta en forma literaria del texto, que no respeta ni la cronología ni la sintaxis del género autobiográfico, mientras que en la *nouvelle autobiographie* el autor se pone en escena en una trama fabulada sin reservas. En el mismo artículo, "Origines et évolution de la notion d'autofiction", Jacques Lecarme escribe a propósito de sendos proyectos:

> Serge Doubrovsky, en dépit de sa revendication romancière, reste rivé au geste autobiographique ; Alain Robbe-Grillet, lui, fuit par tous les moyens, et les plus rusés, le réalisme référentiel. Dans toute la saga doubrovskyenne, il n'y a pas un seul personnage fictif ; la trilogie robbe-grilletienne, elle, s'organise structurellement autour de l'ostensiblement fictif Henri de Corinthe. […] Ici compte le seul projet, qui était de fictionnaliser jusqu'à son état civil et d'exclure toute information d'ordre historique ou génétique. Si Doubrovsky-le-vrai ne parvient pas à devenir un Doubrovsky fictif, la personne réelle de Robbe-Grillet se dissout et se métamorphose dans la fausseté corinthienne. (párr. 11)[77]

Philippe Gasparini, que dedica a Robbe-Grillet un capítulo de su ensayo *Autofiction : Une aventure du langage* (2008), no dice otra cosa cuando estipula que "le mot autofiction nomme un genre référentiel, tandis que l'expression nouvelle autobiographie désigne une stratégie de fictionnalisation 'volontaire' de l'écriture mémorielle" (145-146).[78] Así, la *nouvelle autobiographie* no es equivalente a la autoficción en su acepción original; corresponde más exactamente a lo que se llama desde 2004, no sin conflictos semánticos, la autoficción "fantástica", que Vincent Colonna asocia a un tipo de escritura del yo mediante la cual el autor transfigura su existencia y su identidad en una historia imaginaria, la misma que prefiero nombrar autoficción "no mimética" o "autofabulación" por las razones expuestas en el punto 1.2.5. de esta tesis. Dado que, en su ensayo, Colonna no hace ninguna mención a Alain Robbe-Grillet, y que en la literatura secundaria ulterior no se llegó a relacionar la *nouvelle*

[77] "Serge Doubrovsky, pese a su reivindicación novelesca, se queda atascado en el gesto autobiográfico; Alain Robbe-Grillet, por su parte, huye por todos los medios, y los más astutos, del realismo referencial. En toda la saga doubrovskyana, no hay un solo personaje ficticio; la trilogía robbe-grilletiana, en cambio, se organiza estructuralmente en torno al ostensiblemente ficticio Henri de Corinthe. [...] Aquí solo cuenta el proyecto, que consistía en ficcionalizar hasta su estado civil y excluir toda información de orden histórico o genético. Si Doubrovsky-el-verdadero no logra convertirse en un Doubrovsky ficticio, la persona real de Robbe-Grillet se disuelve y se metamorfosea en la falsedad corintiana" (trad. mía).

[78] "La palabra autoficción alude a un género referencial, mientras que la expresión nueva autobiografía designa una estrategia de ficcionalización 'voluntaria' de la escritura memorial" (trad. mía).

autobiographie con la llamada autoficción fantástica, se perdió el nexo estrecho existente entre estos dos conceptos. Conscientemente o no, Mario Bellatin hace resurgir esta relación de parentesco al convertir a Robbe-Grillet en protagonista de una de sus autoficciones abiertamente imaginarias.

En "En el ropero del señor Bernard", el narrador-protagonista de Bellatin se reapropia casi palabra por palabra, pero con un tono afectivamente mucho más marcado, de las dos objeciones que Robbe-Grillet emitía contra el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune:

> Había dos reglas que ese tarado enunciaba en el famoso pacto: uno sólo puede empezar su autobiografía cuando haya comprendido el sentido de su existencia. Bueno, lo siento mucho pero yo empiezo mi autobiografía precisamente porque no entiendo el sentido de mi existencia. La segunda regla era que el escritor tenía derecho a equivocarse, pero no derecho a mentir. Esto es muy curioso porque más adelante ese mismo badulaque [...] hace alusión a un libro admirable que es un increíble tejido de mentiras [...]. Creo que esa obra es un gran libro justamente por sus mentiras. La impostura es mucho más interesante que la verdad porque es mucho más vasta. La veracidad, en cambio, es un poco limitante. (OR2 595-596)[79]

Mario Bellatin adopta una posición clara cuando pone estas palabras en boca del narrador de "En el ropero...", que fusiona la identidad de Robbe-Grillet con la suya: se sitúa del lado de Robbe-Grillet contra Lejeune, del lado de la exploración y de la invención, contra la descripción exhaustiva y verídica que Robbe-Grillet asocia a la autobiografía tradicional. Es más, como en otros lugares de "En el ropero del señor Bernard", Bellatin reproduce aquí una parte de las respuestas aportadas por Robbe-Grillet a las diez preguntas que le sometió a la ocasión de su encuentro público de 2008 en Monterrey; la crítica que hizo aquel día el escritor francés del pacto de Lejeune, sin embargo, era de lo más neutra y respetuosa. Las palabras "tarado" y "badulaque" (adjetivo que según el DRAE califica a una "persona necia, inconsistente") son añadiduras realizadas ulteriormente por el propio Mario Bellatin, mediante las cuales parecería retomar a su cuenta, intensificándolos, los reproches dirigidos por Robbe-Grillet a Lejeune.[80]

A través de la persona de Robbe-Grillet, y más específicamente aún, a través del refuerzo de la crítica que Robbe-Grillet proponía de la autobiografía, puede suponerse que Bellatin encuentra una manera de poner en valor su propia práctica de la autoficción. En efecto, de

[79] El "increíble tejido de mentiras" al que se alude en este extracto es la obra *Mémoires d'outre-tombe* (1848) de Chateaubriand, que cita Robbe-Grillet en la entrevista de 2008 con Mario Bellatin, y a propósito de la cual se ha expresado en otras entrevistas, como la concedida en 1992 a Roger-Michel Allemand: "Il y a des livres remarquablement truqués qui disent 'je' et 'je signe' : les *Mémoires d'outre-tombe*, par exemple, qui est pour moi un très grand livre, et qui signe en effet le pacte, qui fait semblant de le respecter, pour devenir bientôt quand même un tissu de mensonges invraisemblables" (283) ["Hay libros remarcablemente amañados que dicen 'yo' y 'yo firmo': las *Memorias de ultratumba*, por ejemplo, que es para mí un gran libro, y que firma en efecto el pacto, que pretende respetarlo, para pronto transformarse sin embargo en un tejido de mentiras inverosímiles" (trad. mía)].

[80] Véase <https://dle.rae.es/badulaque?m=form> (consultado el 15 sept. 2020).

acuerdo con Gasparini, la crítica explícita de la autobiografía es el recurso mediante el cual la autoficción se constituye en tanto que discurso literario. En "Autofiction *vs* autobiographie" (2011), el estudioso escribe: "L'autofiction ne peut se définir qu'à travers une critique de l'autobiographie. Elle se constitue comme genre littéraire en s'opposant au genre dont elle dérive et avec lequel on risque de la confondre. Et, pour s'en distinguer, elle le construit comme un mauvais objet, immoral et prosaïque, dont elle doit éviter la contamination" (24).[81] El hecho de que Mario Bellatin reproduzca en una de sus autoficciones los reproches que Robbe-Grillet hace al pacto autobiográfico de Lejeune no es banal: se trata de legitimar su propia enunciación distinguiéndola del mero relato de vida retrospectivo en prosa.

Antes de la aparición de "En el ropero del señor Bernard", Bellatin había dado a conocer su visión particular de la autobiografía en *El gran vidrio* (2007). El subtítulo que el escritor dio a esta novela es al menos tan desestabilizador en apariencia como la etiqueta *Romanesques* empleada por Robbe-Grillet: "Tres autobiografías". ¿Cómo podrían existir tres autobiografías, o sea, tres relatos de vida de una única y misma persona? Lo lógico sería que, para una sola persona, existiera una sola autobiografía. Pero si se considera, como hace Bellatin en la continuidad de Robbe-Grillet, que la persona no preexiste a la autobiografía, sino que a la inversa la autobiografía debe "construir" a la persona, entonces el número de estas autobiografías puede virtualmente multiplicarse hasta el infinito (López Alfonso, *El cuadernillo* 61). En lo referente al sobretítulo dado por el escritor francés a su trilogía autobiográfica, *Romanesques*, Laura Brignoli hace notar que era más que un simple gesto de desafío hacia el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, y puede conjeturarse que, *mutatis mutandis*, ello se aplica también a Mario Bellatin: para Robbe-Grillet, lo novelesco era susceptible de revelar más cosas a propósito de un autor que la sinceridad de sus confesiones, no solo porque la invención narrativa otorga una mayor libertad de expresión, sino también porque solo una aventura novelesca es capaz de representar la variedad y la ambivalencia infinitas de toda existencia humana ("La part du romanesque" 551).

Mediante la referencia a Alain Robbe-Grillet, Mario Bellatin hace lo que hace, en el fondo, cualquier escritor según Dominique Maingueneau: se inscribe en una tribu de su elección, la de los autores que sitúa en su panteón personal, y cuyas reivindicaciones estéticas coinciden con las suyas (*Le discours littéraire* 75). Esta referencia tiene un doble efecto:

[81] "La autoficción solo puede definirse a través de una crítica de la autobiografía. Se constituye como género literario oponiéndose al género del que se deriva y con el cual se corre el riesgo de confundirla. Y, para distinguirse de él, lo construye como un objeto malo, inmoral y prosaico, cuya contaminación debe evitar" (trad. mía).

permite a Bellatin crearse una genealogía de "precursores", y simultáneamente, actúa sobre el presente al contribuir a definir su poética personal. Para los *nouveaux romanciers*, quienes generaron en su tiempo animados debates en el escenario crítico, la escritura no tenía como función representar una realidad que existiera o hubiera existido fuera del texto, sino crear una estructura puramente artificial. Esta voluntad de formas, que se ejerce en detrimento de la verosimilitud de la anécdota, es lo que conduce a Robbe-Grillet a especificar en *Pour un nouveau roman*: "Ne pourrait-on pas avancer que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien" (51).[82] Mario Bellatin mantiene una postura crítica similar, que hace explícita en varias entrevistas, verbigracia, en este diálogo con el periodista argentino Daniel Gigena:

> La intención es que quede una escritura y no una anécdota. A mí me importa escribir, no decir algo. No tengo nada que contar de manera privilegiada. Se piensa que el escritor tiene que contar y que tiene un aval y una oficialidad en su voz. No me sorprende que les pregunten cosas a los escritores y les pidan opiniones, lo que me sorprende es que contesten y que se animen a opinar de todo. ¿Qué piensan del calentamiento global, la política, las migraciones? Y salen las respuestas. No tengo ganas de contar nada, pero sí de escribir. (párr. 4)

La "manera de decir", en esta entrevista se llama la "escritura", y en la línea de los *nouveaux romanciers* Mario Bellatin le da la prioridad sobre el "decir", la anécdota. Como apunta Diana Palaversich en su prólogo a la primera edición de la *Obra reunida* (14), el único compromiso que reivindica el escritor mexicano es de orden estético. No considera la literatura como el medio para exponer e imponer un punto de vista sobre cosas que existirían fuera de ella; la escritura, el acto de creación, se genera y se cierra dentro de su propia esencia. En otra entrevista, concedida a Eve Gil para la revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Bellatin hace estas declaraciones que, por otra parte, no dejan de evocar el posicionamiento de los *nouveaux romanciers* acerca de la relación entre la realidad y la ficción, que cesan de ser percibidas contradictoriamente: "Considero que la separación ficción/realidad es cada vez más obsoleta. Incluso la separación de géneros lo es, así como etiquetar "biografía" y "realidad". Es un todo, una mezcla donde no se pueden definir los límites. Puedo asegurarte que lo que parece más autobiográfico es donde menos presente está la realidad. [...] Fíjate, lo que parece más producto de la ficción es parte de la realidad" (57).

Varios de los *nouveaux romanciers* extendieron sus exigencias a la escritura autobiográfica, que concebían como el proceso de invención de ese personaje particular que es

[82] "¿No podría enunciarse acaso que el verdadero escritor no tiene nada que decir? Solo tiene una manera de decir. Debe crear un mundo, pero debe hacerlo partiendo de la nada" (trad. mía).

el propio autor. Se trata de otra coincidencia entre su práctica poética y la de Mario Bellatin, que permite explicar la dilución de la que son objeto varios de sus *alter egos* autoficticios. Esta ilustra el deseo del autor de anteponer el "escribir" al "decir", la forma a la anécdota. Los vaivenes identitarios, las transformaciones físicas y onomásticas de su personaje, se derivan de una concepción autonomizada de la literatura y llaman la atención de manera consciente y sistemática sobre el proceso de creación del relato y del personaje autobiográficos: denuncian la artificialidad con la cual el autobiógrafo selecciona y ordena de modo tácito sus recuerdos, conforme a un plan elaborado mucho tiempo después de que hayan ocurrido los eventos relatados. La "líquidez" del personaje de Bellatin aclara que el texto que el lector tiene bajo la mirada es una invención, una forma artificial y no una relación fiel de la realidad, y lo que cuestiona es la posibilidad de describir lo que sea, incluso uno mismo, sin caer inevitablemente en la elaboración.

En un reciente ensayo, titulado *"Soy simultáneo": El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017), la investigadora Vera Toro refiere un artículo de Werner Wolf en base al cual propone calificar de "antilusionista" el tipo de estética que vengo comentando, en la medida en que su objetivo "no es la imitación de la percepción cotidiana, la superación de la distancia entre vida y arte", dice Toro, "sino todo lo contrario: quiere destacar esta diferencia y actualizar la distancia estética" (141). Como Ana Casas antes de ella ("El simulacro" 39), Vera Toro juzga que este efecto es constitutivo de la literatura autoficcional, que no se limitaría nunca a una simple narración de la historia autobiográfica sino que exhibiría de manera invariable, aunque sea implícitamente, la artificialidad de esa narración, a través por ejemplo de la alteración del orden cronológico o de la digresión (*"Soy simultáneo"* 141). Sobre este punto, me sumo a la opinión de las dos autoras, pero creo que convendría introducir en este razonamiento algunas gradaciones. De hecho, si el efecto que Toro llama "antilusionista" parece común a las autoficciones de toda índole, que pueden acusar de muchas formas su carácter de artefacto textual, algunas autoficciones no miméticas se distinguen claramente al llevar este efecto al extremo: la artificialidad de las autofabulaciones de Mario Bellatin no podría hacerse más evidente cuando el autor diluye la personalidad de su *alter ego* en la de otros personajes, modifica su propia complexión y transforma incluso hasta ese referente supuestamente rígido que es su nombre propio, trocado por una media luna en *Disecado*. La voluntad de Bellatin de poner de relieve esta artificialidad es tanto más marcada cuanto que el autor multiplica en los textos del corpus los recursos que me parecen usados a tal fin, como el desvelamiento de la falta de fiabilidad de sus narradores (la primera persona que rememora resulta no ser depositaria del saber de esas historias que cuenta y dice haber vivido),

la inclusión de apuntes personales, pero también y sobre todo la superación de las oposiciones vida/muerte y vida/arte, que tienen en común el efecto de exhibir la estructura y las articulaciones de la ficción, en lugar de disimularlas.

Antes de lanzarme en el análisis de estos otros recursos denunciadores, todavía me queda por abordar un tema importante, porque, si he hablado mucho hasta ahora de la corporalidad del personaje autoficticio de Mario Bellatin, no he dicho nada todavía, o casi, sobre el *ethos* físico del autor de carne y hueso. Como la mayoría de los escritores, Bellatin cuida su imagen. Su iconografía actual es formada de fotos en las cuales se presenta con las prótesis más variadas (suple su antebrazo derecho por prótesis que van de garfios y pinzas elementales a aparatos de diseño menos funcional y más artístico), largas túnicas negras y el cráneo rapado. Si bien a veces luce una fina barba de varios días, la mayor parte del tiempo aparece meticulosamente afeitado. Ningún *ethos* físico parece ser más lejano del de Alain Robbe-Grillet, reconocible por sus camisas y pulóveres clásicos, su cabello semi-largo peinado hacia atrás y su barba larga y cuidada (*cf*. anexo 1, figura 1). Mario Bellatin conoce, en particular, la importancia de esta barba en la complexión de Robbe-Grillet, como sugiere este apartado de "En el ropero...", donde el narrador asume la identidad del señor Bernard:

> He tenido a lo largo de mi existencia una serie de oportunidades que he sabido aprovechar. Por ejemplo, ya he citado la primera que fue que un editor me confiara su casa editorial. Poco tiempo después, una asociación de profesores de Estados Unidos decidió invitarme a dar cursos de literatura. Cursos sobre mí. Rápidamente me convertí en profesor de mí mismo, con la bendición de la universidad americana y además muy bien pagado. Eso es una gran suerte. Aunque algunos dicen que ese trabajo lo obtuve por haberme dejado crecer una gran barba. Un día, algunos otros profesores me dijeron que tenía una cara fea y fofa, y que de esa forma nunca me hubieran dejado predicar. Esto era en parte broma, quizá solo en parte. Tal vez deba algo a esta barba. Además, uno debe imaginar que a fin de cuentas en la literatura no hay azar. (OR2 605)[83]

Al principio de su carrera literaria, Mario Bellatin ofrecía a la crítica un *look* radicalmente diferente del que propone hoy, y la semejanza con Alain Robbe-Grillet era entonces llamativa. El periódico limeño *El Comercio* publicó en noviembre de 1986 una reseña de la primera novela de Bellatin, *Las mujeres de sal*, junto con un retrato de este último (*cf*. anexo 1, figura 2) que articula los tres rasgos de la iconografía robbe-grilletiana previamente referidos: la vestimenta formal, el cabello semi-largo, así como una barba poblada y pulcra. Sin duda, estas características no son exclusivas de Robbe-Grillet. En vista de la continuidad que existe entre

[83] En este fragmento, Mario Bellatin cita casi literalmente las declaraciones hechas por Alain Robbe-Grillet durante su entrevista de 2008 en Monterrey. Únicamente la última frase, la que afirma la inexistencia de los azares en literatura, ha sido añadida por él *a posteriori*. En lo tocante a la editorial a la que se alude, se trata de *Les Éditions de Minuit*, fundada en 1941 durante la ocupación alemana de Francia y de la que Alain Robbe-Grillet fue consejero literario entre 1955 y 1985.

su proyecto poético y el de Bellatin, sin embargo, el parecido físico que los une difícilmente podría ser fortuito. Cabe imaginar, como advierte el narrador en el extracto precedente, que en la literatura no hay azares: durante algún tiempo, el joven artista Mario Bellatin parecería haber encontrado en el vanguardista francés, además de una inspiración literaria estimulante, una apariencia a emular.[84]

2.2. Vida/muerte

Con sus modificaciones de características sostenidas a lo largo de la narración, similares a las que podían encontrarse en la producción de diversos *nouveaux romanciers* franceses en la segunda mitad del siglo pasado, los *alter egos* autoficticios de Mario Bellatin ponen en evidencia la artificialidad de las historias de vida que cuentan. Los cambios de personalidad, de cuerpo e incluso de nombre por los que el autor hace pasar a su propio personaje no son sino algunos de los procedimientos que utiliza para ostentar el proceso de construcción de sus relatos. Así, en sus autofabulaciones, Bellatin multiplica generalmente las fórmulas que le sirven para remarcar la falibilidad cognitiva de sus narradores. Las seis primeras frases que declama el narrador de "Un personaje en apariencia moderno", por ejemplo, aclaran que este último lo ha olvidado casi todo del contexto en el que ocurre la historia que está a punto de contar:

> En ese entonces, *no recuerdo los motivos* para que esto ocurriera, tenía una novia alemana. La muchacha en realidad pertenecía a una especie de etnia germana, que *por razones no muy claras* había vivido desde muchas generaciones atrás en la frontera austro-italiana. Su padre regentaba un club de esquí en los Alpes. Me invitó más de una vez. Sin embargo, *por alguna razón que ahora no me viene a la memoria*, una invitación de esa naturaleza me parecía una completa tontería. Ella era guapa y se interesaba en las letras. Tenía cierta afinidad con la literatura, aunque *ignoro en qué consistía* exactamente su tema de estudio. (OR2 143, las cursivas son mías)

El narrador se apresura luego a rectificarse en el párrafo siguiente, que comienza señalando la inexactitud de lo que acaba de decir: "Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana" (OR2 143). Y a continuación,

[84] En la presentación de esta tesis, anunciaba haber contraído una deuda intelectual con Alizé Taormina: a ella debo la idea de esta comparación entre las iconografías de Robbe-Grillet y Bellatin. En efecto, en su propia tesis doctoral, pone en evidencia un mismo fenómeno, pero con dos otros escritores. Sostiene que Roberto Bolaño desempeña un papel especial en la vida y en la obra de Javier Cercas, y sugiere luego, apoyándose en una sorprendente comparación de fotografías, que el segundo busca parecerse al primero. Cercas lleva la misma chaqueta de piel negra, el mismo tipo de gafas redondas, un corte de cabello similar e incluso adopta la misma postura, la misma manera de posar para la cámara que la del escritor en cuya genealogía intenta inscribirse, Roberto Bolaño (226).

pasa a presentarse como la niña marioneta que ejecuta extrañas danzas folklóricas, una de las tres personalidades que reúne este único y mismo narrador-protagonista de "Un personaje en apariencia moderno". Como complemento de la dilución identitaria, corporal y onomástica, las confesiones de ignorancia y las rectificaciones de este tipo en las que suelen reincidir, a menudo en exceso, los narradores autoficticios de Bellatin, tienden a aminorar la confianza normalmente prestada por el lector en la palabra de la instancia narradora, al hacer notoria la poca fiabilidad que ofrece su relato (Booth, *The Rhetoric* 288). La presencia de estos comentarios en la narración, que restan acción al relato para introducir en él ciertas dudas en cuanto a su fiabilidad, resaltan su carácter de artificio verbal, dejan claro a sus lectores que se encuentran ante una reconstrucción de la mente, y no ante una transcripción fiel de la realidad factual.

Otro procedimiento empleado por Mario Bellatin en varias de sus autofabulaciones para hacer aparecer su artificialidad consiste en ceder, al final del relato, los apuntes que le sirvieron de apoyo durante la redacción del mismo. Estos apuntes incluidos al final de los relatos no tienen la apariencia de un cuaderno de bitácora en el que el escritor habría escrito comentarios, sobre la marcha, a propósito del avance de los relatos en curso; antes bien, toman la forma de listas de viñetas, de tipo "tormenta de ideas", elaboradas de antemano para recordarle al autor la estructura y la marcha a seguir. Bellatin ha procedido de este modo en la novela *Disecado*:

> Fíjense:
> [...]
> 🌲🌲 Mario Bellatin le imprimía demasiada fuerza a sus palabras. Eso fue lo que pareció desgastarlo y llevarlo a la muerte antes de tiempo.
> 🌲🌲 El hombre de la cama —el narrador— se preocupaba por la salud de Mario Bellatin. Creía que podía ver aliviado su mal, aunque sufriera de un asma persistente que trataba de aplacar con pastillas que le producían extraños efectos secundarios.
> 🌲🌲 Pasó durante muchos años por una serie de médicos y pruebas científicas.
> [...]
> 🌲🌲 El personaje ¿Mi Yo? se transforma en una media luna árabe para pasar a ser después el propio Mario Bellatin.
> [...] (OR2 246)[85]

[85] Reproduzco los íconos de pino tales cuales figuran en *Disecado*. Aunque estos no reciban ninguna explicación particular en la novela, es probable que tengan que ver con los dos pequeños pinos sembrados en el patio interior de la casa del narrador-protagonista, que son la última cosa en la que posa su mirada antes de poner fin bruscamente a su relato (OR2 243).

Pero también en *El libro uruguayo de los muertos*:

> Notas quizá útiles para algún lector:
> — Desde hace treinta y dos horas.
> — Iván Thays: agrimensor de profesión.
> — Llevando a cabo un juego con las palabras que se intercambian.
> — Ponente venezolana del libro *El Gran Vidrio* cuyo hijo cae el día anterior desde una ventana
> — Muertos que suelen aparecer en mi dormitorio para comer todos de un mismo plato de arroz.
> [...] (OR2 499-503)

Así como en "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta":

> Fíjense:
> [...]
> La voz narrativa descubre en cierto momento que en su vida todo no fue más que una equivocación.
> Tanto el señor Bernard como el personaje tratan de mantener la esperanza de la existencia en la vida de caminos no equivocados.
> El personaje, como se habrá advertido, es un ser algo deforme. Ni muy joven ni muy viejo, pero deforme.
> Las caminatas junto al señor Bernard acostumbraban ser largas y duraban de sol a sol.
> ¿Para qué se dirigiría a la playa el personaje cuando conoció al señor Bernard? (OR2 610-611)

Cada una de estas listas refiere detalles relativos a la vida del autor, a la personalidad y a la constitución de los personajes, a los acontecimientos en los que los mismos participan o al marco espacio-temporal de la historia, una serie de datos variados que el lector puede reconocer fácilmente en el relato del que acaba de terminar la lectura. Desde luego, no puede excluirse la hipótesis de que estos apuntes personales brindados por Mario Bellatin al final de sus textos de ficción sean, en realidad, tan ficticios como los textos en cuestión. Es decir, no se puede descartar la posibilidad de que el autor haya redactado estos apuntes, no de antemano, como yo supongo, sino más bien *a posteriori*, una vez terminada la composición del texto, para simular una lista que habría servido como referencia durante el proceso de escritura. Sin embargo, sean reales o fingidas, elaboradas genuinamente antes o escritas engañosamente después, en cualquier caso el efecto producido por estas listas me parece ser el mismo: ponen al desnudo la naturaleza de construcción intelectual del relato que concluyen, patentizan su carácter "libresco".

Si se enfocan estos dos problemas desde el punto de vista de la teoría autoficcional, puede llegarse a la conclusión, como hace Ana Casas en "El simulacro del yo", de que los narradores no fidedignos, que insisten una y otra vez en las alteraciones de su memoria, y la inclusión de materiales de diverso origen, como las listas de viñetas, contribuyen no solo a denunciar la índole de artefacto común a los textos de toda índole sino también a poner en evidencia la artificialidad con la cual la autobiografía, más específicamente, tiende a ofrecer una imagen de síntesis tanto de lo acontecido como del propio yo (39). Mientras que el autobiógrafo construye

a través de su relato una representación totalizante de sí y la presenta como "auténtica" (de acuerdo con el compromiso a decir la verdad que supone el pacto de Lejeune), mediante la confesión de los olvidos y errores de los narradores y la inclusión de apuntes atribuidos al autor, las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin llaman la atención sobre la noción de construcción subyacente a la escritura del yo, se pretenda esta como ficticia o no. En un mismo orden de ideas, la dilución de los binarismos vida/muerte y vida/arte constituye para mí otro elemento importante, que no es mencionado por Ana Casas en el citado artículo.

En su estudio sobre el motivo del fantasma en la autoficción, Martina Wagner-Egelhaaf hace notar que la vida y la muerte son las coordenadas fundamentales de la autobiografía en el sentido de que "en general, las autobiografías se escriben al final de la vida, ya que, al vislumbrar la muerte, la existencia adopta, bajo la forma de la escritura, una mirada retrospectiva" (238). Philippe Forest emite una opinión parecida al emplear la metáfora siguiente: "Toda autobiografía se escribe desde el fondo del ataúd (como hace de forma ejemplar Chateaubriand). Supone la realización de la vida y la mirada retrospectiva sobre la totalidad cumplida de un destino" ("Ego-literatura" 226). En este sentido, creo significativo que, en varias de las autofabulaciones de Mario Bellatin, estas dos categorías se vuelvan indistinguibles, al presentarse la muerte como la continuación de la vida, como su prolongación perenne y normal. De hecho, en *Disecado*, "En el ropero..." y *El libro uruguayo de los muertos*, el *alter ego* de Bellatin interactúa con los muertos de forma espontánea, sin que ello le inspire ningún sentimiento de miedo, ni siquiera de sorpresa. Al proceder de esta manera, el autor 'remata' el carácter ficticio del relato de vida que cuenta su propio personaje, y, simultáneamente, hace entrar en crisis dos de los puntos de referencia temporales más elementales de la autobiografía. El relato autobiográfico avanza cronológicamente del nacimiento *hacia* la muerte, sin nunca llegar a esta última; las autofabulaciones bellatinianas confunden la vida *y* la muerte, al representarlas simultáneamente y sin problematizar su contigüidad.

La novela *Disecado* se articula en torno al diálogo entre el narrador y su propio Doble, que no es otro que el escritor Mario Bellatin, alternativamente llamado también "¿Mi Yo?" y representado por una media luna. Este Doble (Mario Bellatin / ¿Mi Yo? / ☾) que aparece en plena noche al borde de la cama del narrador tiene una peculiaridad, que un lector de hoy debería en principio juzgar extraña, aterradora incluso, pero que no sorprende en absoluto al narrador, a saber, está rigurosamente muerto. El hecho de que este personaje esté muerto no le impide mantener una conversación larga e íntima, que nos transcribe el narrador con la mayor naturalidad. "En ese entonces, ¿Mi Yo? no pensaba en la posibilidad ni de morirse ni tampoco

en la de seguir viviendo después de su muerte" (OR2 231), nos dice por ejemplo el narrador que dijo su Doble muerto Mario Bellatin al abordar la navidad de 1968, cuando era todavía un adolescente. O, un poco más lejos, cuando la conversación entre el narrador y su Doble se desvía hacia la personalidad solitaria de este último: "¿Mi Yo? me aseguró que él no perteneció a ningún [bando]. Le sucedió siempre, sobre todo antes de morir. Nunca se sintió identificado realmente con nadie. Estuvo incapacitado durante la mayor parte de su vida para relacionarse mutuamente con los demás" (234).

El narrador-protagonista de "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta" vive, de igual modo, en contacto directo con los muertos. Como hemos visto, después de la muerte del señor Bernard, alias Alain Robbe-Grillet, el *alter ego* autoficticio de Mario Bellatin asume repentinamente la identidad del difunto y, a partir de ese momento, el relato efectúa una serie de vaivenes entre la personalidad de los dos personajes. Así, se van mezclando en un mismo cuerpo, de manera concreta y constante, sin que ello se problematice, la identidad de un ser vivo y la de un ser muerto. En las últimas páginas, el narrador explica al respecto que:

> Lo que sucede es que en la civilización de las montañas —de donde parezco provenir— los muertos acostumbran vivir al mismo tiempo que los no muertos. Por poner un ejemplo, muchos de estos personajes son los marinos desaparecidos en el mar —aunque parezca un contrasentido es asombrosa la cantidad de personas de la montaña que terminan sus días en medio del océano—, quienes no recibieron en su debido momento los sacramentos de la Iglesia. Así pues, hay buenos cristianos que no pueden entrar al paraíso porque murieron sin ser bendecidos. Están condenados a vivir, a estar entre los vivos. Es quizá ésa la razón por la que estoy refugiado en este poblado del sur. [...] Mi vida estuvo marcada por ello, sin lugar a dudas. Por el hecho de que la gente a mi alrededor estuviera viva y muerta a la vez. Uno encuentra eso en la mayor parte de mis obras literarias. La constatación de que el mundo de los muertos y el mundo de los vivos no se tratan de mundos separados, sino experiencias que se comunican entre sí, es una constante en mi trabajo. (OR2 606)

De forma coherente con la dilución de las identidades que se produce en el texto, no se sabe bien quién, del señor Bernard o del *alter ego* de Mario Bellatin, está hablando en este extracto: por un lado, la alusión a los marinos desaparecidos en el mar remite a las antiguas leyendas bretonas transpuestas por Alain Robbe-Grillet en su trilogía autobiográfica, estudiadas por Jean Balcou en su artículo "Le légendaire breton dans *Romanesques*" (1990), pero, por otro lado, el hecho de que el narrador presenta la continuidad entre la vida y la muerte como una constante de su trabajo puede hacer pensar igualmente en el propio autor del relato, Mario Bellatin, quien explora el asunto en varias de sus autoficciones no miméticas.[86]

[86] En el extracto citado, Mario Bellatin retoma casi literalmente las palabras pronunciadas por Alain Robbe-Grillet durante su encuentro público, con una sola diferencia significativa. Durante dicha entrevista, Robbe-Grillet dijo: "Mi vida estuvo marcada por ello, sin lugar a dudas. El que la gente a mi alrededor estuviera viva o muerta. Uno encuentra eso *en la mayor parte de mis obras cinematográficas y literarias*" (la cursiva es mía). En el fragmento de "En el ropero del señor Bernard" que acabo de reproducir, Bellatin suprime la palabra "cinematográficas", y

Esta continuidad entre la vida y la muerte está presente, en efecto, en *Disecado*, en "En el ropero...", pero también y sobre todo en *El libro uruguayo de los muertos*, donde ocupa un lugar de privilegio.[87] El narrador, homónimo de Mario Bellatin, hace notar la presencia en su cuarto y en su despacho de vivos y de muertos "comiendo de un mismo plato de arroz" (OR2 278, 310). En la cocina, oye la voz de un tal don Agapito, que es el nombre dado por él mismo al cadáver descubierto por un grupo de obreros debajo del suelo de su casa (298, 408, 412). Los muertos vivientes no se encuentran únicamente en la intimidad del hogar, están por todas partes, igualmente en las calles y los mercados de México.

Bellatin ficcionaliza en esta novela la investigación que realizó para la elaboración de su libro *Las dos Fridas* (2008), una biografía de la pintora mexicana que le había sido encargada por una entidad pública para distribuir entre jóvenes escolares. En *El libro uruguayo de los muertos*, después de aceptar el encargo, el narrador manda por correo electrónico una foto de la artista a diversas personas de su entorno para conocer su opinión acerca de esta última. Una de las respuestas más curiosas que recibe afirma que Frida Kahlo habría muerto en 1954, pero que, contrariamente a lo que se piensa generalmente, esta se encontraría con vida todavía y que, en el presente, atiende un pequeño puesto de comida en un poblado remoto del país. Acompañado de su fiel perro Perezvón, el narrador-protagonista decide partir en busca de dicha Frida Kahlo, viva a pesar de su muerte. Como en los clásicos góticos, una vez llegado en el poblado sus habitantes le aconsejan al *alter ego* de Mario Bellatin que no continúe la travesía en razón del peligro, pero, desafiando estas advertencias, prosigue su camino hasta llegar al lugar indicado en el enigmático e-mail. Su constatación es entonces inapelable:

---

escribe simplemente "en la mayor parte de mis obras literarias". A mi modo de ver, el propósito de esta supresión era aumentar la confusión entre su propio personaje y el de Alain Robbe-Grillet, pues, a diferencia de este último, según mi conocimiento Bellatin todavía no era en aquella época el autor de ninguna película conocida públicamente.

[87] A mi entender, el título de esta novela hace eco al popular *Libro de los muertos* de la antigua cultura egipcia (ca. 2500 antes de Cristo), en el que se recogían, a lo largo de 190 declaraciones, las fórmulas y oraciones que el difunto debía pronunciar si quería superar con éxito las numerosas trabas que le presentaban en el camino hacia el más allá (Champdor 11). Dentro de la novela, nada en cambio parece poder explicar la referencia a Uruguay, país que no se menciona en ninguna parte. Durante una de mis visitas hebdomadarias a los archivos de La Plata, Graciela Goldchluck me confió que inicialmente, era en Uruguay, y no en México, donde Mario Bellatin tenía la intención de publicar el libro. Una hipótesis plausible es, por tanto, que por alguna razón los planes del autor de publicar en Uruguay no pudieron concretarse, pero que decidió a pesar de todo no cambiar el título. Al pasar así de la editorial uruguaya prevista a Sexto Piso México, el gentilicio del título, cuya explicación original era fácilmente comprensible, se volvió extraño y misterioso. Para ser completos sobre este tema y no dejar nada en el tintero, debería precisar todavía que, durante esta misma visita a los archivos, Graciela Goldchluk y yo hemos descubierto que el primer título de la novela (el que encabeza los manuscritos originales, fechados en marzo de 2010) no era *El libro uruguayo de los muertos* sino *La mendicidad. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. No había entonces ninguna referencia al tema de la muerte sino más bien a un hecho posiblemente biográfico: el "vicio" en cuestión, la "mendicidad", es esperar con ansias los mensajes y correos de otra persona, como hace el narrador de este relato, quien escribe de manera sostenida a un remitente innombrado al que solo ha visto una vez, y cuyas respuestas parecen no llegar nunca.

> La vi desde lejos. Al instante supe que se trataba de la persona que estaba buscando. No puedo precisar si aquella certeza me la daba su presencia física o más bien el aura que se desplegaba a su alrededor. No había posibilidad de separar una de otra. No era una Frida Kahlo corporal. Parecía más bien un fantasma que continuaba vivo después de cincuenta años. El vestido, los collares, los aretes, las flores en el cabello avalaban la certeza, sin embargo, no eran lo fundamental. Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo y quedara sólo el vacío como testimonio de su presencia. (OR2 369)

Esta Frida Kahlo que Mario Bellatin hace aparecer en calidad de fantasma en *El libro uruguayo de los muertos* es la comerciante de un pueblo rural a la que el autor realmente visitó, y fotografió para su libro *Las dos Fridas* (*cf*. anexo 2). En entrevista, cuando Pablo de Llano menciona el asunto, Bellatin invierte los papeles y se pone a lanzar una serie de interrogaciones contradictorias. Enseña una foto de la falsa Frida a su entrevistador y comienza por preguntarle: "¿Tú crees que ésta es Frida Kahlo o no?". Alude al perturbador parecido físico que existe entre esta falsa Frida y la de Coyoacán, y prosigue: "Pero no es. ¿Sabes que no es, verdad?". Añade luego a contrapié: "Sí, ¿pero es Frida Kahlo, no?" (párrs. 9-10).

A través de esta sosias de Frida Kahlo, Mario Bellatin parece trasladar al terreno de la realidad práctica el juego paradójico y propio de la autoficción que él mismo se complace en cultivar: la creación de un clon que no podrá ser nunca y, al mismo tiempo, es, el original. Pero esto no es todo. Si, en *El libro uruguayo de los muertos*, Bellatin hace aparecer a Kahlo en cuanto que personaje espectral, sin sustancia ni esencia, en un pequeño libro publicado cuatro años antes bajo el título *Demerol sin fecha de caducidad* (2008), el autor ya había hecho lo mismo pero fusionando la identidad de la pintora mexicana con la suya propia, exactamente como ocurre con Alain Robbe-Grillet en "En el ropero del señor Bernard". La historia que cuenta *Demerol* es original: una Frida Kahlo fantasmal, "bastante anciana, como si hubiera seguido viva después de su muerte" (OR2 633), nos dice el narrador, da una videoconferencia en la que expone su visión del arte y desvela el origen de varias de sus pinturas. Pronto, sin embargo, se hace evidente que la obra de la que habla la conferenciante no es la suya, sino la del mismísimo Mario Bellatin. Los siguientes son tres ejemplos que muestran cómo el autor del relato funde la pintura de Kahlo y su bibliografía personal, más precisamente dos de sus novelas que fueron adaptadas al teatro, *Salón de belleza* y *Perros héroes*:[88]

> Frida Kahlo siguió a través de la pantalla con su discurso. Dijo más de una vez que había constatado, con terror, el carácter profético de la mayoría de sus obras. Que se había visto envuelta, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en sus proyectos. Recordaba, por ejemplo, cuando se realizó el montaje de *Salón de belleza*. (OR2 634)

[88] Mario Bellatin aborda la cuestión de estos montajes teatrales en "Escribir sin escribir", el ensayo que inaugura el segundo volumen de las *Obras reunidas* (13-16), y en *La realidad que intenta parecerse* (2019) refiere en detalle cómo pasó en particular la adaptación de *Perros héroes* (11-13).

> Frida Kahlo comenzó a plantear una serie de acciones. Afirmó, a través del aparato, que la más importante en su vida fue la que tuvo que ver con pintar y poner en escena *Perros héroes*. (OR2 637)

> Frida Kahlo estaba convencida de las diferencias que hubo entre ambos montajes. El de *Salón de belleza* y el de *Perros héroes*. Parecía estar satisfecha de la modalidad de adaptar al teatro pinturas suyas. (OR2 640)

En *El libro uruguayo de los muertos* y en *Demerol*, Mario Bellatin se dibuja otra genealogía, la cual a primera vista podría parecer alejada o incluso incompatible con la filiación establecida en "En el ropero del señor Bernard", pero que en realidad no es tan diferente en el plano de la autorrepresentación: si Robbe-Grillet es el autor de varias "nuevas autobiografías" que mezclan referencialidad y ficción, Frida Kahlo ha firmado numerosos autorretratos cifrados, igualmente llenos de imágenes irreales (sacadas en lo que a ella concierne del arte mexicano y de la cultura precolombina) pero nunca intrascendentes o ilógicas, como señala Andrea Kettenmann, pues la pintora las consideraba como componentes inseparables de la realidad y de su propia identidad (20). Es más, hay entre la obra de Kahlo y la de Bellatin una coincidencia corporal que no existe entre la obra de este último y la de Robbe-Grillet: a raíz de un grave accidente de autobús que le perforó el cuerpo, Kahlo tuvo que someterse a numerosas intervenciones médicas que no dejaría de evocar en sus autorretratos (Kettenmann; Souter), de forma similar a cómo Bellatin representa en sus autofabulaciones su experiencia de la discapacidad y su tratamiento por la medicina.

Los contactos frecuentes y naturales con los muertos, que se han señalado en *Disecado*, "En el ropero del señor Bernard" y *El libro uruguayo de los muertos*, podrían animar a relacionar las autorrepresentaciones de Mario Bellatin con la obra de otro ilustre artista mexicano, Juan Rulfo, más concretamente con su novela real mágica *Pedro Páramo* (1955). Hay motivos para pensar, incluso, que "En el ropero..." contiene un discreto guiño a Rulfo, en la medida en que su narrador alaba a un escritor mexicano cuya obra "no está inmersa para nada en la realidad" (OR2 601). Dicho escritor mexicano habría publicado, según dice el narrador, dos libros solamente, uno de los cuales es "extremadamente importante sin ser grueso" (601). Puede inferirse que las dos obras en cuestión son *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), y que el narrador se refiere a la segunda cuando habla de un libro extremadamente influyente a pesar de su corta extensión.[89]

[89] Durante la entrevista de 2008, "Diez preguntas para Alain Robbe-Grillet", Mario Bellatin preguntó al escritor francés si había leído la obra de Juan Rulfo. Robbe-Grillet respondió primero: "Tengo un punto común con Rulfo, ¡el tequila!", antes de aclarar que sí, conocía de memoria la obra de Rulfo y que incluso había conocido al autor en persona.

Si la alusión a Rulfo es ligera en "En el ropero del señor Bernard", se insinúa más fuertemente en *El libro uruguayo de los muertos*, donde, como Juan Preciado en Comala, el narrador de Mario Bellatin se topa con ánimas que salen de paseo (OR2 287) y escucha voces, cantos (300) y murmullos (383). Como Juan Preciado igualmente, está muerto ya en el momento de su enunciación, o esto, al menos, es lo que da a entender cuando declara: "Desde que nadé durante el Año Nuevo en las playas de Zipolite creo que ya estoy muerto y el único que lo ignora soy yo" (476). Por último, tanto en el México que representa Bellatin como en la Comala de Rulfo, el contacto con los muertos se establece en la mayor normalidad. El narrador sostiene al respecto que:

> Se viven realidades paralelas. Creo que México es un buen lugar para comprobarlo. En todas las esquinas hay una manifestación obvia de que se viven en simultáneo distintos estados. Lo mejor de todo es que nadie parece otorgarle una importancia mayor a esta verdad que puede sonar absolutamente sobrenatural. La gente se limita a saludar y darle el paso en la calle a gente que ya se sabe que está muerta. Suelen aparecer incluso dentro de tu casa, te despiertan en la madrugada. Los miras unos momentos y sigues durmiendo tranquilamente. (OR2 420)

Esta banalización de la convivencia de los seres vivos y muertos es una característica que comparten en efecto *El libro uruguayo de los muertos* y *Pedro Páramo*. Una distinción fina pero esencial debe hacerse, no obstante, sobre este punto. Como observa Erik Camayd-Freixas en *Realismo mágico y primitivismo* (1998), el animismo forma parte integrante de la cosmovisión arcaica de la pequeña Comala, es por eso que la aparición de los ancestros fallecidos no se problematiza en la novela de Rulfo (ni en las otras novelas del realismo mágico). Desde el punto de vista de la mentalidad primitiva que reproduce el autor, estas mismas manifestaciones no se consideran como imposibles; simplemente son parte de un conjunto ontológico particular que absorbe y transforma las existencias vivas y muertas dentro de una sola y fluida unidad. El horizonte cultural de *El libro uruguayo de los muertos*, por otro lado, es distinto. Mario Bellatin no ambienta su relato en un pasado lejano, ni tampoco en una aldea campesina, remota y aislada del resto del país. Aunque la investigación de su narrador sobre Frida Kahlo lo lleve a dirigirse a un pequeño poblado rural, no hace sino transitar por el poblado en cuestión; este no es el *topos* principal de la novela. La gran mayoría de las peripecias contadas en el libro tienen lugar en la actualidad de la tumultuosa Ciudad de México (OR2 295), y el narrador, trasunto del autor, es un hombre moderno y cosmopolita que lleva unos zapatos Converse All Star en edición limitada (277) y viaja por todo el mundo para dar conferencias sobre su obra literaria en universidades de renombre. Es un hombre ilustrado que

posee un sólido bagaje cultural, como demuestran sus incesantes y bastante heterogéneas referencias literarias, filosóficas, musicales y cinematográficas.[90]

Nada, por consiguiente, permite explicar en esta novela de Mario Bellatin la cohabitación con los muertos, ni la espontaneidad con la que el narrador-protagonista establece y vive su contacto con ellos. Antes bien, esta proximidad inmediata y natural constituye una doble transgresión de las leyes racionales que rigen su universo: el hecho de que el encuentro sobrenatural con los difuntos sea aceptado sin cuestionamiento ni miedo por el narrador constituye, además de la simple aparición de estos difuntos, otro elemento imposible del texto, que afianza su filiación fantástica. Dado que la convivencia con los muertos es incongruente con la ideología del narrador moderno y culto de Bellatin, su ausencia de problematización se siente a su vez por el lector como una transgresión suplementaria del texto. Lo que desaparece aquí es la ofuscación de los personajes, el "miedo" ampliamente comentado por Louis Vax y Roger Caillois en sus trabajos, o la "vacilación" teorizada por Tzvetan Todorov, pero no la interpelación del lector ante el orden violado. La transgresión se desplaza de alguna manera del nivel de la enunciación al de la recepción: hay un deslizamiento del escándalo intelectual del polo personaje hacia el polo lector. Este es el motivo por el que *El libro uruguayo de los muertos*, pero también *Disecado* y "En el ropero del señor Bernard", se inscriben más específicamente en el marco de lo que Jaime Alazraki ha llamado en *En busca del unicornio* (1983) lo "neofantástico", y que Susana Reisz y David Roas consideran más prudentemente como una simple modificación o evolución de la poética fantástica que dominaba hasta el siglo veinte, antes de la publicación de *La metamorfosis* (1915) (*cf*. 1.1.4.).

En su artículo "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin" (2003), Diana Palaversich escribe que "la única comparación válida de los cuerpos bellatinianos sería con los cuerpos carnavalescos propuestos por Bajtin, que desafían el *status quo* y sugieren una posibilidad radical" (36). La continuidad ordinaria entre la vida y la muerte, así como la unión de varios personajes en un solo cuerpo, en el que por otra parte no hay nada perfecto, estable ni apacible, tantos elementos apreciables en las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin podrían incitar a pensarlos efectivamente a partir del concepto de cuerpo grotesco. Empero, a pesar de las apariencias, una diferencia sustancial separa las autofabulaciones de Bellatin de las narraciones grotescas, la misma que las distingue de la novela real mágica de Juan Rulfo: a semejanza del realismo mágico, el realismo grotesco se organiza en torno a una ideología (de

[90] Los nombres de Franz Kafka (OR2 322), Iris Murdoch (323), T.S. Eliot (360), Malcolm Lowry (429) y César Aira (435), de Edith Piaf (351) y de Heráclito (338), aparecen al lado del de Einsenstein (369) y de títulos de películas mudas de los años veinte como *El gabinete del doctor Caligari* y *El hombre de la cámara* (350).

una concepción del universo) en la que el ser humano no se ha emancipado todavía del cosmos, como es el caso hoy. El cuerpo grotesco es abierto e incompleto, asegura Bajtin, porque "no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas. Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal" (23). El punto de vista de los narradores de Mario Bellatin, en cambio, debería suponer en teoría un régimen corporal autónomo, independizado del cosmos (de la colectividad, de los seres fallecidos, etc.). Si la hipertrofia grotesca de los rasgos y de los intercambios corporales es coherente con el espíritu de comunión propio de la cultura popular de la Edad Media, nada justifica los acontecimientos extraordinarios que los narradores modernos e instruidos de Bellatin presentan con naturalidad. Las ficciones grotescas se apoyan en una ideología consistente; las de Bellatin en una ideología dubitativa y vacilante, una visión del mundo "líquida" en la que se deshacen las certezas racionales más elementales.

2.3. Vida/arte

Similarmente a la dilución del binarismo vida/muerte, la dilución de la separación tradicional entre el espacio textual y su exterior, entre la obra y el cuerpo del escritor, entre el arte y la vida, contribuye a hacer visible la artificialidad del discurso sobre el yo al desestabilizar dos categorías fundamentales para el ejercicio de la autobiografía. En su contribución al volumen colectivo *Les enJEux de l'autobiographique* (2006), Claudia Gronemann enuncia que esta literatura está supeditada al requisito de un sujeto todopoderoso, cuya conciencia superior le permite por un lado la constitución retrospectiva de la historia "auténtica" de su propia vida, y, por otro lado, la atribución a esta misma historia de una significación ejemplar. La autobiografía supondría así la existencia fuera del texto de un yo autónomo cuya vida y personalidad pueden transponerse en un relato provisto de linealidad y de sentido:

> L'auteur modélise le Je du texte en se donnant une autoreprésentation selon la logique mimétique de l'autobiographie traditionnelle et se croit toujours en dehors de son discours qu'il se propose de dominer à partir d'une position extratextuelle. Une telle autobiographie (classique) déduit le sens avant tout par rapport à une personne et sa vie *avant le texte*, et par là elle représente un texte référentiel basé sur le dualisme entre texte et hors-texte. (111)[91]

[91] "El autor modeliza al Yo del texto dándose una autorrepresentación según la lógica mimética de la autobiografía tradicional y se cree siempre fuera de su discurso, que se propone dominar a partir de una posición extratextual. Tal autobiografía (clásica) deduce el sentido ante todo a partir de una persona y de su vida *antes del texto*, y por ende representa un texto referencial basado en el dualismo entre el texto y su exterior" (trad. mía).

El pacto autobiográfico de Lejeune es, de acuerdo con Gronemann, representativo de este dualismo entre el texto y el extratexto, puesto que se basa en la idea de un autor capaz de dominar una lengua transparente y de constituirse en garante de la autenticidad de su historia. A la inversa, dice la autora, los textos autoficcionales ya no disponen de semejante conciencia intencional del sujeto, porque admiten (mediante las diversas estrategias de ficcionalización a las que recurren) la interpenetración inevitable del extratexto y del yo textual, e incluso la constitución del sujeto dentro, y a través del discurso (112). Mientras que la autobiografía convencional postula que el yo del autor empírico existe fuera del texto, y por lo tanto que puede distinguirse de su representación textual, la cual no haría sino "reflejar" al autor en el interior del discurso, la autoficción implica que ese yo se constituye únicamente en su representación lingüística y que no existe como unidad fuera del discurso. Philippe Forest abunda en el mismo sentido en su artículo "La vie est un roman" (2007), donde escribe que "l'autofiction se prête tout particulièrement à une telle opération qui ne consiste nullement à retrouver cet 'avant' qui précèderait le passage à l'écriture, puisqu'un tel 'avant' n'existe pas en tant que tel mais, tout au contraire, à essayer de discerner quelle figure de cet 'avant' l'œuvre fait se lever en elle afin de mettre en récit la fable de son surgissement" (214).[92] Como Gronemann, Forest retoma aquí una idea inicialmente defendida por Serge Doubrovsky, según quien las complejidades identitarias de cada uno, las verdades sobre uno mismo, pueden emerger y ser entendidas únicamente dentro de los límites del discurso, y no fuera.

Si, desde su invención por Doubrovsky, el concepto de autoficción se encuentra apegado a la creencia de que el yo no existe bajo una forma dada y objetiva anterior al texto sino que puede surgir únicamente en el marco del mismo, de suerte que el yo y el texto pasan a designar una misma y sola cosa, en mi opinión algunas autoficciones no miméticas en particular radicalizan esta idea al diluir por diversos medios la estricta separación entre la vida y la escritura, entre el extratexto y el texto. El escritor argentino Macedonio Fernández, cuyo nombre se cita poco en la discusión crítica sobre la autoficción, me parece haber llevado lo más lejos posible esta dilución en su autofabulación *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)* (1967), donde no solo el autor figura en calidad de personaje, sino también el lector, y donde por otra parte los demás personajes aparecen como seres vivos que, cuando no

[92] "La autoficción se presta particularmente para tal operación, la cual no consiste en absoluto en encontrar el 'antes' que precedería el paso a la escritura, puesto que este 'antes' no existe como tal sino, al contrario, en intentar discernir qué figura de ese 'antes' la obra erige en su interior con el fin de relatar la fábula de su surgimiento" (trad. mía).

actúan en la novela, salen de la obra para dedicarse a sus ocupaciones laborales y familiares cotidianas.

Sin llegar a los mismos extremos que Fernández, Mario Bellatin atenúa igualmente en sus propias autofabulaciones la separación entre la vida y la escritura. Es un lugar común hablar del "cuerpo" de un texto para referirse a su parte central. Esta metáfora orgánica está enraizada desde hace siglos en la reflexión occidental sobre el arte y la literatura: ya en la *Poética*, Aristóteles escribía a propósito de la fábula que esta debería componerse "dirigiéndose a una acción total y perfecta que tenga principio, medio y fin, para que, al modo de un viviente sin mengua ni sobra, deleite con su natural belleza" (61), y en el capítulo XLVII de *Don Quijote*, el canónigo de Toledo certifica no haber visto nunca "ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros" (490-491). En "En el ropero del señor Bernard" y en *Disecado*, el carácter orgánico de la escritura no es solo metafórico, sino que toma una dimensión literal. En ambos relatos, la literatura puede deformar y contaminar, de manera perfectamente concreta, el cuerpo del personaje que se fabula Mario Bellatin.

El narrador-protagonista de "En el ropero..." sufre una extraña deformación, que inicia varios años antes de su primer encuentro con el señor Bernard. Durante los seis meses que dura la amistad entre los dos personajes, esta se intensifica de forma notoria. En el extracto siguiente, el narrador cuenta su primera visita al cementerio después del fallecimiento del señor Bernard y establece una relación directa entre su radical transformación física y la sabiduría literaria de su difunto amigo:

> Cuando fui de nuevo —buscando mirar otra vez a los turistas desilusionados— el guardián [...] me dijo que mi cuerpo iba en declive. Que era impresionante notar lo rápido que se había transformado en ese lapso. Cuando lo escuché, *de inmediato relacioné ese supuesto cambio con los paseos realizados al lado del señor Bernard*. Entre otros asuntos, las palabras del señor Bernard me hicieron encontrar otra forma de escritura. (OR2 590, la cursiva es mía)

En contacto con el señor Bernard, quien representa en este relato la encarnación de la literatura que el *alter ego* ficticio de Mario Bellatin admira y desea emular, su escritura se transforma y, paralelamente, su cuerpo se metamorfosea también de manera visible. Hay una relación entre la literatura y la agitación somática, como si, al mismo tiempo que permiten al narrador encontrar una nueva forma de escritura, las palabras del señor Bernard ingresaran con peso y volumen por sus oídos y le causaran desde el interior todo tipo de trastornos físicos. La erudición literaria, que en principio no puede actuar tan directamente sobre la vida corporal ajena, pierde aquí su índole abstracta y afecta en su carne el cuerpo del personaje del autor.

De forma más evidente tal vez, pero no menos curiosa, la dilución de la frontera entre la literatura y la vida, entre la escritura y el cuerpo, se trasluce igualmente en el recurso a la metalepsis, definida por Gérard Genette en *Figures III* como el paso transgresivo de un nivel narrativo a otro (243). "¿Mi Yo?", ese Doble que aparece en plena noche a la cabecera del Mario Bellatin narrador de *Disecado*, cuenta haber asistido a la representación teatral de su propia novela *Salón de belleza* (1994), la cual resulta ser en la realidad la novela más celebrada del Bellatin de carne y hueso, protagonizada por un peluquero aquejado de una enfermedad mortal, cuya naturaleza exacta nunca se precisa. Después de la función, "¿Mi Yo?" se apodera del actor principal, el que desempeña el papel del peluquero moribundo, lo lleva a su casa, y es entonces cuando es contagiado por el actor en cuestión de la enfermedad que provocará su muerte (OR2 214). Un acontecimiento similar ocurre en "En el ropero del señor Bernard", cuyo narrador explica: "Cuando terminó la representación dramática, no pude sino correr detrás de la ficción, tomar por la cabellera a mi propio personaje imaginario —un sujeto enclenque que se expresaba a través de una voz cavernaria— y hacer que introdujera dentro de mi cuerpo la razón de mi muerte" (589).[93]

Las referidas escenas de contagio transgreden doblemente el límite arte/vida. En primer lugar, no se opera ninguna distinción entre el actor y su papel en la obra *Salón de belleza*, entre la persona real posiblemente sana y el personaje ficticio enfermo. Esta primera transgresión da

[93] Se notará la índole incongrua que reviste este contagio fatal en "En el ropero del señor Bernard", puesto que su narrador no está muerto, contrariamente al "¿Mi Yo?" de *Disecado*. Esta incongruencia no es una anomalía, ni siquiera una excepción en las autofabulaciones de Mario Bellatin. *El libro uruguayo de los muertos*, que es el texto más voluminoso de mi corpus, contiene numerosos ejemplos semejantes. El narrador explica que, de pequeño, su ración diaria de agua potable era de medio vaso (OR2 383); cuatro páginas después, cambia de versión, sosteniendo que su ración cotidiana era de un vaso y que no se trataba de agua potable, sino de agua de lluvia (387). En otro lugar, también explica haber nacido sin antebrazo derecho (379); pero a continuación, posee una mano derecha, y carece de la izquierda (495). Como puede verse, estas incoherencias pueden concernir indistintamente a elementos menores de la trama como a elementos centrales, a detalles insignificantes y secundarios como a la misma constitución del narrador-protagonista. Siembran la duda en el lector, que no tiene otra opción que detener su lectura para volver algunas páginas atrás y averiguar lo leído. Si se atiene a lo que propone el escritor y crítico argentino Reinaldo Laddaga, se podría tener la tentación de pensar que estas incongruencias prueban que Mario Bellatin da la prioridad al avance de sus textos, en detrimento de la coherencia. Laddaga, de hecho, defiende la idea de que las obras de Mario Bellatin son, como las de César Aira, lo que llama "espectáculos de realidad", es decir, textos particularmente emisivos que dan la impresión de una obra "improvisada", como realizada bajo presión (*Espectáculos* 15). No obstante, al indagar en los manuscritos juntados en La Plata, solo puede constatarse lo contrario: impresiona descubrir cómo Bellatin suprime grandes partes de sus ensayos y relatos de ficción (hasta 1500 páginas fueron descartadas en el caso de *Efecto invernadero*), y los corrige una y otra vez, hasta encontrar las palabras que estima más adecuadas. Refiriéndose a estas supresiones e incesantes correcciones, Graciela Goldchluk habla incluso en sus trabajos de la "desescritura" de Mario Bellatin ("La desescritura del dolor"). En mi criterio, las incongruencias que pueden encontrarse en las autofabulaciones analizadas aquí no son, por lo tanto, huellas accidentales en el texto de una escritura improvisada, sino que se inscriben en la estrategia voluntariamente autorreveladora en la que vengo insistiendo: como la dilución identitaria, al igual que la dilución de los binarismos vida/muerte y vida/arte, estas incongruencias sirven para hacer aparecer la índole artificial que revestiría todo relato, incluido todo relato centrado en el yo, según da a entender Mario Bellatin mediante la filiación reivindicada con Alain Robbe-Grillet.

pie a la segunda, la metalepsis propiamente dicha, que es el paso de la enfermedad mortal del nivel de lo contado al nivel del contador, su tránsito de la obra escrita a su creador: el autor es matado por su propio libro. Naturalmente, esta metalepsis no deja de recordar el cuento "Continuidad de los parques" (1956), de Julio Cortázar, en el que un lector, esta vez, es asesinado por un personaje de la novela que está leyendo. Pero hace pensar también y sobre todo en la poética de Alain Robbe-Grillet, en la obra de quien abundan los personajes escapados de un libro, un cuadro, una fotografía, un sueño, un recuerdo, al punto de que este autor sea erigido como referencia en materia de metalepsis por Gérard Genette en *Figures III* (245).

Fuera de sus autofabulaciones también Mario Bellatin tiende a difuminar el límite que separa su obra de su propio cuerpo. En el mito personal que se ha construido, el autor habría tirado en el Ganges la prótesis ortopédica que suplía su brazo derecho desde su nacimiento. Esto es lo que cuenta en *Invernadero* (2010), la película de Gonzalo Castro.[94] Esto es lo que explica igualmente en "Escribir sin escribir", el texto de no ficción que abre el segundo volumen de su *Obra reunida*:

> El artista plástico aldo chaparro está construyéndome un brazo nuevo. El año pasado le fue asignado un pequeño patio del *moma* de nueva york para que expusiera un proyecto. Ese en mismo tiempo yo me encontraba en la india, en la ciudad fantasmal de benarés, donde decidí arrojar al ganges, al lado de los cadáveres que pasaban flotando alrededor de mi barca, la prótesis que intentaba sustituir mi brazo derecho. Sin embargo, una vez que regresé a mi casa en méxico empecé a experimentar una sensación de pérdida que me impedía la movilización absoluta a la que estaba acostumbrado. [...] Pero a pesar de que sentía la necesidad de ese brazo no quería volver al mundo de la ortopedia, de donde habían salido casi todos los adminículos utilizados hasta entonces. En ese ámbito, por lo general, en lugar de resaltar lo artificial se busca esconderlo. [...] Cuando tuve claro que mi próximo brazo tenía que venir necesariamente de la plástica recurrí a aldo chaparro. [...] Ideamos una serie de brazos y manos posibles, que al mismo tiempo que tuvieran una función práctica —existe un esbozo para construir un miembro capaz de portar de manera oculta un celular, una navaja suiza, un *i-pod*, un minúsculo lapicero y un exhalador de gases para prevenir cualquier agresión— se presente como una propuesta artística. (OR2 16-17)[95]

Mediante esas prótesis que presenta como propuesta artística y que enarbola en la vida de todos los días, Mario Bellatin sigue en realidad la tendencia de un cierto número de artistas

[94] La película completa se puede visualizar en la plataforma en línea *Vimeo*: https://vimeo.com/32088753 (consultada el 25/03/2019). Bellatin aborda el asunto de las prótesis en los minutos 36-38.

[95] Sin mayúsculas en el texto. La supresión de las letras mayúsculas es una constante presente no solo en varios de los relatos del corpus sino también en otros cuentos y otras novelas de Bellatin, no necesariamente autoficcionales. No he podido encontrar, ni en la literatura crítica ni en los archivos, una explicación satisfactoria al respecto. Tal como lo interpreto, este gesto pretende cuestionar la unidad que el lenguaje confiere a los componentes de la realidad circundante. La particularidad del nombre propio es designar un ser (como Aldo Chaparro) o un lugar único (el MOMA o Benarés), los cuales se consideran como no repetibles y no divisibles (41), escribe Paul Ricœur en *Soi-même comme un autre* (1990), ensayo que se comentará en el próximo capítulo; retirar la mayúscula es negar la unidad de estos seres y lugares, equivale a plantear, según una duda ontológica radical, que fuera del lenguaje ninguno de estos elementos existe bajo una forma objetiva, única y permanente en el tiempo. El ser, el lugar, no existirían con independencia del lenguaje, sino que se inventarían a través del mismo, en la urdimbre y la trama del texto.

contemporáneos que desplazan la frontera vida/arte al hacer de la puesta en escena personal el objeto mismo de su obra. En un artículo reciente, titulado "'Écrire, c'est entrer en scène': la littérature en personne" (2015), Jérôme Meizoz pone de relieve este fenómeno contemporáneo inaugurado por las instalaciones artísticas de Joseph Beuys: "Ainsi Marina Abramovic, performeuse de *body art* de renommée internationale, met en jeu son propre corps sur le mode de l'ordalie médiévale : par exemple, elle se tient face à un arc que son partenaire Ulay tend d'une flèche empoisonnée ou elle pose sur son épaule un serpent venimeux" (párr. 10).[96] En una *performance* llamada *The Artist is Present* (2010), la misma Marina Abramovic permaneció sentada durante tres meses en medio de una sala vacía del Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA). Cuando un espectador se sentaba frente a ella, la artista se replegaba primero sobre sí misma antes de dirigir a dicho espectador una mirada impasible durante varios minutos (párrs. 10-12). Las prótesis artísticas de Bellatin tienen un punto común con las puestas en escena de Abramovic: el compromiso físico del artista, cuyo cuerpo pasa a ocupar el centro de la obra.

En la medida en que las prótesis de formas y colores variados que lleva Mario Bellatin le permiten fusionar con su obra, ¿cómo no pensar también en el gesto que realiza en algunos de sus textos de ficción, y no únicamente en las escenas de contagio de *Disecado* y "En el ropero...", sino también más generalmente en todas sus autoficciones, donde se establece de la misma manera un vínculo fisiológico entre el escritor y su obra? Estos aparatos insólitos gracias a los cuales se sitúa en el corazón mismo de la representación son el equivalente real, en la vida corriente, de su protagonismo regular en la ficción. Tanto dentro como fuera de sus autoficciones, el artista se confunde, "hace cuerpo" con su obra. Las preguntas suscitadas por estas prótesis no se difieren fundamentalmente, en el fondo, de las que plantean las autofabulaciones que nos ocupan: ¿Qué es esto que se nos presenta? ¿Por qué la transfiguración de sí y por qué semejante artificialidad? ¿Será una fantasía egocéntrica? ¿Un ejercicio cuya única razón de ser es dar rienda suelta a la imaginación? ¿O acaso recelaría algún sentido más profundo? Y, si sí tiene uno, ¿cuál podría ser? ¿Con qué efecto sobre el receptor?

Estas y otras preguntas se abordan en las páginas siguientes, dedicadas a la representación de la discapacidad, de la enfermedad y de la medicina en las autofabulaciones de Mario Bellatin. En estos relatos, la mayoría de los personajes (el *alter ego* del autor incluido) sufren desórdenes físicos y mentales cuya naturaleza y denominación exactas no se suelen precisar, y, en lugar de

[96] "Así, Marina Abramovic, autora de *performances* de *body art* de renombre internacional, pone en juego su propio cuerpo como en una ordalía medieval: por ejemplo, se mantiene de pie, frente a un arco que su pareja Ulay tiende con una flecha envenenada o posa sobre su hombro una serpiente venenosa" (trad. mía).

constituir un acontecimiento excepcional, una situación aislada, concreta y delimitada en el tiempo, estas transcurren sin principio ni fin, como flujos. En un reciente ensayo sobre la presentación y la evolución histórica de la enfermedad desde Horacio hasta Kafka, pasando por autores como Hölderlin, Dostoïevski y Rimbaud, María Victoria Utrera Torremocha hace hincapié en la paulatina imposición durante el período moderno de la alteración de la salud como metáfora de una literatura nueva, en ruptura con el ideal de unidad armónica de la poética clasicista, determinada por la verosimilitud y el equilibrio:

> Frente a la poética clasicista, el arte moderno que fundamenta sus principios estéticos en la novedad, la ruptura del concepto de unidad armónica y el contraste, sitúa la enfermedad en una posición privilegiada como tema y soporte de la creación. En esta línea de pensamiento se comprende la defensa de la enfermedad como metáfora de una nueva literatura, enfrentada a la poética anterior y del enfermo en relación al nuevo escritor. Se ha de entender dentro de este marco, por tanto, la contraposición entre clásicos y modernos de la que hablara Johann Wolfgang Goethe al identificar a los primeros con la salud y a los segundos con la enfermedad. La estética moderna de lo raro y lo grotesco, defendida, entre otros, por Charles Baudelaire, se asocia con una literatura enferma que supone una subversión explícita de la belleza clásica. (9-10)

Siguiendo el curso de estas ideas, y adaptándolas un poco al contexto más especifico de la escritura del yo, podría formularse la hipótesis de que los personajes sistemáticamente enfermos y/o discapacitados de Mario Bellatin funcionan como metáforas de su poética autofabuladora, la cual rompe con la armonía de la historia de vida lineal y de la personalidad coherente que suele construir la autobiografía tradicional, al hacer prevalecer un relato fragmentado así como una identidad cambiante que en todo momento revela su carácter meramente discursivo. Dicho de otro modo, y admitiendo que esta hipótesis sea efectivamente correcta, las dolencias físicas y psíquicas de los personajes bellatinianos serían el signo de una "autobiografía enferma", donde el adjetivo debería entenderse, no en su acepción posiblemente peyorativa, sino en un sentido positivo de deseo de renovación: esas dolencias reflejarían desde el interior de los textos cierta pretensión del autor a cultivar una forma nueva de la autobiografía, interesada en dar cuenta de la naturaleza fundamentalmente inasible del yo antes que en expresarlo como un hecho consumado.

2.4. Médicos torpes: autoficción, ciencia y conciencia

A lo largo de la historia, las interrelaciones entre medicina y literatura han sido fructíferas. De Aristóteles y Lucrecio a Pío Baroja y Arthur Conan Doyle, pasando por Johann Wolfgang Goethe o François Rabelais, existen numerosos ejemplos de médicos literatos y, viceversa, de creadores y pensadores con una formación médica (Utrera Torremocha 10). Por otra parte, un

cierto número de ficciones literarias escritas por hombres y mujeres sin conocimientos particulares de la medicina tratan igualmente del tema, y manifiestan una evidente admiración por el saber médico y el conjunto de las figuras que lo encarnan (médico de cabecera, médico especialista, practicante de medicina alternativa, enfermero), o, inversamente, muestran severidad, escepticismo incluso, al respecto. Entre estas últimas ficciones detractoras figuran las de Mario Bellatin, quien ofrece en varias de sus novelas y *nouvelles* autoficticias una mirada crítica respecto de la medicina.

En *Liquid Modernity* (2000), Zygmunt Bauman constata que, en la sociedad contemporánea, la idea de "enfermedad", antes claramente circunscrita, se ha vuelto más compleja y borrosa: "Rather than to be perceived as an exceptional one-off event with a beginning and an end, it tends to be seen as a permanent accompaniment of health, its 'other side' and always present threat: it calls for never-lapsing vigilance and needs to be fought and repelled day and night, seven days a week" (79).[97] Un fenómeno similar puede observarse en las autofabulaciones de Mario Bellatin, donde, del mismo modo en que diluye la personalidad, el cuerpo y el nombre de sus personajes, así como las fronteras vida/muerte y vida/arte, el autor difumina los límites de la enfermedad, pero también los de la discapacidad. La mayoría de sus personajes, como anunciaba anteriormente, tienen una discapacidad y/o una enfermedad de orden físico o mental.

En el ensayo citado, Bauman explica la generalización de la enfermedad por la actual confusión social entre la "salud" por una parte, que define como el estado correcto del cuerpo y de la mente humanos delimitable por parámetros objetivos y cuantificables (como la tensión, el pulso o el peso), y el ideal de "estar en forma" por otra parte, que no hace referencia a ningún estándar medible de capacidad corporal sino que tiene que ver más con la aceptabilidad subjetiva del cuerpo de cada uno. Mientras que la salud es un estado binario (se está o no se está sano), el estado de forma nunca se alcanza de manera verificable y definitiva, pues siempre se puede estar en mejor forma de lo que ya se está. Por ello, dice Bauman, con esta última intención, la de estar en forma, el cuidado de sí se convierte en una guerra incesante contra la enfermedad y otros problemas de salud (79). La explicación que parece encontrar la generalización de la enfermedad y de la discapacidad en las autofabulaciones de Mario Bellatin es otra: la falta de habilidad de la medicina en su forma de gestionarlas. Raras veces, de hecho,

[97] "En vez de definir un acontecimiento excepcional, con un principio y un fin, tiende a ser considerada un permanente acompañamiento de la salud, su 'contracara', una amenaza siempre presente: requiere constante vigilancia y hay que combatirla día y noche, los siete días de la semana" (trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru, *Modernidad líquida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 85).

las alteraciones de salud de los personajes bellatinianos reciben una denominación exacta y un tratamiento adecuado. Al contrario, los médicos que las atienden son francamente torpes e ineficientes. Veremos que otro tanto sucede con César Aira, en cuyas autoficciones los médicos, pero también más globalmente los científicos, aparecen como personajes desequilibrados, responsables de las peores catástrofes. En la presente sección, me centraré primero en la representación particular de la que son objeto la enfermedad y la discapacidad en varias autofabulaciones de Bellatin, lo cual me llevará a examinar luego el retrato que este último hace de los médicos y de la medicina. Posteriormente, me interesaré en los científicos locos de Aira y, para terminar, formularé algunas hipótesis sobre la relación entre la autoficción y la medicina, así como sobre la autoficción y la ciencia en general.

El conjunto de los personajes que aparecen en "La verdadera enfermedad de la sheika" presenta un estado de salud precario, empezando por el narrador del relato y la sheika a la cual el título hace alusión: el primero, Doble ficticio de Mario Bellatin, sufre una enfermedad incurable y vaga, cuyo nombre no se llega a precisar nunca; es igual en lo que atañe a la segunda, la sheika, que acude al hospital que frecuenta el narrador por una razón desconocida y que se cura finalmente de modo repentino, como por arte de magia, sin que sea realizada ninguna intervención médica.

Esta vaguedad no es propia de las afecciones del narrador y de la sheika, sino que caracteriza la mayor parte de los tratornos físicos y mentales detectables en "La verdadera enfermedad...". Hay una excepción a este respecto, un personaje llamado Nuh, del que se sabe que muere afectado por el virus del sida (OR2 127). Del resto de los personajes, en cambio, se conoce únicamente que padece alguna enfermedad o discapacidad, pero se ignora cuál. Tal es el caso de la madre de la sheika y de Duja, su sirviente personal. Tal es el caso también de Hazim, el hombre que acoge momentáneamente en su seno la comunidad religiosa del narrador y que se describe someramente como un "peregrino enfermo" (142). Asimismo, durante su relato el narrador visita a un personaje novelesco, que padece igualmente de algún tipo de indisposición que lo condena a permanecer indefinidamente en la cama. Para explicar esto, debo describir brevemente la estructura de "La verdadera enfermedad de la sheika". El narrador-protagonista, el mismo Mario Bellatin, cuenta un sueño que vendió a la célebre revista *Playboy*. Pero antes de la descripción de este sueño se asiste a una metalepsis: el narrador se dirige a la casa de los dos protagonistas de su último libro, un hombre que guarda cama y su esposa, y es durante esta visita fantástica que precisa: "Reparo entonces en que ignoro de qué está enfermo ese hombre. La mujer nunca me lo aclaró. Puede ser que su estado de salud esté quebrantado por algún motivo de orden espiritual. Puede ser también que haya enfermado por

la compañía constante de los perros" (141). El hecho de que el narrador ignore de qué está enfermo el hombre en cuestión no deja de ser curioso en este caso preciso, tomando en cuenta que se trata de uno de los personajes de su última novela, del que debería, en principio, saberlo todo.

He empezado por el análisis de "La verdadera enfermedad de la sheika" porque el mismo permite poner en evidencia dos de las particularidades de la poética de Mario Bellatin: uno, la alteración de la salud es *general*, esto es, un número importante de los personajes de este autor están enfermos y/o tienen una discapacidad; y dos, esta alteración es de índole *vaga*. *Disecado* (2011), *El libro uruguayo de los muertos* (2012) y "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta" (2013) lo confirman. El narrador de *Disecado* tiene problemas mentales de los que no dice nada, excepto que son "un tanto difíciles de describir" (OR2 210). En cuanto a su propio Doble, que no es otro que el escritor Mario Bellatin (¿Mi Yo? / ☾), sufre de manera cíclica "intensos ataques de pánico y angustia aparentemente inmotivados" (223), antes de morir finalmente por causas relacionadas con una enigmática dolencia, de la que el lector no recibe sino ecos o rumores: "Nuestro autor caía, con una frecuencia cada vez mayor, en convulsiones de distintos grados, así como en cierta situación de inmovilidad que debió soportar hasta que llegó el día de su muerte. Al menos eso era lo que yo había escuchado por allí" (214).

El narrador de *El libro uruguayo de los muertos* solamente se expresa una vez sobre su enfermedad, y cuando lo hace, él también es impreciso. Análogamente al narrador de "La verdadera enfermedad..." es víctima de un mal incurable que lo lleva a ser considerado, a los ojos de la comunidad musulmana a la que pertenece, como un mártir del sufismo (OR2 468); por grave que parezca ser, el nombre de este mal nunca se menciona. Si es poco locuaz en lo que atañe a su enfermedad, hace falta señalar que los efectos secundarios que provocan las medicinas que debe ingerir para combatirla ocupan en cambio un lugar central en el texto (293, 304, 350, 377, 394, 396, 400, 429).

La salud de los personajes de "En el ropero del señor Bernard..." es igualmente delicada. El narrador menciona la existencia de una institución "donde lo atiborran de medicamentos" (OR2 592); sin embargo, los motivos de su pertenencia a la misma permanecen desconocidos. En lo referente al señor Bernard, el narrador dice que las autoridades estatales desearían poder internarlo en un asilo o un hospital para poder confinarlo "junto a muchos más como él" (589). Pero ¿qué significa este "como él"? Nuevamente, las condiciones de salud exactas a las que remiten estas pocas palabras son un misterio.

¿Cómo, en cuanto lectores críticos, podemos interpretar esta generalización de la enfermedad y de la discapacidad en las autoficciones que propone Mario Bellatin? Y ¿qué sentido entraña la vaguedad que parece cultivar el autor al respecto? La respuesta a estas preguntas varía probablemente en función del ángulo desde el cual se elige abordarlas. Un estudio de los textos realizado desde una perspectiva inmanente incita a pensar que, si la mayoría de los personajes bellatinianos tiene una enfermedad y/o una discapacidad vaga(s), es porque el autor invita a poner en cuestión la capacidad de la medicina para catalogar, diagnosticar y paliar lo que esta juzga como anomalías corporales, y relativiza incluso la relevancia de algunas intervenciones médicas.

En 1534, François Rabelais ofreció a la literatura una de las más memorables sátiras de la ciencia que él mismo había estudiado. Cuando Gargamelle, la madre de Gargantua, está a punto de dar a luz, es asistida por una vieja dama que tiene la reputación de ser una gran médica. Pese a su renombre, esta médica administra a su paciente un tratamiento tan desastroso que todos sus esfinteres endurecen bruscamente y se atascan: el gigantesco bébé no tiene otra opción que nacer saliendo por la oreja izquierda de su madre (*Œuvres complètes* 30-31). Extractos similares, en los que aflora una puesta en ridículo de la medicina, pululan en la obra de Mario Bellatin, en particular en sus textos autoficcionales. La burla más evidente al respecto se encuentra en "En el ropero...", donde el señor Bernard es atropellado por una ambulancia en el momento preciso en que se dirige hacia el hospital para efectuar un chequeo de rutina (OR2 589-590). En principio la medicina se encuentra del lado de la vida contra la muerte, pero aquí la relación se invierte, y el vehículo destinado a transportar a los enfermos y a los heridos hacia el lugar donde serán curados, mata.

El narrador de *El libro uruguayo de los muertos*, por su parte, asiste indiferentemente a médicos tradicionales como a practicantes de medicinas alternativas. Acude primero a una médica a la que llama la "doctora de las pequeñas cosas" (OR2 324), luego a una psiquiatra (375), dos homeópatas (394, 458), un "loco" que le aplica imanes para matar las impurezas (405, 418), una psiquiatra (otra) que centra su terapia en el cuerpo (427) y un analista brasileño que también da clases de baile (472); no obstante, raramente está convencido de la eficacia de todos estos tratamientos, y, de hecho, no parece irrazonable dudar de su buen fundamento. La primera psiquiatra, por ejemplo, recomienda al narrador someterse a un electroencefalograma revolucionario, realizable únicamente por medio de una máquina sumamente perfeccionada. Paradójica, aunque de ninguna manera inesperadamente, esta tecnología de punta permite establecer un diagnóstico elemental, a saber, una sensibilidad extrema a los medicamentos. La solución que propone entonces la doctora es de una crueldad

irónica: según ella la intolerancia a los medicamentos del narrador podrá curarse mediante... un tratamiento regular de pastillas, de una duración de dos años, ni más ni menos. Más medicinas para solucionar un problema causado por las medicinas.

En Bellatin como en Rabelais, la intervención de los médicos, sea manual, química o mecánica, conduce a menudo a resultados calamitosos. Leamos este fragmento imperdible de "La verdadera enfermedad de la sheika" en el que el narrador se expresa sobre el aparato ortopédico que suple su brazo derecho, así como sobre la zona del hospital donde se elaboran y se restauran las prótesis:

> Casi siempre esas áreas, de rehabilitación corporal, están ubicadas en los sótanos de los hospitales. [...] Desde que nací mis padres se empeñaron, de manera casi obsesiva, porque utilizara una prótesis que supliera mi brazo faltante. Lograron inculcarme la necesidad de utilizarla, pero no parecían tener en cuenta que ese tipo de aparatos necesitan un caro y frecuente mantenimiento. Por esta razón, por desconocer esta exigencia y quizá también por la falta de recursos económicos que siempre ha caracterizado mi familia, los aparatos que fui utilizando a lo largo de mi vida siempre han estado en condiciones más que calamitosas. [...] Hubo entonces que hacer siempre una serie de modificaciones, con zapateros ambulantes generalmente, que hacían su trabajo lo mejor que podían, con lo que se conseguía que llevara siempre, con el mayor de los orgullos muchas veces, unos inútiles e inservibles remedios de prótesis, que a la larga no consiguieron sino convertirme en una especie de tullido que lleva casi muerto la mitad del pecho y el hombro derecho. (OR2 121)

Este extracto llama la atención de manera directa sobre los límites de la acción médica, la cual, en su afán por reparar los cuerpos, interviene a veces en ellos sin tomar en cuenta la situación particular (psicológica, económica, etc.) de cada paciente. Es esto lo que lleva al *alter ego* literario de Mario Bellatin a la alternativa algo ridícula de recurrir a zapateros ambulantes para asegurar mal que bien un mantenimiento precario de su prótesis. Estas desventuras podrán parecer exageradas, y son, ciertamente, caricaturescas, pero el autor pone el dedo en una realidad concreta: el paciente que acepta la integración de un aparato mecánico a su cuerpo se convierte de alguna manera en el rehén de la máquina y de quienes conocen su modo de funcionamiento. En tal caso, en efecto, resulta necesario comprobar con frecuencia el buen estado de la prótesis, lo cual implica muy a menudo una importante inversión financiera (Le Breton, *Anthropologie* 261-262).

El *impasse* al que conduce la corrección ortopédica no es solamente económico, también es físico, en la medida en que deforma el cuerpo del narrador. En lugar de restaurar la función corporal considerada como deficiente, esta prótesis tiene el efecto inverso; atrofia el cuerpo del narrador, es decir, lo disminuye, impide su desarrollo natural. Estas consecuencias nefastas de la acción médica son tanto más deplorables cuanto que esta tal vez era originariamente prescindible. Hace falta subrayar el hecho de que el narrador diga haber venido al mundo sin brazo derecho: el interrogante que se plantea en este contexto preciso concierne, en suma, al

buen fundamento de la sustitución de un miembro que nunca existió. Bellatin pone aquí el dedo en otra realidad extraliteraria concreta, a propósito de la cual se ha expresado numerosas veces, como en la entrevista concedida a Daniel Gigena, donde declara: "Yo soy de un brazo [...]. Hago la salvedad de que soy de un brazo y no de que perdí un brazo. He escrito sobre la relación con las prótesis: no las necesitaba, pero la gente creía que sí. Las prótesis son para las personas que tuvieron accidentes, pero yo soy sin un brazo de nacimiento" (párr. 10).

Por otra parte, la topografía descrita por Mario Bellatin en el extracto precedente contribuye a reforzar la crítica que hace de la ortopedia. El lenguaje de las relaciones espaciales resulta ser, según indica Iuri Lotman en un ensayo sobre las estructuras de los textos artísticos (1970), uno de los medios más básicos para aprehender conceptualmente la realidad circundante. Así, por ejemplo, las oposiciones "alto *versus* bajo", "derecho *versus* izquierdo", "próximo *versus* lejano", o "abierto *versus* cerrado", van más allá de lo meramente espacial y pueden significar en realidad, según el modelo de cultura en el que se insertan, "elevación *versus* degradación", "válido *versus* no válido", "bueno *versus* malo" (218). En esta línea, el área de rehabilitación corporal que Mario Bellatin ubica bajo tierra, en los subsuelos del hospital, tiene a mi modo de ver una dimension subjetiva envilecedora. Simbólicamente, podría decirse, la ortopedia "rebaja" en la doble acepción del término, tanto en su sentido rigurosamente topográfico como en el de humillación y de disminución. El narrador no lleva una prótesis sino un "remedio de prótesis", un objeto perverso que sustituye algo que no necesariamente requería sustitución y que va en contra de su plenitud corporal.

Mario Bellatin no es el único escritor que propone una mirada crítica de la medicina en sus relatos autoficcionales. Julián Herbert, otro autor mexicano, ofrece igualmente un retrato mordaz de la medicina en su autobiofición *Canción de tumba* (2011). No me resisto a citar un extracto del libro de este último, cuyo narrador-protagonista trata con humor y espíritu crítico del tratamiento médico de su madre, enferma de cáncer:

> Un día amanece puteando contra la enfermería. —Son chingaderas, Julián. Acabo de salir de veinte horas de máscara negra, me apagan la bomba y les digo: "Me quiero bañar". Una me dice: "Ándele, métase, ahorita le traigo otra bata". ¿Tú crees? Y yo con la aguja ensartada en el brazo y el venopack colgando todavía, arrastrando como ánima en pena el bote vacío de la quimioterapia. ¿Tú crees? Y ni modo de decirle "¿Que no ves, pendeja, que no puedo ni quitarme la bata si antes no me desenchufas del bote de basura?". Porque aquí estas señoras se ofenden nomás de oírte respirar. Son chingaderas. (59)

En "Punto ciego del yo" (2017), Ana Casas muestra desde una perspectiva de género cómo Guadalupe Nettel, Lina Meruane y Miren Agur Meabe afirman su identidad femenina en sus autoficciones respectivas *El cuerpo en que nací* (2011), *Sangre en el ojo* (2013) y *Un ojo de*

cristal (2014), al poner en cuestión la autoridad del discurso médico, en el que la estudiosa ve una manifestación del discurso patriarcal (53). Volviendo al corpus primario de esta tesis, Alan Pauls me parece unirse a estos autores dubitativos acerca del saber médico, en la medida en que, como veremos en el próximo capítulo, pone en escena en su novela *Wasabi* (1994) a un médico enfermo e incompetente. Cabría decir lo mismo a propósito de César Aira, quien, con un estilo reconocible entre todos, emite en sus autofabulaciones interesantes comentarios no solo sobre el mundo médico sino también sobre el mundo científico en general.

Puente I: los médicos y científicos locos de Aira

Entre la obra vasta y rica de Mario Bellatin y la del prolífico escritor argentino César Aira, existen numerosas intersecciones. Una de las más sorprendentes, y hasta donde yo sé también una de las más inexploradas, es que durante un viaje a Coronel Pringles Mario Bellatin conoció a la madre de César Aira y se tomó una foto con ella, que integró luego a su novela *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) (*cf*. anexo 3).[98] Dos años más tarde, deseoso de corresponder a este rasgo de humor, Aira respondió afablemente a Bellatin al ficcionalizarlo en su novela titulada *Festival* (2011), en la escena final de la cual el escritor mexicano aparece como un documentalista a quien le falta un brazo (88).

Pero, por deliciosa que sea, no es esta anécdota la que deseo discutir aquí. Más fundamentalmente, la obra autoficcional de Mario Bellatin y la de César Aira están unidas por una misma puesta en cuestión, e incluso una misma puesta en ridículo, de la sabiduría y de la institución médicas. En un capítulo memorable de *Cómo me hice monja* (1993), Cesítar, el narrador, come por desgracia un helado intoxicado que lo lleva directamente a ser internado en el Hospital Central de Rosario. Para colmo de males, lo atiende entonces una tal Ana Módena, una enfermera descrita como brusca, ignorante, impaciente, grosera y loca (38). Los peores rumores corren a su respecto en el hospital y la experiencia del narrador no parece desmentirlos. Ana Módena es realmente inepta:

[98] Mario Bellatin ha confirmado esto en un reciente artículo redactado para "Radar Libros", el suplemento literario del diario argentino *Página/12*. Después de hablar de Malena Puig (la madre del escritor Manuel Puig), Bellatin enuncia: "Otra madre que poco se conoce es la madre de César Aira, aquella mujer que jamás salió de Coronel Pringles, donde creó el singular Museo de las cosas que no se deben hacer, y quien me contó que era muy desgraciada porque siendo ella escritora, ninguno de sus hijos tenía el menor talento para las letras, menos aún César, según ella un verdadero desconocido y fracasado" ("Fernando Iwasaki" párr. 2). Posteriormente, en el mismo artículo Bellatin añade: "Jamás he pasado del saludo con César Aira y, sin embargo, en uno de mis libros aparecemos su madre y yo juntos haciéndonos pasar por una pareja de analistas lacanianos" (párr. 4).

> Las madres se hacían una imagen (basada en su semana promedio de experiencia hospitalaria) de la enfermera ideal para el pabellón de niños […]. Que Ana Módena, la enfermera-Perón, coincidiera con el *opuesto* de esa imagen, las ponía en un estupor del que no percibían más salida que hacer un petitorio, o implementar una política… para que la echaran. […] Me acostumbré a verla (Ana Módena) del amanecer al crepúsculo, de reojo desde mi horizontal, pasando a gran velocidad… Nunca se detenía… Es que no se ocupaba sólo de los niños en sus camas, sino de los que partían al quirófano, a los rayos… y lo hacía tan mal, según los susurros de las madres, que casi todo fracasaba por culpa de ella… Se le morían los chicos, decían… Se le mueren… se le mueren en las manos… […].
> Era una mujer gorda, corpulenta. Cuando caía sobre mí, era un elefante chapoteando en un charco… yo era el agua… Su torpeza tenía algo de sublime… Sufría de un mal extraño: para ella la izquierda era la derecha, y viceversa. Abajo era arriba, adelante era atrás… La extensión tan pobre de mi cuerpo se descuartizaba en sus manos… (38-39)[99]

Y cuando esta misma Ana Módena, que no deja de recordar a la vieja médica de Rabelais, inyecta al narrador el suero que lo mantiene en vida, este vuelve a salir inmediatamente por un lugar cuando menos inusual, sin que esto llegue a preocuparla mucho: "Ana Módena me renovaba los frascos, siempre a destiempo, y me pinchaba el brazo… Clavaba la aguja en cualquier parte. Me empezaba a chorrear la nariz. Todo lo que entraba por el brazo salía por la nariz, en un goteo constante. Era un caso rarísimo. A ella le parecía normal…" (40).

Más tarde, una vez recuperado el narrador-protagonista, este se dirige con su madre a la cárcel para visitar a su padre, preso por el asesinato del trabajador que les había vendido el helado intoxicado. El encierro prolongado que suponen para él ambas experiencias, la cárcel y el hospital, incitan al pequeño César a hacerse en su mente "una idea mixta, cárcel-hospital" (57), lo cual evoca la asociación análoga propuesta por el sociólogo británico Anthony Giddens en *Modernity and Self-Identity* (1991). El hospital es un espacio donde puede concentrarse la tecnología médica y donde pueden realizarse la investigación y exámenes médicos; no obstante, observa Giddens, como las cárceles y los asilos, el hospital también es un lugar donde se retienen a quienes no están habilitados para participar en las actividades sociales ortodoxas, y que tiene consecuencias similares en lo que atañe al ocultamiento de ciertas experiencias de vida cruciales, como la enfermedad y la muerte (161). Anteriormente, Michel Foucault ya había formulado una hipótesis similar, aunque un poco más radical, en *Vigilar y castigar* (1975), donde definía la prisión y el hospital como los instrumentos de coerción de una misma anatomía política nacida alrededor del siglo XVIII, la cual buscaba disciplinar los cuerpos mediante la instauración de diversas instancias de vigilancia y de control (261).

[99] El hecho de que en este pasaje el narrador llame a Ana Módena "la enfermera-Perón" es, según sostiene Kristine Vanden Berghe en la estela de Carmen de Mora, uno de los indicios que permite leer esta novela como una alegoría sobre el peronismo ("Retrato del autor" 270).

En *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, el autor satiriza la medicina alternativa. Aira asume esta vez en persona el papel de un practicante de la medicina paranormal que ha ganado fama por su programa de Curas Milagrosas, a pesar de su propia salud deficiente (42). "La razón es uno de los modos de la acción, nada más, sin ningún privilegio especial", puede leerse en las primeras páginas de esta novela. "Para que la acción sirviera, había que salir de lo puramente razonable, que siempre sería un esquema abstracto sin verdadera utilidad práctica" (15). Se trata de un consejo que el personaje curandero de César Aira aplica a la letra en el sentido de que, durante sus propias intervenciones, privilegia el método irreflexivo de la improvisación al de la planificación racional. De hecho, enfrentado a un paciente enfermo de cáncer, inventa en el mismo momento un tratamiento que consiste en hacer la lista exhaustiva de todos los elementos que componen el universo, para luego identificar entre ellos los que contribuyeron a la formación del cáncer en cuestión y así poder crear un universo alternativo, desprovisto de estos elementos cancerígenos, en el que sanaría el paciente por sí solo (55). Este tratamiento pretendidamente milagroso resulta ser un fracaso completo, ya que el paciente no padece cáncer, ni siquiera está enfermo en absoluto; es un actor pagado por Actyn, el enemigo acérrimo del Doctor Aira, para demostrar mediante una magistral puesta en escena la charlatanería de este último. En el texto, Actyn, el hombre de ciencia, el verdadero médico, se asocia expresamente a la Razón y la Decencia —así, con mayúsculas— (23); sin embargo, legítimamente se puede cuestionar el sano juicio de un médico que en vez de dedicarse a curar a sus propios pacientes se obsesiona por desenmascarar a su enemigo, hasta el punto de organizar una mascarada en la que simula un cáncer en fase terminal. La medicina se asocia textualmente, como decía, a la razón y a la decencia, pero en los hechos se vincula a una representación ridícula, a una ficción (y se observará, entre paréntesis, que el nombre de este médico se deriva probablemente del inglés "acting", que se traduce en español como "actuar", "interpretar un papel").

La actitud irreverente de César Aira concierne no solo a la medicina, sino también a la ciencia en general. Pablo Decock ha hecho notar en su artículo titulado "El simulacro de la desidentidad" la preponderancia de la figura del científico loco en las autoficciones airianas (26), y creo que tiene razón. Esta figura aparece en *Embalse* (1992) y *El congreso de literatura* (1997). Toda Embalse, esa ciudad del centro de la Argentina en la que Martín, el protagonista, decide pasar las vacaciones con su mujer Adriana y su hijo Franco, está bañada en el ambiente del fútbol: "Uniendo una asociación con otra, advertía que desde su llegada a Embalse había vivido en una atmósfera de fútbol, fútbol y fútbol" (*Embalse* 88). La explicación de esta omnipresencia del fútbol en Embalse, que va descubriendo poco a poco el protagonista

a medida que progresa la trama, es que un tal profesor Halley inyecta en la más profunda ilegalidad a los jugadores de fútbol argentinos hormonas procedentes de varios animales mutantes con la intención de optimizar sus competencias deportivas, como "la gallina para la 'producción de balón' (esencia del arte incomparable de Maradona), la carpa para el esquive, la trucha para el avance contra la corriente" (124). Estas experiencias extrañas del profesor son responsables de la catástrofe nuclear final de la novela, en la que Martín y su familia encuentran la muerte.

La figura del científico genial pero demente vuelve a aparecer en *El congreso de literatura*, encarnada por el propio César Aira, quien, cual un personaje de dibujo animado, nutre la ambición de conquistar el mundo entero reuniendo un ejército de clones de Carlos Fuentes. Para concretar su proyecto, tiene la curiosa idea de crear una pequeña avispa (en realidad más bien un híbrido de avispa, hipocampo, rinoceronte y cangrejo) y de educarla para que extraiga una célula del gran escritor mexicano. Todo parece transcurrir según lo previsto, hasta que el *alter ego* de Aira se da cuenta, demasiado tarde, de que omitió un detalle importantísimo en su plan maléfico: enseñar a la avispa dónde termina el hombre Carlos Fuentes, y dónde empieza su ropa. El pequeño monstruo no extrae, pues, una célula del cuerpo de Fuentes sino de su elegante corbata de seda azul. Consecuentemente, Aira no obtiene de su clonación el ejército de intelectuales esperado sino una legión de gigantescos gusanos de seda azules que escapa a su control y amenaza con destruir la ciudad entera. En *El congreso de literatura*, como en *Embalse*, la experiencia científica es irracional, sale de las manos de su autor y causa numerosos y terribles daños.

No sería atinado terminar este apartado sobre la representación de la ciencia en las autoficciones no miméticas de César Aira sin mencionar *El juego de los mundos* (2000). Tal como la leo, esta novela es una parábola sobre los peligros posibles de la tecnología que nos rodea, a propósito de la cual no siempre se sabe muy bien para qué servirá ni adónde llevará, pero que aun así integramos cada vez más a nuestra vida cotidiana e incluso a nuestro propio cuerpo. Los seres humanos del futuro que imagina Aira en esta novela ya no leen, delegan la reflexión a un sistema electrónico inteligente que piensa en su lugar y el pasatiempo favorito de los niños consiste en destruir las civilizaciones reales de otros planetas menos avanzados. En esta sociedad distópica, las relaciones humanas se han reducido al mínimo estrictamente necesario (87), y la espontaneidad y la imaginación han desaparecido por completo (31-32; 70).

Es curioso que, con excepción del artículo de Ana Casas ya mencionado, "Punto ciego del yo", la literatura secundaria no haga más referencia a esta relación crítica que parece mantener la autoficción con la medicina, e incluso con la ciencia en general. Tal vez esto se

deba en parte al número reducido de estudios pormenorizados, emprendidos a partir de corpus restringidos. Para los teóricos Manuel Alberca (*El pacto ambiguo* 38-45), Philippe Gasparini (*Autofiction* 214-222) y Arnaud Schmitt (50), la autoficción remite ampliamente al ideario posmoderno, que se caracteriza por la puesta en entredicho de los fundamentos del sujeto moderno, como la confianza en la trascendencia de las acciones humanas así como en las nociones de verdad y de objetividad. La tesis principal de Marie Darrieussecq, de quien matizaría por mi parte la visión de la autoficción como una práctica poco seria, no comprometida, es precisamente que la autoficción se distinguiría de la autobiografía mediante la plena aceptación de la subjetividad humana:

> La diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción es, justamente, que esta aceptará *voluntariamente* la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma: "objetivo"; la autoficción aceptará voluntariamente —por lo tanto, estructuralmente— la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debida en particular al inconsciente. (79)

Como las de Alberca, Gasparini y Schmitt, esta opinión de Darrieussecq mantiene una línea de continuidad con el pensamiento de Serge Doubrovsky, para quien el concepto de autoficción se deriva intrínsecamente de la imposibilidad posmoderna de poseer un discurso verdadero y objetivo sobre sí mismo. El autor de *Fils* ha disertado sobre este tema en diversas ocasiones, como en su breve epílogo al volumen colectivo sobre la autoficción dirigido por Michel Erman:

> Mais alors, pourquoi ne pas simplement parler d'autobiographie ? Ce qui revient à répondre à la question du début : pourquoi le mot autofiction ou l'adjectif autofictionnel ont-ils connu un tel succès et sont spontanément (et parfois abusivement) passés dans l'usage courant. C'est que la perception de soi a changé à notre époque. La conception du sujet n'est plus la même. Personne ne croit plus à une introspection lucide, comme faisaient Rousseau et ses successeurs, qui livrerait la véritable compréhension de soi-même. On réalise trop bien désormais combien la mémoire peut être trompeuse, tronquée et truquée. Bref, depuis, on a découvert l'inconscient, et toutes les manipulations et substitutions qu'il imprime à nos souvenirs. Notre mémoire, notre imaginaire sont en partie tissés, empreints de fiction. D'où l'emploi spontanément répandu du terme d'autofiction, à la place d'une autobiographie où le doute s'est introduit dans les rapports du sujet avec lui-même. ("Autofiction : postface" 155)[100]

[100] "¿Pero entonces, por qué no hablar simplemente de autobiografía? Lo que equivale a responder a la pregunta del principio: por qué la palabra autoficción o el adjetivo autoficcional han conocido semejante éxito y han pasado espontáneamente (y a veces abusivamente) al uso corriente. Pues, la percepción de sí ha cambiado en nuestra época. La concepción del sujeto ya no es la misma. Ya nadie cree en una introspección lúcida, como hacían Rousseau y sus sucesores, la cual proporcionaría la verdadera comprensión de sí mismo. Bien sabido es ahora que la memoria puede ser engañosa, troncada y amañada. En fin, desde entonces, se ha descubierto el inconsciente, y todas las manipulaciones y sustituciones que imprime a nuestros recuerdos. Nuestra memoria, nuestro imaginario están en parte tejidos, impregnados de ficción. De allí el empleo espontáneamente extendido del término de autoficción, en lugar de una autobiografía donde la duda se introdujo en las relaciones del sujeto consigo mismo" (trad. mía).

Empero, a pesar de que los teóricos citados relacionen todos en sus trabajos el concepto de autoficción y el descrédito posmoderno proyectado sobre las nociones de verdad y de objetividad, ninguno de ellos aborda la cuestión de la ciencia. Algunas autoficciones contemporáneas renuncian en efecto a toda pretensión de objetividad absoluta, como atestiguan los diferentes procedimientos autorreveladores que se han estudiado en este capítulo, mediante los cuales Mario Bellatin resalta la artificialidad de sus relatos y deja transparentar una plena conciencia de la índole subjetiva del discurso sobre el yo. Estas autoficciones presuponen que el ser humano es imperfecto, que es incapaz de conocer (observar, contar, explicar) lo que sea, incluso uno mismo, sin sistemáticamente inventar: presuponen, en fin, que todo conocimiento es una interpretación. Opino que las dudas de este tipo subrayadas por Darrieussecq y Doubrovsky entre otros autores, relativas a la posibilidad de una objetividad humana, se manifiestan más particularmente en cierto número de autoficciones a través de una relativización del saber científico, el cual incluye el saber médico pero no se reduce simplemente a él, así como a través de un retrato a veces poco elogioso de las mujeres y de los hombres que lo encarnan. Así, Bellatin y Aira difuminan la frontera que separa la medicina de la ficción, la ciencia de la literatura: bajo su pluma los conocimientos racionales de los médicos y otros científicos se vuelven tan arbitrarios e inverosímiles como la trama imaginaria en la que están involucrados.

En 2019, tuve la oportunidad de participar en un coloquio organizado en la Universidad de Lausana sobre el tema “Ficción y ciencia”. Durante dicho coloquio tuvo lugar, al final del primer día, un apasionante encuentro con tres científicos de diversos horizontes. Uno de ellos, un médico especialista del cerebro, precisó que la tecnología médica actual ya permitía leer los sueños en sus grandes rasgos. Con mucho entusiasmo, explicó con detalle una experiencia realizada en Japón que resumo sucinta, y sin duda un poco ingenuamente también, a continuación: unos investigadores midieron la actividad eléctrica del cerebro de numerosos sujetos durante su sueño; en determinados momentos, cuando aumentaba la actividad eléctrica en una zona dada del cerebro, despertaban al sujeto de la experiencia para preguntarle con qué acababa de soñar, justo antes de ser despertado; al asociar de esta manera la actividad de una zona dada del cerebro a un elemento soñado (un auto, un árbol, un helado, etc.) y al compilar una gran cantidad de datos de esta naturaleza, se hace posible reconstruir gracias a potentes ordenadores la trama general de un sueño. Intrigado por esta historia, la cual hace soñar sin duda pero al mismo tiempo no deja de plantear una serie de conflictos éticos, le pregunté a este médico para qué podría servir leer la mente de la gente durante su sueño y si esta no era, en potencia, una tecnología peligrosa si cayera en las manos equivocadas. Para mi sorpresa, el

médico en cuestión respondió, no sin incomodidad, que los científicos japoneses "no estaban en eso por ahora", es decir, que no sabían todavía cuál sería la finalidad de la tecnología a la que estaban dando vida. En este caso preciso, y verídico, ¿no aparece la ciencia tan poco razonable como en las representaciones que dan de ella Mario Bellatin y César Aira? ¿Acaso la moral no debería primar a veces sobre la realización? ¿No debería interesarse la ciencia en las posibles consecuencias humanas de sus invenciones antes de perseguir ciegamente sus objetivos en una carrera loca hacia el conocimiento?

La medicina, como otras ciencias naturales y formales, se funda en datos exactos y en un método enfocado a la objetividad. Basa más precisamente el conjunto de sus acciones en un modelo anatómico-fisiológico del cuerpo. Concibe este último como una estructura posible de modelizar, para la cual pueden establecerse estándares biológicos, físicos y psicológicos, que le permiten identificar lo que considera como anomalías, para luego clasificar, prevenir, combatir y corregir. "El discurso médico ha sido y sigue siendo (a pesar de que ha sufrido inflexiones y ramificaciones innegables) el ámbito por excelencia donde los cuerpos devienen textos, y se leen en pos de un único posible significado" (112), escribe Meri Torras en "El cuerpo ausente" (2012). A mi entender, algunas autoficciones recuerdan, al poner en circulación el cuerpo de un ser humano subjetivo, que este es un texto polisémico, difícil de leer. Recuerdan que el cuerpo no es un objeto del mundo como todos los demás; siempre es también la encarnación de una persona (Turner 196-197), susceptible de pensar críticamente los tratamientos que se le aplican y de reaccionar más o menos bien a los mismos. Si una capa de neutralidad objetiva es necesaria para dar a los médicos su eficacia mecánica y técnica, como observa Gérard Danou (100), el testimonio en primera persona de los pacientes, ya se presente bajo una forma mimética o no, es por lo menos igual de importante en la medida en que pone de manifiesto los límites que tiene, al igual que toda empresa humana, la actividad médica.

Quisiera volver ahora, antes de concluir este capítulo, a las preguntas formuladas precedentemente acerca de las prótesis utilizadas por Mario Bellatin. Al investigar sobre el concepto de lo *unheimliche*, me he visto sorprendido por la extraña relación de similitud entre, por un lado, las imágenes que ilustran el argumento de Sigmund Freud, las cuales muestran los mecanismos interiores de una muñeca-autómata de origen desconocido y de la mano de la *Musicienne* Jacquet-Droz (un autómata antropomórfico concebido a finales del siglo XVIII por una familia de relojeros suizos, capaz de tocar cinco piezas musicales diferentes al órgano), y

por otro lado, algunas fotos de Bellatin (*cf*. anexo 4).[101] De acuerdo con Freud, el sentimiento de lo siniestro emana del hecho de que lo que debía permanecer escondido se manifiesta de repente, y contra todas las expectativas, en su realidad más contundente. En aras de la funcionalidad y de la estética, las prótesis ortopédicas aspiran a corregir y a disimular lo que se juzga como una parte "faltante" del cuerpo; las prótesis que lleva el escritor mexicano, al contrario, ponen de manifiesto este miembro supuestamente faltante e indican que el mismo es asumido por él como una parte constitutiva de su identidad.[102] Si el efecto de tal gesto puede resultar "siniestro", en el sentido definido por Freud, es porque la apariencia ostensiblemente artificial de estos dispositivos torna patente una ausencia que, de acuerdo con el ideal ortopédico, debería paliarse.

Pero probablemente estas prótesis tengan, en realidad, más de una sola razón de inquietar. Saliendo del campo de la medicina, y reconectando con reflexiones de orden más general sobre la ciencia, podría pensarse igualmente que revelan algo sobre nuestra estrecha dependencia de la tecnología, que gobierna hoy más que nunca la vida humana. En *Metamorfosis*. *Hacia una teoría materialista del devenir* (2002), Rosi Braidotti advierte que las nuevas tecnologías facilitan en diversos aspectos una extensión, que califica precisamente de "protésica" (33), de nuestras funciones corporales, y propicia los siguientes ejemplos:

> Los contestadores automáticos, los localizadores electrónicos y los teléfonos móviles multiplican nuestra memoria y nuestras capacidades auditivas; los hornos microondas y los congeladores suministran una provisión imperecedera de alimentos; el sexo puede practicarse a través de la línea telefónica o de los módem en el campo aceleradamente en desarrollo de la 'teledildónica'; los cepillos de dientes eléctricos y los embriones congelados extienden otras funciones corporales. Asimismo, los vídeos y las videocámaras, las redes de internet y una plétora de imágenes simuladas abren un campo que desafía la noción platónica de la 'representación' que se ha ido sedimentando a lo largo de siglos de ejercicio. (33-34)

Si bien todos no adherimos a la tecnología con la misma intimidad que Mario Bellatin, muchos de nosotros también hacemos cuerpo cotidianamente con dispositivos mecánicos y electrónicos (el auto, la televisión, el ordenador o el teléfono) cada vez más complejos e "inteligentes" pero cuyo mecanismo y funcionamiento internos solemos ignorar, convirtiéndonos así y a menudo sin darnos cuenta, en *cyborgs*, como propone la historiadora Donna Haraway, es decir, en híbridos de organismo y de máquina (150).

---

[101] Le doy las gracias a Brigitte Adriaensen por haberme sugerido esta idea durante las conversaciones del coloquio "Presencia de lo fantástico y tramas inverosímiles en la narrativa autoficcional", que Kristine Vanden Berghe, Rahel Teicher y yo organizamos en la Universidad de Lieja los 24 y 25 de abril de 2019.

[102] "Soy un brazo, estoy hecho para desenvolverme así", dice Mario Bellatin en una entrevista con Myrna Martínez. A la periodista Paula Mónaco, declara con una mezcla de seriedad y de humor: "Cuando nací, en los años sesenta de posguerra, las prótesis eran un elemento fundamental y nadie se daba mucha cuenta de que a mí me faltaba un brazo… en realidad a mí no me falta, a ti te sobra uno" (párr. 49).

2.5. Conclusiones

Si la rearticulación crítica de los presupuestos de la ciencia va a menudo aparejada con las novelas de ciencia ficción, como ya señalaba Roger Caillois en la introducción a su *Anthologie du fantastique* de 1966 (17), esta rearticulación no es restrictiva a ellas. Como demuestra el examen de algunas autofabulaciones de Mario Bellatin, así como de César Aira, la autoficción también puede poner bajo sospecha la forma científica de pensar y de actuar. Los análisis relativos a la relación entre la autoficción y la ciencia presentados en este capítulo muestran que los relatos autoficticios son susceptibles, al mismo tiempo que se centran en la persona del autor, de abordar vastos temas de interés común. De ninguna manera, esta última característica es una exclusividad de la autoficción; lo que intento subrayar es simplemente que el interés de la autoficción por el yo del autor no la convierte de manera sistemática en una forma de escritura menos propicia que las demás a la reflexión colectiva. En algunas propuestas autoficcionales, pueden esconderse ideas complejas sobre asuntos a veces delicados con los que convivimos de manera cotidiana, y de los cuales los límites de la acción científica, incluida la acción médica, no constituyen sino un ejemplo.

Sobre este mismo tema, cabría preguntarse qué puede aportar la autoficción, en particular, a la reflexión colectiva, que no podrían aportar otras formas de literatura. En concreto, en lo que concierne más específicamente a Mario Bellatin, la pregunta sería: ¿en qué se desmarcarían sus autoficciones de otras novelas que tematizarían de una manera similar la discapacidad y la prótesis ortopédica, pero sin que haya identidad entre sus autores y sus narradores y/o personajes? Se trata de una cuestión que plantea Manuel Alberca en las últimas páginas de *El pacto ambiguo*:

> ¿Tendrían los relatos arriba citados el mismo atractivo o producirían en el lector el mismo efecto si los hechos y personajes allí levantados fueran sólo producto de una invención totalmente distanciada del autor? El Fernando Vallejo o el César Aira, el Varguitas o J. G. de las novelas citadas existen o existieron, tienen el mismo nombre que sus autores, es decir, señalan a un enunciador que en cualquier manera y caso les representa y no a un mero personaje de papel. Tienen la fuerza y atracción de los hechos reales que nos tocan las fibras personales en razón de su humanidad y la arquitectura artística que nos permite soñar. Simulacro e ilusión artística por supuesto, pero también testimonio antropológico y crónica personal. (*El pacto ambiguo* 295)

Al placer de imaginar inherente a buena parte de la literatura, la autoficción agregaría la fuerza que le confiere la comparación posible de los hechos narrados con la realidad extraliteraria. En su artículo sobre la autofabulación cinematográfica española, Mario de la Torre Espinosa formula la hipótesis de que la ficcionalización del autor engendra lo que llama relaciones

"afiliativas", o sea, en otras palabras, relaciones sujetas a un acto de asociación consciente, basada menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación (en prensa). Si bien crear este tipo de relaciones no es lo propio de la autoficción, puede pensarse en cambio que quizás esta última tenga la facultad de lograr una solidaridad más estrecha y humana de los receptores con el relato, al ser contado este por un personaje que remite a un ser humano y no por un ser plenamente ficiticio, un *vivant sans entrailles* (vivo sin entrañas) para hablar como Paul Valéry (569). Creo que, al escribir una autoficción, y no una ficción plenamente regida por un pacto novelesco, Mario Bellatin provoca un desplazamiento parcial de su propia discapacidad al yo-lector, quien puede a su vez experimentarla en primera persona, como si de una experiencia personal se tratara.

Mis análisis prueban, por otra parte, que un doble juicio subyace a las autofabulaciones de Mario Bellatin: el autor no solo pone en entredicho la objetividad con la cual la medicina teoriza los cuerpos y actúa sobre ellos, sino también, en la continuidad de los *nouveaux romanciers* franceses, la objetividad con la cual un autor puede pretender reflejar fielmente la realidad extraliteraria. Este doble juicio puede sorprender, pero si se atiene a los argumentos presentados por Lawrence Rothfield en *Vital Signs*. *Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction* (1992), el vínculo entre la objetividad médica y la objetividad literaria, que Bellatin invita a cuestionar a la par, no sería fortuito. De acuerdo con Rothfield, en efecto, los escritores realistas franceses del siglo XIX calcaron precisamente su método de trabajo de la actitud de los médicos de la época, tomando prestada la autoridad cultural de la mirada objetiva, distante y abarcadora del clínico. Como los médicos, los narradores realistas cultivaron la distancia clínica así como la precisión de observación: como la medicina, el realismo habría aspirado a la exactitud en su mimetización de los hechos y detalles más ordinarios.

Después de la Segunda Guerra, los *nouveaux romanciers* estimaron que se había vuelto imposible representar en la ficción los acontecimientos del mundo circundante en toda su complejidad. Optaron consecuentemente por construir en sus novelas universos diegéticos lo más artificiales posible, y por destacar la artificialidad de dichos universos diegéticos con el fin de remarcar su distancia respecto de la realidad empírica. A partir de los años 1980, algunos *nouveaux romanciers* juzgaron igualmente imposible transmitir de forma consistente y lineal, con una entera sinceridad, la historia de la vida propia, cuando según su criterio el ser humano se encontraría en realidad desprovisto de una verdadera unidad. En lo que Alain Robbe-Grillet propuso llamar la *nouvelle autobiographie*, el autobiógrafo, lejos de ofrecer una percepción garantizada de su existencia y de su personalidad, se inventa a sí mismo al mismo tiempo que exhibe abiertamente el carácter ficticio de su personaje, de sus peripecias y del universo que

los contiene. Entre esta *nouvelle autobiographie* y la autoficción "fantástica" de Vincent Colonna, hay una estrecha afinidad conceptual: ambas expresiones designan un tipo de relato en que el autor se encuentra en el centro, como en la autobiografía, pero donde a diferencia de esta, el sujeto que se cuenta recurre sin disimulo a la ficción más plena.

En la estela de Alain Robbe-Grillet, con la personalidad de quien fusiona literalmente en "En el ropero del señor Bernard", Mario Bellatin vive y muestra en las autofabulaciones analizadas su *ego* como una ficción. Suscribe de esta manera el proyecto autoficticio tal como lo entiende Philippe Forest, a saber, como una empresa dirigida no tanto a afirmar las verdades del yo íntimo como a desvelar sus misterios y los mecanismos escriturales a través de los cuales esa entidad puede existir en el papel: "le roman en lequel un écrivain feint de transformer la vérité vécue de sa vie en fait apparaître la nature foncièrement fictive et expose ce point très exact […] où se parle perpétuellement cette parole qui enveloppe et informe le monde et où le sujet, loin de faire du livre le lieu où se construit son identité, y fait l'épreuve d'une égarante inquiétude, d'un vertige où il s'accomplit et se dissout à la fois" ("La vie est un roman" 212).[103] En un cuento titulado *Bola negra* (2017), Bellatin cuenta la extraña historia de un pequeño insecto africano capaz de devorarse a sí mismo; no es autofagia lo que el escritor practica en sus autofabulaciones, pero casi, pues disuelve la materia sólida de su cuerpo, consume su espesor, engulle su propia consistencia. Este proceso que he llamado "dilución" engloba los distintos procedimientos mediante los cuales el autor rompe la unidad de personalidad, cuerpo y nombre de su propio personaje literario. El *alter ego* del escritor no tiene una, sino varias identidades periódicas y alternativas, y, de la misma manera, su cuerpo y su nombre son susceptibles de transformarse varias veces en el curso de un mismo relato. Su personaje es tan fluido que ni siquiera las fronteras que separan la vida y la muerte, la realidad y la ficción, parecen poder detenerlo. En vida, interactúa con los muertos, y cuando él mismo fallece esto no le impide conversar con los vivos. En un mismo orden de ideas, entra en contacto directo con los personajes de sus propias novelas, y con estos últimos intercambia más que meras palabras: también se contagia de sus enfermedades.

En los años 1950 y 1960, el *nouveau roman* se constituyó como una anti-novela, es decir, como un rechazo de la novela precedente. Los atributos degradados y autorreveladores de sus personajes señalan una ruptura con la tradición realista en literatura, que dominaba en la Europa

[103] "La novela en la que un escritor finge transformar la verdad vivida de su vida hace aparecer su índole esencialmente ficticia y expone ese punto exacto [...] donde se habla perpetuamente aquella palabra que envuelve e informa el mundo y donde el sujeto, lejos de hacer del libro el lugar donde se construye su identidad, experimenta una confundidora inquietud, un vértigo donde se realiza y se disuelve a la vez" (trad. mía).

del siglo XIX. Tal vez la conexión con este movimiento literario a su vez autorice a ver en el personaje literario diluido de Mario Bellatin, y en el conjunto de los personajes desmaterializados (metamorfoseados, desdoblados, espectrales) de la autofabulación hispanoamericana contemporánea, el signo de un distanciamiento de la tradición inmediata, más específicamente respecto de las narrativas densas, sólidas y totalizadoras del *Boom*, cuyos autores a menudo se distanciaban del *nouveau roman* (Vanden Berghe, "La Nueva Novela Latinoamericana" 22-23). En una de sus recientes entrevistas, Mario Bellatin asocia precisamente las mismas con la literatura del siglo XIX: "El *Boom latinoamericano*, a mi parecer, retrocedió hacia la literatura decimonónica [...]. Volvieron a existir historias tradicionales y la literatura más mediática asumió un rol social e ilustrativo" ("No me interesa ser excéntrico" párr. 16.). Este tipo de literatura, que pretende reflejar e influir en la realidad extraliteraria, es exactamente la que Mario Bellatin se rehúsa a producir. Recordemos su fórmula "a mí me interesa escribir, no decir algo". En la narrativa realista, el autor ejerce desde el exterior un control minucioso sobre la historia que cuenta, de la que conoce el comienzo y el final, y, entre estos dos extremos, domina hasta el más pequeño detalle; Bellatin, como los demás autofabuladores de mi corpus, renuncia a este control externo y pasa a ser una figura, un personaje más de una historia de la cual, por lo demás, confiesa no saberlo todo. En la narrativa realista los personajes son ampliamente descritos y perfectamente definidos porque son el principal medio de transmitir ideas y mensajes claros sobre el mundo; la consistencia del personaje de Bellatin, en contraste, es reducida al mínimo. Él no tiene ni comienzo ni fin.

Mediante la dilución de su personaje, Mario Bellatin prosigue los esfuerzos desarrollados en el siglo pasado por los *nouveaux romanciers*, y se inscribe así en el hilo de lo que Octavio Paz llama en *Los hijos del limo* (1974) la "tradición paradójica de la ruptura". En este conjunto de ensayos derivados de conferencias dictadas en el marco de las "Norton Lectures", el poeta mexicano arguye que, a pesar de su firme intención de dejar atrás el pasado, los movimientos de vanguardia del siglo XX reconducían en realidad un ideal de ruptura del que sitúa el nacimiento en el romanticismo inglés y alemán, a finales del siglo XVIII. Esta es la originalidad del pensamiento de Paz, para quien, más que un motor de innovación, la vanguardia siempre se presentaría en realidad como una continuación de las rupturas introducidas por las generaciones precedentes (a fuerza de romper con lo que precede, dice, romper se convierte en una actitud intrínsecamente tradicionalista) (524). En "En el ropero del señor Bernard" y sus otras autofabulaciones, Bellatin reproduce la ruptura que marca la *nouvelle autobiographie* con la autobiografía tradicional, tal como la concibe Philippe Lejeune, pero también la ruptura con la novela realista que ya había establecido anteriormente el *nouveau roman*. En el capítulo sobre

Valeria Luiselli, veremos que ella también perpetúa de alguna manera esta "tradición de la ruptura" trazada por Octavio Paz, al prolongar en *Los ingrávidos* el replanteamiento del enfoque realista emprendido por el vanguardista mexicano Gilberto Owen en las primeras décadas del siglo XX.

III

ALAN PAULS (*WASABI*)

> Para mí la enfermedad es el momento en el que un cuerpo empieza a transformarse y, junto con el cuerpo, absolutamente todo lo que define a un sujeto. [...] Creo que las enfermedades son maneras de percibir el mundo.
> (A. Pauls, "Literatura de la intimidad".)

> ¿Podremos ser otros siendo nosotros mismos al mismo tiempo?
> (M. Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*.)

En 1992, el escritor argentino Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) es invitado a pasar una estancia en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, ciudad portuaria ubicada en el oeste de Francia.[104] Dos años después publica *Wasabi*, una novela estrambótica de 150 páginas ambientada en el contexto de esa misma residencia. *Wasabi* pone en abismo sus propias condiciones materiales de producción. El narrador-protagonista, proyección ficticia de Pauls, se alberga análogamente al autor de carne y hueso durante dos meses en la MEET, con todos los gastos pagados, y debe redactar, al igual que este último, un texto literario mediano dentro de este período para devolver la invitación a sus anfitriones. A diferencia del autor, sin embargo, el narrador-protagonista no logra encontrar la inspiración. A pesar de sus esfuerzos,

[104] Véase <http://www.meetingsaintnazaire.com/1992-Alan-PAULS.html> (consultado el 21 jul. 2020). De aquí en adelante, utilizaré la abreviación "MEET".

es incapaz de escribir la menor línea del texto debido. Además, su cuerpo reacciona extrañamente desde su llegada a Francia: cambia la textura del quiste que le brota en la base de la nuca, y cada día, sufre entre una y tres crisis de narcolepsia. Durante una de estas, le asalta un pensamiento iluminador, que adquiere rápidamente el carácter absurdo y fijo de la obsesión y se convierte pronto en eje ordenador de la novela: matar al escritor y pintor francés Pierre Klossowski.

Con esta idea en mente, el narrador-protagonista se encamina hacia la capital francesa con su mujer, Tellas. Tan pronto como llega, sin embargo, Tellas, harta ya de Saint-Nazaire, se cansa también de París y decide viajar a Inglaterra, a Londres más precisamente. Mientras tanto, el narrador-protagonista prosigue con el "plan Klossowski", y este tiempo pasado solo en París constituye el punto nodal de la novela en la medida en que, allí, es agredido sucesivamente por el portero de Klossowski y tres irlandeses ebrios, que lo golpean y lo despojan de todos sus bienes. Paralelamente, el quiste diminuto que afloraba discretamente en su nuca se convierte en una desproporcionada saliente ósea. Junto con los severos golpes que recibió, esta protuberancia aterradora termina de conferirle la apariencia de un monstruo. Irreconocible y sin dinero, no tiene otra opción que deambular como un vagabundo en las calles de la capital, hasta que, al cabo de siete interminables días, otro residente de la MEET logra milagrosamente identificarlo. El colega en cuestión, un dramaturgo chino cuyo nombre nunca se precisa, cura con inagotable paciencia cada una de sus heridas y, una vez recuperado, el *alter ego* de Pauls se dirige al Salon du Livre, donde Klossowski está a punto de dar una entrevista. Después de perderse en la laberíntica red de transportes parisina llega mal que bien al Salon, ve a Klossowski, acompañado por Christian Bouthemy, director de la MEET, editor y amigo suyo. Abre un camino en el público y grita "Christian", "Christian", con la esperanza de que Bouthemy le presente personalmente a Klossowski, pero a pesar de su insistencia no recibe más que una mera reacción de desdén.

Si el conjunto del libro puede parecer extraño, el séptimo y último capítulo sin duda es el más asombroso. Al salir del Salon du Livre, el narrador fantasea un final alternativo en el que un ex modelo de Klossowski, llamado La Bachelarde, irrumpe en la tarima y apuñala al artista francés. Estas divagaciones en el mundo abstracto de su imaginación lo llevan a extraviarse en la realidad de un barrio lúgubre de París. Para escapar de las burlas e invectivas que provoca allí su quiste desmesurado, el personaje de Pauls se refugia en el sótano de una prostituta, quien, fascinada por la excrecencia, se pone a palparla, a pellizcarla, a pincharla con un tenedor. A continuación, ella tiene una relación sexual con el quiste: se monta en la protuberancia e inicia una serie de subidas y bajadas mortales, mientras él, por su parte, es completamente acaparado

por una visión que le aparece en el marco de una ventana próxima. En esta visión, el narrador-protagonista se vislumbra junto a su mujer en el departamento de Saint-Nazaire, es decir, algunas semanas antes, él mismo, pero sorprendentemente mucho más joven: "Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie del sillón a modo de respaldo, un libro abierto olvidado entre los muslos" (151-152). La novela termina con estas palabras enigmáticas: "Supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción, y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre" (154-155).

¿Qué representa este quiste cuyo crecimiento escapa a todo control? Y, por extensión, ¿qué puede significar la relación final con la prostituta parisina? Apoyándose en el trabajo de Jaime Alazraki sobre el lenguaje metafórico de lo neofantástico, Kristine Vanden Berghe propone que el quiste de *Wasabi* es una metáfora de tipo *in absentia* comparable en cierta medida a la transformación de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* (1915): como Kafka, Pauls ofrece al lector el vehículo de una metáfora —una excrecencia desproporcionada— sin nunca revelar su tenor —la idea subyacente, el significado—, de suerte que entre los dos existe una infinidad, o casi, de interpretaciones posibles ("*Wasabi*" 33). Alejandra Laera ha argumentado por ejemplo que el quiste encarnaría "los conflictos vividos por el escritor con la escritura desde el momento en que se ha recibido una recompensa material anticipada" (462). Si se atiende a la oposición establecida por Baudelaire entre el arte y el mercado, aceptar una residencia con todos gastos pagados a cambio de la redacción de un texto literario equivale a "prostituirse", lo cual, de acuerdo con Laera, se reelaboraría en clave ficticia en la escena final de *Wasabi*. Todavía en lo que concierne a este quiste, Marcelo Méndez ha defendido por su parte la existencia de un vínculo intertextual con la historia de Cuasimodo, basada en dos elementos del texto: la figura del jorobado en París, así como la persecución de la que es objeto el personaje de Pauls en el último capítulo, que evoca la violencia a la vez verbal y física que suscita igualmente la deformidad del personaje de Hugo (106).[105] Con todo, la misteriosa protuberancia

[105] En reacción a esta hipótesis de Méndez, quisiera agregar que también podría verse en el protagonista jorobado de *Wasabi* un guiño al relato breve "El jorobadito" (1933), de otro escritor argentino, Roberto Arlt. Es altamente probable que Alan Pauls esté familiarizado con la obra de Arlt dado que la revista *Babel*, en la que Pauls tomó una parte activa entre 1988 y 1990 (*cf*. puente IV), publicó reseñas de varios libros de Arlt, así como diversos artículos sobre él. Ahora bien, el vínculo intertextual más fundamental forjado por Alan Pauls en *Wasabi* es probablemente el que une a su propio personaje literario a los personajes gigantes de François Rabelais, los cuales representan en opinión de Mijail Bajtin la máxima expresión del cuerpo grotesco (36). En *Pantagruel* (1532), Rabelais revela el origen de su raza de los gigantes, que nació después de que Caín, el hijo de Adán y Eva, matara a su hermano Abel. La tierra empapada de la sangre de Abel resultó en un año particularmente fértil en frutas, que, una vez ingeridas, hacían inmediatamente inmensos a quienes las comiera. Algunos individuos crecieron de forma homogénea, de todo su cuerpo, mientras que otros vieron crecer un solo miembro o una parte específica, como sus piernas, su vientre, sus orejas, su nariz o —aquí reside la conexión intertextual con *Wasabi*— sus hombros

y la metamorfosis que su crecimiento imparable ocasiona en el narrador-protagonista no han sido estudiadas todavía en relación con el tema de la enfermedad, a pesar de que el mismo personaje haga explícitamente la asociación entre estos elementos.

El presente capítulo es estrechamente solidario del precedente en la medida en que el estudio de *Wasabi* me inducirá a tratar temas que el examen de las autofabulaciones de Mario Bellatin ya me llevó a comentar, como la enfermedad, que se acaba de mencionar, pero también la transformación del personaje del autor y la relación entre la vida y la escritura. La perspectiva desde la cual me acercaré a estos mismos temas, sin embargo, es diferente. Hasta aquí se han abordado separadamente la enfermedad y la transformación (la "dilución") del personaje; en la novela de Pauls, estos dos acontecimientos no son independientes uno del otro. La transformación causada por el quiste se presenta como una enfermedad, y la enfermedad se presenta a su vez como el origen de una transformación, que no solo es física sino también interior, dado que resulta en epifanías más allá de las palabras cuya importancia para el *alter ego* de Pauls es innegable, aunque el lector no podrá conocer nunca su sentido último, como ocurre con el quiste según Kristine Vanden Berghe.

Anteriormente, he analizado el tema de la enfermedad en paralelo con la aparición de médicos torpes, que he interpretado como el indicio de una relación crítica respecto al enfoque objetivo de la medicina, e incluso de las ciencias en general. La autoficción, decía, opone a la objetividad hacia la cual tienden las ciencias, la visión del mundo subjetiva asumida del autor, quien vive y relata los eventos de su vida personal de una manera susceptible de diferir de la que ha sido teorizada por algunas de las ciencias en cuestión. En lo que sigue, comenzaré por profundizar en mis reflexiones sobre este asunto a partir del concepto de "encarnación" tal como lo entiende el sociólogo Bryan Turner, esto es, como la (re)apropiación por el sujeto de la relación con su cuerpo y con los eventos de su vida corporal. Si la medicina tiende a enseñar que la enfermedad es una disfunción del cuerpo que impide al sujeto moverse y actuar libremente en el mundo, en su autoficción Alan Pauls expone su propio punto de vista subjetivo, encarnado, sobre la cuestión. De la asociación que este autofabulador propone entre el quiste y la enfermedad, puede deducirse que no considera esta última solamente como una alteración de la salud, sino también, en la continuidad de Virginia Woolf, como la oportunidad de tomar perspectiva respecto a las obligaciones de la vida diaria y profesional, de hacer el vacío en su mente y de recrearse a sí mismo. En *Wasabi*, de hecho, la enfermedad no se asocia a una

(Rabelais 223). Una vez más, es lícito pensar que Alan Pauls conoce la obra de Rabelais, al menos a través del estudio de Mijail Bajtin, puesto que se refiere a dicho estudio en la reseña del ensayo *El arte de la novela* (1986), de Milan Kundera, que escribió para el primer número de *Babel* ("Retrato del artista disidente" 5).

disminución, al menos no primordialmente, ni tampoco al vacío o a la nada; aparece más bien como otra modalidad de la existencia, caracterizada por la retirada y la lentitud, desde la cual la existencia puede ser percibida bajo una luz nueva.

El personaje literario de Alan Pauls se presenta como enfermo, y de hecho, sufre una enfermedad en el sentido exacto del término, la narcolepsia, un "estado patológico caracterizado por accesos irresistibles de sueño profundo".[106] Pero como decía, en esta autofabulación la enfermedad aparece igualmente como la metáfora de una transformación, de un cambio de identidad que se va cumpliendo progresivamente a lo largo de la novela y que se identifica con las figuras del Metamorfoseado, del Doble y del Otro, todas condensadas en el cuerpo del personaje del autor. La interpretación que he propuesto de las diferentes transformaciones del personaje autoficticio de Mario Bellatin, desprovisto de toda consistencia, se enmarcaba en trabajos literarios, más precisamente en los escritos teóricos de algunos *nouveaux romanciers* que ponían en cuestión la posibilidad de una imagen estable y definitiva de la realidad; en este nuevo capítulo, me preguntaré más bien cuáles pueden ser las implicaciones filosóficas de la pérdida de consistencia del personaje autoficticio. El análisis de la transformación del narrador-protagonista causada por su quiste, de su desdoblamiento y de su alteridad, me incitará a considerar las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como de Paul Ricœur, sobre la índole fundamentalmente cambiante e inaprensible del Yo, mientras que el análisis de los viajes de Tellas me conducirá a la tesis de Gilles Lipovetsky según la cual la era contemporánea en particular, caracterizada por la velocidad y la movilidad, conferiría al sujeto humano una identidad versátil, vaciada de su esencia. A partir de sus reflexiones respectivas, enunciaré que la autoficción no mimética acepta e integra a la economía de sus relatos el carácter discontinuo del Yo: a diferencia del relato autobiográfico e incluso de las formas más realistas de autoficción, la autofabulación no lo cuenta, *es* este carácter discontinuo, del que ofrece claras imágenes.

Finalmente, la idea según la cual las situaciones que se consideran a veces como problemáticas pueden representar en realidad oportunidades inesperadas, idea subyacente a toda la novela, será el punto de partida de la cuarta y última sección de este capítulo, dedicada a un estudio de la relación entre la literatura y la vida. Aquí, la desaparición de la distinción literatura/vida no corresponde tanto a un medio para resaltar la artificialidad del relato, como a una forma de representar en el interior de la novela el proceso mediante el cual, con *Wasabi*, la vida personal de Alan Pauls entra excepcionalmente en su escritura. Solo después de que su

[106] Véase el Diccionario de la Real Academia Española <https://dle.rae.es/narcolepsia?m=form> (consultado el 21 jul. 2020).

narrador-protagonista haya experimentado la enfermedad, la transformación, el vagabundeo y el encuentro con la prostituta, solo después de haber acumulado ese valioso capital de experiencia vital, es capaz de redactar el texto que le ha sido encargado, el texto que estamos a punto de analizar.

3.1. La enfermedad: autoficción y encarnación

Aunque simplificado, el resumen presentado más arriba pone en evidencia la posición privilegiada que ocupa el cuerpo en *Wasabi*. La deformación, la enfermedad, son temas clave de la novela, cuyo narrador-protagonista se muestra igualmente meticuloso a la hora de describir el cuerpo de los demás personajes, la mayoría de los cuales se singulariza mediante un rasgo físico notable. Christian Bouthemy, director de la MEET, es calvo (11); los pies del dramaturgo chino son de una pequeñez femenina (85); y la prostituta que aparece en el último capítulo exhibe una frente pálida, marcada por "una mata de pelo negro" en forma de ve (148). En cuanto a la homeópata que el narrador consulta a propósito del quiste, tiene "los ojos de dos colores distintos, lo que daba a su mirada un aire ligeramente estrábico; una sombra tenue de vello corría paralela a su labio superior, y un pequeño lunar liso colgaba como un aro flotante bajo el lóbulo de su oreja izquierda" (13). Esta atención al detalle corporal concierne incluso a los personajes que no desempeñan una función central en el desarrollo de la trama. Así, el empleado de la compañía aérea al que Tellas pide su boleto de vuelta a Buenos Aires no puede, por ejemplo, "congelar el tic que lo obligaba a parpadear de un solo ojo cada dos segundos" (114). En la entrevista conducida por Bernard Bretonnière que cierra la traducción francesa de *Wasabi*, aparecida en las ediciones Christian Bourgeois en 2006, Alan Pauls admite sentirse profundamente atraído por cualquier leve indicio de desorden, por toda pequeña diferencia que puede apreciar en alguien o algo, y que ello constituye para él "une vraie machine à fiction" (152).

La multiplicación de este tipo de detalles en la descripción de la fisionomía de los personajes resalta la índole intrínseca e infinitamente variable de los cuerpos, lo cual evoca una idea defendida por la filósofa Maria Michela Marzano-Parisoli en *Penser le corps* (2002), a saber, que cada individuo tiene alguna anomalía en comparación con alguien más (53). Del mismo modo, la novela parece resaltar la vulnerabilidad constitutiva de los cuerpos, en el sentido de que varios personajes sufren alguna alteración de la salud: no solo el narrador-protagonista, con sus narcolepsias, sino también el dramaturgo chino, quien confía en la homeópata para curar su bronquitis (13), así como Bouthemy, quien la consulta igualmente

para tratar la caída de su pelo entre otras cosas (11). Klossowski tampoco da la imagen de un escritor rebosante de salud. La Bachelarde le atribuye una "palidez cadavérica" (56-57) y el narrador, por su parte, lo describe como un individuo en ruinas (135).[107] Pero lo más significativo en cuanto a la exploración del autor de la fragilidad inherente al cuerpo humano sin duda es que el médico (la figura que predice, prevé, diagnostica los problemas de salud y dicta la forma de combatirlos) tampoco muestra los signos de una gran vitalidad, ni parece particularmente competente en su materia. En la introducción de *Medicine and Literature*. *The Doctor's Companion to the Classics* (2002), libro destinado a los médicos practicantes o en devenir que ofrece una quincena de análisis del tema de la medicina (sin restringirse a él) en novelas de Flaubert a Calvino, pasando por Kafka o Joyce, el médico y profesor John Salinsky escribe:

> Even when they are not the main focus of attention, doctors have a way of creeping in at the margins of literature: it is difficult to keep them out. When they do appear, I find them fascinating, as I guess all doctors do, and I am happy to spend some time with them. They are colleagues after all: we want to compare our practices with theirs and cheer them on when they do something decent or noble. Unfortunately, most literary doctors show a dismaying lack of moral fibre, decency or even professional competence. The only truly heroic fictional doctors seem to be those who appear in novels written by doctors themselves. (4)[108]

Lo que indica Salinsky en cuanto a la representación de su profesión en la ficción literaria se verifica en *Wasabi*, con el personaje del médico del que se hablaba algunas líneas más arriba, el cual diagnostica a Tellas una crisis de hígado mientras que se trata en realidad de los primeros síntomas de su embarazo, que se ignora todavía a estas alturas de la trama. Por otra parte, al igual que la de otros personajes de la novela, incluido el narrador-protagonista, la salud de ese mismo médico parecería no ser del todo óptima, como puede inferirse de las palabras siguientes del narrador-protagonista, que lo describe someramente como "un practicante que el amigo

---

[107] Cuando el narrador divisa a Klossowski en el Salon du Livre, dice lo siguiente: "Me abría paso entre la gente que buscaba la salida cuando lo vi, altísimo, delgado como una espiga, en el claro que un grupo de cabezas acababa de abrir para mí. Levantándose con dificultad de su silla, sus ojos asustados trataban de detener a la pequeña legión de fanáticos que abandonaba las primeras filas y se encaminaba hacia la tarima para salvarlo. Vestía un oscuro traje sacerdotal en el que su cuerpo consumido parecía flotar a la deriva. Era él, Klossowski, ese escuálido teólogo de ojos torvos y labios que nunca dejaban de brillar. Él era Kieslowski, Korovski, Kosinski: el último libertino viviente, condenado ahora (y hasta el fin de sus días) al trabajo forzado de cargar sobre sus hombros el peso de sus propias ruinas" (135).

[108] "Aun cuando no son el principal punto de atención, los médicos tienen una manera de insinuarse en los márgenes de la literatura: es difícil mantenerlos fuera. Cuando aparecen, los encuentro fascinantes, como supongo es el caso para todos los médicos, y estoy feliz de pasar un poco de tiempo con ellos. Son colegas después de todo: queremos comparar nuestras prácticas con las suyas y aclamarlos cuando hacen algo decente o noble. Lamentablemente, la mayoría de los médicos literarios muestra una falta desoladora de fibra moral, decencia o incluso competencia profesional. Los únicos médicos ficticios verdaderamente heroicos parecen ser los que aparecen en las novelas escritas por los propios médicos" (trad. mía).

pintor de Tellas había recomendado, y que interrumpía su caligrafía de miope para sonarse la nariz con hojas que arrancaba de un viejo recetario" (61).

La medicina alternativa no aparece en *Wasabi* como una manera más eficaz de curar, pues la homeópata, con la pomada que prescribe para el quiste, no acierta más que el médico que ausculta a Tellas. Cuando, en los primeros instantes de la novela, el narrador-protagonista le habla del cambio de textura de la prominencia que aflora en su nuca, la homeópata le receta un bálsamo para atenuar la rugosidad de la piel. Dicho bálsamo, sin embargo, no ejerce ninguna influencia sobre el quiste, que adquiere poco después la aspereza de una escama (30). Curiosamente, es el dramaturgo chino, que nada tiene que ver con la medicina, que proporciona los cuidados más eficaces. El personaje de Pauls incluso declara a propósito de su colega: "Fue el enfermero más fiel, el más atento y desinteresado. No me hizo preguntas: trabajó con mi enfermedad como con un material opaco que tuviera que doblegar a fuerza de obstinación y de confianza, no de curiosidad" (87).

De la presencia de varios personajes enfermos, de un médico no solo indispuesto sino también inhábil, así como de una homeópata igualmente inhábil, parece lícito deducir que desde la perspectiva de Alan Pauls la enfermedad es, quizás no omnipresente en el ser humano, pero tal vez al menos tan normal o común como la salud. Además, la novela no presenta la enfermedad como un problema que habría de resolverse. En su ensayo titulado *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependence of Discourse* (2000), David Mitchell y Sharon Snyder argumentan que la discapacidad, pero también algunas enfermedades, se presentan a menudo en la ficción como problemas por resolver, y que con más frecuencia el personaje que las sufre se "normaliza", es decir, se alivia, se cura o ve su diferencia borrada, al término de la historia:

> A simple schematic structure of narrative might run thus: first, a deviance or marked difference is exposed to a reader; second, a narrative consolidates the need for its own existence by calling for an explanation of the deviation's origins and formative consequences; third, the deviance is brought from the periphery of concerns to the center of the story to come; and fourth, the remainder of the story rehabilitates or fixes the deviance in some manner. (53-54)[109]

Es así como la introducción de una desviación al principio de una narración condiciona su desarrollo y su recepción, según Mitchell y Snyder. *Wasabi* desafía este esquema, dado que

[109] "Una estructura esquemática sencilla podría ser la siguiente: en primer lugar, una desviación o diferencia marcada se expone al lector; en segundo lugar, un relato consolida la necesidad de su propia existencia al solicitar una explicación de los origines de la desviación y de sus consecuencias formativas; en tercer lugar, la desviación pasa al centro de las preocupaciones de la historia venidera; y en cuarto lugar, el resto de la historia rehabilita o repara la desviación de alguna manera" (trad. mía).

solo cumple con su primera etapa. Al leer las primeras líneas de la novela, el lector es susceptible de suponer que recibirá en lo que sigue más información sobre las circunstancias de la formación del quiste, el cual en algún momento suscitará la preocupación del narrador-protagonista, y, eventualmente, se deberá extirpar. Este no es el caso, sin embargo; pese a las dimensiones gigantescas que adquiere el quiste y a sus consecuencias nefastas sobre el cuerpo del narrador-protagonista, que se dobla progresivamente bajo su peso, nunca se problematiza. El *alter ego* de Alan Pauls acepta su 'desviación', para retomar el término empleado por Mitchel y Snyder, e incluso llega a sentirse orgulloso cuando el dramaturgo chino le pide permiso para sacar una foto de la enorme protuberancia (95-96).

Considerar el quiste como una enfermedad, como propongo hacer en el marco de este estudio, podría hacer surgir algunas objeciones, y, de hecho, la protuberancia tiene un estatuto más ambiguo que las narcolepsias, en la medida en que a diferencia de estas últimas no impide al cuerpo del narrador-protagonista ejercer normalmente todas sus funciones. En *Anthropologie du corps et modernité* (1990), David Le Breton señala que en la esfera occidental la enfermedad se concibe a menudo como una alteración de la salud, y que la salud suele definirse a su vez como la coincidencia harmoniosa con el cuerpo, como el estado en que los órganos permanecen silenciosos y mantienen su funcionamiento normal (97). Basándose en las proporciones perjudiciales que alcanza el quiste, sin embargo, no parece exagerado verlo como una enfermedad. Además, el mismo narrador-protagonista aplica el campo léxico de la enfermedad al proceso de metamorfosis causado por su quiste, como en el extracto anteriormente citado, donde dice a propósito del dramaturgo chino: "Fue el *enfermero* más fiel, el más atento y desinteresado. No me hizo preguntas: trabajó con mi *enfermedad* como con un material opaco" (87, las cursivas son mías). Al respecto, también se puede leer entre las líneas del diálogo de Alan Pauls con Bernard Bretonnière reproducido al final de la traducción francesa de *Wasabi* que, desde su concepción, el autor ha pensado la novela como una historia de enfermedad:

> J'ai une passion, ou une faiblesse, pour les dénouements scatologiques. Tous mes romans (*Wasabi* aussi) se terminent en général par des extases sexuelles ou criminelles. Je ne les vois pas comme des impasses et elles ne m'inspirent aucun dégoût. Plutôt une sorte d'euphorie, comme si les dernières pages d'un roman me réservaient toujours une récompense privée. Puisque j'écris des histoires de maladie, qui suivent presque toujours les traces d'une contagion ou une décomposition, il me semble presque normal que ces expériences s'achèvent par une espèce d'apothéose clinique. (153-154)[110]

[110] "Tengo una pasión, o una predilección, por los desenlaces escatológicos. Todas mis novelas (*Wasabi* también) concluyen en general con éxtasis sexuales o criminales. No las veo como *impasses* y no me inspiran ningún asco. Más bien una suerte de euforia, como si las últimas páginas de una novela siempre me reservaran una recompensa privada. Ya que escribo historias de enfermedad, que siguen casi siempre las huellas de un contagio o una

En su propio estudio de la novela, titulado "Cuando el autor deviene monstruo. Escritura, autoficción y capitalización del cuerpo extra/ordinario en *Wasabi* (Alan Pauls)" (2019), Adriana López-Labourdette considera igualmente el quiste del narrador-protagonista y la deformación que engendra como una enfermedad (305-306), aunque la autora no justifique este aspecto de su lectura ni tampoco formule una interpretación sobre el tema.

Volviendo ahora a la ausencia de problematización de la enfermedad en el libro, esta es observable en las actitudes de varios personajes. El dramaturgo chino cura minuciosamente cada una de las heridas del narrador-protagonista, pero no intenta eliminar el quiste. Se abstiene incluso de efectuar cualquier gesto que iría en contra de su desarrollo:

> No hubo caso: uno por uno, sin perder jamás la línea de la cortesía, el dramaturgo chino rechazó todos los ofrecimientos de retribución que le propuse. [...] Le debía todo, estaba en sus manos. Pero él, desdeñando la autoridad que su abnegación le había concedido sobre mí, se limitaba a pasar revista todos los días a los progresos de mi restablecimiento. El ceremonial de esa inspección le resultaba insuficiente, y sus conclusiones —la evidencia de que las huellas del mal iban desapareciendo— parecían ser la máxima satisfacción a la que podía aspirar. Eso, y el estado de hechizo en el que se sumergía cuando contemplaba la deformidad que persistía intacta en la parte superior de mi espalda. Lo había cautivado desde el primer día; sus cuidados, que siempre fueron minuciosos, adquirían un carácter sentimental cada vez que los consagraba al espolón, como si esa anomalía no fuera la aberración ósea que era sino un prodigio del cuerpo, el milagro que alguna providencia había puesto en su camino para que él, su único devoto, lo mantuviera vivo. (94-95)

"Ceremonial", "consagrar", "prodigio", "milagro", "providencia", "devoto", como se puede constatar el narrador aplica aquí al quiste un léxico religioso, que subraya el carácter casi divino que adquiere el mismo a los ojos del dramaturgo. Tellas, por su parte, tampoco se cuestiona acerca del quiste, ni expresa dudas o preocupaciones al respecto; más bien lo pone en ridículo. Apoda a su pareja "perchero" y cuelga de su joroba un corpiño y un sombrero (53). Incluso confiesa al narrador-protagonista su intención de comprar un gorro para el quiste, y añade, no sin ironía: "'Un gorrito, bah', se corrigió: 'en realidad era como una media de lana, o más que una media una especie de guante de un solo dedo, elástico, capaz de adaptarse a cualquier tamaño'" (104-105).

Tellas, que se burla del quiste, no ridiculiza estrictamente hablando las narcolepsias del narrador-protagonista, pero sí les niega la importancia que este último desearía que les conceda, lo cual se refleja en el modo lúdico en que ella trata estos breves momentos de adormecimiento: Tellas inventa un juego que consiste en volver a adoptar, al cabo de los siete minutos precisos que duran las narcolepsias, la posición exacta en la cual ella se encontraba en el momento del

---

descomposición, me parece casi normal que estas experiencias se cierren con una especie de apoteosis clínica" (trad. mía).

colapso, con el fin de que su esposo no se dé cuenta de su ausencia pasajera y prosiga con sus actividades como si nunca se hubiera dormido. Además, de forma similar al dramaturgo chino, que casi diviniza la excrecencia, la mujer del narrador-protagonista atribuye a las narcolepsias un carácter sobrehumano. Mientras que él tiende a considerarlas como puras pérdidas de tiempo, Tellas propone al contrario que se trata de una especie de ahorro de tiempo cotidiano que algún día llegará a prolongar la existencia de su marido:

> Sin duda otra persona habría aprovechado el privilegio, el poder terrible que le confería su condición de único testigo, único aunque intermitente, de mi enfermedad. Ella, en cambio, prefería no alimentar falsas esperanzas. Tampoco tenía motivo para hacerlo, puesto que se negaba a tratar como un mal esas defecciones de la vigilia [...]. ¿Qué hacer, me decía, con esos siete minutos perdidos? Si no eran ni sueños y tampoco un descanso, ¿por qué pensar en deducir de mi vida esa parcela de tiempo y no en ponerla a un costado como una especie de ahorro, como la reserva que, atesorada en esa dimensión en la que naufragaba al desvanecerme, alguna vez habría de reaparecer bajo la forma de una prórroga? (22-23)

Si el dramaturgo chino admira el quiste del narrador-protagonista, que erige en milagro religioso, Tellas convierte aquí en "capacidad sobrenatural" (23) la insuficiencia que su esposo asocia a sus propias narcolepsias.

En la vida diaria, salud y enfermedad tienden a oponerse, y la práctica suele relacionar la segunda con el sufrimiento: la medicina, como ciencia, debería combatir la enfermedad para curar, o por lo menos aliviar, y así prolongar la vida. Como escriben al respecto Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo en su antología *Excesos del cuerpo*. *Ficciones de contagio y enfermedad en América latina* (2009), sin embargo, "la literatura como productora de metáforas tiene la capacidad de inventar, reforzar, invertir, resistir, desconectar o reconectar las metáforas que otras instituciones y hasta la propia literatura instalan" (25). Eso es lo que hace Alan Pauls en *Wasabi*, donde no solo la enfermedad aparece como un estado difícilmente evitable en razón de su presencia múltiple y de los fracasos de la medicina, sino que se convierte también a ojos de algunos personajes en un estado superior al de la salud.

En *The Body and Society*, un ensayo de Bryan Turner aparecido en 1984 que dio lugar poco después a un vasto corpus de publicaciones dedicadas al cuerpo y a las relaciones entre cuerpos, el autor explica que la carga negativa a menudo asociada a la enfermedad presupone en realidad una serie de dicotomías que las ciencias humanas y sociales se deberían, según él, de superar. En este trabajo, Turner comienza por mostrar que la idea de enfermedad es quizá más precisa en la literatura crítica en inglés que en la literatura disponible sobre el mismo tema en otros idiomas, los cuales engloban varias acepciones del concepto bajo una sola y misma palabra: contrariamente al español y al francés por ejemplo, donde se hace un empleo generalizado de los términos *enfermedad* y *maladie* respectivamente, en inglés existe el término

disease, que remite a una desviación respecto a la norma biológica, así como el término *illness*, más evaluativo y subjetivo. Mientras que *disease* hace referencia de una forma supuestamente neutra (sobre una base científica) a una perturbación en el organismo, a una deficiencia o desviación atípica respecto a una norma juzgada como natural, *illness* es esencialmente cultural en el sentido de que se refiere a las normas sociales relativas a los problemas de salud y a la forma en que cada individuo las integra y las vive a nivel personal. El primer término pertenecería entonces al ámbito de la naturaleza, se trataría de un hecho observable y mesurable, y el segundo correspondería al ámbito de la cultura, y sería una apreciación en parte subjetiva susceptible de variaciones (176); Turner impugna esta distinción entre *disease* e *illness*, entre naturaleza y cultura, porque en su opinión la enfermedad no es simplemente un hecho natural, sino que siempre es también cultural: "Bodies are certainly part of nature, but explanations of human behaviour in terms of biology are highly inappropriate. Human practice involves, as Marx noted, the humanization of nature in which nature is appropriated and forced to serve human needs. […] Biology and physiology are themselves classificatory systems which organize and systematize human experience, and they are therefore features of culture not nature" (207).[111] No existen las enfermedades enteramente naturales (*diseases*) desde la perspectiva de Turner, quien estima que las ciencias que las estudian muestran invariablemente en su acercamiento cierta subjetividad, y según quien además cada sujeto tiene una manera singular de apropiarse de su enfermedad (*illness*) como parte de su propia individualidad.

A mi criterio, parte del interés de *Wasabi*, como de las autofabulaciones de Mario Bellatin estudiadas en el capítulo precedente o de la novela autoficticia *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli, que se analizará a continuación, es que todas ellas se sitúan en el eje de las tensiones teóricas señaladas por Bryan Turner. Los seres humanos son, como afirma este estudioso, sistemas orgánicos que forman parte de la naturaleza, pero lo que muestran algunos relatos autoficticios de mi corpus mediante la relativización del saber médico y/o la sublimación de algunas alteraciones de la salud, es precisamente que lo "natural" es también un producto de cultura. La enfermedad puede definirse como una desviación negativa respecto a una norma corporal, y, así concebida, se presenta como una condición alienante; uno de los elementos significativos de la *praxis* humana es que puede resistir sin embargo a esta acepción de la

[111] "Los cuerpos son ciertamente parte de la naturaleza, pero la explicación de la conducta humana en términos de la biología es mucho muy inapropiada. La práctica humana implica, como lo señaló Marx, la humanización de la naturaleza, en la cual esta última es apropiada y forzada a servir a las necesidades humanas. [...] La biología y la fisiología son ellas mismas sistemas clasificatorios que organizan y sistematizan la experiencia humana, y son, por ello, aspectos de la cultura, no de la naturaleza" (trad. Eric Herrán Salvatti, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en la teoría social*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 294).

enfermedad entendida exclusivamente como *disease* para (re)transformarla en cultura, en *illness*. Para Turner, se ha ignorado durante demasiado tiempo el verdadero "hecho" más evidente a propósito de los seres humanos, esto es, que tienen cuerpos pero que son también y sobre todo encarnados: somos seres conscientes, declara en su ensayo, pero la conciencia solo puede realizarse plenamente a través de esta encarnación (*embodiment*) (209).

Esta noción de encarnación ofrece la ocasión de mostrar cómo la autoficción puede hacer entrar la individualidad en el campo de la política, incluso cuando la política no figura directamente tematizada en su discurso. En contraste con el control regulatorio impuesto desde el exterior por expertos provistos de un saber teórico sobre el funcionamiento y las necesidades corporales, la encarnación aparece en *The Body and Society* como la autoridad ejercida sobre sí mismo por cada sujeto, como el sentido de posesión y de ocupación de un cuerpo personalizado. Incluso si el cuerpo está condicionado por el ambiente en el que evoluciona, y que, por consiguiente, los seres humanos no tienen sobre él un control total, también es cierto a juicio del autor que se puede ejercer a través de la encarnación una forma de gobierno político, practicada dentro, sobre y a través de los cuerpos. Sirviéndose de una tesis formalizada primero por Michel Foucault en su ensayo sobre el nacimiento de la clínica (1973), Turner escribe:

> For the *philosophes* of the French Enlightenment, men can be cultivated into civility by appropriate education; society can be transformed via the school. […] People had to be forced to be enlightened, and hence the power of the school to cultivate the child had to have the force of the state to achieve its objectives. The process of compulsory cultivation also required the secularization of society, since it was the church which had traditionally corrupted reason with the mythology of faith. This new power of surveillance over the child required confinement within the protective walls of the family and the school. […] As Foucault (1973) has clearly noted, the reforms of the hospital system were also a major legacy of the Enlightenment tradition and the French Revolution. If the citizen had a duty to be rational, he also had an obligation to be well. The sick had a duty to attend the clinic, where knowledge of their disorders could be utilized in the education of the healthy. Medicine was no longer restricted simply to the cure of maladies, but became part of a wider movement in the education of the citizen in the requirements of healthy existence. The political and educational aims of the Enlightenment were to be realized in the medical consultation. (189-190)[112]

[112] "Para los *philosophes* de la Ilustración francesa, los hombres pueden ser cultivados en la civilidad por una educación apropiada; la sociedad puede ser transformada por la vía de la escuela. [...] Las personas debían ser forzadas a ser iluminadas, y de ahí que el poder de la escuela para cultivar al niño debía contar con la fuerza del Estado para conseguir sus objetivos. El proceso de cultivo obligatorio requería asimismo la secularización de la sociedad, ya que era la Iglesia quien había tradicionalmente corrompido la razón con la mitología de la fe. Este nuevo poder de vigilancia sobre el niño demandaba su confinamiento dentro de los muros protectores de la familia y la escuela. [...] Como ha apuntado Foucault (1973) claramente, las reformas del sistema del hospital constituyeron también un legado sobresaliente de la tradición de la Ilustración y de la Revolución francesa. Si los ciudadanos tenían el deber de ser racionales, tenían también la obligación de estar bien. Los enfermos debían asistir a la clínica, en donde el saber de sus desórdenes podía ser utilizado en la educación de los saludables. La medicina no estaba ya restringida simplemente a la cura de las enfermedades, sino que llegó a formar parte de un más vasto movimiento de educación del ciudadano en los requerimientos de la existencia saludable. Los objetivos políticos y educativos de la Ilustración debían ser llevados a cabo en la consulta médica" (trad. Eric Herrán Salvatti, *op. cit*, pp. 270-271).

Desde esta perspectiva, la concepción contemporánea del cuerpo emerge del racionalismo del siglo XVIII y está directamente inmersa en la práctica política: está imbuida en buena parte de relaciones de dominación sutiles y complejas, señales de lo que Michel Foucault llama en *Vigilar y castigar* (1975) una "microfísica" del poder, que consiste en gobernar una sociedad, ya no mediante la imposición visible de la fuerza física sino mediante la instauración menos fácilmente perceptible de tecnologías disciplinarias destinadas a controlar y a corregir los cuerpos, utilizadas en el ejército y las cárceles, pero también en las escuelas, las fábricas y los hospitales. Para Turner, como para Foucault, el cuerpo es lo que está marcado, formado, manipulado, sometido, en fin, disciplinado, por los discursos de la biología, de la fisiología y de la medicina entre otras ciencias que lo toman como objeto de estudio, y que participan plenamente en el ejercicio del poder.

Esto último, estima Bryan Turner, tiene una implicación importante: aquello que ha sido construido por el poder puede ser a su vez, según él, desconstruido por la resistencia, que pasa por la encarnación. "Bodies may be governed", enuncia el sociólogo siempre en *The Body and Society*, "but embodiment is the phenomenological basis of individuality" (212).[113] Al situar su propio cuerpo en el centro de su discurso y al exponer su visión personal de diferentes eventos de su vida corporal, algunos autoficcionalistas producen un relato encarnado mediante el cual resisten al conjunto de relaciones de poder que, en opinión de Michel Foucault, opera insidiosamente sobre ellos. Es el caso de Alan Pauls, quien presenta su *alter ego* en *Wasabi* como un ser enfermo pero no problematiza ni su quiste fuera de norma ni sus narcolepsias, e incluso los hace aparecer a ojos de algunos personajes como prodigios corporales. Y tal vez, en el fondo, no sea necesario sublimar la enfermedad para ejercer este tipo de resistencia. Anteriormente, la estrecha relación con el *nouveau roman* y la *nouvelle autobiographie* me condujo a pensar los cuerpos desestabilizadores de la autofabulación como el indicio de una doble desconfianza en la coherencia del sujeto y en la existencia de una base mimética objetiva; esta nueva forma de enfocar la cuestión, desde los escritos de Foucault y Turner, sugiere que esos mismos cuerpos también pueden representar a veces la oposición 'encarnada' de algunos individuos frente a los procedimientos que sirven para controlarlos, medirlos, encauzarlos y hacerlos a la vez más dóciles y propicios a ser gobernados.

Podemos pasar ahora a la cuestión de la metamorfosis del narrador-protagonista de *Wasabi*, cuyo análisis permitirá prolongar las reflexiones emprendidas en esta primera sección sobre la enfermedad.

---

[113] "Los cuerpos pueden ser gobernados, pero la corporeidad es la base fenomenológica de la individualidad" (trad. Eric Herrán Salvatti, *op. cit*., p. 300).

3.2. Sobre la identidad

Todos los días vemos nuestro reflejo un incontable número de veces. Lo vemos por supuesto en el espejo del baño, durante los mismos rituales que efectuamos incansablemente cada mañana y cada noche, pero lo descubrimos igualmente numerosas veces entre estas dos ceremonias en los espejos que abundan en los espacios públicos. Nuestro reflejo se esconde, también, en la infinidad de superficies reflectantes de nuestras ocupaciones cotidianas: en los vidrios de los edificios que bordean las rutas que seguimos hacia nuestro lugar de trabajo, en las ventanas de los medios de transporte, las del despacho, o incluso en las, más discretas, de las pantallas de nuestras computadoras y de nuestros teléfonos. Nuestro reflejo nos persigue con insistencia y, no obstante, suele pasar desapercibido. Este mismo fenómeno parece haberse reproducido, en términos relativos, con *Wasabi*. A pesar del trabajo particular que el autor opera sobre los espejos y el reflejo en general, pocos lectores críticos, hasta ahora, se han interesado por este motivo.

El espejo aparece, tal cual o bajo formas derivadas, cinco veces en total en la novela. En el primer capítulo, mientras Tellas lidia con varios pares de pantalones en una tienda *Pinkies,* el *alter ego* de Alan Pauls decide probarse una camiseta. Se mira entonces en el espejo, y el interés de este fragmento no estriba tanto en el reflejo que el narrador-protagonista ve de sí mismo como en el hecho de que permita tomar conciencia, a través de la reacción horrorizada de una clienta, del verdadero aspecto del quiste, o en todo caso de la reacción que provocaría de ordinario semejante anomalía en un testigo común:

> Salí y me miré en el espejo. Parecía un bailarín maduro con su ropa de entrenamiento. Era atroz. Estaba por esconderme en el probador cuando descubrí, congelada en el espejo, a la chica de ojos aterrorizados. Se dibujó en una esquina de mi retrato de bailarín como un súcubo siniestro; el espanto que ahora dilataba sus ojos convertía el anterior en un ensayo de comedia. No me miraba a mí; miraba un punto de mi espalda que la petrificaba. La bolsa que llevaba en la mano cayó al piso con un estrépito de cristales. (46)

La segunda vez que surge, el tema del espejo se conecta de alguna manera con la primera en el sentido de que, si en *Pinkies* el espejo pone en evidencia la mirada de la gente sobre el quiste, es ahora la mirada de la gente, su actitud, la que se convierte en espejo: "Veía mi reflejo atroz en la cortesía con que se hacían a un lado para dejarme pasar, o encontraba mil autorretratos fugaces en la forma distraída como me llevaban por delante, en las disculpas que dejaban caer como limosnas" (72), dice el narrador durante su período de *homeless*.[114]

[114] Este fragmento revela la complejidad latente del precedente, en el que el narrador no estaría frente a *uno*, sino *dos* espejos: el espejo literal del probador de *Pinkies*, y el, figurado, de la mirada de la "chica de ojos aterrorizados".

Tercera ocurrencia: en el cuarto capítulo, después de la agresión por los tres irlandeses ebrios, el narrador se refugia en el único baño público abierto que encuentra, con el fin de poder estimar la gravedad de sus heridas mirándose en un espejo (77-78). Siguen siete días de errancia en las calles de París, otros siete días de convalecencia en casa del dramaturgo chino, y, acto seguido, el narrador se dirige hacia el Salon du Livre, donde espera ver a Pierre Klossowski. En el RER, el vidrio de una ventana activa imprevistamente el recuerdo de una escena de su infancia: "Vi, en el reflejo de mi cara sobre la ventana, la expresión arrobada de un viejo niño que descubría las paradojas de la velocidad. Viajaba a algún balneario en el asiento de atrás de un automóvil, y sus ojos se gastaban codiciando, a lo largo de ocho horas, el espectáculo de las ruedas de los autos que se adelantaban al suyo. Los dos círculos cromados giraban tan rápido que en cierto momento parecían quedar inmóviles, dando vueltas en el vacío" (126-127). Finalmente, en el sótano de la prostituta, es nuevamente una ventana la que se convierte en espejo, gracias a la oscuridad exterior. En el marco de esta superficie se proyectan dos visiones superpuestas: el acto sexual que el narrador observa indirectamente, así como el recuerdo de una tarde anodina en Saint-Nazaire:

> Convertido en espejo, el vidrio de la ventana me devolvió la espalda de la mujer [...]. La vi bajar sobre mí [...]. La mujer acometía un segundo descenso, esta vez un poco más rápido y lubricado, ahora, por los jugos que empezaban a humedecer el espolón, cuando los barrotes trucados de la cama se abrieron ante mis ojos y el patio interno se disolvió en un espacio amplio y luminoso. Era el departamento de Saint-Nazaire. Tellas, recién bañada, fumaba junto al balcón. Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie del sillón a modo de respaldo, un libro abierto entre los muslos. (151-152)

El motivo del reflejo, y más particularmente su última ocurrencia, en la que el narrador dice observarse a sí mismo pero mucho más joven, a pesar de que el tiempo transcurrido en *Wasabi* se cuente en semanas, invita a pensar la novela a través del prisma del Doble. En *The Double and the Other* (1988), Paul Coates explica que, después del esfuerzo incesante realizado por escritores modernistas como Kafka y Proust para verse como son y desvelar sus propias zonas oscuras, y después, también, de la difusión de las doctrinas de Freud en el campo psicoanalítico,

---

Siguiendo la conocida fórmula de Borges, según la cual dos espejos opuestos bastan para construir un laberinto (*Siete noches* 16), se podría decir que la escena de *Pinkies* ofrece un microcosmo de la desorientación general del narrador en Francia. Se podría decir también, para profundizar en el análisis de esta misma escena de *Pinkies*, que es coherente con la disolución física del narrador-protagonista que estamos a punto de abordar. Es el espejo que permite tener una visión unitaria del cuerpo. A pesar de que deforme la realidad, al alterar la percepción de las distancias y al invertir sistemáticamente la izquierda y la derecha, el espejo permite tener una idea de cómo los demás nos perciben. El laberinto formado por el espejo del probador y la mirada de la clienta rompe precisamente con esa imagen total e indivisible del espejo. El narrador está fraccionado entre al menos dos visiones de sí mismo: la suya, en la cual el quiste no parece constituir una anomalía sino sencillamente un aspecto más de su ser, y la de la clienta a la que horripila. En este pasaje se opondrían directamente, en otros términos, el Yo que el narrador cree ser y el que es a ojos de algunos.

la divisibilidad (*dividedness*) del Yo pronto se volvió indiscutible. A partir de ese momento la representación del Doble en literatura se habría vuelto trivial, y habría dejado, según Coates, de llevar cualquier tipo de información literaria (34-35). En lo que sigue voy a demostrar que los desdoblamientos del narrador-protagonista de *Wasabi* parecen contradecir este vaciamiento semántico de la figura del Doble.

3.2.1. El Yo, el Doble, el Metamorfoseado y el Otro

La primera relación de Doble que existe en *Wasabi* es la que une su narrador-protagonista a su autor, Alan Pauls. El primero es anónimo, pero, como observa Kristine Vanden Berghe, diversos indicios textuales permiten vincularlo con el escritor de carne y hueso: las circunstancias de producción traídas a colación en la novela, la mención por parte del personaje de su autoría de un ensayo titulado *La traición de Rita Hayworth* (1986), que figura igualmente en la bibliografía de Pauls, así como el nombre de su mujer, idéntico al de la verdadera esposa del escritor, Vivi Tellas ("*Wasabi*" 31). En su análisis de la novela, Adriana López-Labourdette hace notar que el nombre de Christian Bouthemy es tan referencial como el de Tellas en la medida en que coincide con el nombre del editor de Pauls en Francia (309), y, lo que tal vez resulte más sorprendente, añade que en entrevista con Beatriz Sarlo el autor ha reconocido la existencia del quiste, el cual habría servido como punto de partida para la ficcionalización de la estancia en Saint-Nazaire (310).

Otro juego de Doble se esconde en las páginas de esta novela de Alan Pauls. El lector atento no habrá dejado de notar la transición entre los tiempos del pasado, que utiliza el narrador-protagonista para contar sus desventuras en Saint-Nazaire y en París, y el presente del indicativo empleado para describir el "museo de los días de mendigo" (78-81). Este museo es un lugar fabulado donde, según cuenta, se exhibiría una serie de objetos manejados durante los días de vagabundeo, ropa, silla, botella de whisky y periódicos, así como una invención digna de los mejores relatos de literatura fantástica que permite visualizar los recuerdos personales en "materia de recuerdos", es decir, un "aire granulado en el que a veces se dibujan gestos, figuras, escenas" (80). A través del museo en cuestión, así como del empleo de los tiempos del pasado para relatar sus peripecias francesas, el narrador se atribuye la marca del sobreviviente, del que vivió y sobrevivió a una serie de hechos, que puede ahora narrar con cierta perspectiva. Lo que estos dos elementos parecerían sugerir es que, dentro de la novela, o con ella quizás, se haya producido una muerte simbólica del narrador-protagonista, una fractura en su constitución, su modo de ser.

En el fragmento del último capítulo que he extraído y reproducido más arriba, la ventana de la prostituta brinda al narrador-protagonista la visión de un Doble, pero un Doble más joven: "Yo (alguien con mi cara y mis gestos, alguien mucho más joven que yo) estaba sentado en el piso con el pie del sillón a modo de respaldo, un libro abierto entre los muslos". Esta manera de caracterizarse a sí mismo no tiene nada de extraño en sí, pero es bueno recordar que los hechos relatados en la novela ocurren en un lapso de tiempo muy breve. Solo un par de semanas transcurren entre la apertura *in medias res* en el consultorio de la homeópata y la relación final con la prostituta.[115] De allí que la proyección de sí mismo que divisa el *alter ego* de Alan Pauls no pueda ser "mucho más joven" en el sentido común del calificativo. Por consiguiente, el sentido de esta juventud exacerbada debería de ser más bien el, figurado, de una escisión en la psicología del personaje, lo cual sería, por otra parte, coherente con el hecho de que un poco más lejos diga poder observarse "como quien se compara con el retrato de un muerto" (154). Lo que todo ello significa es que esa versión de sí mismo que ve el narrador en la escena final, tal vez no sea exactamente un Doble, un Yo idéntico, sino más bien un Otro, es decir, un Yo independiente. Cuando el narrador dice encontrarse ante el retrato de un muerto, parece consciente de que ese Yo ya no le corresponde, de que se trata de una parte de él que se quedó atrás.

La metáfora del envejecimiento aparece por primera vez después de la convalecencia del narrador-protagonista. "Una semana de reclusión y el invierno retrocedía ante el verano", constata al salir de la casa del dramaturgo chino. Todo entonces le parece nuevo, él mismo incluido:

> La atmósfera me parecía tan irreal como la noche que se desploma sobre nosotros cuando salimos de un cine, dos horas después de haber entrado, todavía víctimas de esa ilusión luminosa que era el mundo en el momento en que nos tragó la sala a oscuras. Si dos horas de llamas falsas ardiendo en una caverna nos condenan, cuando recobramos la vista, a un puro estupor, entonces era probable que mis siete días de convalecencia extendieran esa perplejidad al mundo entero. [...] Todo me parecía intacto y limpio, sentía el privilegio de atravesar un lugar que nadie antes había usado [...] *Había envejecido*. Si mis ojos eran sensibles sólo a la novedad, al impacto de lo inesperado, debía de ser porque *el tiempo consumido por la enfermedad y la rehabilitación se había llevado consigo meses, años, la escoria de eras enteras,* y con ellos todos los mundos conocidos. *Había envejecido* tan inadvertidamente como en un sueño, volver atrás era imposible. Tal vez por eso había, en la felicidad que me embargaba, no ensombreciéndola sino, de algún modo, humedeciéndola, una especie de palpitación acongojada [...] *Había envejecido*. Caminaba encorvado, como siempre, pero ya no me resistía a las imposiciones del espolón. (102, las cursivas son mías)

[115] Estas pocas semanas durante las cuales transcurre la trama de *Wasabi* apuntan a una característica de la autoficción que la distingue de la autobiografía según Ana Casas, quien escribe a propósito de la primera que: "No se trata de abarcar una existencia, sino de subrayar solo algunos momentos significativos. De ahí la tendencia a la estructura secuencial y a la condensación de las coordenadas temporales" ("El simulacro" 32).

El conjunto del proceso al que el narrador-protagonista ha estado sujeto hasta entonces, la transformación y su curación, sobre las cuales se volverá a continuación, se asemeja a un envejecimiento. Si todo lo que le rodea le parece nuevo, es porque habría envejecido. La novedad de la que habla el personaje, su entusiasmo, así como el hecho de que diga ya no resistirse a las imposiciones de la excrecencia, ya permiten, a estas alturas, adivinar que las implicaciones del envejecimiento en cuestión no son para nada negativas.

Pero para entender mejor aún el significado y el alcance de esta metáfora, merece la pena proyectarse un poco más adelante en la novela. En las páginas posteriores el envejecimiento se vuelve a mencionar en varias ocasiones. Dos de ellas permiten ilustrar mi propósito. Después de que Tellas le haya anunciado su embarazo, el narrador-protagonista imagina, con una precisión extrema y en una imposible simultaneidad, a varios hombres con los que su mujer habría podido engañarlo durante su estadía londinense. Precisa entonces: "Si podía verlo todo era precisamente porque había envejecido" (112). Poco después, en su camino hacia el Salon du Livre, donde espera ver a Klossowski, la rapidez del RER parisino lo lleva a reflexionar acerca de las paradojas de la velocidad, y concluye al respecto que: "Descubrir las distancias que yacen invisibles en el espacio entre dos puntos me parecía un triunfo de mi envejecimiento, una especie de facultad nueva que sólo se manifestaba después de haber dejado atrás la juventud" (126). En estos dos ejemplos como en el de la salida de la casa del dramaturgo chino, el "envejecimiento" del que habla el narrador-protagonista no connota la senilidad ni la decrepitud que el término podría evocar en otros contextos. En el caso presente, el sustantivo es más bien sinónimo de lucidez superior y, en este sentido, hace eco a la manera en que Schopenhauer lo describe en el capítulo de sus *Aforismos* (1851) dedicado a las diferentes edades de la vida: uno puede, declara el filósofo alemán, comparar la vida con un bordado, del cual a cada uno le fuera dado contemplar, en la primera mitad de su vida, el anverso, y en la segunda, el reverso: este último no es tan hermoso, pero es más instructivo, pues permite reconocer el entramado de los hilos (275). Clarividencia propiciada por la perspectiva y la experiencia, es este sentido el que tomaría el envejecimiento metafórico del *alter ego* de Pauls en *Wasabi*, como en este aforismo del bordado.

Todavía en lo que concierne al fragmento precedente, cuando el personaje de Alan Pauls se recupera y deja detrás de sí la casa del dramaturgo chino, el envejecimiento es asociado a otra metáfora, la de la caverna. O, para decirlo de forma más precisa, el cine es una metáfora de los siete días que acaba de pasar el narrador-protagonista en esa casa, pero la experiencia del cine se califica a su vez mediante la metáfora de la caverna, que remite al famoso mito platónico. Como el hombre escapado de la cueva en la alegoría de Platón, el narrador-

protagonista de *Wasabi* sale de la casa del dramaturgo y descubre un mundo nuevo, un mundo intacto y limpio que sus ojos serían los primeros en conquistar. De este modo, la metáfora de la caverna refuerza el sentido de clarividencia que conlleva la del envejecimiento.

Volvamos ahora adonde nos habíamos quedado: a la visión de sí mismo, mucho más joven, que tiene el narrador-protagonista desde el sótano de la prostituta parisina. En dicha visión, se percibe junto a su mujer en el departamento de Saint-Nazaire, intentando nombrar un conjunto de fuentes sonoras simultáneas. En aquel momento, él no podía hacerlo, contrariamente a Tellas. Pero ahora que envejeció, y hemos visto que esta vejez metafórica implica una mayor agudeza, es capaz de identificar cada uno de los ruidos que acompañan los gemidos de la prostituta:

> Oí el choque frenético de las nalgas de la prostituta contra mi espalda, oí el ronquido que su garganta inhumana dejaba escapar a medida que el arpón sondeaba, abriéndolas, sus vísceras, y los pasos en la vereda, el goteo de la canilla, la radio, la caldera, todos los sonidos que me rodeaban, y que yo reconocía con una soleada nitidez, se ensortijaron en el cuerpo de la empalada, como atraídos por la fuerza de gravedad de su suplicio. [...] Sólo yo podía percibirlos así, orquestados en un mismo punto del tiempo y del espacio, y a la vez desmenuzados en capas, en distancias, en intensidades. Sólo yo hubiera podido enumerar ese inventario secreto; yo, que había sido desterrado para siempre de la nubosidad luminosa de aquella tarde en Saint-Nazaire, yo, que contemplaba a ese hombre joven, sentado en el piso, con un libro olvidado entre los muslos, como quien se compara con el retrato de un muerto. La mujer gritó, su aullido de bestia redujo a polvo todos los sonidos del mundo. Supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción, y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre. (154-155)

En esta visión, el Yo que observa el narrador-protagonista corresponde al que era antes de su envejecimiento, es decir, antes de la revelación que coincide con su convalecencia, y que sugiere la metáfora de la cueva. Es ahora más sabio, más perspicaz, y en este sentido, más que un Doble, es ante un Otro que se encuentra, o, si se quiere, un Doble que adquirió su propia independencia, como en el cuento de Jorge Luis Borges titulado "El otro" (1975). "Yo soy Otro", así se podría sintetizar la situación del personaje del autor cuando termina la novela.

"Yo soy Otro": si lo pensamos bien, esta fórmula podría servir para calificar también la relación que une al narrador-protagonista a la excrecencia desproporcionada que emerge de su nuca. Es cierto que la protuberancia no es un Otro propiamente dicho. No estamos ante un Yo literalmente independiente, una entidad que sería completamente distinta de su portador, sino ante una figura ambigua que, al mismo tiempo que forma parte de su cuerpo, se emancipa. Esta emancipación se insinúa en la comparación que establece el narrador-protagonista con una encía adormecida cuando la prostituta manipula su excrecencia —"Recordé la sensación que solía causarme la punta de un instrumento odontológico ensañándose con una encía que la anestesia había adormecido: la encía era mía, la sensación era de otro" (150)— y en el acto

sexual en el que este no participa en absoluto. Como la encía adormecida, la excrecencia es ambivalente. Como ella, pertenece, y no pertenece al narrador-protagonista; es, y no es él; la alteridad está dentro de su propio cuerpo. Consecuentemente, tanto la versión de sí mismo que vislumbra el personaje al final como su protuberancia remiten al tema del Otro, y ambas, además, sugieren que lo ajeno se encuentra no solo fuera, sino también, y ante todo, dentro de uno mismo.

Ahora bien, si la protuberancia evoca en ciertos aspectos el tema de la alteridad, contribuye primero, en el orden cronológico del relato, a metamorfosear al narrador-protagonista. En las páginas iniciales, la homeópata que examina el quiste diagnostica una "acumulación insignificante de grasa" (9). La reacción de espanto de la clienta en *Pinkies* desvela pronto su error. En poco tiempo, lo que se había definido como un quiste benigno se convierte en "una saliente ósea, como la hoja irregular de uno de esos puñales hechos con un fémur tallado" (46). En París la transformación se acelera radicalmente. La deformación iniciada por el crecimiento sobrenatural y aterrador del quiste es prolongada por los golpes severos que asestan el portero de Klossowski y los tres irlandeses ebrios al narrador-protagonista. De hecho, mientras este último ronda la casa de Klossowski, es descubierto por su portero. Intenta huir, en vano; el empleado lo agarra y le atribuye un violento golpe en la cara. Acto seguido, tres irlandeses saquean su cuarto de hotel, roban todo lo que tiene y lo pegan con la punta de un revólver.[116] Ante la imposibilidad de pagar por el cuarto, y convencido de que esta historia, en boca de un hombre latinoamericano, se asemejará a un intento de fraude, huye del hotel donde se alojaba hasta entonces. Después de fantasear el museo de sus días de mendigo, el narrador-protagonista retoma el hilo de su relato para iniciar un elocuente soliloquio acerca de la transformación en curso:

> ¿Era el transcurso de los días lo que yo padecía, o más bien el privilegio de ser contemporáneo de mi propia degradación, el testigo de las evidencias que con el correr de las horas iban apartándome de lo humano? [...] A cada minuto sentía adelgazarse la diferencia entre mi cuerpo y su herida. [...] Cada día que pasaba mi sufrimiento dividía el mundo por alguno de sus componentes. Un día eran las calles, otro el cielo, después eran los rostros, la luz, el idioma, y así de seguido. El transcurso del tiempo no era más que esa obstinada voluntad de dividir; el resultado, como es previsible, iba decreciendo progresivamente. ¿Llegaría alguna vez a cero? Esa esperanza fue la última en abandonarme. El mundo, en efecto, es infinitamente

[116] Estos tres irlandeses ebrios son posiblemente un sutil homenaje a "Encuentro en Saint-Naizaire", un relato breve de sesenta páginas escrito en 1988 por Ricardo Piglia en condiciones análogas a las de *Wasabi* (en el contexto de una residencia de tres meses en la MEET) e incluido primero en el volumen *Cuentos morales* (1995), seguidamente en *Prisión perpetua* (2007). En el texto de Piglia, el padre de uno de los personajes, un ferviente nacionalista irlandés, imagina el proyecto absurdo de enviar a tres irlandeses borrachos a la Reina de Inglaterra para matarla en un ataque kamikaze (*Prisión perpetua* 130). No es irrelevante precisar al respecto que Pauls presenta a Piglia como su primer lector, o al menos como el primer escritor a quien dio a leer sus textos, en *Trance* (2018), un ensayo publicado bajo la forma de un glosario en el que escribe sobre los autores, los conceptos y las experiencias que han contribuido a formar su propia visión de la literatura, en particular del acto de lectura (91).

> divisible; tiende a cero, pero la cifra ínfima a la que esas divisiones lo acercan refleja menos un decrecimiento que una depuración, como si del otro lado de tanta resta no acechara el vacío sino la falta absoluta de estilo: el infierno desnudo. (82-83)

La metamorfosis del personaje está en su apogeo. Habla de degradación, de alejamiento del ámbito de lo humano, de la inexistencia de la diferencia entre su cuerpo y su herida, y paralelamente, esta transfiguración parece repercutir en la realidad alrededor, que emprende una interminable división. El suelo, el cielo, la luz, todo desaparece. Después de ser golpeado por el portero de Klossowski, el vínculo del narrador-protagonista con lo humano pende de un hilo: en parte por la hinchazón que le dejó esta paliza, en parte por la presión de la colosal protuberancia, casi ya no podía "mirar a la gente a la cara" (72); la agresión de los tres irlandeses rompe este vínculo, la identidad del *alter ego* de Pauls como humano parece haberse perdido, su abandono haberse cumplido ya de forma total.

Como se puede observar, la transformación del personaje no tiene ninguna connotación negativa. Al contrario, la desintegración de la realidad que la acompaña es una "depuración" que trae a la memoria el Mundo de las Ideas platónico. La metamorfosis, análogamente a la vejez, se asocia también con la noción de revelación. De hecho, durante la fracción de la realidad previamente descrita el único vínculo que mantiene el narrador-protagonista con el mundo del que ha sido desterrado es un recuerdo de Saint-Nazaire, más precisamente el de una tarde de tormenta que pasaron juntos, su mujer y él, sentados en un banco de madera frente al estuario (83). Esta rememoración se describe como un "rayo de sol" (84), y cuando el dramaturgo chino descubre a su colega escritor yaciente en las calles de París e interrumpe este recuerdo, este último comenta: "Eso debía de ser, pues, 'volver en sí', un desperfecto de la contemporaneidad: mirar algo y descubrir que otros ojos acaban de confinarlo en el pasado" (85). Consecuentemente, lo que el narrador-protagonista designa por "contemporaneidad" no es, como debería ser, el conjunto de los acontecimientos de los cuales es testigo en el momento en que habla, sino el recuerdo de un momento pasado que parece tener para él una importancia iluminadora, y cuya significación se nos escapa.

La depuración de la realidad circundante y la plenitud que logra encontrar en ese momento el personaje de Alan Pauls están en consonancia con mis conclusiones provisorias relativas a la concepción "encarnada" y positiva de la enfermedad que expone el autor en esta novela. Es oportuno recordar, en efecto, que el proceso de transformación en su conjunto se relaciona en boca del narrador con la enfermedad. Este estado de conciencia superior que la enfermedad permitiría alcanzar ha sido aptamente descrito por Virginia Woolf en un ensayo titulado "On Being Ill", redactado en 1925 a petición de T.S. Eliot para ser publicado en la

revista *New Criterion*. La enfermedad, dice Woolf en este texto, libera de las obligaciones de la vida cotidiana y hace ver el mundo de otra manera al desvelar aspectos de la realidad que no vemos cuando estamos sanos:

> We do not know our own souls, let alone the souls of others. Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest, tangled, pathless, in each; a snow field where even the print of birds' feet is unknown. Here we go alone, and like it better so. Always to have sympathy, always to be accompanied, always to be understood would be intolerable. But in health the genial pretence must be kept up and the effort renewed—to communicate, to civilise, to share, to cultivate the desert, educate the native, to work by day together and by night to sport. In illness this make-believe ceases. Directly the bed is called for, or, sunk deep among pillows in one chair, we raise our feet even an inch above the ground on another, we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters. They march to battle. We float with the sticks on the stream; helter-skelter with the dead leaves on the lawn, irresponsible and disinterested and able, perhaps for the first time for years, to look round, to look up — to look, for example, at the sky. (196)[117]

En la visión que ofrece Virginia Woolf de la enfermedad, la misma no equivale solamente a una desviación respecto a la norma (*disease*, en la acepción contestada por Bryan Turner), ni tampoco al dolor físico o al malestar. La indisposición que implica la enfermedad es percibida por la autora como la oportunidad de frenar el encadenamiento mecánico de las actividades cotidianas y de pararse a pensar. El enfermo puede, por ejemplo, mirar el cielo durante horas y estudiar su incesante actividad, un espectáculo del que el trabajador, absorto en su labor, no puede tener conciencia. Es más, si el enfermo contempla el cielo el tiempo suficiente, escribe Woolf un poco más lejos en el mismo ensayo, descubrirá que con independencia de su dolencia, y con independencia también de la agitación de las ocupaciones cotidianas de cada uno, el mundo sigue girando y el tiempo pasa implacablemente. Expresa algo similar el escritor uruguayo Roberto Echavarren en "Denis", una *nouvelle* recogida en la antología de relatos de Guerrero y Bouzaglo sobre la enfermedad en la ficción latinoamericana —en la que también figura, por cierto, un relato de Alan Pauls titulado "Ex", el cual retoma el tema de la pasión 'enfermiza' del amor desarrollado ya en su novela *El pasado* (2003)—. "La naturaleza nos enferma", declara Echevarren en dicho texto, "para darnos ocasión de descansar y de

[117] "No conocemos nuestra propia alma, y mucho menos las almas de los demás. Los seres humanos no vamos todo el trecho del camino cogidos de la mano. Hay una selva virgen en cada uno; un campo nevado en el que se desconocen incluso las huellas de los pájaros. Aquí vamos solos, y lo preferimos. Sería insoportable que nos compadecieran siempre, estar siempre acompañados, que nos comprendieran siempre. Pero en la salud ha de mantenerse la pretensión de cordialidad, y el esfuerzo renovado: comunicarse, civilizar, compartir, cultivar el desierto, educar al nativo, trabajar juntos día y noche. En la enfermedad cesa esta simulación. En cuanto nos vemos obligados a guardar cama o a reposar entre almohadones en un sillón y alzamos los pies unos centímetros sobre el suelo en otro, dejamos de ser soldados del ejército de los erguidos; nos convertimos en desertores. Ellos marchan a la batalla. Nosotros flotamos con las ramitas en la corriente; revueltos con las hojas muertas en el prado, irresponsables e indiferentes y quizá por primera vez en años capaces de mirar a nuestro alrededor, alzar la mirada y ver, por ejemplo, el cielo" (trad. Ángela Pérez, *De la enfermedad*, Palma, José J. de Olañeta, 2014, pp. 35-36).

restablecernos. O de romper con ese bloque duro, la disciplina del ganapán, y la responsabilidad de la familia" (174-175).

Tanto en las reflexiones de Virginia Woolf como en el relato de Roberto Echevarren, la enfermedad propicia el tiempo y la concentración necesarias para tomar perspectiva y examinar qué es lo principal, y qué es lo accesorio en una existencia. Así funcionaría, también, la metamorfosis del narrador-protagonista de *Wasabi*. Dentro del espacio-tiempo acelerado que proyecta la novela, esta transfiguración lo inmoviliza y le permite contemplar con serenidad el conjunto de los elementos que lo rodean, es decir, ponderar cada uno de los componentes de su existencia, lo cual se figura bajo la forma de una "división" depuradora del mundo. Durante esta operación se filtran lo secundario y lo fundamental, lo engañoso y lo esencial: el espacio, la ciudad, los rostros, el idioma, se volatilizan entonces "como si nunca hubieran sido otra cosa que ilusiones" (82), precisa el personaje, mientras que el único fragmento de vida que subsiste es el recuerdo previamente descrito, relativo a su mujer y a una tarde gris y lluviosa de Saint-Nazaire. Por tanto, estoy parcialmente en desacuerdo con lo que escribe sobre el particular la crítica literaria Fabienne Bradu en su ensayo *Los escritores salvajes* (2011):

> Inventor y observante del *sick art*, Alan Pauls concibe la literatura como el registro de la enfermedad que todos padecemos y llanamente llamamos *vida* en sus distintas modalidades. Esta enfermedad suele ignorarse o encubrirse con velos variopintos, tal una seductora y sañuda Salomé, cuando se disuelve la conciencia de que la muerte nace y crece dentro del cuerpo desde el primer instante de vida. Tampoco la advierte quien no está lo suficientemente quieto para observar el sigiloso progreso del deterioro. (68)

Creo que no es incorrecto decir que Alan Pauls relativiza la excepcionalidad de la enfermedad, dado que, en *Wasabi*, está presente bajo distintas formas en varios personajes, como ya se ha mostrado en las páginas previas; pero al mismo tiempo, esta novela indica igualmente según mi opinión que Pauls va más allá de la asociación enfermedad-deterioro sugerida por Bradu. *Wasabi* no es, o no es solamente, la historia de una degradación o de una disminución; tal como leo la novela, es también la historia de una autorrealización emocional e intelectual lograda en la enfermedad.

Llegados a este punto, detengámonos un instante para recapitular. La reiteración del espejo y, de forma más global, de los reflejos, me condujo a proponer un análisis de la novela a través del tema del Doble. Dos relaciones surgieron entonces: por una parte, la que une al autor Alan Pauls y el narrador-protagonista de *Wasabi*; por otra, la que existe entre este último y la versión de sí mismo que logra observar, en la escena final, en el marco de la ventana de la prostituta parisina. En lo tocante a esta segunda relación, he concluido a partir de las metáforas del envejecimiento y de la caverna que la novela sugiere una fractura entre el narrador-

protagonista del comienzo y el del final, y que por consiguiente el Yo que le aparece en el curso de la visión de la escena final no es solamente un Doble sino también un Otro, es decir, un Yo con el que ya no se identifica. El hiato en cuestión se originaría en el proceso de metamorfosis por el que pasa el personaje en París. Esto, en el libro, no se describe como una contrariedad, sino como la oportunidad de reconsiderar su existencia desde una perspectiva nueva: se trataría, en suma, de la oportunidad de renacer simbólicamente bajo la forma de un Yo nuevo.[118] Tres asuntos quedan por explorar: la índole exacta de la relación entre Alan Pauls y su propio personaje literario, la significación de las revelaciones de este último, y las implicaciones de los temas que se han abordado en esta sección, el desdoblamiento, la alteridad y la metamorfosis.

Si las dos versiones del narrador-protagonista contrapuestas en la escena final no son Dobles, como había supuesto inicialmente, conviene volver a considerar la primera duplicación que comenté: el mismo narrador-protagonista, respecto a Alan Pauls. En principio, autor, narrador y personaje pertenecen a dos universos distintos sin intersección posible: lo que llamamos la "realidad" por un lado, y la ficción por otro. Desde una postura radical se puede considerar incluso, como hace la escritora mexicana Guadalupe Nettel, que hasta en las narraciones más testimoniales o autobiográficas el narrador y personaje principal es una voz ficticia, "la parte de él mismo que el autor eligió para narrar, quizás el cínico que lo habita, o el hombre piadoso que el escritor no se permite ser todos los días" (18). Las diferentes inverosimilitudes de *Wasabi* recuerdan esta diferencia. El crecimiento imparable del quiste, la relación con la prostituta, así como los días de vagabundeo, distancian a Pauls de su proyección ficticia: a partir del momento en que se desprende del autor y entra en las páginas de un libro, el Doble, el *alter ego* del autor, adquiere la independencia propia del Otro, se convierte también en un *ego alter*, es decir, en otro Yo, en "Yo como Otro" (Kovacshazy 356-357). El personaje que se construye Alan Pauls en *Wasabi* me parece proporcionar en definitiva el ejemplo más

[118] Puede observarse todavía que esta profunda metamorfosis del narrador y su conversión en Otro están en consonancia con la filosofía de Platón, a la que ya se ha aludido, y a propósito de la cual Claude Bruaire escribe que, para pasar del orden de lo sensible al de lo inteligible (es decir, de las apariencias sin esencia a la realidad del mundo de las Ideas), el hombre prisionero de la caverna debe perderlo todo, sus costumbres, sus conocimientos, su manera de ser. Debe someterse a una profunda transformación, desdoblarse y olvidarse completamente hasta convertirse en Otro: "Platon le comprit admirablement : on ne passe pas par degré, par affinement, par conquête progressive, de la perception à la conception, qui ne fait point nombre avec elle. Il faut un détournement, une transmutation telle que le sujet éprouve son propre dédoublement, le sentiment de devenir autre. Pour être libéré, le prisionnier de la caverne doit tout perdre, ses habitudes, ses connaissances, sa manière d'être. Il faut dire plus. Si l'être et l'un et l'universel, on passe du sensible à l'intelligible comme du non-être à l'être, de l'apparence privée d'essence à la toute réalité de l'Idée" (16). Esto es rigurosamente lo que hace el narrador de *Wasabi*: padece una profunda transmutación en el curso de la cual lo pierde todo, o casi, hasta conservar únicamente el recuerdo de una tarde de tormenta pasada junto a su mujer en un banco de madera de Saint-Nazaire, que adquiere para él el valor de una revelación.

ilustrativo de las declaraciones siguientes de Manuel Alberca, según quien el yo autoficticio se caracteriza precisamente por la dialéctica que alimenta entre la identidad y la alteridad:

> El yo autoficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. Todos los yos caben en él: el yo mitómano y el yo verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención. No renuncia a nada, pues está abierto a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es otro. (*El pacto ambiguo* 207-208)

En segundo lugar, he detectado dos revelaciones al hilo de mi análisis de la dilución física del narrador-protagonista. Cada una corresponde a un recuerdo de Saint-Nazaire en el cual Tellas es involucrada: se trata del banco frente al estuario durante la tarde de tormenta y del juego cuyo principio es listar un conjunto de fuentes sonoras simultáneas. ¿Cuál sería la significación de estas epifanías? ¿En qué consisten? Aportar una solución definitiva a estas cuestiones es imposible. Equivaldría a atribuir un sentido fijo al quiste desmesurado, una metáfora que precisamente no puede ser objeto de una interpretación unívoca, por las razones invocadas por Kristine Vanden Berghe en su artículo sobre la novela, a saber, que se trata de una metáfora de tipo *in absentia* (*cf. supra*). Pienso que el mismo principio se aplica a estas epifanías. Lo que cuenta no es tanto su contenido como el hecho de que introducen orden en una estancia que, hasta entonces, había sido absolutamente caótica. En un ensayo titulado *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados* (2000), Alan Pauls escribe lo siguiente a propósito de las revelaciones en la literatura borgeana:

> En el cruce de espadas —reales o metafóricas, hechas de acero o de palabras— Borges encuentra el prototipo del *momento significativo*, ese acontecimiento puntual, decisivo, que define el *sentido* de una vida de una vez y para siempre. "Cualquier destino, por largo y complicado que sea", escribe en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe quién es". (41)

Puede que las revelaciones del narrador-protagonista de *Wasabi* parezcan arbitrarias. Puede que, como el quiste, parezcan no tener sentido, o poder recibir varios. Pero lo importante es que *dan* sentido, que se trata de momentos significativos similares a los que Pauls encuentra en la literatura de Borges. La primera revelación le permite al *alter ego* del autor aferrarse a la idea de que todavía puede encontrar su lugar en el mundo. "No había nada en esa reminiscencia que me confortara", afirma el personaje. "Pero lo que brillaba era la existencia del recuerdo, no su contenido: la prueba de que ese infierno, homogéneo y liso como se me presentaba, todavía podía resquebrajarse" (83-84). En cuanto a la segunda, todas las experiencias vividas desde el comienzo de la residencia y que hasta entonces parecían insensatas —la metamorfosis, la

curación, el fracaso del plan "Klossowski"— confluyen en la relación con la prostituta, que permite al narrador-protagonista descubrir realmente quién es; le permite echar un vistazo a una parte de su vida que ya no le corresponde —"supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción"— y encontrar, por fin, su lugar de padre —"y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre"—.

El tercer y último punto de interrogación que continúa abierto concierne a las cuestiones del Doble, de la alteridad y de la metamorfosis movilizadas hasta aquí.

3.2.2. Autofabulación y alteridad

¿Cómo se puede dar sentido a ese personaje complejo, a la vez múltiple y transicional, inacabado? ¿Cuáles son exactamente las implicaciones de la pérdida de consistencia de ese sujeto? Y ¿qué conclusiones pueden extraerse de la misma con relación a la autofabulación en general? A través del desdoblamiento de su narrador-protagonista y de su incorporación de la otredad, *Wasabi* difumina los límites del individuo, acomete contra su presunta unicidad. La consecuencia de la metamorfosis no es otra. Transforma algo en otra cosa, modifica las señas particulares de ese "algo" para sustituirlas por otras, nuevas. En uno y otro caso, se trata de una disolución de los límites físicos del cuerpo que apunta hacia una disipación de la identidad. En primera aproximación, podría tenerse la tentación de pensar que la novela escenifica literalmente la entrada en crisis de la identidad humana en la modernidad avanzada, diagnosticada por los sociólogos Zygmunt Bauman y Hartmut Rosa en *Liquid Modernity* (2000) y *Beschleunigung* (2005) respectivamente. El énfasis que pone la época actual sobre el individuo supone un aumento considerable de las libertades personales; contrariamente a lo que a menudo se supone en las culturas de masa, en particular —pero no solamente— en el discurso de la publicidad (Baudrillard), esto no implica una vida proporcionalmente más feliz sino más precaria, de acuerdo con los estudiosos citados, en la medida en que hoy en día incumbe a cada uno inventar su propia existencia e incluso reinventarla varias veces en el curso de una misma vida.[119] Es en este marco socio-cultural

[119] En *Liquid Modernity*, Bauman defiende la tesis según la cual la modernidad se caracterizaría por la "individualización" de la sociedad, que consiste en transformar la identidad humana de algo "dado" en una "tarea", y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias (así como de los efectos colaterales) de su desempeño. Así, según él, la modernidad se distinguiría de las eras precedentes en cuanto incita al ser humano a autoafirmarse, es decir, a transformarse en lo que es, por paradójico que ello parezca. La identidad personal ya no sería un fundamento "dado" de antemano; se convertiría en un proyecto que debe ser planificado y concretado por cada uno de forma privativa. En su voluminoso análisis del fenómeno de la aceleración social, aparecido originariamente en 2005 bajo el título alemán *Beschleunigung. Die Veränderung des Zeitstrukturen in der Moderne*, Rosa profundiza en la tesis de Bauman sobre la 'individualización moderna' (para Bauman esta

particular que Manuel Alberca sitúa por su parte el fenómeno de la autoficción en el primer capítulo de *El pacto ambiguo*: según él, la autoficción sería la manifestación literaria de esta seriación contemporánea del individuo resultante de los constantes reajustes de su trayectoria de vida, a veces incluso contradictorios (41). Ateniéndose a esta tesis de Alberca, se podría sugerir que la novela de Alan Pauls, al igual que las demás autofabulaciones, es efectivamente representativa de la disolución de la identidad en el individuo contemporáneo, pero que iría sin embargo un paso más allá, al liberarse del mandato mimético. Dicho de otro modo, a diferencia de las autoficciones biográficas y de las autobioficciones, que se contentan con representar de forma verosímil las inconstancias del sujeto procurando reproducir fielmente en el universo libresco su volubilidad, sus mentiras, sus omisiones, sus dudas y contradicciones, *Wasabi* figuraría literalmente la disipación de su identidad a través de los temas del Doble, de la metamorfosis y de la otredad incorporada.

Si bien no se puede descartar completamente esta última hipótesis (que yo mismo he defendido durante varios años en diversas reuniones y publicaciones científicas), también deberíamos preguntarnos si la identidad no sería en sí misma fundamentalmente cambiante, con independencia del contexto contemporáneo sobre el que se expresan Bauman y Rosa. Proponer que el sujeto haya adoptado una identidad más cambiante con la individualización en la modernidad avanzada implica que haya existido en el pasado una identidad humana unitaria, o que poseía una unidad al menos un poco más completa; en su filosofía, Gilles Deleuze y Félix Guattari ponen en cuestión de forma radical esa idea de la existencia de una unidad, tanto en el sujeto humano como en la naturaleza. En *Anti-Œdipe* (1972) primero, luego en *Mille plateaux* (1980), presentan su visión del mundo y de los seres humanos que lo habitan como elementos desprovistos de toda unidad, como flujos en transformación permanente, implicados en agenciamientos de índole múltiple y continua. A su modo de ver, la noción de unidad no

expresión es un pleonasmo porque hablar de individualización y de modernidad, es hablar según él de una sola e idéntica condición social) y argumenta que, dentro esta tesitura común, todas las generaciones no quedan afectadas de la misma manera. Si, hasta los principios de la modernidad, la respuesta a la cuestión de la identidad no viene de una iniciativa personal sino de la religión y de la tradición, que asignan al sujeto su lugar en el mundo y en la comunidad (279), el paso a la era moderna transferiría en efecto hacia los individuos una responsabilidad creciente en la determinación de su identidad y de su trayectoria de vida personal (279-281). Pero en tiempos más recientes, después de los años 1950, se habría producido de acuerdo con el pensador alemán una segunda ola de individualización fundada en un aumento suplementario de las elecciones privadas, la cual contribuiría a dinamizar o fluidificar más todavía la identidad humana. A partir de entonces el empleo, el matrimonio, la residencia, las convicciones políticas y religiosas pueden ser objeto de una elección personal, pero también una multitud de parámetros vitales secundarios tales y como el automóvil, los muebles de casa, la cuenta bancaria o la compañía de teléfono (283). Todos estos componentes centrales y periféricos del yo podrían elegirse y revisarse varias veces en el curso de una misma existencia: ya no se es, estima Rosa, panadero, casado o cliente fiel de un banco para toda la vida, sino posiblemente en un momento dado y para un tiempo indeterminado. Por ello, califica la identidad humana resultante de esta segunda ola de individualización de "proteiforme" y "situacional" (292).

existe en la naturaleza; cada persona es una multiplicidad, y la naturaleza entera es una multiplicidad de multiplicidades, que han sido singularizadas por el pensamiento racional, incluido el de la tradición filosófica occidental. La unidad aparece únicamente, defienden Deleuze y Guattari en las primeras páginas de *Mille plateaux*, cuando el significante toma el poder sobre las cosas, es decir, cuando se pretende nombrarlas, explicarlas y ponerlas en relato (15).

Uno de los conceptos más importantes de la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que quizás resulte ser también uno de los más difíciles de entender, es el *devenir*. El desafío con este concepto radica en pensar en términos de procesos de conexión y de transformación, más que en términos de entidades completas, acabadas y separadas unas de otras, como es habitual hacerlo. Estos dos autores conciben el mundo como un rizoma, del que todos los elementos, del más ínfimo hasta más el grande, de la molécula al ser humano pasando por la piedra, la flor o el insecto, están conectados entre sí en múltiples puntos por relaciones imperceptibles que atraviesan todo, que llevan de unos a otros y transforman a los unos en los otros. El devenir es esta relación existente entre todos los elementos: no debe entenderse como una relación de parecido o de imitación, es más bien un vínculo profundo sin principio ni fin, sin origen ni destino, que une cualquier punto de ese rizoma que es el mundo con todos los otros puntos:

> Un devenir est toujours au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu. Un devenir n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de chute, perpendiculaire aux deux. Si le devenir est un bloc (bloc-ligne), c'est parce qu'il constitue une zone d'indiscernabilité, un *no man's land*, une relation non localisable emportant les deux points distants ou contigus, portant l'un dans le voisinage de l'autre, — et le voisinage-frontière est indifférent à la contigüité comme à la distance. Dans la ligne ou le bloc de devenir qui unit la guêpe et l'orchidée se produit une commune déterritorialisation, de la guêpe en tant qu'elle devient une pièce libérée de l'appareil de reproduction de l'orchidée, mais aussi de l'orchidée en tant qu'elle devient objet d'un orgasme de la guêpe elle-même libérée de sa propre reproduction. Coexistence de deux mouvements asymétriques qui font bloc, sur une ligne de fuite […]. La ligne, ou le bloc, ne relie pas la guêpe et l'orchidée, pas plus qu'elle ne les conjugue ou les mélange : elle passe entre les deux, les emportant dans un commun voisinage où disparaît la discernibilité des points. (*Mille plateaux* 360)[120]

[120] "Un devenir siempre está en el medio, sólo se puede coger en el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre-dos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos. Si el devenir es un bloque (bloque-línea) es porque constituye una zona de entorno y de indiscernibilidad, un *no man's land*, una relación no localizable que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno del otro, —y el entorno-frontera es indiferente tanto a la contigüidad como a la distancia—. En la línea o el bloque de devenir que une la avispa y la orquídea se produce una común desterritorialización, de la avispa en tanto que deviene una pieza liberada del aparato de reproducción de la orquídea, pero también de la orquídea en tanto que deviene el objeto de un orgasmo de la avispa liberada a su vez de su propia reproducción. Coexistencia de dos movimientos asimétricos que forman un bloque, en una línea de fuga [...]. La línea, o el bloque, no une la avispa y la orquídea, ni tampoco las conjuga o las mezcla: pasa entre las dos, arrastrándolas a un entorno común en el que los puntos dejan de ser discernibles" (trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, *Mil Mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 293).

El devenir no une exclusivamente la avispa y la orquídea; Deleuze y Guattari lo aplican también al ser humano, para el cual existe una infinidad de devenires animales, vegetales, minerales, moleculares, etc. El mismo ser humano está hecho de devenires que vinculan a cada sujeto con todos los demás, el hombre con la mujer, y aquellos con el niño, sean cuales sean el origen y la apariencia, la condición física y el estado de salud, en fin, este sistema de pensamiento borra y recompone las fronteras entre el Yo y los Otros establecidas por la individualización moderna de la sociedad, sobre la cual han teorizado entre otros Bauman y Rosa. Aquí resultan cruciales dos ideas: la idea de que el sujeto no es ni centralizado, ni estable ni autónomo, sino más bien múltiple, fluctuante y sometido a intercambios heterogéneos con los demás y su entorno, y la idea consecuente de que lo Otro forma parte integrante de cada uno. Deleuze y Guattari conciben el devenir como un principio de alteridad y de cambio plenamente consistente del que depende el ser humano para su propia autodefinición.

Una década después de la publicación de *Mille plateaux*, todavía en el campo de la filosofía, Paul Ricœur defiende una tesis similar en *Soi-même comme un autre* (1990), donde distingue entre la "mismidad" por un lado (francés: *mêmeté*; latín: *idem*; inglés: *sameness*; alemán: *Gleichheit*) y la "ipseidad" por otro (francés: *ipséité*, latín: *ipse*; inglés: *selfhood*; alemán: *Selbsheit*), y demuestra mediante numerosos argumentos basados en análisis gramaticales que la ipseidad, el sí mismo, no puede pensarse adecuadamente sin tomar en cuenta la parte de alteridad constitutiva de todo sujeto: "*Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre [...]. Au 'comme', nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison — soi-même semblable à un autre —, mais bien d'une implication : soi-même en tant que… autre" (14).[121]

Estas teorías de Deleuze, Guattari y Ricœur, no cierran el debate; más bien lo abren. ¿Debería concederse más peso a las tesis de quienes sostienen (centrándose en las relaciones entre el individuo y la sociedad) que la identidad humana se ha vuelto más variable con el advenimiento de la modernidad, o a las tesis de quienes (centrándose más bien en la "esencia" del ser humano) se aplican a poner en evidencia la variabilidad elemental de esa identidad, la cual implicaría la alteridad por definición? No puedo aventurar una respuesta a este problema, que a mi parecer atestigua de la indecidibilidad de la cuestión de la identidad, reconocida por

[121] "*Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del *sí mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano. Al 'como', quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no sólo de una comparación —sí mismo semejante a otro— sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro" (trad. Agustín Neira Calvo y María Cristina Alas de Tolivar, *Sí mismo como otro*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2006, p. xiv).

el propio Paul Ricœur en su ensayo. Ricœur, quien dedica un capítulo de *Soi-même comme un autre* al tema de la identidad del personaje literario, aborda en su análisis lo que propone llamar las "ficciones de la pérdida de identidad", donde los personajes pierden su nombre propio y otros de los atributos que tradicionalmente permiten identificarlos y reidentificarlos a lo largo de la historia. *El hombre sin atributos* (1943) de Robert Musil representa según este filósofo un ejemplo por excelencia de dichas ficciones, a propósito de las cuales concluye que su interés consiste en poner al desnudo la alteridad del sí mismo, es decir, a poner en evidencia la parte de variabilidad, de desconocido, que compone todo sujeto (177-178). Este es precisamente, creo, el objeto de la estrategia autofabuladora tal y como la practica Alan Pauls: en *Wasabi*, como en *El hombre sin atributos*, el recurso a la imaginación sirve para resaltar la diversidad, la discontinuidad y la inestabilidad del Yo.

A la pregunta "¿quién soy en verdad?", cada autobiógrafo da una respuesta distinta pero que presupone siempre, no la ausencia de todo cambio durante el curso entero de la vida, sino la posibilidad de integrar estos cambios en la unidad de una vida, reorganizada *a posteriori*: el autor de una autobiografía suele contar una serie de acontecimientos ocurridos desde su nacimiento que, en su sucesión lineal, han contribuido a transformarlo en el hombre o la mujer que es en el presente. Philippe Lejeune dice al respecto en *Le pacte autobiographique* que se trata de un tipo de relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, al poner el acento sobre la historia de su vida individual, en particular de su personalidad (14). *Wasabi* deja entender, como hacen las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin en la continuidad de las *nouvelles autobiographies* francesas, que la autofabulación no pretende ofrecer una explicación de la personalidad del autor; más bien la problematiza, al asumir y al hacer aflorar la parte de misterio que existe en cada uno, la profunda alteridad de la ipseidad, para hablar como Ricœur. Lo relevante aquí no es la unidad bajo la cual el autor reuniría los acontecimientos notables de su vida, como en la autobiografía, sino más bien las transiciones por las que pasa su personaje, sus fallas, sus espacios intermedios: la autofabulación extravía de lo íntimo y familiar para abrir el Yo del autor a lo desconocido.

En los últimos años, varias investigadoras y escritoras francesas —son principalmente mujeres— han intentado dar a los estudios sobre la autoficción un giro nuevo al hacer hincapié en las funciones y las justificaciones sociales de la ficción del yo. Me refiero a Annick Louis, quien en "Sin pacto previo explícito" (2010) defiende que existe un vínculo entre, por un lado, la búsqueda de una identidad personal de parte del narrador autoficcional, y, por otro lado, la búsqueda identitaria de la comunidad a la que el relato se vincula explícitamente (86); a Annie Richard, quien propone en *L'autofiction et les femmes* (2013) el concepto de "alter-ficción"; a

Isabelle Grell, quien concibe el desvelamiento personal del autor autoficcional como un proceso de superación del yo hacia el otro ("Introduction" 12) en el curso del cual se abordan problemas cruciales de nuestra era como la soledad, la locura, la pobreza, la religión, la homosexualidad o la educación (*L'autofiction* 32-33); y a Chloé Delaume, quien en "Politique et autofiction" (2016) arguye que el yo autoficcional instaura a través del desvelamiento de su subjetividad una forma de resistencia a las grandes ficciones colectivas (familiares, mediáticas, institucionales, religiosas, políticas, culturales). En una línea análoga, pero de forma un poco más aislada en el ámbito de la crítica literaria española, Julio Prieto afirma apoyándose en el concepto de "reparto de lo sensible" de Jacques Rancière que la autoficción no mimética en particular es una categoría clave para analizar el vínculo entre el individuo y la comunidad (en prensa).

Si mi propia hipótesis fuera correcta, y que la autofabulación asimilara y expusiera efectivamente la parte de alteridad contenida en cada uno de nosotros, que Deleuze, Guattari y Ricœur han puesto de relieve en sus filosofías respectivas, entonces estas teorías de Louis, Richard, Grell, Delaume y Prieto sobre la índole colectiva de la escritura autoficcional, entendida como un puente tendido hacia los demás y no como una simple práctica narcisista, no solo se verían reforzadas sino también considerablemente amplificadas. Con la autoficción no mimética, de hecho, lo otro no se referiría únicamente en un sentido restrictivo a "los otros", con una letra minúscula, es decir, a una colectividad particular de seres humanos, a un grupo social determinado que aparecería tematizado en el texto o a la comunidad de lectores que el mismo es susceptible de federar alrededor de una cuestión de interés público; en esta rama más imaginativa de la autoficción, trataríamos con un "Otro" con mayúscula, que designaría en un sentido mucho más vasto todo lo que puede ser percibido desde una perspectiva racional como "diverso", "diferente" e incluso "contrario" a sí mismo.

Comprendo que con un razonamiento tan abstracto no convenceré a nadie, y que conviene precisar mi pensamiento ilustrándolo mediante ejemplos concretos. Como hemos visto, en *Wasabi* lo Otro es a la vez la versión pasada de sí mismo que el narrador-protagonista visualiza y un quiste desproporcionado que rebasa los límites de su propio cuerpo; en los relatos de Mario Bellatin, son los cambios constantes del personaje del autor, que asume bajo su propio nombre identidades distintas de la suya y llega incluso a transformarse en una hoja de papel. A diferencia de la autobiografía, de la autoficción biográfica e incluso de la autobiofición (donde el recurso a la ficción es limitado por naturaleza, pues el escritor debe hacer creer al lector que lo que cuenta ha podido sucederle en su verdadera vida), la autoficción no mimética adopta una estructura rizomática mediante la cual el autor tiene la posibilidad de hacer entrar en contacto

su *alter ego* literario con absolutamente todo lo Otro, esto es, en el lenguaje de Deleuze y Guattari, con cualquier otro punto del universo sin importar qué tan alejado esté en el tiempo o en el espacio, ni que este otro punto sea aparentemente incompatible con la historia y la personalidad reales de este autor. El autofabulador goza de la libertad de crearse un personaje que pueda explorar el pasado y el presente, difuminar la frontera entre el interior y el exterior de su cuerpo, ser a la vez hombre/mujer, adulto/adolescente/niño, mexicano/francés o más ampliamente latinoamericano/europeo, sujeto/objeto, y muchas otras cosas todavía: con la autoficción no mimética, lo Otro, entendido como todo lo que es distinto de, o ajeno al autor en el momento de la enunciación, no tiene virtualmente ningún límite. Vista bajo este ángulo, la autofabulación no sería entonces, o no sería solamente, un tipo de relato de sí en el que un *ego* se vuelve altruistamente hacia los otros, como defienden los estudiosos mencionados más arriba; sería la ficción a través de la cual un autor abre su Yo a Otros de toda índole, a devenires de todo tipo.

3.3. Viajes

En su artículo sobre *Wasabi*, Kristine Vanden Berghe establece un vínculo entre el viaje a Francia del *alter ego* de Alan Pauls y la situación precaria en la que llega a hallarse el personaje. "Estando lejos de su país de origen", escribe la autora, "que presumiblemente es Argentina, se fragiliza al quedarse varios días agonizando en una estación de metro y sobreviviendo como mendigo" (36). En la novela, se pueden asimismo encontrar otros indicios textuales del debilitamiento o desconcierto que puede causar una incrementación de la movilidad. Verbigracia, ¿qué significa "volver" cuando uno viaja de país en país? Un fragmento de la conversación que entablan por teléfono el narrador y su mujer es revelador de esa confusión:[122]

> "Tengo miedo de que me detengan en el aeropuerto. Sarquis y Harun están ilegales, Coriun cayó preso ayer, y Burkina quiere convencerme de que haga de camello. Todo es tan complicado acá". Reprimí una

[122] Esta confusión alrededor del "volver" se vuelve a encontrar en "Noche en Opwijk", un texto escrito más o menos quince años después de *Wasabi* pero en condiciones similares, en el sentido de que Pauls lo redactó en otra residencia de escritores, ubicada esta vez en la "ciudad-pañuelo" de Bruselas (Pauls, "El cuento por su autor" párr. 1). En 2008, *Passa Porta*, la "maison" internacional de las literaturas en la capital belga, invitó al escritor argentino a pasar un mes en su seno. Resulta de la estancia en cuestión un relato cuyo narrador, después de dedicar treinta años de su vida a la literatura, y a pesar de una falta completa de equipamiento y de su incapacidad para encontrar las últimas músicas de moda, lo deja todo para convertirse en DJ. No obstante, una vez en Bruselas, una nueva orientación se presenta a él como una revelación: sueña con convertirse en portero de la emblemática galería Ravenstein. Mientras se imagina entregado a esta nueva causa, se cuestiona: "La galería Ravenstein *le estaba dedicada*. ¿Por qué no la aceptaba? ¿Por qué no se quedaba? De verdad, es decir, ¿por qué no se quedaba allí *para siempre*? En algún momento la residencia terminaría y tendría que volver. Pero ¿a qué? ¿Volver adónde?" ("Noche en Opwijk" párr. 8).

> especie de bramido, le ordené que volviera enseguida. "¿Volver?", dijo ella, como despertándose, "¿volver adónde?" "Acá, a París." "Decís *París* y me agarran náuseas. Volvamos a Buenos Aires". (93)

Pero es en la índole acelerada de los viajes de Tellas que esta fragilidad se hace más patente. Paralelamente a la obsesión del *alter ego* de Alan Pauls por matar a Klossowski, los viajes geográficos de su esposa ritman la trama de *Wasabi*: de Buenos Aires a Saint-Nazaire, de Saint-Nazaire a París, de París a Londres, de Londres a París, y finalmente de París a Buenos Aires, Tellas multiplica las excursiones de una ciudad a otra. Acabo de establecer un vínculo entre la identidad problematizada del narrador-protagonista y la parte fundamental de alteridad del Yo sobre la que Deleuze, Guattari y Ricœur llaman la atención; las diversas excursiones que efectúa Tellas evocan más bien las ideas de Bauman, Rosa y Lipovetsky, para quienes la aumentación moderna de las libertades individuales en particular fragiliza la identidad humana.

El viaje de Argentina a Saint-Nazaire no se describe en la novela. Es implícito. Lo que sí es explícito es que Tellas se cansa rápidamente de la ciudad portuaria francesa, de la que pronto conoce de memoria todo lo que había querido conocer (48-49). Con el narrador, deciden encaminarse hacia París para visitar a algunos amigos, ver películas norteamericanas en su idioma original y explorar algunos museos (50). Pero en poco tiempo, París, como Saint-Nazaire, intoxica a Tellas. Esta vez, la causa de su malestar se atribuye a la repostería así como a cierto estilo decorativo francés. Un médico diagnostica una crisis de hígado. Se trata, en realidad, de los primeros síntomas de un embarazo (que ella y el narrador, al igual que el lector, ignoran todavía a este punto de la trama). Tellas rompe en pedazos la receta médica, y afirma sin vacilar que Londres es su cura (62). Sin tomar en cuenta las indicaciones —erróneas— del médico se va sola a la capital británica, donde se refugia en un falansterio de ilegales pakistaníes. Empiezan entonces las desventuras del narrador, los siete días de vagabundeo y los siete otros días de convalecencia en la casa del dramaturgo chino. Al cabo de estas dos semanas, Tellas se harta nuevamente. "Estoy cansada", grita en una conversión telefónica con su marido, antes de pedirle que la vaya a buscar (92). Como el "plan Klossowski" le impide a este último desplazarse, Tellas regresa de Londres de la misma forma que se fue, sola. En el aeropuerto parisino anuncia su embarazo al narrador, y vuelve inmediatamente a Buenos Aires, sin siquiera salir del edificio. La arbitrariedad y el capricho que rigen sus viajes se hacen entonces manifiestos:

> El empleado de la compañía aérea nos miró consternado, aunque no lo suficiente como para congelar el tic que lo obligaba a parpadear de un solo ojo cada dos segundos. ¿Y pretendíamos viajar así, sin haber confirmado el lugar con cuarenta y ocho horas de anticipación? "Es una emergencia", dije. Y Tellas, en su perfecto inglés, añadió: "Estoy embarazada." "Congratulaciones", contestó él con una sonrisa desconfiada.

> Tellas aprovechó esa fugaz farsa de emoción y le asestó el golpe de gracia: una hoja de papel con membrete de un hospital británico y una palabra, *positive*, que resumía complejísimas mutaciones celulares. (114)

En el ensayo *L'ère du vide*, publicado en 1983, Gilles Lipovetsky sugiere que la velocidad y la movilidad, al igual que otros grandes valores de la modernidad, se habrían vaciado de su sustancia y habrían perdido algo de su carácter excepcional y entusiasmante. Este filósofo estimaba que ya era posible, en la época en que escribía el ensayo en cuestión, realizar todo tipo de viajes en un tiempo récord y sin contrariedades, cada elemento de los cuales se podía elegir *à loisir*, lo más necesario como lo más superfluo: el autor calificaba el individuo viajero de nuestra época como *ubiquiste* (46-47). Así sería Tellas, cuya relación con el espacio es transitoria, rápidamente modificable y esencialmente contingente. La mujer del narrador recorre las distancias en un santiamén, de allí que el espacio aparezca en *Wasabi* como comprimido. Ya no representa sino un dato abstracto o "vacío", para retomar el adjetivo empleado por Lipovetsky.

Si, por otra parte, la percepción que tiene uno de sí mismo depende directamente de la relación con el espacio, como afirma Hartmut Rosa (275), se puede suponer que una gran movilidad no deja de tener sobre la identidad personal ciertas consecuencias. Dos elementos de *Wasabi* son ejemplares de esto. Uno, viajar sola no constituye ningún problema para Tellas. La distancia que crea el periplo londinense en la pareja y las desventuras que suceden al narrador mientras se encuentra solo en París apuntan hacia la debilitación de los vínculos familiares y sus consecuencias en el individuo, igualmente señaladas por Lipovetsky (46). Dos, la influencia del viaje sobre el cuerpo es obvia en el narrador, cuyo aspecto físico se modifica tanto que se torna irreconocible. No llega a tales extremos en Tellas, pero esta misma influencia, aunque más discreta, no es menos presente en ella. De hecho, su apariencia fluctúa a lo largo de sus desplazamientos. En Saint-Nazaire se tiñe de pelirroja, "con el único propósito de lucir [ese color] en Londres" (62-63); en Londres, se corta el pelo y lo tiñe de negro (103). De la misma manera, su ropa cambia. Durante la conversación telefónica que mantiene con el narrador desde Londres, confiesa: "Ayer en el baño me deshice del *fuseau* que me traje de Buenos Aires. Lo quemé" (73).

El color que se impone al pelo, la ropa que se elige para disimular o subrayar sus formas, todo ello constituye un lenguaje que se deposita sobre el cuerpo, declara Michel Foucault en "Le corps utopique", una conferencia radiofónica pronunciada en 1966 en la estación France Culture (15). ¿Cómo interpretar entonces el lenguaje corporal de Tellas, que modifica su apariencia al hilo de sus viajes? Los tintes de cabello y los cambios en la forma de vestir de este

personaje hacen pensar en el fenómeno de *désubstantialisation du corps* del que habla Lipovetsky en el citado ensayo, y que define de la forma siguiente:

> L'élimination de la corporéité sauvage ou statique par un travail ne s'accomplissant plus comme jadis selon une logique ascétique par défaut, mais au contraire selon une logique pléthorique brassant informations et normes. Le narcissisme, par l'attention pointilleuse qu'il porte au corps, par son souci permanent de fonctionnalité optimale, fait tomber les résistances "traditionnelles" et rend le corps disponible pour toutes les expérimentations. Le corps, à l'instar de la conscience, devient un espace flottant, un espace dé-localisé (sic), livré à la "mobilité sociale" : nettoyer les lieux, faire le vide par saturation, abattre les noyaux réfractaires à l'infiltration des normes, ainsi procède le narcissisme. (71)[123]

La sociedad occidental contemporánea se caracteriza a juicio de Gilles Lipovetsky mediante un individualismo que considera sin precedente, y que califica por su parte de narcisismo. Sobre esta cuestión, comparto más bien la opinión de Anthony Giddens, quien, en *Modernity and Self-Identity* (1991), invita a no asociar tan fácilmente la individualización de la sociedad (la aumentación de las elecciones privadas de los individuos) que estima característica de la era moderna, y el narcisismo, que, dice, ya existía antes del advenimiento de la modernidad, y que aunque haya sido fomentado posiblemente por la modernidad, sigue siendo una característica patológica desarrollada por algunos individuos particulares y no por una sociedad entera (178-179). Ahora bien, la eliminación de la corporeidad estática, la disponibilidad del cuerpo para la experimentación, su conversión en "espacio flotante" comentadas en el extracto de *L'ère du vide* que acabo de transcribir, me parecen aflorar en *Wasabi*, más particularmente en la multiplicación de los cambios que Tellas aporta a su *look*: estos cambios informan sobre un Yo que aparece como vaciado de una parte de sus contenidos definitivos, que parecería haber perdido su unidad, sus puntos de referencia, como en la filosofía de Lipovetsky.

Resumiendo, un análisis de los viajes de Tellas en *Wasabi* permite concluir, una vez más, que esta autofabulación resalta la índole inconsistente, cambiante, de la identidad individual. Si los cambios de apariencia que acompañan los viajes de este personaje no son estrictamente equivalentes a las diversas alteraciones físicas que padece el narrador-protagonista, puede decirse que se trata igualmente hasta cierto punto de una metamorfosis, en la que algunos rasgos propios son reemplazados por otros, más acordes con la boga de la ciudad de destino. Se ha

[123] "Eliminación de la corporeidad salvaje o estática por un trabajo que no se realiza como antes según una lógica ascética por defecto, sino, al contrario, según una lógica pletórica que maneja informaciones y normas. El narcisismo, por la atención puntillosa hacia el cuerpo, por su preocupación permanente de funcionalidad óptima, desmonta las resistencias 'tradicionales' y hace al cuerpo disponible para cualquier experimentación. El cuerpo, como la conciencia, se convierte en un espacio flotante, un espacio deslocalizado, en manos de la 'movilidad social': limpiar el terreno, hacer el vacío por saturación, reducir los nudos refractarios a la infiltración de normas, de esta manera procede el narcisismo" (trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, *La era del vacío*. *Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, col. "Argumentos", 1986, p. 63).

deducido del estudio del cuerpo del *alter ego* del autor que hay en *Wasabi* dos narradores-protagonistas, o al menos dos versiones de un mismo narrador-protagonista: de una forma similar, habría *varias* Tellas, tantas Tellas como las ciudades por las cuales transita.

Viajes, droga, sexo, robo, violencia, paternidad, enfermedad, metamorfosis, desdoblamiento, otredad, pese a la brevedad de la novela hay de todo en *Wasabi*; hay de todo, menos escritura, como nota acertadamente Adriana López-Labourdette, "como si la proliferación de aventuras estuviera ahí, dentro de la diégesis, para suplir una ausencia, para resarcir una falta" (304). De hecho, el *alter ego* de Alan Pauls, que vive en apenas algunas semanas aventuras y desventuras ricas y variadas, no puede paradójicamente escribir la menor línea del texto que le ha sido encargado por sus anfitriones de la MEET. Hay un gran desfase entre la intensidad de las peripecias del narrador-protagonista y su inercia literaria, entre la agitación de su estancia y su inactividad frente a la máquina de escribir. La novela, como hemos visto, invita al lector a abordar las enfermedades no como un impedimento, sino como una transformación que permite nuevos tipos de experiencias. Lo que parece válido para la enfermedad lo sería en realidad, a juicio de Pauls, para todo tipo de inconveniente. Entrevistado en 2009 por el periodista peruano Rafael Ojeda, el escritor explica a propósito de la celopatía: "Me parece que la celopatía es un elemento absolutamente constituyente del amor. Yo no distingo entre amores normales y anómalos. Para mí la anomalía forma parte del amor e incluso lo define". Añade luego: "Lo mismo podría decir de cualquier otro tipo de problema, pues considero los problemas como aquello que revela la verdadera esencia de las cosas" (párr. 6). Estas declaraciones traen a la memoria por supuesto la epifanía final del narrador, ese momento significativo en que descubre quién es y que ocurre solo al término de las numerosas desventuras parisinas. Pero incitan, también, a interrogarse sobre el problema planteado más arriba: el desfase entre el cuerpo humano y el cuerpo textual.

3.4. Corpus textual y corpus *humanum*

Repetidas veces, Alan Pauls ha aclarado que *Wasabi* marca una ruptura en su obra, un cambio en la relación entre vida y literatura, entre experiencia y cultura. Cuando, en una entrevista aparecida en 2001 en la revista bonaerense *Mil palabras*, Alejandra Laera y Martín Kohan cuestionan al escritor a propósito de la índole autobiográfica de su novela, el autor contesta: "*Wasabi* es la década del 90, para mí. Hasta ese momento yo tenía una concepción de la literatura que partía del axioma de que para que hubiera literatura tenía que haber corte absoluto con el mundo y con el sujeto. Y estaba totalmente convencido de que yo escribía así, de que si

podía escribir era porque cortaba con mi propia subjetividad y con el mundo" (67). Pauls explica algo similar en el diálogo referido más arriba con Rafael Ojeda, a quien confiesa que hasta *Wasabi* su escritura "era muy literaria, en el sentido de que pretendía alimentarse básicamente de literatura y de referencias culturales, haciendo a un lado la dimensión de la experiencia" (párr. 3); y algunos años más tarde, en otra entrevista, dice todavía a María Julia Rossi: "Antes de *Wasabi* yo tenía la impresión de que para escribir ficción había que internarse en un ecosistema muy específico, cerrado, que era el ecosistema de la literatura (o de la cultura si querés), y que había que dejar la experiencia afuera. Cuando digo la experiencia, digo la experiencia personal sobre todo, el yo, la memoria, el capital, el archivo, y así creí escribir esos primeros libros" (52). Literatura y experiencia, en suma, tendieron a oponerse durante cierto tiempo en la obra de Alan Pauls. Hasta *Wasabi*, dice, la fuente de la que bebía era exclusivamente literaria, y la producción del escritor permanecía ajena a las particularidades y peripecias de su propia vida; en *Wasabi*, en cambio, primera y única autoficción de este autor, la vida entra plenamente, y de forma notoria, en su literatura (será el caso nuevamente en *La vida descalzo*, un ensayo sobre el tema de la playa publicado en 2006 en el que Pauls incluye recuerdos e incluso fotos de los veranos de su infancia pasados en la ciudad balnearia de Villa Gesell, en el sur de la provincia de Buenos Aires).

A mi entender, el conjunto de este proceso, la entrada de la vida personal del autor en el interior de su obra, se reconstruye en clave ficticia en la diégesis de *Wasabi*. Para empezar, la situación del narrador-protagonista es una puesta en abismo de las propias circunstancias de producción de la novela. Albergado durante algunos meses en la MEET, Alan Pauls tiene la obligación de escribir un texto medio que entregará a sus anfitriones al cierre de la residencia para devolverles la invitación. Las coyunturas del personaje que lo representa en la novela son idénticas, salvo que a diferencia del escritor de carne y hueso, es incapaz de escribir una sola línea: "No tenía compromisos literarios a la vista. El único que subsistía, y que yo violaba sistemáticamente todas las tardes, era el compromiso de escribir. Sentado ante el escritorio, se me había dado por amurallar la máquina con cuadernos y papeles, confiado en que esa presión material contribuiría a arrancarle las palabras que mi imaginación se resistía a dictarle" (47). Cada tarde, la proyección ficticia de Pauls se sienta frente a la máquina de escribir Olympia puesta a su disposición para la redacción del texto encargado, pero es inútil. No tiene ningún poder generativo. Las "murallas" que levanta alrededor de la máquina, por otra parte, no dejan de recordar el ecosistema literario en el que Alan Pauls decía encerrarse antes de *Wasabi*, la estricta separación que establecía el autor entre escritura y experiencia. Como este último, el narrador-protagonista deja la experiencia de lado: se empeña en encerrarse entre los muros

simbólicos de la literatura para dedicarse plenamente a la escritura. Pero de este duelo, la máquina sale invariablemente victoriosa:

> La máquina, una Olympia francesa, no facilitaba las cosas. Apenas me ponía a escribir, envalentonado por el primer destello que hacía temblar el páramo de la espera, mis dedos se trenzaban en una batalla desigual con las artimañas del teclado. Perdían, como era de prever, sorprendidos por acentos indeseados o por el orden traicionero de los caracteres [...]. Es cierto que cada tropiezo (el signo que aparecía siempre en lugar de la eñe, las "o" y las "i" fatalmente inacentuadas, las maliciosas trasposiciones de la tipografía) me ofrecía al mismo tiempo un inesperado gajo de literatura precoz. Otro escritor, menos propenso que yo a escandalizarse por esos accidentes, habría celebrado y sabido explotar esos retoños de inspiración contrahecha. No sé cuántas historias, cuántos libros o ideas de libros perdí así, atareado en dirimir la querella entre mis dedos y el teclado de la máquina, dejándolos agonizar y morir, por fin, en esas trampas dactilográficas que eran como sus urnas funerarias. (48)

El segundo acontecimiento significativo respecto de la tematización de la relación entre la vida y la literatura ocurre durante los días de vagabundeo. Varios recuerdos se pueden consultar en el museo de los días de mendigo que imagina entonces el narrador-protagonista. Uno de ellos es el gesto de espantar moscas que le dirige, a través de la vidriera, un librero que algunos días antes había asistido a una de sus narcolepsias, y había medido incluso su duración exacta con ayuda de un cronómetro: "Yo estaba en la vereda, contemplando los libros como si fueran restos de algún otro mundo; él [el librero] pasaba un plumero sobre las mesas. Me vio, se quedó quieto un instante, tal vez midiendo la distancia que separaba los libros de mis ojos, y después, como si al contemplar los libros yo les contagiara una enfermedad incurable, hizo varias veces ese gesto con la mano para ahuyentarme" (80-81). El mismo librero que pocos días antes había mostrado un gran interés por la narcolepsia del narrador, lo trata ahora con menosprecio. En este recuerdo como frente a la máquina de escribir, experiencia y literatura se oponen. El personaje de Alan Pauls, convertido en *homeless*, solo puede mirar libros expuestos en el escaparate de una librería, y los libros son entonces descritos como "los restos de otro mundo", a saber, el de la literatura. La diferencia es que, si en el primer extracto se encuentra todavía dentro de los límites de la literatura, aferrándose a la idea de que aislarse del resto del mundo —de todo lo que no sea la máquina de escribir— lo ayudaría a encontrar la inspiración, en este segundo fragmento está fuera. La agresión de los tres irlandeses ebrios lo hizo entrar de lleno, a su pesar, en el mundo de la experiencia.

Resumiendo, en orden cronológico: en Saint-Nazaire, cada día el narrador se aísla de la realidad que lo rodea para poder escribir. Sus esfuerzos son vanos. Se rehúsa a la experiencia, y no tiene, significativamente, ningún poder generativo. En París la situación se invierte, en el sentido de que acumula a través de sus días de mendigo un considerable capital de experiencia. Simultáneamente, se aleja al máximo del ámbito literario, encarnado en ese gesto de desdén

que le dedica el librero. Hasta entonces, el narrador se obstina con la literatura y sus símbolos, la máquina Olympia y los libros en la vidriera. Pero después de su restablecimiento esta relación se altera. El significado de la revelación "platónica" que tiene el narrador después de varios días pasados en la calle, al término de la división depuradora de la realidad que lo circunda, constituirá para siempre un misterio. Pero lo cierto es que algo cambia en la relación que mantiene con la literatura. Salido de la casa del dramaturgo chino, mientras está en camino hacia el aeropuerto, divisa dos ejemplares de su último libro, nuevamente en la vidriera de una librería. "Repentina y banal", confiesa, "una superstición me invitó a entrar, a pedirlo, a demorarme un rato hojeándolo ante la vendedora" (102); el *alter ego* de Pauls renuncia sin embargo a esta idea, y simplemente pasa de largo. Esta actitud indiferente contrasta con la terquedad previa del personaje, por ejemplo con la emoción que se había apoderado de él en el restaurante Skipper, donde estaba previsto al inicio de su estancia que comiera con su editor Christian Bouthemy antes de visitar luego el depósito de libros de la editorial, la cual acababa de publicar la traducción al francés de una novela suya. Aquel día, frente a la inagotable locuacidad de Bouthemy, que no hacía sino retrasar el momento en que el narrador por fin podría descubrir el ejemplar francés de su libro, este último podía entonces apenas disimular su impaciencia: "Volví a la carga. Quería libros, ¡libros!" (36).

La iluminación que resulta de la enfermedad-metamorfosis del narrador, como decía, nunca podrá ser descifrada de forma última, como tampoco las razones por las que proyecta matar a Klossowski, que obedecen al mismo principio. Conservando en mente esa imposibilidad, nada impide, sin embargo, proponer una posible interpretación a partir del sistema lógico construido dentro de la novela. Desde tal perspectiva, matar a Klossowski significa matar a un ex libertino, es decir, a alguien que solía entregarse a las experiencias y a los placeres de la vida pero que en el presente les da la espalda. Sobre el particular, Alejandra Laera escribe: "Acabar con [Klossowski] es borrar un cuerpo transgresor, moderno, que rechaza el mercado, pero un cuerpo, también, que cuando no encuentra ya su lugar sale de él para adoptar otra posición: el que dejó de escribir y se dedica a dibujar y pintar, el que deja de exponerse y se recluye en el interior. Un cuerpo que renuncia al afuera y que, antes que someterse a las inclemencias del exterior, prefiere cambiar de posición" (470). En este sentido, asesinar a Klossowski significa eliminar una postura artística determinada, a saber, el mismo tipo de aislamiento, de autarcía literaria, que el personaje de Alan Pauls adoptaba al comienzo de su estancia en Saint-Nazaire y que le resultaba contraproducente. Esto supone, también, matar al autor de *Le baphomet*, un libro cuyas diez primeras páginas giran en torno a la imposibilidad de escribir (27), según explica el narrador-protagonista. En otros términos, matar

al autor de *Le baphomet* equivale a acabar con una escritura esencialmente metaliteraria, ese mismo tipo de escritura que empieza precisamente a cambiar, en la obra de Pauls, a partir de *Wasabi*.

Semejante lectura de *Wasabi* podrá parecer algo rebuscada. Pero las últimas páginas de la novela no la contradicen. En el marco de una ventana próxima, que da al patio interior del edificio en el que trabaja la prostituta parisina, se proyecta la visión que ya se ha detallado: el narrador se vislumbra a sí mismo, mucho más joven. En esta visión un detalle es importante: la versión de sí mismo que se presenta al narrador tiene un libro abierto olvidado entre los muslos (152). La metáfora del envejecimiento y el hecho de que el narrador diga contemplar un retrato muerto suponen que su proyección corresponda al Yo que ya no es, a un Yo que, desde la misteriosa verdad que descubrió entretanto, se quedó atrás. Esas conclusiones pueden vincularse ahora con las reflexiones alimentadas en esta sección sobre la relación entre la vida y la escritura: ese Yo de Saint-Nazaire, ese Yo que ahora es percibido como muerto, es el mismo que para encontrar la inspiración solía rechazar la experiencia vital y privilegiar el enclaustramiento literario (amurallar la Olympia francesa). El libro olvidado entre sus muslos confirmaría esta hipótesis.

Además, todavía en lo que concierne a la escena final, el narrador acierta por primera vez en el juego que consiste en identificar el conjunto de las fuentes sonoras que lo rodean: "Oí el choque frenético de las nalgas de la mujer contra mi espalda, oí el ronquido que su garganta inhumana dejaba escapar a medida que el arpón sondeaba, abriéndolas, sus vísceras, y los pasos en la vereda, el goteo de la canilla, la radio, la caldera, todos los sonidos que me rodeaban, y que yo reconocía con una soleada nitidez, se ensortijaron en el cuerpo de la empalada, como atraídos por la fuerza de gravedad de su suplicio" (154). Cabe observar que este logro interviene durante la relación con la prostituta, que se puede considerar, precisamente, como el segundo momento climático de la experiencia vital del narrador en la novela, después del período de vagabundeo. Hasta entonces, nunca había tenido éxito en este juego, contrariamente a Tellas, que es significativamente la mitad de la pareja que *no* le da la espalda a la vida (ella es quien consume compulsivamente viajes, moda y droga). El éxito inédito que encuentra el narrador-protagonista en esta escena final sugiere un cambio de actitud respecto de la vida: ello deja suponer que al final de *Wasabi* el personaje ya no está tan cerrado a la vida como a su principio. Más atento, más permeable a lo que lo rodea, puede ahora percibir nítidamente todos los sonidos circundantes. Esa misma actitud, finalmente, es la que le permite solucionar su problema de esterilidad ficcional: solo después de acumular un importante capital de experiencia (enfermedad, metamorfosis, recuperación y fracaso del plan Klossowski) y después de

reconocer su validez literaria, puede redactar el texto que le ha sido encargado; solo después del momento significativo en que descubre quién es, después de encontrar su lugar de padre, es decir, después de reconciliarse con la vida, no antes, puede dar nacimiento a la novela que se ha analizado a lo largo de este capítulo.

3.5. Conclusiones

En *Six Memos for the Next Millennium* (1988), unos apuntes redactados por Italo Calvino a mediados de los años ochenta para las "Norton Lectures" de la Universidad de Harvard, y que su muerte acaecida antes de que pudiera pronunciar las conferencias previstas iba a convertir en una especie de testamento literario, el intelectual italiano lista e ilustra con diversos ejemplos las seis cualidades que iban según él a garantizar la supervivencia de la literatura más allá de todas las grandes transformaciones históricas venideras. Se trata de *lightness* (o "ligereza", conseguida gracias al manejo de descripciones que implican un alto grado de abstracción así como un lenguaje sencillo), *quickness* (la "rapidez", creada entre otros por los desplazamientos de los personajes y de la trama), *exactitude* (la evocación de imágenes visuales claras, incisivas y memorables), *visibility* (Calvino invita a concebir la literatura como un "cine mental"), *multiplicity* y *consistency* (el autor falleció antes de poder escribir sobre esta última). No cabe duda de que *Wasabi* posee varias de estas cualidades. No parece exagerado afirmar, por ejemplo, que difícilmente podría concebirse una imagen visual más "clara, incisiva y memorable" que la de una prostituta que se empala en la colosal saliente ósea que emerge de la nuca de un personaje totalmente indiferente, porque en ese momento preciso logra auto-observarse como se contempla un retrato muerto en el curso de una visión que para él adquiere el valor de una revelación.

Pero es sobre todo la "multiplicidad" que la autofabulación de Alan Pauls me parece ejemplificar de forma original. Por un lado, la metáfora del quiste así como las revelaciones que tiene el narrador-protagonista al hilo de su transformación admiten diferentes interpretaciones posibles. Esta es la primera acepción que Italo Calvino da a la multiplicidad en literatura, parecida a la que Umberto Eco había concedido dos décadas antes a la "obra abierta", entendida como el proyecto de un mensaje dotado de un amplio abanico de posibilidades interpretativas (*Obra abierta*). La segunda acepción que Calvino atribuye a la multiplicidad es la de relato polifónico: "[to replace] the oneness of a thinking 'I' with a multiplicity of subjects" (*Six Memos* 117). Pauls propone una autofabulación que también es "múltiple" en este segundo sentido, aunque de un modo peculiar: lo que el autor hace en esta novela no es,

de hecho, sustituir la unicidad de un "Yo" pensante por una multiplicidad de narradores; lo que hace es más bien destruir la ilusión de esa unicidad, al poner en evidencia la multiplicidad latente de un único "Yo". En *Wasabi* el narrador-protagonista es plural, es decir, es en sí mismo *varios* narradores-protagonistas.

En la introducción de este capítulo, anunciaba que el mismo sería estrechamente solidario del precedente, y en efecto, Mario Bellatin, como Alan Pauls, se crea en sus autoficciones no miméticas personajes profundamente múltiples, que se caracterizan mediante su integración de las nociones de alteridad y de cambio. Sobre la base de las formulaciones teóricas de los *nouveaux autobiographes*, había concluido entonces que existía una relación plausible entre la forma de la autoficción no mimética y la imposibilidad para el sujeto de conocerse a sí mismo, un poco como hace Ana Casas respecto a la autoficción en general, cuando declara en las conclusiones de su artículo "El simulacro del yo" (2012), que abre el primero de los tres libros que ha publicado hasta la fecha sobre el tema:

> En resumen, la narrativa autoficcional apela, de un modo paradójico, a un código que el lector conoce muy bien (el código del relato autobiográfico, con sus marcas evidentes, la primera de ellas la identificación entre el autor y el narrador) para concluir a continuación que el lenguaje no transparenta el mundo, mucho menos el sujeto, y que por ello es inútil intentar reproducirlos. No es extraño, por ello, que muchos de estos textos acaben subrayando la imposibilidad del conocimiento individual o colectivo. (38-39)

Wasabi invita, no a refutar este vínculo entre autoficción y autoconocimiento frustrado, sino a matizarlo. Por un lado, es verdad que no hay nada más alejado del yo unívoco, homogéneo, sintético, que el *alter ego* de Alan Pauls, cuya identidad evoluciona a medida que la enfermedad-metamorfosis progresa y transfigura su cuerpo. Es un personaje en transformación, que ilustra de una manera concreta, casi literal y visual, la matriz de devenir en la que se encuentra implicado el ser humano de acuerdo con Deleuze y Guattari, la parte de alteridad que define, a criterio de Ricœur, toda ipseidad. Pero por otro lado, esta pérdida de unidad no es incompatible en la novela con el autoconocimiento del narrador-protagonista, del que las diversas revelaciones dan a entender que, pese al tumulto de su estancia y pese a su propio cambio, logra aprender más sobre sí mismo y encontrar cierto equilibrio, como en el *excipit*, que sugiere que asume su paternidad nueva. El personaje de Pauls tiene su singularidad en esta dialéctica de la pérdida de unidad y del equilibrio, o, si se quiere, en su facultad de alcanzar el equilibrio en su pérdida de unidad, que lo distingue de los personajes tradicionales de autobiografía e incluso de muchos otros personajes autoficticios. ¿Acaso debería deducirse de esta dialéctica que el Yo solo puede articularse de forma congruente en la toma en consideración de su alteridad constitutiva? O, planteando la pregunta de otro modo, ¿realmente debería el

éxito de la búsqueda de sí mismo y de su representación en la literatura ser pagado al precio de la aceptación de su índole en parte inasible? Volvamos a insistir en el carácter indecidible de todo lo que se refiere a la cuestión de la identidad: el lector le debe al menos al autor de *Wasabi* el hecho de ser colocado ante este dilema que no podría ser más profundo.

En la entrevista concedida a Alejandra Laera y Martín Kohan, Alan Pauls aboga a favor de la inclusión en los estudios literarios de un análisis de la figuración del autor: "Yo creo que la crítica tendría que animarse a leer, en la figura del escritor, cierta teatralidad que hay en la literatura. Y es verdad que, en esa teatralidad, la figura de escritor se construye con procedimientos retóricos, del mismo modo en que funciona la literatura" (66). En el próximo capítulo, me esforzaré precisamente por desarrollar esta reflexión, a menudo reservada a la sociología de la literatura, al preguntarme si es posible leer la figura del autofabulador como he leído hasta ahora sus autofabulaciones. Antes de examinar esta cuestión de la autofiguración, sin embargo, volveré a tratar el tema del Doble, asociado ya no esta vez de modo tan denso como en *Wasabi* a los temas de la metamorfosis y de la alteridad; en *Los ingrávidos*, los personajes son simultáneamente Dobles y fantasmas, sin que se pueda distinguir entre estas dos condiciones.

IV

VALERIA LUISELLI (*LOS INGRÁVIDOS*)

> While sexual difference entails its own forms of violence (the violence of differentiation), the insistence on sameness, identity, equivalence, formalized exchange, exerts a different kind of violence, a violence that occurs to a group (in this case women) whose difference is effaced. The former is a constitutive, formative, ineliminable violence, the violence of existence and becoming; the latter is a wanton, gratuitous violence, that undergoes historical and cultural transformation, a violence capable of being transformed, rewritten, even reversed.
> (E. Grosz, *Volatile Bodies*.)

> Las maneras de ver el mundo son miles y los ojos sólo una de ellas.
> (G. Nettel, *El huésped*.)

Dos géneros componen la bibliografía de la joven escritora Valeria Luiselli (Ciudad de México, 1983), considerada desde muy pronto por algunos comentadores como la "nueva revelación de las letras mexicanas" (Usi párr. 1): el ensayo y la novela. Forman parte de la primera categoría los libros *Papeles falsos* (2010), la ópera prima de Luiselli, así como *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016); en la segunda categoría entran *Los ingrávidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2013) y *Lost Children Archive* (2019), la cual fue publicada inicialmente en inglés y traducida luego al español bajo el título *Desierto sonoro*. Si bien esta última novela es igualmente una autoficción, solo *Los ingrávidos* corresponde a la definición

de la autofabulación en razón de una acumulación de factores de identificación entre la autora y su narradora-protagonista y de la naturaleza resueltamente ficticia del contenido de la historia que esta nos cuenta.

De su primero a su último libro, ya se trate de sus ensayos o de sus novelas, toda la obra de Valeria Luiselli está atravesada por la temática de la frontera: *Papeles falsos* se desenvuelve a caballo entre México e Italia, y *Los ingrávidos* entre México y Estados Unidos, al igual que *Los niños perdidos* y *Lost Children Archive*, de contenido político mucho más marcado ya que abordan desde dos perspectivas genéricas distintas el problema de los niños latinoamericanos que migran en condiciones deplorables hacia los Estados Unidos en busca de una situación social y económica más favorable que en sus países de origen. Este tema, la frontera, es también la tela de fondo de *La historia de mis dientes*, novela que narra la historia de un tal Carretera, un subastador excéntrico y un poco mentiroso que llega a viajar en el mundo entero, según dice, para ejercer su profesión (se observará, entre paréntesis, que el nombre de este protagonista contiene en germen la noción de tránsito, de paso de un espacio a otro).

Todas estas fronteras que aparecen en la obra de Luiselli como un punto de partida adonde siempre parece retornar la autora podrían leerse como tantas alegorías —es decir, como representaciones concretas de un fenómeno abstracto (Stiénon 32)— de la distancia que separa la maternidad de la escritura literaria, del límite entre la necesidad de sostener una casa y de cuidar a los hijos por un lado, y el deseo de realizarse como escritora por otro. Dedicaré a esta cuestión la primera parte de este capítulo, en la que analizaré conjuntamente los temas del Doble, del fantasma y de la maternidad en *Los ingrávidos*, porque tal como leo la novela estos funcionan como vasos comunicantes recorridos por los mismos motivos: un trastorno del cuerpo y una dispersión de la personalidad. Después de examinar la forma en que la autora se apropia de las figuras literarias del Doble y del fantasma me centraré en sus enlaces e intersecciones con la experiencia materna de la narradora-protagonista, cuyas fronteras corporales se fluidifican y que aparece simbólicamente dividida entre pasado y presente, trabajo y cuidado de los hijos, vida personal y responsabilidades maternas.

En la segunda parte del presente capítulo, giraré mi atención hacia el retrato de autora construido en esta autofabulación. Intentaré mostrar más exactamente cómo, mediante la adaptación ficticia de la ceguera de Gilberto Owen (poeta que realmente existió y que Luiselli introduce como su Doble en *Los ingrávidos*), ella se crea una autoimagen que la sitúa en una larga genealogía mundial de escritores reunidos en torno a este tema y que legitima simultáneamente, en el presente, su propia actividad literaria. Aquí también, como veremos, volverá a surgir el tema de la frontera: ya no la frontera entre México y Estados Unidos o la que

se impone a veces entre la maternidad y la escritura, sino una más sobrenatural, entre la inscripción en los funcionamientos de la sociedad ordinaria y la sumisión a fuerzas que superan toda economía humana.

4.1. ¿Una autoficción femenina?

En un artículo aparecido en 2013 en la revista *French Studies* bajo el título "État présent: Autofiction in the Feminine" (2013), Shirley Jordan logra mostrar de manera convincente, con base en una amplia revisión de la literatura científica existente en lengua francesa, que mientras la crítica académica lidiaba con los problemas teóricos planteados por el concepto de autoficción, tendió mayoritariamente a resolverlos relacionándolos con autores canónicos masculinos, tratando como secundaria la experimentación de las mujeres escritoras con la ficción de sí. Jordan afirma que, aunque mujeres escritoras como Marie Darrieussecq, Régine Robin o Chloé Delaume hayan desempeñado un papel significativo en la evolución del concepto de autoficción durante las últimas décadas, la fertilidad de la autoficción femenina en Francia sigue siendo subestimada, y sobre todo escasamente teorizada (*under-theorized*). La estudiosa concluye su artículo lanzando una invitación a prestar una mayor atención a los rasgos formales y temáticos propios de la autoficción femenina: "There is a need for more concerted study of individual practitioners and also, more broadly, of the formal and thematic features that have become dominant in women's self-narrative in French since autofiction displaced autobiography. What are the distinctive ways in which women inflect the autofictional 'script' as they use it to shape their experience?" (84).[124]

En el ámbito de la crítica hispánica, parecería que los debates sobre la cuestión del género en la literatura autoficcional tarden igualmente en abrirse. Kristine Vanden Berghe, quien analiza desde el prisma de la autofabulación la novela *Cartucho* (1931), de la escritora mexicana Nellie Campobello, toca el asunto en su introducción al volumen colectivo *La invasión de los alter egos* (en prensa), y después de una revisión bibliográfica, comparte la constatación establecida por Shirley Jordan con respecto a la crítica francesa:

> Volver a Nellie Campobello también es valioso por otra razón, ya que permite plantear una cuestión de género. Como se verá, en el presente libro las mujeres escritoras y cineastas ocupan un lugar modesto. Bieke Willem lee la novela *Pajarito* de la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso, a la luz de la vida

[124] "Es necesaria una concertación mayor en el estudio de practicantes individuales y también, más generalmente, de los rasgos formales y temáticos que se han vuelto dominantes en la autonarración femenina en francés desde que la autoficción sustituyó la autobiografía. ¿Cuáles son los modos distintivos en que las mujeres influyen sobre el guion autoficcional al usarlo para dar forma a su experiencia?" (trad. mía).

> privada de su autora, pues ve proyectado en ella un hondo sentimiento de extranjería. Los estudios de Rahel Teicher sobre *Diario de una princesa montonera*. *100% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, de Mario de la Torre-Espinosa sobre la película *Nadar* (2008), de Carla Subirana, y de Julio Prieto respecto a *Los rubios* (2003) de Albertina Carri se centran en el involucramiento de una mujer artista en la reconstrucción de la memoria histórica y familiar. Los demás autores estudiados son de género masculino, lo cual provoca un desequilibrio reproductor de la relación de fuerzas que se encuentra en la lista de autoficciones en el mundo hispano elaborada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) y en otros estudios dedicados al género, como su libro posterior, *La máscara o la vida* (2017), o los volúmenes editados por Ana Casas, *El yo fabulado* (2014) y *El autor a escena* (2017), donde las mujeres comentadas son una minoría. Pero ni en estos volúmenes ni en las contribuciones que analizan creaciones de mujeres artistas en el presente libro, el enfoque de género es central. (en prensa)

En su breve comentario de *La máscara o la vida* redactado en 2018 para la revista *Letras libres*, titulado "Contra la autoficción", Laura Freixas elogia la profundidad y el compromiso del estudio que propone Manuel Alberca de la escritura del yo (incluida la autoficción, aunque la autobiografía sea objeto de una atención más especial), pero de una forma similar a Vanden Berghe, pone en evidencia la ausencia de un enfoque de géneros. En este libro, Alberca examina el tratamiento de tres asuntos, la Guerra Civil española y el exilio subsiguiente, la religión, y la relación entre las ciudades de Barcelona y Madrid; el resultado es "interesantísimo", insiste Freixas, quien no puede evitar sin embargo de lamentar que el autor no se haya interesado también en las relaciones entre sexos:

> No le puedo reprochar a Manuel Alberca su silencio al respecto: no es más que la actitud habitual, masculina sobre todo (las mujeres, por la cuenta que nos trae, lo problematizamos más), de actuar como si todo lo relativo al sexo-género fuera eterno, inalterable, indiscutido. No se lo reprocho, pues, repito, pero le sugiero, para un futuro libro (*este* no es el primero que dedica a la autobiografía, y espero que no sea el último), que añada a su amplio instrumental crítico unas gafas violetas. (párr. 8)

Al igual que las observaciones de Jordan y Vanden Berghe, esta sugerencia de Freixas no deja de despertar varios interrogantes. ¿Realmente debería el investigador, sea hombre o mujer, llevar un par de gafas violetas a la hora de leer los textos que se propone estudiar? ¿Tiene sexo la escritura? ¿Existe la autoficción femenina? Y, en caso afirmativo, ¿cómo o en qué se distinguiría de la masculina?

Debo empezar por una confesión: me siento reticente a hablar de autoficción femenina porque creo que el género (*gender*), en cuanto herramienta crítica que permite pensar los rasgos de identidad atribuidos a cada uno independientemente del sexo biológico, debería servir para desmontar la oposición binaria masculino/femenino antes que para aislar núcleos de "masculinidad" o de "feminidad" identificables y permanentes. ¿Acaso una de las funciones asumidas por la autoficción desde su reciente descubrimiento no es precisamente la de hacer vacilar nuestras convicciones más profundas sobre los fundamentos del yo? Y con mayor razón la autoficción no mimética, que, tal y como he sostenido antes, comparte con la *nouvelle*

autobiographie cierta puesta en duda casi compulsiva de las certidumbres del yo en las que se apoya la autobiografía. Por otro lado, me doy cuenta de que esta posición no puede defenderse con todo rigor ya que, cuando se sostiene hasta un límite extremo, equivale a negar la materialidad de los cuerpos, cuyas estructuraciones culturales y experiencias subjetivas, que varían según el sexo, merecen —y deben— también ser estudiadas. A continuación, intentaré por lo tanto encontrar huellas de feminidad en la autoficción de Valeria Luiselli, reconociendo al mismo tiempo la violencia constitutiva de la operación de diferenciación de la que habla la filósofa australiana Elizabeth Grosz en el epígrafe que he elegido para ilustrar este capítulo.

Decidido a buscar esas huellas de feminidad en un texto autoficcional, otra pregunta me viene a la mente: ¿Por dónde empezar? Creo que tiene razón la escritora mexicana Cecilia Eudave cuando, en su reciente estudio de novelas insólitas compuestas por mujeres, opta por centrarse en el cuerpo porque este es, dice, "un lugar de enunciación, no solo del yo frente a cualquier amenaza exterior, sino de visibilidad y conciencia identitaria" (56). Ana Casas alega un argumento similar de Madeleine Ouellette-Michalska, a saber, que la reflexión en torno al cuerpo resulta indisociable de la búsqueda identitaria en las mujeres escritoras, para basar su estudio de tres autoficciones femeninas (uno de los pocos estudios en lengua española que abordan la autoficción desde la perspectiva del género) en el cuerpo de los personajes, más precisamente en este caso en la enfermedad ocular que padecen las tres narradoras-protagonistas ("El punto ciego" 43-44). El cuerpo es en efecto una cosa extraña, que nunca es sencilla porque no puede reducirse al único estatuto de cosa. El cuerpo es una cosa, pero una cosa que *se es*. Siempre coexiste con una interioridad, y esta es la razón por la cual sus (des)figuraciones en la ficción nunca son carentes de sentido. Siguiendo el ejemplo de Cecilia Eudave y de Ana Casas, analizaré la rica y sorprendente mezcla de temas corporales que ofrece *Los ingrávidos*: el Doble, el fantasma y... la maternidad.

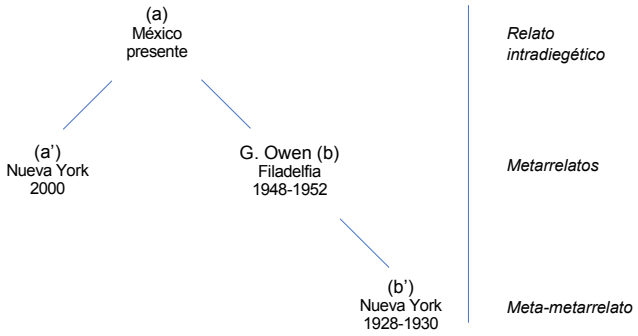
Cada escritor que cultiva de un modo u otro la literatura no mimética individualiza los grandes temas de esta última. En *Los ingrávidos*, el desdoblamiento y el afantasmamiento de la narradora-protagonista se hacen eco y reflejo de las peripecias de su vida de madre en la medida en que la gestación hace fluidas las fronteras de su cuerpo y en que ella aparece simbólicamente como un Yo escindido, dividido entre pasado y presente, entre trabajo y cuidado de los hijos, entre vida personal y responsabilidades maternas. Estos vínculos temáticos constituyen sin duda alguna el objeto de estudio adecuado para encontrar elementos de respuesta a las preguntas anteriores relativas a la existencia y a las particularidades de una literatura autoficcional femenina. Después de un examen del Doble y del fantasma veremos cómo estas dos figuras literarias comunican con la de la madre.

Pero comencemos por comentar la estructura narrativa y la trama de la obra que nos ocupa. En los primeros instantes de la novela la narradora-protagonista, *alter ego* de Luiselli que vive en México con su marido guionista y sus dos hijos, se pone a escribir sobre su pasado en Nueva York. La narración alterna entonces entre su vida de familia en el presente y un relato retrospectivo ambiguo articulado simultáneamente en torno a su trabajo en una editorial neoyorquina y las relaciones pasajeras que mantenía en aquel entonces con una serie de personajes extravagantes. Las cosas se complican cuando su esposo comienza a dudar seriamente del carácter puramente ficticio de estas anécdotas de juventud:

> Todo es ficción, le digo a mi marido, pero no me cree. [...] La fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa, como debiera ser. Ninguna de las dos cosas es sacrificable. El único remedio, la única manera de salvar todos los planos de la historia es cerrar una cortina y alzar otra [...]. Escribir lo que sucedió y lo que no. Al final de cada jornada de trabajo, separar párrafos, copiar y pegar, guardar; dejar sólo uno de los dos archivos abiertos para que los lea el marido y sacie su curiosidad hasta colmarla. La novela, la otra, se llama *Filadelfia*. (63)

Se trata del punto de inflexión del libro: para poder continuar en secreto la redacción de la novela sobre su pasado —la que pone en peligro su matrimonio—, la narradora escribe paralelamente otra novela que podrá dar a leer a su esposo, *Filadelfia*. *Filadelfia* es un relato en el que la narradora invade subjetivamente la vida privada del poeta mexicano Gilberto Owen. Narra esta vida en primera persona a través de dos épocas distintas según el sistema siguiente: al final de su vida, en los años 1950 en Filadelfia, Owen rememora su juventud en Nueva York, aproximadamente veinte años antes.

En resumidas cuentas, hay en *Los ingrávidos* dos voces narrativas y varios procesos de *mise en abyme*: la narradora-protagonista (a) escribe desde el presente un relato en primera persona a propósito de ella misma (a'), cuando era joven y vivía en Nueva York en el barrio de Manhattan (supuestamente en los años 2000); por otro lado, (a) escribe otro relato en primera persona: la falsa autobiografía de Gilberto Owen en Filadelfia en los últimos años de su vida (b), Owen que, a su vez, se acuerda de su propia estancia en Harlem al final de los años 1920 (b'). Estos son los distintos niveles narrativos de *Los ingrávidos*, que encajan unos en otros a la manera de las muñecas rusas. Observemos de pasada que también se acaba de describir el espacio-tiempo de la novela, que abarca cuatro épocas, los años 1928-1930, 1948-1952, 2000 y un presente indefinido, distribuidos en tres espacios diferentes, que son México, Filadelfia y Nueva York —donde coinciden, como veremos, la narradora y Gilberto Owen—. En síntesis, esta estructura narrativa se puede resumir gráficamente bajo la forma del esquema que sigue:



Aquí uso el concepto de "metarrelato" en el sentido indicado por Gérard Genette en *Figures III*, es decir, como un relato contenido dentro de otro: "Le *métarécit* est un récit dans un récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier" (239).[125] Consecuentemente, un relato en tercer grado es un meta-metarrelato, con su meta-metadiégesis.

Gilberto Owen (1904-1952), convertido en personaje literario en esta novela de Luiselli, es un poeta originario del estado de Sinaloa, que formó parte de Los Contemporáneos, un grupo de jóvenes intelectuales animados por la voluntad de romper con la estética figurativa y nacionalista en literatura; detentaban, más bien, un proyecto de "arte puro" (Palou 280) emancipado de toda política, que consistía en alejarse en la mayor medida posible de las circunstancias inmediatas para crear obras universales y atemporales, "contemporáneas de todos los hombres" (Elvridge-Thomas 7).[126] Owen es conocido, entre otros textos literarios, por su novela titulada *Novela como nube* (1928), con la que *Los ingrávidos* presenta diversos puntos comunes, empezando por el tópico de la ingravidez y los juegos de Doble, aunque estos últimos estén más presentes en *Sindbad el varado* (1942), un poema largo minuciosamente estudiado por el poeta y narrador mexicano Vicente Quirarte en su ensayo *El azogue y la granada* (1990) —Quirarte, por cierto, conjeturó sobre los últimos días de Oscar Wilde en su obra de teatro *El*

[125] "El *metarrelato* es un relato dentro de un relato, la *metadiégesis* es el universo de ese relato segundo como la diégesis designa (según un uso ahora difundido) el universo del relato primero" (trad. mía).

[126] Antonio Cajero Vázquez escribe en lo referente a la composición del grupo: "Estrictamente, el grupo estaría conformado por nueve poetas, la mayoría de ellos también narradores, críticos y traductores. Constituyen la columna vertebral del grupo que en 1928 alcanzaría su máxima eclosión y, paradójicamente, el momento de mayor crisis en su interior debido a la diáspora casi generalizada de sus miembros: Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ordiz de Montellano y José Gorostiza, agrupados desde 1919 como miembros del segundo Ateneo de la Juventud; se suman luego, hacia 1920-1921, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, 'el grupo bicápite'; por último, en 1923, Jorge Cuesta y Gilberto Owen son atraídos al grupo por Villaurrutia" (251).

fantasma del Hotel Alsace (2001) de la misma manera que, diez años después, Luiselli imaginaría en *Los ingrávidos* lo que pudieron haber sido los últimos días de Gilberto Owen—.

4.1.1. Dobles y fantasmas

En su artículo titulado "El pasaje como *modus operandi*" (2015), Maria Pape repara en dos escenas de *Los ingrávidos* que incitan a ver una relación de Doble entre la narradora y Gilberto Owen. La primera ocurre durante una recepción celebrada en honor a varios artistas mexicanos establecidos en Nueva York. Mientras la narradora observa una serie de cuadros centrados en la temática del pie femenino, su autor se acerca a ella para preguntarle cómo se llama; "Owen" es la respuesta que da a este pintor fetichista (*Los ingrávidos* 76). La segunda escena comentada por Pape tiene lugar en el metro de Nueva York, donde la narradora y Owen se vislumbran en varias ocasiones a lo largo de la novela.[127] Uno de estos encuentros es absolutamente singular. Cada uno de ellos se encuentra sentado en un tren distinto, con la misma postura, y en el momento preciso en que sus vagones respectivos se cruzan se produce un encuentro que la narradora describe como interior, espiritual. Los dos convoyes se alejan y, durante algunos instantes, los rostros de los dos personajes se imbrican entre sí. La alusión al Doble es entonces literal:

> Volví a ver a Owen. Esta vez fue distinto [...], como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible. [...] Lo vi sentado, en la misma posición que yo había adoptado, con la cabeza reclinada sobre la ventana del vagón. Y después nada. Su tren aceleró y pasaron frente a mis ojos, barridos y afantasmados, muchos otros cuerpos. Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él —como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese *doble* atrapado en la ventana de mi vagón. (*Los ingrávidos* 65-66, las cursivas son mías)

Lejos de limitarse a estos dos hechos referidos por Maria Pape, el tema del Doble se erige en realidad en principio de composición de *Los ingrávidos*. Su influencia se ejerce a la vez en el plano estructural y en el plano temático. En primer lugar, la novela se presenta bajo la forma de un desdoblamiento escalonado, en el sentido de que no cuenta con uno sino con dos narradores, dos narradores que se desdoblan a su vez entre un relato en presente (a y b) y un relato de

[127] Es lícito pensar que el tema del Doble encuentra una sede ideal en el metro, ya que por su concepción el mismo tiende a borrar la individualidad identitaria de sus pasajeros, según argumenta Rebecca Janzen en un capítulo de *The National Body in Mexican Literature* (2015) titulado "Crowds on Mexico City's Subway: The Ultimate Challenge", donde profundiza en las reflexiones antropológicas de Marc Augé sobre la cuestión. El metro engulle cotidianamente a millones de hombres y mujeres y los empuja al límite de su individualidad al eliminar la posibilidad de elección de un itinerario y de un horario personales, y al forzar los cuerpos a interactuar en un grado de proximidad tal que los hace casi indistinguibles los unos de los otros (162).

juventud (a' y b'). Luego, las escenas del pintor fetichista y del encuentro en los subsuelos del metro neoyorquino no son sino dos ejemplos puntuales de la relación de Doble que se establece de manera sostenida, de un extremo a otro de la novela, entre los dos narradores. Así, desde la primera página la narradora emite reservas en cuanto a la posibilidad de escribir sobre su pasado. Es consciente de que ya no es exactamente la misma persona de antes y teme no poder recordar con claridad los lugares y la gente que frecuentaba entonces: "Todo empezó en otra ciudad y en otra vida [...]. Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera —como si todavía estuviera ahí y fuera sólo esa otra persona—. [...] (Hubiera querido empezar como termina *A Moveable Feast* de Hemingway)" (11). Owen empieza su propio relato de forma análoga, empleando además palabras similares a las que utiliza la narradora. Declara: "Todo sucedió en otra ciudad y en otra vida. Era el verano de 1928. Trabajaba como escribiente en el consulado mexicano de Nueva York [...]. Han pasado casi veinticinco años desde entonces; aunque quisiera, no podría escribir esta historia como si todavía estuviera ahí y fuera ese joven flaco y lleno de entusiasmo [...]. (Me hubiera gustado empezar como empieza *The Crack-Up* de Fitzgerald)" (64).[128] Las coincidencias se multiplican. Owen lleva a sus hijos al parque, en el fragmento siguiente el marido de la narradora lleva a los suyos al jardín zoológico (95); Owen está en conflicto con su ex mujer, la narradora empieza el fragmento siguiente confesando que no ha hablado con su marido en una semana (109); Owen juega a las escondidillas con sus hijos (101), la narradora también (30, 104, 112, 136), etc.

En los estudios sobre el Doble en su acepción moderna se suele subrayar el valor fundamental de la semejanza física, recordando que el término *Döppelganger*, acuñado en 1796 por Jean-Paul Richter en su novela *Siebenkäs*, significa literalmente "el que va dos veces", "el que se ve a sí mismo" (Kovacshazy 354; Martín 25). En sentido estricto, el Doble es un calco del ser al que duplica. Con la narradora de *Los ingrávidos* y Gilberto Owen, estamos ante dos individuos de identidades distintas que, por consiguiente, no pueden ser el reflejo exacto uno del otro. Aun así, parecería que Valeria Luiselli ha querido compensar la diferencia física de sus dos personajes asignándoles complexiones similares. La juventud de la narradora se asocia con la flaqueza (11, 13), el mismo rasgo se repite como un eco en el relato retrospectivo de Owen: "no podría escribir esta historia como si todavía estuviera ahí y fuera ese joven flaco y

[128] Ambas referencias intertextuales, a *A Moveable Feast* (1964) y *The Crack-Up* (1945), tienen además como punto común el hecho de remitir al relato autobiográfico de un escritor estadounidense. Señalemos al respecto que, según sostiene Philippe Gasparini en *Est-il je ?*, la intertextualidad permite al autoficcionalista precisar o problematizar la posición que ocupa su propio relato en el eje ficción/referencia con respecto a otros textos anteriores (116): aunque no quepa duda de que hay en *Los ingrávidos* una gran proporción de invención, la doble alusión a un texto autobiográfico sugeriría de acuerdo con esta lógica que la autora desea evitar una lectura exclusivamente ficcional de su autofabulación.

lleno de entusiasmo" (64); "Era flaco y le tenía fe a las antologías de poesía" (89). A la inversa, como veremos más adelante, en la narradora ya madura predomina más bien la sensación de pesadez. Es igual en lo que concierne al poeta mexicano, que, un cuarto de siglo después de su estancia en Nueva York, ha subido de peso de forma considerable. "Estoy gordo", deplora Owen en los primeros instantes de su relato, "tan gordo que tengo tetas" (65); "Soy un gordo tetón" (67); "Nota: Owen murió ciego [...]. Se hinchó tanto que le salieron senos" (52). Se observará, además, que en los tres extractos que se acaban de citar Luiselli acerca aun más al personaje de Gilberto Owen al de su narradora feminizando su pecho, un efecto que logra producir igualmente en otros lugares de la novela recurriendo a otros medios, por ejemplo, sustituyendo el reflejo en el espejo del rostro de Owen por el de la escritora Nella Larsen (139).[129]

Como atestiguan los numerosos fragmentos de *Los ingrávidos*, en particular la precisión con la que dialogan y se reflejan entre sí, Valeria Luiselli es una escritora que, sin sacrificar la calidad de la anécdota, concede una gran importancia a la forma. Esta importancia de la forma es tal que, entre dos ediciones de la novela, la autora sigue aportándole modificaciones. Entre la primera edición de la novela y la cuarta, que es la que utilizo, el orden en el que se encadenan los fragmentos ha sido alterado drásticamente, así como su contenido, y en dos de ellos Luiselli ha añadido un puñado de palabras que contribuye a elevar más aún el grado de complicidad que ya existía entre sus dos narradores-protagonistas. La primera de estas añadiduras se ha efectuado de tal forma que las primeras palabras de un fragmento narrado por Owen (b') podrían perfectamente ser la conclusión de las últimas declaraciones de la narradora (a'). Cuando la narradora le pregunta a su jefe, llamado White, por qué la ha contratado a ella y no a otro candidato en la editorial, la respuesta de este último la desconcierta. White le confiesa que su decisión no estaba basada ni en su currículum ni en su actitud durante la entrevista sino simplemente en su olor a tabaco, que le había recordado a su mujer fallecida; para él, contratar a la narradora era un modo de volver a sentir un poco todos los días en la editorial la presencia de su amor perdido. Ella, que cree entender que su jefe nunca ha creído realmente en sus capacidades, se describe entonces mediante tres metáforas que evocan sucesivamente la desaparición, la dispersión y la ingravidez. Son estas tres metáforas las que culminan en las primeras palabras del fragmento siguiente, en boca de Owen:

[129] Sobre el particular, Vicente Quirarte precisa que: "La cirrosis hepática, enfermedad debido a la cual murió Owen, acentúa características femeninas en el paciente masculino. El hígado cirrótico es incapaz de degradar los estrógenos. Los órganos donde éstos ejercen su acción visible es en las glándulas mamarias y en la distribución feminoide del vello púbico" (*El azogue* 122).

> Si White me había contratado a mí era porque olía al mismo tabaco que su mujer. Yo era un rastro, una estela, una exhalación de humo.
>
> *
>
> O un fantasma. Me pesaba todos los días en la estación del *subway* de la calle 116. Pesaba cada vez menos, desaparecía despacio adentro de mi trajecito de burócrata malquerido. (74)

Comparando las distintas versiones de la novela el lector atento podrá constatar que las palabras "O un fantasma" no figuraban en la edición inicial. Mediante esta añadidura se refuerza la relación de continuidad existente entre la narradora y Owen. De hecho, a raíz de esta adición mínima la separación entre sus fragmentos respectivos se vuelve puramente formal, reducida al asterisco. Desde el punto de vista del sentido, no hay separación en la medida en que el sintagma nominal que abre la anécdota contada por Owen concluye la acumulación metafórica de la narradora: la revelación de su superior la hace dudar de sus aptitudes laborales, lo cual la lleva a asimilarse a "un rastro, una estela, una exhalación de humo", o, podría decirse todavía, "un fantasma".

Una segunda añadidura realizada después de la primera publicación de *Los ingrávidos* introduce una incoherencia que vuelve uno de sus fragmentos ambivalente, posiblemente atribuible a sus dos narradores. En el marco de la investigación que el *alter ego* de Luiselli (a') realiza para convencer a White de publicar la obra de Owen, toma notas en *post-its* que va colgando de las ramas de un pequeño árbol que adorna su departamento neoyorquino. Cuando se marcha de la ciudad, lleva el arbolito en cuestión a casa de su hermana Laura, en Filadelfia (83-84), y es allí, en Filadelfia, donde Owen encuentra el mismo árbol a principios de los años cincuenta, o sea, unos cincuenta años atrás en el pasado (114). En el fragmento siguiente no se sabe quién, de Owen o de la narradora, recoge el *post-it* caído del árbol:

> De entre las ramas secas del naranjo encima de la mesa cae una hoja de papel, pequeña y cuadrada. Tomo mi lupa y con trabajo leo:
> Nota (Owen a José Rojas Garciadueñas, Filadelfia, 1951): "Puede que sea mi último libro. Se va a llamar, con un título que nadie ha empleado en este siglo, *La danza de la muerte*. Yo tuve amigos, en la Edad Media, que me enseñaron cómo debe escribirse. Ellos lo hacían bastante bien. Pero yo me quemo mucho más cuando escribo".
> No recuerdo haber escrito yo eso. Pero sí es cierto que me quemo cuando escribo. (137)[130]

[130] Es probable que, para la redacción de su novela, la autora se haya inspirado efectivamente en los intercambios epistolares de Gilberto Owen —considerados por Anthony Stanton, a propósito, no como un complemento sino como parte integrante de la producción literaria de este último (743)—. Que Luiselli conociera esta correspondencia se deduce del hecho de que, en 2009, dos años antes de la publicación de *Los ingrávidos*, escribió para *Letras libres* un artículo titulado "Gilberto Owen, narrador", en el primer párrafo del cual comenta una carta enviada por Owen en 1928, desde Nueva York, al dramaturgo mexicano Celestino Gorostiza —hermano del poeta José Gorostiza, integrante de Los Contemporáneos— (Vanden Berghe y Licata 159).

Por una parte, las dos primeras frases del fragmento indican que la anécdota es contada por la narradora (a'), dado que es ella quien, hacia los años 2000, apunta citas de Owen en trozos de papel que cuelga luego del pequeño árbol; las dos frases que siguen la nota, por otra parte, inducen a pensar que quien narra en este fragmento es más bien Gilberto Owen. "No recuerdo haber escrito yo eso", dice, "pero sí es cierto que me quemo cuando escribo", como si estuviera leyendo desde el pasado su propia cita copiada en un *post-it* por el *alter ego* de Luiselli en los años 2000. Hay aquí una tensión entre los dos personajes, que confluyen en un mismo fragmento sin que se pueda determinar cuál de ambos es su narrador. Esta tensión solo se alimentó posteriormente a la primera edición, puesto que las dos frases que siguen inmediatamente la nota, presumiblemente pronunciadas por Owen, estaban ausentes de la versión original.

He comentado ampliamente hasta ahora la estrecha relación que une a Gilberto Owen y a la narradora de *Los ingrávidos*, sin decir nada todavía, o casi, del primer juego de Dobles que instala la novela: el que se establece entre la narradora y la propia autora. Incluso si su narradora es anónima, nada impide leer la novela en clave autoficticia a partir de la definición propuesta entre otros teóricos por Philippe Gasparini, para quien la identidad onomástica entre el autor y el narrador-protagonista no es un criterio imprescindible (*cf*. sección 1.2.3.). Valeria Luiselli y su narradora-protagonista no comparten nombre pero sí una llamativa acumulación de características comunes. Ambas son mujeres jóvenes y madres, una condición que la autora no deja de subrayar en entrevistas. Ambas son también esposas, y sus maridos, mexicanos los dos, tienen una profesión vinculada con la escritura: cuando apareció *Los ingrávidos* Luiselli estaba casada con el escritor Álvaro Enrigue, el marido de la narradora es guionista. Ambas son mexicanas y están unidas por una misma trayectoria geográfica, ya que como su narradora, Valeria Luiselli ha vivido entre México y Nueva York.[131] Y para colmo, Luiselli y su narradora están ligadas por la misma vocación, a saber, la escritura literaria. Cabe precisar que por separado ninguno de estos elementos vinculados con la identidad de la autora basta para justificar una lectura autoficcional de la novela; de acuerdo con Philippe Gasparini, quiero argumentar que su acumulación es, junto con el anonimato de la narradora, fruto de una estratagema autorreferencial sutilmente concebida por Valeria Luiselli, que evita la divulgación en la obra de su atributo más obvio —su nombre— y a pesar de todo logra instaurar una íntima semejanza entre ella y su versión de papel. Y, lo que es más, en este caso la ausencia de

[131] Notemos que la influencia del tema del Doble se ejerce asimismo en el espacio donde se mueven los dos narradores-protagonistas, divididos cada uno entre dos ciudades.

nominación mantiene incluso cierta coherencia con la identidad difusa, flotante, transgresora, de la narradora-protagonista.[132]

En *Los ingrávidos*, la figura del Doble se complica y se enriquece mediante una densa asociación con la del fantasma. Owen, por ejemplo, que es un Doble de la narradora, se convierte en fantasma durante las últimas semanas de su vida, un proceso que llega a colmo cuando deja de aparecer en las fotos (134) y cesa de reflejarse en el espejo de su cuarto de baño (139). Ahora bien, se insinúa que Owen, que se afantasma en Filadelfia en 1952, es el mismo espectro que el que se pasea por los pasillos de la casa de la narradora en México en su presente de madre de familia. En uno de los primeros fragmentos de la novela, de hecho, la narradora (a) alude a una presencia sobrenatural que habría surgido en el hogar familiar algunas semanas después de la mudanza, y a la que el mayor de sus hijos bautizó "Consincara" (16). Paulatinamente, se va tejiendo una relación de correspondencia entre este fantasma, Consincara, y Gilberto Owen, en base a paralelismos entre lo que dice del fantasma el hijo de la narradora y, por otro lado, los fragmentos y la biografía de Owen, hasta que finalmente el propio Owen se describa a sí mismo como "un sinciego consin cara" (140), confirmando de esta manera su identidad con la presencia fantasmagórica en casa de la narradora.[133]

Gilberto Owen no es el único personaje en afantasmarse y estar presente en distintos lugares y tiempos simultáneamente. El *alter ego* de Luiselli se va afantasmando también (18; 80), y reaparece en el departamento de Gilberto Owen bajo una forma felina. En efecto, se sugiere que la narradora y sus dos hijos son los tres gatos, The, Cantos y Paterson, que posee Owen en Filadelfia en 1952. Esta otra relación de correspondencia se construye poco a poco a partir del empleo repetido del verbo "gatear" (135; 140) y de un encadenamiento de símiles: "Los niños y yo deambulamos como tres gatos por rincones oscuros" (140); "¿Por qué tenemos que dormir debajo de la mesa, Mamá? ¿Por qué no mejor encima? Es peligroso. Vamos a dormir debajo. ¿Como gatitos? Sí, como tres gatitos" (143). Al mismo tiempo que Owen desaparece de su departamento estadounidense en 1952 para mostrarse sesenta años después en México en casa de la narradora, ella y sus dos hijos se animalizan para unirse en el pasado con Owen en

[132] En entrevista, la autora misma advierte de un modo a la vez discreto y prudente que su novela se encuadra en la categoría de la escritura autoficcional. Cuando, en diálogo con ella, Ezequiel Barbosa Vera y Pablo Scofaulos mencionan la carga metaficcional de *Los ingrávidos*, Luiselli contesta: "Yo no hablaría de metaficción, aunque tal vez sí sea autoficción lo que yo hago en *Los ingrávidos*. [...] Ha habido recientemente una gran proliferación de libros con gran material autobiográfico tan sólo en el año pasado. *Los ingrávidos* no es expresamente así, no es un libro autobiográfico pero juega con los límites de la autoficción" (párr. 10).

[133] Owen afirma "Llevo demasiados años dormido, adormilado", en el fragmento siguiente el hijo de la narradora dibuja encima de su casa a un hombre dormido (77); una de las notas de la narradora precisa que cuando Owen era niño su familia se mudó a Toluca, dos fragmentos más lejos el hijo dice "Yo creo que Consincara ya se mudó a Toluca" (138); cuando, ulteriormente, la narradora pregunta a su hijo dónde está Consincara, este le contesta que tal vez se fue a Filadelfia (139), que es la ciudad donde falleció Owen; etc.

los Estados Unidos. Esto último apoya una tesis de Bieke Willem, quien arguye que los gatos funcionan como un canal privilegiado de lo sobrenatural en la ficción debido a la creencia popular de que, contrariamente a los humanos, ellos sí podrían ver a los fantasmas (en prensa); y, más generalmente, también va en la dirección de lo que propone la teórica belga Anne Richter en *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose*, a saber, que si en los autores masculinos la animalización tiende a concebirse como una alienación degradante (la transformación de Gregorio Samsa funge como ejemplo paradigmático), en las creadoras femeninas en cambio esta no se percibe de forma negativa, e incluso se describiría a veces como una liberación (20-21).

Esta doble asimilación, de Owen a Consincara por una parte, y de la narradora y sus hijos a los gatos de Owen por otra parte, da pie a una metalepsis en las últimas páginas. En el presente, en México, un temblor conduce al *alter ego* de Valeria Luiselli (a) a refugiarse debajo de la mesa de su cocina con sus dos hijos. Paralelamente, en 1952 en Filadelfia, Owen se queda rotundamente ciego. Abatido, decide acostarse al lado de su naranjo, sobre la mesa de su cocina. Se cubre la cara con su saco y cierra los ojos. Simultáneamente, The, Cantos y Paterson, sus tres gatos, se tumban debajo de la mesa, haciendo más fuerte todavía la correspondencia entre estos tres felinos y la narradora y sus hijos. Estamos en 1952; repentinamente, sin embargo, el saco que cubre los ojos de Owen se eleva, y un niño, que no puede ser sino el de la narradora, el que asegura comunicar con Consincara y que juega asiduamente a las escondidillas, grita con energía: "¡Encontrado!" (146).

Entonces, ¿quién, de Owen y de la narradora, es el Doble? ¿Quién es el original? ¿Quién está vivo? ¿Quién es un fantasma? Podría hacerse exactamente las mismas preguntas, además, respecto a otros pares de personalidades del mundo real que aparecen en calidad de personajes desdoblados y volátiles en *Los ingrávidos*: Beckett y Wittgenstein, el poeta americano Ezra Pound y el escultor francés Henri Gaudier-Brzeska, Federico García Lorca y el bailarín mexicano José Limón, Gilberto Owen y un célebre ciudadano neoyorquino, Homer Collyer. Todas estas interrogaciones quedarán sin respuesta, ya que la autora se niega a darlas. Su texto elimina los vínculos explicativos e instaura sus reglas particulares. No refleja ni representa ninguna realidad; produce su propio mundo idiosincrático. Cada uno es, por turno, original y Doble, vivo y fantasma, y es así como la novela se liga orgánicamente al asunto con el que trata, lo ingrávido. Como el humo, como una nube, la realidad fantasmagórica de *Los ingrávidos* no se puede atrapar. Uno piensa poder aprehenderla, pero cada vez que cree acercarse a una verdad esta desaparece inmediatamente, contradicha por otro elemento de la trama.

La novela de Luiselli parece materializar, transponiéndola a un modo no mimético, la concepción particular de la noción de identidad que exponía Jorge Luis Borges en su propio cuento autoficcional "La forma de la espada", aparecido en 1944 en *Ficciones*. Ante la incurable cobardía de John Vincent Moon, su compañero de guerra, el narrador del relato, un personaje llamado "el Inglés", pronuncia estas palabras memorables: "Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon" (*Cuentos completos* 174). En "La forma de la espada" como en *Los ingrávidos*, cada uno es profundamente otro: John Vincent Moon es, como descubre el lector con estupor en las últimas líneas del cuento de Borges, el propio Inglés, de la misma manera que la narradora de Luiselli es Gilberto Owen, y viceversa. La originalidad de la escritora mexicana es que encuentra la forma de fusionar en su novela dos figuras de luenga tradición en la literatura no mimética (en particular la fantástica pero no solamente), el Doble y el fantasma, que comparten el motivo común de arremeter contra la unidad de la personalidad humana. "Doubled", escribe Paul Coates en *The Double and the Other* (1988), "the self is neither here nor there, like the two identical cups, one of which conceals the sought object" (103).[134] Desdoblado, el Yo se esconde dispersándose. La figura del fantasma haría esta dispersión más literal aún. Si, en la estela de Platón o de Descartes, se considera el cuerpo como el envase que encierra lo que somos, desvanecerlo tiene como consecuencia poner en crisis la estabilidad de su contenido: en su estudio sobre el tema, *The Haunting Interval* (2012), Luke Thurston argumenta que el encuentro con el fantasma literario es inquietante precisamente porque confronta a los demás personajes de un relato, los vivos, a la inconsistencia de su propia identidad; porque les insufla, en suma, el miedo de que su ser, como el mundo, se funde posiblemente en el vacío (6).

4.1.2. La maternidad

La relación que construye Valeria Luiselli con Gilberto Owen en *Los ingrávidos* ha suscitado ya numerosos comentarios, concernientes por ejemplo a los parecidos poéticos entre sus obras respectivas (Rodríguez Martínez) o a la forma en que el retrato que la escritora hace de su compatriota le permite legitimar su propia actividad literaria (Vanden Berghe y Licata) y posicionarse en el campo de la literatura occidental (Zavala). Sin embargo las dos figuras de las que se sirve Luiselli para cristalizar esta relación, el Doble y el fantasma, han recibido hasta

[134] "Desdoblado, el yo no se encuentra ni aquí ni allá, como las dos tazas idénticas, una de las cuales oculta el objeto buscado" (trad. mía).

ahora poca atención de parte de la crítica literaria y, sobre todo, no se ha reparado aún en las conexiones que unen esas mismas figuras con el tema dominante en el relato-marco de la narradora (a): la maternidad. El desdoblamiento y el afantasmamiento de esta última disipan su identidad, la dividen entre varios espacios y varios tiempos; Luiselli introduce en su narradora una tensión suplementaria, a través de la cual se resemantizan las tensiones que se han comentado más arriba, mediante la representación de los cambios corporales que la maternidad trae consigo y de los conflictos profesionales que la misma puede engendrar. Los temas del Doble, del fantasma y de la maternidad funcionan según el principio de los vasos comunicantes, que se armonizan alimentándose mutuamente, y no deberían por consiguiente leerse por separado.

En un ensayo panfletario publicado por primera vez en 1929 y titulado *A Room of One's Own*, Virginia Woolf se interrogaba sobre las posibles razones de la escasa presencia de autoras femeninas en las estanterías de las bibliotecas, y proponía, entre otras explicaciones, la dificultad para las mujeres de tener acceso a una habitación propia, calma y silenciosa. Si una mujer quiere poder escribir ficción, afirmaba la escritora inglesa, es imperativo que tenga acceso a una habitación personal donde pueda concentrarse durante un lapso de tiempo que sea enteramente suyo (6). Desde entonces, la idea de Woolf ha estado ampliamente recogida en los trabajos sobre la cuestión de la escritura femenina. Se la vuelve a encontrar, por ejemplo, en la lista que la crítica literaria feminista Joanne Frye hace de las principales dificultades con las que se enfrentan las escritoras que son también madres (189) y en la introducción del riguroso estudio que propone Oswaldo Estrada de nueve escritoras mexicanas de los siglos XX y XXI —entre las cuales sorprendentemente no figura Luiselli— (15). Más recientemente todavía, esta misma idea resurge bajo la pluma de la escritora chilena Lina Meruane, quien declara en su ensayo *Contra los hijos* (2018), donde echa una mirada incisiva sobre el paradigma de la maternidad como realización (a la vez individual y social) trascendental de la mujer:

> Las creadoras-sin-hijos ejercen dos labores de manera alternada o simultánea: el trabajo asalariado y el trabajo creativo rara vez remunerado o remunerado de manera insuficiente. Las creadoras-con-hijos añaden otro trabajo *ad honorem*. Este último, además de ser sin salario, es *sin* días libres, *sin* vacaciones y tiene otra complicación: el cuarto propio de la creación suele estar dentro de la casa compartida por el hijo, un ser que no respeta puertas, que no conoce límites. Si para la creadora-sin-hijos tener dos trabajos es pesado e interfiere con su obra, para la otra, la con-hijos, las horas del día resultan insuficientes porque al horario asalariado hay que añadirle la implacable rutina materna y entonces, ¿de dónde saca el espacio temporal y mental para el oficio creativo? (87)

La novela de Luiselli pone en escena las frustraciones vinculadas a este dilema materno-escritural. En entrevista, la autora reconoce que se trata de uno de los elementos que la unen a

su narradora. Empezó la redacción de *Los ingrávidos* cuando todavía no tenía hijos —cuando ni siquiera planificaba ser madre— y la terminó después del nacimiento de su hija. "Una vez que me embaracé", confiesa Luiselli a Ezequiel Barbosa Vera y Pablo Scofaulos, "me costó muchísimo seguir escribiendo lo que venía escribiendo, y más aún después de que nació Maya" (párr. 18). La narradora de la novela (a) se expresa efectivamente en varias ocasiones sobre la escasez y la brevedad de los momentos que puede dedicar a la redacción del libro en curso. A propósito del trabajo de largo aliento que se suele asociar a la escritura literaria, protesta: "Nadie sabe exactamente lo que significa pero todos dicen: largo aliento. Yo tengo una bebé y un niño mediano. No me dejan respirar. Todo lo que escribo es —tiene que ser— de corto aliento. Poco aire" (14). No mucho más lejos puede leerse todavía: "La leche, el pañal, los vómitos y regurgitaciones, la tos, los mocos y la baba abundante. Los ciclos de ahora son cortos y urgentes. Es imposible tratar de escribir" (26). O bien: "Puedo escribir de día sólo cuando la bebé duerme siestas a mi lado" (30).

Análogamente a esas mujeres escritoras sobre las cuales se interrogaba Virginia Woolf, la narradora de *Los ingrávidos* no tiene en la casa familiar ni tiempo, ni espacio propio. No tiene ninguna puerta que cerrar mientras trabaja. Su escritorio está lleno de pañales, cochecitos, *transformers*, biberones y otros objetos (13). Escribe en la sala, donde una serie de otras cosas minúsculas ocupan todo el espacio y donde su hijo mayor, llevado por la curiosidad característica de la infancia, se inmiscuye en su trabajo haciéndole preguntas del tipo "¿Qué estás haciendo mamá?", "¿Escribiendo nomás un libro?" (13-14). Ante esas suspensiones incesantes e ineludibles de su trabajo, la narradora es consciente de que debe darle una forma hecha a medida: "Vuelvo a la novela cada que los niños me lo permiten. Sé que debo generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla" (20). En estas declaraciones resuenan una vez más las palabras de Woolf, quien argumentaba ya hace casi un siglo que la mujer escritora debería tomar en cuenta las circunstancias materiales de su trabajo para ajustar la forma de sus narraciones. En *A Room of One's Own*, sugería lo siguiente: "The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be" (117).[135] Al mismo tiempo que la estética fragmentaria y el diluir de la trama vinculan orgánicamente *Los ingrávidos* con la disipación simbolizada por las figuras del Doble y del

[135] "El libro debe de algún modo adaptarse al cuerpo, y nos arriesgaríamos a decir que los libros de las mujeres deberían ser más cortos, más concentrados, que los de los hombres, y estructurados de manera tal que no necesiten largas horas de trabajo constante e ininterrumpido" (trad. mía).

fantasma trabajadas en la novela, estas características reflejan también las condiciones materiales del cuerpo *que escribe*, más específicamente la situación de la escritora-madre disgregada entre la pasión profesional y el amor materno. Aquí el libro de Luiselli construye una relación entre el cuerpo materno y la escritura en virtud de la cual la escritura del cuerpo debe entenderse en el sentido más literal, como la inscripción de los ritmos corporales de la madre en un texto escrito por ella. Aunque sea una evidencia se tiende a olvidar que el escritor trabaja ante todo con un cuerpo, desde un cuerpo, que deja inevitablemente marcas en la materialización de su escritura. La escritura no puede separarse del hecho puramente físico de la mano que escribe, que teclea, la cual pertenece a un cuerpo que posee sus tiempos propios.

Pueden encontrarse rasgos de la dispersión materna también en el cuerpo *escrito*, es decir, ya no a nivel de la enunciación sino a nivel del enunciado, en el cuerpo materno tal como Luiselli lo representa en *Los ingrávidos*. En el extracto siguiente, por ejemplo, la autora muestra cómo una mujer embarazada puede llegar a relegar al segundo plano libertades y deseos personales para dar la prioridad a las responsabilidades maternas que, en este caso preciso, la medicina la incita a ejercer:

> Cuando me embaracé de la bebé, el doctor me dijo que este embarazo era "de alto riesgo". Dejé de fumar, de beber, de caminar. Tenía miedo de que la bebé no se terminara de formar, o que se formara mal: la espina dorsal incompleta, chueca; el sistema nervioso desengranado; retraso mental, lento aprendizaje, ceguera, muerte súbita. No soy religiosa, pero un día en la calle me asaltó un ataque de pánico —mi hermana Laura me explicó después que lo que había tenido era un ataque de pánico— y tuve que detenerme en una iglesia. Entré a rezar. [...] Recé por la bebé sin forma, por el amor de su padre y su hermano, por mi miedo. (37)

Nadie puede discutir los méritos de los progresos realizados en lo que concierne a la medicalización de la mujer embarazada. Sin embargo no es vano recordar, como hacen Lina Meruane (35) y Julia Epstein, que la madre no siempre ha sido sometida a una batería de pruebas táctiles, visuales y químicas que vigilan la evolución de su embarazo y la advierten de los riesgos a los que expone al bebé, como es el caso hoy en día. En su artículo "The Pregnant Imagination, Women's Bodies, and Fetal Rights" (1999), Epstein subraya que considerar el feto como una entidad sobre la que pueden pronunciarse e intervenir médicos independientemente de la matriz que lo concibe es un fenómeno del todo moderno. Si, hasta el siglo diecinueve, la mujer embarazada poseía el control de su experiencia de la gestación y del nacimiento, actualmente esta misma experiencia se define en cambio por una serie de decisiones y controles médicos que modifican la relación que tiene una madre con su propio cuerpo durante la gestación (112). Esto es lo que ilustra el fragmento de *Los ingrávidos* citado más arriba donde, a raíz del veredicto médico, la narradora renuncia a algunos placeres

personales que van en contra de sus nuevas responsabilidades de madre: fumar, beber, e incluso caminar. No debe obviarse, desde luego, que esta renuncia es objeto de una decisión voluntaria que nadie impone a la narradora, pero el punto es que esta última no tendría que tomar esta decisión si no fuera porque alberga en su vientre otra vida, y que un padre, por más compasivo y comprometido que sea, nunca se vería enfrentado a semejantes elecciones (puede decidir dejar de fumar por el bienestar de su bebé pero *a priori* no tiene por qué renunciar a caminar ni a consumir moderadamente alcohol). Se puede ver en esta escena un buen ejemplo de la dualidad de la figura materna, cuyo discurso se caracteriza y se distingue necesariamente por la disputa de dos identidades, la de sujeto individual y la de madre, según enuncia Marianne Hirsch en *The Mother/Daughter Plot* (181), donde analiza un gran número de representaciones femeninas de la madre en las novelas europeas y norteamericanas de los siglos XIX y XX.[136] Esta no es una sino dos, a la vez madre y mujer con libertades y hábitos personales, algunos de los cuales son incompatibles con su función materna; de ahí que, como el Dr. Jekyll de Stevenson, deba a veces elegir entre sus dos identidades.

Existen todavía a nivel del enunciado dos conexiones suplementarias entre la maternidad y las figuras literarias del Doble y del fantasma: la fluidez que resalta en las descripciones del cuerpo materno de la narradora así como su puesta en contraste con el cuerpo de su juventud. Abundan en la novela los comentarios sobre los cambios somáticos inherentes a la concepción. Las referencias a los senos son constantes, como nota acertadamente Sarah Kathleen Booker (283), y varias de ellas conciernen en especial al amamantamiento. Sobre el particular la narradora declara, verbigracia: "Dejé de darle pecho a la bebé. Estuve cinco días con los senos rojos y durísimos. Pero la idea de dejar de producir leche me alienta. No era fácil, nunca es fácil, ser una persona que produce leche" (*Los ingrávidos* 69). Y describe en los siguientes términos sus embarazos: "Estaba gordísima, ocho meses de embarazo. Casi no me movía. Me arrastraba como un león marino por el suelo de duela" (16); "Durante mi segundo embarazo no hice más que dormir. Me despertaron las contracciones en la semana 39 [...]. [El parto es] un fenómeno más geológico que biológico: un temblor, un arqueo leve, y la panza entera comenzaba a elevarse, como un cuerpo de tierra emergiendo, rompiendo la superficie marina" (50). Al definir aquí a su narradora como 'una persona que produce leche' y al recurrir doblemente a la metáfora marina (el león marino, la superficie marina) Valeria Luiselli destaca la fluidez de las fronteras del cuerpo materno, su permeabilidad y su inestabilidad, lo cual evoca una idea de Elizabeth Grosz, según quien en la cultura occidental ese mismo cuerpo tiende a

[136] Hirsch formula esta hipótesis más precisamente en el marco de un profundo análisis de la novela *Sula* (1973), de la premio Nobel Toni Morrison.

asociarse con lo incontrolable, la filtración, lo líquido. No es, precisa Grosz, que las mujeres no tengan realmente el mismo grado de solidez que los hombres, sino que son representadas e incluso se piensan a sí mismas como líquidas, como si les faltara consistencia, en particular (aunque no solamente) en el contexto de la maternidad (203).[137] Es así, a través de esas descripciones que dejan aflorar una concepción líquida del cuerpo materno, como se vincula nuevamente en la novela la figura de la madre con las del Doble y del fantasma, igualmente disruptivas de la univocidad, la unión, la solidez de las cosas. La figura de la madre es, asimismo, considerada por algunos estudiosos como un emblema de la precariedad de la identidad humana. Michelle Boulous Walker, otra filósofa feminista, enuncia en la línea de Marianne Hirsch que el cuerpo materno es un pliegue (*fold*) entre la identidad y su desaparición, y que durante el embarazo este pliegue se cierra sobre sí mismo, haciendo indistinguibles esas dos cosas (145).

Por último, pero no menos importante, pueden observarse diferencias notorias entre la corporalidad que Valeria Luiselli da a su *alter ego* en el tiempo de su juventud y la que le atribuye en su presente de madre. Durante su juventud la narradora es muy activa, duerme poco (11) y escribe mucho, "todo el tiempo, a cualquier hora, porque mi cuerpo me pertenecía", dice (13). Hace hincapié en la fuerza y la flaqueza de sus piernas (11; 13), lo cual no es sorprendente porque esa época también es la de las caminatas y, en general, de la libertad de movimiento. Reparte las llaves de su departamento a varios amigos y, recíprocamente, ella busca otros cuartos, sillones prestados y camas compartidas para sus intimidades.[138] Cuando se pasa de la juventud (a') a la maternidad de la narradora (a), en cambio, la actividad literaria cede su lugar a la impotencia, dado que, como hemos visto, su escritura es constantemente interrumpida por sus hijos, y por otra parte la caracterización y la sensación de su propio cuerpo

[137] También Clare Hanson, que se ha interesado en el tratamiento del cuerpo materno por las ciencias y las artes durante los dos últimos siglos, lo define por su resistencia a toda determinación: "The maternal body is a troubling, disruptive body. Its most striking characteristic is its mutability, as it expands, dilates, contracts and expels. It is also leaky and permeable, losing mucous, blood and milk […]. Its borders, then, are indeterminate" (87) ["El cuerpo materno es un cuerpo perturbador y disruptivo. Su característica más llamativa es su mutabilidad, según se expande, se dilata, se contracta y expulsa. También es permeable, pierde mucosas, sangre y leche [...]. Sus fronteras, por lo tanto, son indeterminadas" (trad. mía)].

[138] En el ensayo "Otros cuartos" de *Papeles falsos*, Luiselli aseguraba ya que: "Dado que en las calles no podemos estar en comunión con la soledad, ni podemos estar con nosotros mismos en nuestras propias casas sin que las ventanas de las computadoras reclamen nuestra de por sí deficiente atención, sólo nos queda elegir pequeñas y fugaces intimidades en espacios ajenos" (96). Esta teoría, la narradora (a') de *Los ingrávidos* la pone frecuentemente en aplicación. Confiesa, por ejemplo, que le gusta pasar la noche en el sótano de su amiga Dakota, ponerse sus camisones e incluso probar su lado de la cama (*Los ingrávidos* 18). A mi entender, al introducir su cuerpo en espacios ajenos, al cubrirlo con ropa que no sea la suya (como hace con los camisones), el personaje de Luiselli (a') hace simbólicamente suyos pedazos de otras vidas, como si la suya todavía no fuera determinada y fija; como si todavía tuviera por delante varios escenarios de futuros posibles y que, a estas alturas, el suyo fuera intercambiable.

cambian radicalmente. El vigor físico y la libertad de movimiento son reemplazados por la pesadez y el anclaje: "Salgo de la cama solo para darles de comer a los niños. Me miro las piernas, parecen dos trompas de elefante" (123).[139] Si, otrora, la narradora (a') solía pasear en la ciudad y pernoctar en pisos ajenos, ella (a) se limita ahora a caminar en el espacio único y restringido de su casa mexicana: "No sé qué diría Laura ahora que mis únicas caminatas son entre la cocina y la sala, entre el baño de arriba y el cuarto del mediano y la bebé" (25). Mediante este contraste entre la juventud y la maternidad de su narradora-protagonista, Valeria Luiselli parece querer remarcar desde el cuerpo de la misma la separación entre la que era en el pasado y la que es en el presente, el desdoblamiento entre la mujer independiente en Nueva York y el pilar de una pequeña familia en México. Es un Yo corporalmente escindido en sí mismo, como si se tratara de dos personajes distintos o como si fuera solamente ahora el fantasma de la que era antes de convertirse en madre.

Con base en esta lectura de *Los ingrávidos*, se puede formular la hipótesis de que, si existe una literatura autoficcional femenina, su particularidad probablemente no reside tanto en la elección de los temas como en la manera de tratarlos y de asociarlos. Un cierto número de escritores masculinos han tratado en sus autofabulaciones del Doble, del fantasma e incluso (aunque en menor medida) de la maternidad, pero la combinación de estos tres temas en una misma novela es menos común y, sobre todo, se puede suponer razonablemente que la experiencia de la maternidad se aprecia diferentemente según se viva desde dentro o desde fuera, aunque solo sea porque, por su constitución, solo la mujer puede portar al hijo. En la novela de Luiselli el Doble ya no es la réplica perversa que solía ser en la ficción del siglo diecinueve, ni el fantasma la inexplicable visión que surgía de armarios rechinadores y ululaba en los jardines de las mansiones góticas; la ruptura de la cotidianidad que suponían el desdoblamiento y el afantasmamiento deja de ser aterradora, se acepta e interioriza para reflejar una experiencia íntima que, sin ser sobrenatural, es igualmente disruptiva de la corporalidad y de la personalidad humanas: concebir a un hijo, traerlo al mundo y educarlo sin renunciar a las libertades y aspiraciones personales.

Es interesante la hipótesis que propone Lina Meruane en *Contra los hijos*, basándose en un texto de Élisabeth Badinter, según la cual la maternidad sería fundamentalmente contradictoria con la organización y los modos de comportamiento de una sociedad que pone al individuo en primer plano (94). En la modernidad avanzada, que piensa la vida como un proyecto (Giddens; Bauman; Rosa), privilegia la consecución de los deseos individuales

[139] Al asociar así cuerpo materno y pesadez Luiselli recupera la doble acepción del adjetivo "grávida", que se refiere igualmente al peso como al embarazo (DRAE).

(Lipovetsky) y ejerce sobre el cuerpo un control estrecho y continuo (Le Breton, *Anthropologie*; Marzano-Parisoli, *Penser le corps*), se puede en efecto pensar que la mujer-madre debe enfrentar numerosos dilemas. No debería sorprender por lo tanto, en nuestra época, la tematización en una novela escrita por una mujer de los cambios somáticos inherentes a la maternidad y de los conflictos profesionales que es susceptible de generar, ni el eco singular que estos pueden encontrar en las figuras dispersadas del Doble y del fantasma. Y tal vez no sea un azar tampoco, en el fondo, que *Los ingrávidos* combine una trama fabulosa, irreal, con una enunciación autoficcional, ya que, recordémoslo, de acuerdo con Manuel Alberca la autoficción es un fenómeno cultural firmemente arraigado en el individualismo ideológico de su tiempo (*El pacto ambiguo*).

Mi objetivo era poner en evidencia algunos de los ejemplos que da *Los ingrávidos* de las transformaciones y disyuntivas que acompañan a la maternidad, en pos de identificar los vínculos con dos otros temas ampliamente desarrollados en la novela, el Doble y el fantasma. Esto puede haber contribuido a dar la impresión de que sobreentendía a veces que la narradora de Luiselli no disfruta su maternidad, que no ama verdaderamente a sus hijos ni logra percibirlos como una fuente de inspiración para su labor literaria. No es el caso en absoluto. A la inversa, las atenciones que tiene hacia sus hijos, sus diálogos y juegos cariñosos, y en general el lugar importante que ocupa la relación madre-hijos en la diégesis, desmienten estas ideas. La escritora Annie Richard sugiere con prudencia que las mujeres, quienes en todos los tiempos han tenido que deshacerse de las máscaras identitarias que se les imponían, son quizá por su historia más propensas a distanciarse de las producciones imaginarias arcaicas y de las ideas preconcebidas (12). Sin duda ese sea uno de los méritos de la autofabulación de Valeria Luiselli, que problematiza el ideal de la maternidad simple y placentera en todos puntos, todo el tiempo; expone sin resolverlos varios dilemas propios de la experiencia materna y recuerda así que la misma no cae por su propio peso, menos aun cuando se es madre de hijos y de libros simultáneamente.

Puente II: la maternidad en las autofabulaciones de Pauls y Aira

Clare Hanson postula en "The Maternal Body" (2015) que existe una asimetría en la representación de la maternidad por los escritores femeninos y masculinos:

> There are some differences of emphasis in the treatment of the maternal body in female- and male-authored texts. For female writers, the focus is principally on the subjective experience of maternal embodiment and the difficulty of negotiating the somatic, psychological and social changes associated with pregnancy and

> birth. […] Male writers, by contrast, regard motherhood from a social point of view, with pregnancy seen as a disruptive event that may threaten the stability of family ties. Another recurring theme is illegitimacy as a threat to social order. (96)[140]

La proposición de Hanson en lo que se refiere al tratamiento del tema de la maternidad por las mujeres escritoras se verifica en *Los ingrávidos*, donde la autora se expresa a través de su narradora-protagonista sobre su percepción subjetiva del embarazo y del parto así como sobre los cambios que implican la concepción y la educación de dos hijos sobre su identidad personal y su vida laboral. Pero, ¿qué hay de los autofabuladores masculinos estudiados en esta tesis? El tema de la maternidad aparece en tres otras autofabulaciones del corpus, firmadas por Alan Pauls y César Aira: *Wasabi* (1994), *El llanto* (1992) y *La costurera y el viento* (1994). De este lado también, la enunciación de Hanson parecería resultar cierta, pues queda claro, cuando se procede a comparar la forma en que estos autores tratan del asunto, que Pauls y Aira se muestran menos sensibles que Luiselli a las complejidades somáticas, sociales y profesionales de la experiencia materna.

Apenas regresada de un viaje a Londres, Tellas, la esposa del *alter ego* de Alan Pauls en *Wasabi*, le anuncia que espera un hijo. Inmediatamente, este se alarma, y en vez de sentir entusiasmo, ansiedad o incluso miedo por su paternidad nueva, su primer pensamiento concierne a una hipotética infidelidad de su esposa. Se acuerda de que durante las semanas precedentes ella ha convivido con varios hombres y teme, por consiguiente, que este hijo podría no ser el suyo:

> Fue como si desatara en mí un secreto mecanismo de emergencia. Durante un segundo, todas mis funciones vitales quedaron en suspenso excepto una, que multiplicó su actividad de un modo desaforado. No vi, no oí, no pensé nada: solo *calculaba*. Fechas, y ocasiones, y coincidencias se atropellaban en una carrera frenética. ¿Cuándo habíamos hecho el amor por última vez? ¿Cuánto tiempo llevaba Tellas de atraso? ¿Qué había sucedido entre nuestro último encuentro sexual y el momento de confirmar el embarazo? Conté mentalmente los días que Tellas había pasado en Londres. Eran muchos, innumerables, y cada día ramificaba sus horas en una copa de conjeturas atroces. Multiplicaba los días por las horas y después, como un escrupuloso racionador de ignominias, dividía el resultado por el número de *housemates* que Tellas me había presentado por teléfono. Cinco horas y monedas para Hanif, otro tanto para Sarquis, lo mismo para Abbi... ¡Y ésos eran apenas los candidatos *declarados*! (107)

A continuación, el narrador-protagonista amplifica su "cálculo" y se pone a visualizar en total a una quincena de hombres, "hipotéticos rivales" (108) de Londres y otros lugares, quienes

[140] "Existen algunas diferencias de énfasis en el tratamiento del cuerpo materno en los textos escritos por autores femeninos y los textos escritos por autores masculinos. En las mujeres escritoras, la atención se centra principalmente en la experiencia subjetiva de la corporalidad materna y en las dificultades de negociar los cambios somáticos, psicológicos y sociales asociados con el embarazo y el parto. [...] Los hombres escritores, en contraste, contemplan la maternidad desde un punto de vista social, y ven el embarazo como un acontecimiento disruptivo susceptible de amenazar la estabilidad de los lazos familiares. Otro tema recurrente es la ilegitimidad como amenaza del orden social" (trad. mía).

potencialmente podrían ser el padre del futuro hijo de acuerdo con los diversos escenarios que se van formando entonces en su mente, cada uno más especulativo y abracadabrante que el anterior.

Del mismo modo que en *Wasabi*, el tema de la maternidad se vincula en *El llanto* con el temor a la infidelidad. A primera vista, el embarazo de Claudia, la esposa del personaje de César Aira en esta novela, parecería surgir únicamente para aportar la prueba irrecusable de su adulterio:

> Lo que se reveló fue que Claudia, la mujer que yo había amado sin desfallecimientos durante doce años, era un monstruo. [...] Claudia me llamó. Quería hablarme; yo estaba lejos de sospechar... En las últimas semanas la había notado progresivamente más seria, más lenta (ésa es una percepción rara), más introspectiva. Pero por supuesto uno nunca sabe. La gente actúa tanto, representa tantos papeles... Cuando habló, partí a mil kilómetros de toda sospecha de actuación. Me dijo que estaba embarazada. Esperaba un hijo. Se iría a tenerlo al Japón. Isso era el padre. Si me hubieran dado un bastonazo en el cráneo, no me habría hecho tanto efecto. Estaba embarazada. Esperaba un hijo. De Isso. El japonés... Podía seguir diciéndolo un año entero, sin que la cosa en sí perdiera su contundencia. (58-59)

En las últimas páginas de la novela, se vuelve evidente que el narrador de César Aira ha vivido una larga noche de insomnio y de delirio, y que nada de lo que acaba de contar ha sucedido de verdad, ni siquiera, para su mayor alivio, el engaño de su pareja. En el *excipit*, encuentra a su verdadera esposa, Liliana (personaje recurrente en las autoficciones de Aira) esperándolo apaciblemente en la cama: "En la cama enorme, envuelta en claridades pero todavía en lo oscuro, ni dormida ni despierta, Liliana se mueve un poco cuando entro... Creo morir... Es tal la dicha que no creo que pueda durar. Pero si durara, para siempre... Es mi esposa, la mujer de mi vida, la primera y última y única... Estira los brazos hacia mí... Y el amor triunfa una vez más" (76). No deja de ser significativo, sin embargo, que lo que alucinó fuera precisamente un adulterio y no otra cosa: aun si el embarazo de Claudia, la esposa imaginaria, resulta ser el fruto de una simple fantasía nocturna, no es menos cierto que informa sobre un tratamiento particular del tema de la maternidad, que aparece asociado nuevamente a cierta preocupación por la infidelidad más que a la experiencia propiamente corporal y psicológica de la gestación.

Por último, más sobrenatural, pero también menos humanamente profundo es el tratamiento de la maternidad en *La costurera y el viento* (1994). Silvia Balero, personaje que lleva un hijo en su seno, es primero reificada al ser presentada como "lote" disputado por varios jugadores durante una partida de póker, al lado de un camión y de un auto. Luego, es violada por el ganador de la partida, y da entonces a luz a un hijo espantoso, a medio camino entre los monstruos feos pero atrayentes de la Edad Media y los monstruos horripilantes y repulsivos de la literatura contemporánea que analiza Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007):

> Partió en su busca, sin tambaleos. Fue abriendo las puertas de los cuartos, todos vacíos, hasta dar con el de Silvia Balero. Estaba profundamente dormida, en medio de una niebla rojiza. La estuvo mirando un rato... [...] El paso siguiente fue violar a la dormida. No advirtió que estaba encinta; creyó que era panzona, como tantas mujeres en el sur argentino. El resultado fue que unos deditos celestes allá adentro se asieron de su miembro como de una manija, y cuando lo retiró, intrigado, sacó a la rastra un feto peludo y fosforescente, feo y deforme como un demonio, que con sus chillidos despertó a Silvia Balero y los obligó a huir, dejándolo dueño de la escena. Fue así como vino al mundo el Monstruo. (*La costurera* 83)

Nótese que, en este extracto de *La costurera y el viento* como en el fragmento de *El llanto* transcripto más arriba, la maternidad se relaciona igualmente con lo monstruoso: Claudia, la madre adúltera y embarazada, es calificada literalmente de monstruo, así como el hijo de Silvia Balero. Esta metáfora monstruosa de Aira llama la atención, al igual que la metáfora líquida empleada por Luiselli (la leche, el león marino, la superficie marina) pero de una forma sin duda más peyorativa, sobre la desestabilización del orden ordinario y ordenado del cuerpo, que la maternidad transgrede al unir a dos seres en uno. Mientras que Valeria Luiselli propicia a través de la narradora-protagonista de *Los ingrávidos* un testimonio íntimo de la maternidad que rebasa el carácter anecdótico para problematizar las implicaciones somáticas, sociales y laborales de esta experiencia, César Aira y Alan Pauls lo abordan desde perspectivas diferentes, con propuestas distintas. En sus novelas el tema ocupa menos espacio y surge vinculado al temor a la ilegitimidad, tal como enuncia Clare Hanson. Por otra parte, el tono y el vocabulario adoptados por sus narradores respectivos (el "cálculo" de las fechas y de los posibles amantes del narrador de Pauls, los "monstruos" de los narradores de Aira) traducen en cierto modo, pero de un modo que puede suponerse cierto, la distancia desencarnada que mantienen los dos escritores respecto del tema de la maternidad.

4.2. La autofiguración: autoficción y retrato de autor

Hasta aquí se ha interpretado la figura del fantasma, a la que alude el título de la autofabulación de Valeria Luiselli, en relación con el tema del Doble y la cuestión de la maternidad, esta última desarrollada en el relato marco de la narradora-protagonista (a). En la literatura secundaria, solo he podido encontrar otra interpretación al respecto, formulada por Teresa González Arce en "Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli" (2016), donde presenta el afantasmamiento como un símbolo del "proceso de transmutación que ocurre al escribir sobre la vida 'real'", el cual resultaría especialmente notorio en los personajes, que, incluso cuando parecen remitir a la persona del autor u a otro sujeto del mundo, no constituyen sino una versión incorpórea, "afantasmada", del ente biográfico (261-262). La estudiosa tiene razón, es bien sabido que un personaje es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso, y en

principio un lector crítico nunca debería creer enteramente en la fidelidad de su representación; aun cuando un relato pretende contar la historia de una persona "real", el personaje resultante no es el individuo concreto que emula, sino la imagen abstracta, ajena a este individuo que el autor ha logrado construir.

Ahora bien, en el caso de la narradora-protagonista de *Los ingrávidos*, como en los demás casos de autoficción, las cosas no son tan sencillas. No estamos ante un personaje literario que representaría a un individuo real cualquiera y ordinario, sino ante un personaje cuyo correspondiente extraliterario resulta ser el propio autor del texto, lo cual no debería considerarse como un detalle. Estamos tratando con un personaje novelesco, es verdad, pero un personaje novelesco que Valeria Luiselli hace derivar de sí misma. ¿Qué nos dice, entonces, la imagen del afantasmamiento a propósito de la figura del autor? Este me parece ser el quid de la cuestión, que González Arce olvida abordar en su ensayo. Si se la piensa en relación con la figura del autor, la imagen del fantasma no puede menos que evocar su "muerte" o desaparición metafóricamente proclamada por Roland Barthes en su artículo "The Death of the Author", aparecido primero en 1967 en la revista neoyorquina *Aspen*, y un año después en la revista marsellesa *Manteia*, en una versión traducida al francés.[141]

En este artículo, Barthes sustituye al autor como principio productor y explicativo del texto por el lenguaje, impersonal y anónimo, reivindicado ya en el pasado como la condición esencial de la literatura por novelistas como Mallarmé, Valéry o Proust, así como por los integrantes del movimiento surrealista. Para estos escritores, es el lenguaje el que actúa, que expresa, y no el yo del autor: el texto pasa al primer plano y relega a un lugar secundario al autor, quien pasa a definirse como un simple sujeto de la enunciación, que por otra parte ni siquiera existe fuera de la misma sino que solo se produce con ella, siempre en el "aquí y ahora" del acto de lectura. Barthes hace de esta muerte del autor un hecho propio de la modernidad: "L'éloignement de l'Auteur (avec Brecht, on pourrait parler ici d'un véritable 'distancement', l'Auteur diminuant comme une figurine tout au bout de la scène littéraire) n'est pas seulement

[141] Esta temática ha sido retomada y desarrollada poco después por Michel Foucault en tres conferencias pronunciadas entre febrero de 1969 y marzo de 1970, asociadas a la noción de "función-autor". La primera conferencia, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", fue divulgada en el *Collège de France* en febrero de 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía; Foucault la presentó de nuevo en una versión ligeramente modificada en marzo de 1970, en una universidad estadounidense; entretanto, en marzo de 1969, participó en las "Journées Cuvier" del Instituto de historia de las ciencias, en París, donde volvió sobre esta muerte del autor en su contribución titulada "La situation de Cuvier dans l'histoire de la biologie" (Samson párr. 4). Estos textos están disponibles en los tomos I y II de *Dits et écrits* (1994), en las ediciones Gallimard, bajo la dirección de Daniel Defert y François Eswald. Recordemos por último, como hace Mario Rodríguez Fernández, que Jorge Luis Borges, quien anticipó en su tiempo muchos debates teóricos, ya había declarado de alguna manera la muerte del autor en su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" (1941), donde un lector se (re)apropia palabra por palabra del texto de Cervantes pero leyéndolo desde otra tradición cultural, dándole así un sentido radicalmente distinto del original ("Pierre Menard").

un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (ou — ce qui est la même chose — le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente)" (64).[142] Y, si se hace ausentarse al autor de semejante manera, se deriva que la explicación desaparece igualmente con él, dado que ya no hay un sentido original y único que yacería en el fondo, o mejor dicho, en la base del texto. Barthes, quien deconstruye la noción de autor como ídolo y garante del sentido, cede el poder al lector, libre de interpretar el texto como mejor crea, apropiándoselo a su manera. Esto es lo que le conduce a formular que "l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination" (66), es decir, la unidad de un texto literario se produce en el lector, y no en el autor.

A priori, el afantasmamiento de la narradora-protagonista de *Los ingrávidos* podría parecer constituir una metáfora significativa de esta desaparición del autor, que deja de ser percibido como el único poseedor del sentido "último" del texto y pierde autoridad ante el lector, a quien corresponde ahora construir este sentido según su propio criterio y en la medida de sus capacidades personales. Se trataría de una suerte de resistencia a la definición de autor o autora como una noción unitaria que garantiza la cohesión del texto mediante la posesión efectiva de la llave de su significado: mediante la volatilización del personaje, se señala la volatilización de un sentido único para la novela, que puede descifrarse de múltiples maneras. Si no es completamente falsa, tal interpretación equivaldría no obstante a hacer caso omiso de la naturaleza intrínsecamente ambivalente del fantasma, que nunca señala una ausencia total sino un equilibrio sutil entre la desaparición y la exhibición: un fantasma se desvanece, tanto como atrae la atención hacia sí mismo, es el signo de una disipación al mismo tiempo que de una afirmación. Así, en *Los ingrávidos* la presencia de Valeria Luiselli es fantasmal, pero no menos masiva. Esto vale para todas las autofabulaciones del corpus de la presente tesis, profundamente marcado por la figura del espectro pero también por los temas del Doble y de la transformación, y en general por la pérdida de la entidad física. Al minorar la consistencia de su personaje literario, el autor sugiere una retirada, una disminución de su importancia. Pero simultáneamente, y de manera algo paradójica, no deja de ocupar el centro del texto al convertirse en protagonista de su propia historia fabulada: sigue siendo, a pesar de su autodisminución, la fuerza centrípeta que atrae hacia sí todas las miradas.

[142] "El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico 'distanciamiento', en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles)" (trad. C. Fernández Medrano, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 68).

Manuel Alberca expresa una opinión similar cuando asevera en *El pacto ambiguo* que: "El protagonista de la autoficción es un personaje contradictorio a la fuerza, pues sugiere o expresa tanto su falta de entidad como la necesidad obsesiva y enfermiza de afirmarse, como si la debilidad de su yo se fortaleciese en cada negación o intento de diluirse" (278-279). Cabe señalar que si bien la autodisminución a la que me refiero, y que comenta Alberca en esta cita, se hace particularmente visible en la rama menos mimética de la autoficción, no constituye una exclusividad de la misma. Siempre en *El pacto ambiguo*, el teórico español dedica varias páginas de su primer capítulo al fenómeno que llama "la minimización del escritor", el cual remite a la pérdida de su carácter heroico e ilustre, rastreable en las diversas categorías de la autoficción: "La figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un escritor improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria" (24). Por otra parte, Bernat Castany Prado ha mostrado a partir de la obra de Fernando Iwasaki que la "autoderrisión" (del francés *autodérision*, que consiste en rebajarse y en burlarse de sí mismo para crear una mayor identificación o conexión con sus interlocutores) es un recurso importante de la narrativa autoficcional ("La autoderrisión"), al igual que Philippe Gasparini, que le atribuye una misma función en *Est-il je ?* (245).[143]

Creo que, aun siendo extrema y llamativa, la autodisminución no deja de ser una autofiguración, una imagen de sí construida por el autor, que trabaja generalmente a su favor y puede servirle a diferentes propósitos. En un célebre artículo titulado "Autobiography as De-facement" (1979), Paul de Man proponía que, contrariamente a una idea generalmente aceptada, la autobiografía no depende simplemente de una realidad o referencia exterior al texto, sobre la cual no actuaría de vuelta; en lugar de pensar de manera unilateral que la vida empírica produce la autobiografía, de la que se espera que constituya la puesta en relato fiel de esta vida real, de Man daba a entender que el proyecto autobiográfico produce (determina) recíprocamente y en una misma medida la vida empírica, al crear un autorretrato que influye a su vez en la forma en que se reciben y se (re)interpretan las acciones reales del autor (920). La tesis de este teórico belga de la literatura me parece valer igualmente para la autoficción, donde la cuestión de la presentación de sí es al menos tan crucial como en la autobiografía.

[143] Kristine Vanden Berghe aborda en la introducción de *La invasión de los alter egos* (en prensa) la cuestión de la autoderrisión en los relatos autoficticios del Subcomandante Marcos, un asunto tratado por ella misma con más detenimiento en *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos* (2005).

No menos que el autobiógrafo, en efecto, el autor de una autoficción selecciona las facetas de su personalidad y de su propia historia que desea exponer al lector, y, en su empresa de desvelamiento, atenúa o a la inversa exagera algunos de sus aspectos. Al retratarse en una autoficción, el escritor se inventa; pero al inventarse, también se revela. A menudo, el escritor es irreconocible en el autorretrato que ofrece a su lector, con mayor razón si el autorretrato en cuestión es de índole no mimética. El lector sabe que se crea un personaje, y que este personaje no existe tal cual fuera de la ficción. No obstante, por imaginativo que sea, ese retrato no es menos real. Es real en la medida en que el escritor se fabrica una autoimagen tangible, una copia no conforme pero una copia a pesar de todo, de la que no se puede hacer abstracción puesto que lleva el mismo nombre y/o comparte sus rasgos biográficos más distintivos.

Todo sucede como si *Los ingrávidos* pretendiera enseñar, siguiendo el ejemplo de la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) de Diderot (a la que remite, por cierto, uno de los últimos libros de Mario Bellatin, aparecido en las ediciones Alfaguara en 2017 bajo el título homónimo *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*), que los seres percibidos como desprovistos cuentan en realidad con aptitudes extraordinarias, de las que el común de los mortales no solo está privado sino que además es incapaz de ver. La novela revela que la discapacidad es susceptible de crear seres de excepción, al personificar en los personajes de Gilberto Owen y Homer Collyer la paradoja de la ceguera vidente instaurada por Sófocles en *Edipo Rey*: a pesar de su ceguera física, ellos tienen la capacidad fuera de lo común de contemplar las cosas más allá de sus meras apariencias, y ven por consiguiente más y mejor que los demás personajes videntes. En el plano de la autofiguración, semejante representación tendría para la autora un doble efecto: le permite darse cierta credibilidad literaria y legitimar así su propia enunciación, al asociarse a un "verdadero escritor" que mediante la calidad de su mirada se sitúa por encima del resto de los humanos, a la vez que contribuye desde el interior de la novela a dar forma a la identidad de escritora desarraigada e internacional que se construye Valeria Luiselli en entrevista. Al convertir a Owen en personaje de su novela y al establecer con él un nexo estrecho e inmediato mediante la figura del Doble, ella se posiciona dentro de la tradición literaria nacional, pero al mismo tiempo, al sublimar así la ceguera real del poeta, excede esta tradición para inscribirse en una larga línea mundial de escritores que hicieron de esta condición una virtud a través de su ficción y/o en su vida personal, la cual se remonta a Sófocles y se extiende hasta Borges, pasando por Homero, Milton o Joyce. Haré referencia a estos dos efectos estrechamente imbricados e indisociables uno del otro, la legitimación de la enunciación propia y la construcción de una imagen de autor, con los términos *paratopía* y

ethos, que tomaré prestados del lingüista y analista del discurso francés Dominique Maingueneau.

4.2.1. Paradoja de la ceguera vidente

Aunque no exista ningún consenso sobre la cronología exacta de la obra de Sófocles, la mayoría de los especialistas del dramaturgo griego convienen en situar *Edipo Rey* alrededor del año 429 antes de Cristo (Lasso de la Vega 58). Pese a su carácter arcaico, la versión que dio Sófocles del mito de Edipo sigue ejerciendo hoy en día una importante influencia sobre la representación de la ceguera en las artes: en esta tragedia, como en *Los ingrávidos* dos mil cuatrocientos años más tarde, la visión se convierte en ceguera, y la ceguera en verdadera visión. Edipo, rey de Tebas, asesina sin saberlo a su propio padre, Layo, y contrae matrimonio con su madre, Yocasta. Cuando la verdad sale a la luz, y que Edipo y Yocasta se enteran de quiénes son realmente el uno para el otro, no solo marido y mujer como habían creído sino también hijo y madre, esta última no puede soportarlo y se suicida. Frente al cuerpo sin vida de Yocasta, Edipo deshace los broches dorados que adornan su vestido, los eleva a la altura de su cara, y en un gesto de gran desolación arranca sus propios ojos. Esta automutilación, que representa el clímax del drama, es de acuerdo con Colette Astier el elemento mediante el cual la puesta en escena del mito compuesta por Sófocles se distingue esencialmente de todas las demás (24-25).

En *Edipo Rey*, el personaje que divulga la terrible verdad a Edipo, un tal Tiresias, es ciego. Él no es un dios, es un hombre como los otros hecho de carne y hueso, pero vive en contacto con los dioses. Es más precisamente el portavoz de Apolo, hijo de Zeus y capaz de predecir el futuro. Es la razón por la cual, en Tebas, Tiresias es considerado como un oráculo. Si no ve el mundo circundante con los ojos de la cara, su proximidad con el dios Apolo lo hace omnisciente. Puede apreciar el orden universal en todos sus alcances y él sí sabe, por su parte, lo que depara el destino a su rey Edipo: *ve*, a pesar de su invidencia física, lo mismo que los dioses, conoce los designios divinos. Por el contrario, Edipo, quien posee el sentido de la vista, no es tan clarividente. Piensa llevar una existencia irreprochable sin jamás ver el mal en el que se encuentra (Schlesinger 70), sin jamás percibir la inmoralidad del asesinato de su padre y del matrimonio con su madre. Precisamente por tal motivo, en la versión de Sófocles, el personaje extirpa sus ojos en el momento en que aprende la verdad. Al mismo tiempo que se castiga por la inconsciencia de sus actos, pretende despejar su mirada. Se ciega físicamente, pero mediante este gesto simbólico busca hacer pasar sus ojos del orden de lo superficial al de lo profundo y adquirir el don de la visión vaticinadora que posee Tiresias. En “La navaja en el ojo” (1999),

César Nicolás dice al respecto: "Mediante la ceguera física, Edipo rasga el velo de las apariencias, y adquiere la sabiduría y el don profético de la visión. Ciega en apariencia sus ojos. Pero, en realidad, los abre a lo profundo: ha penetrado en la visión *interior*. [...] Al abrir ese ojo, penetrando en lo oscuro, Edipo alcanza a ver lo invisible, a decir lo indecible; ha comprendido lo *irracional*. Algo muy importante para los griegos" (18). Es así, a través de la lucidez de Tiresias y de la ablación voluntaria de Edipo, como Sófocles funda en su interpretación del mito la paradoja de la ceguera vidente.[144]

La misma aparente contradicción lógica, que la invidencia se torne en visión, se vuelve a encontrar en las páginas de la autofabulación de Valeria Luiselli. La novela cuenta con dos personajes ciegos: Gilberto Owen, a quien una catarata priva progresivamente del sentido de la vista al término de su vida, así como Homer Collyer. Homer y su hermano Langley son personajes inspirados con toda evidencia en los misteriosos "Collyer Brothers", que realmente existieron y se convirtieron en fugaces celebridades en 1947, cuando la policía de Nueva York encontró sus cadáveres en medio de las varias decenas de toneladas de desechos que Langley había ido acumulando a lo largo de los años. En un artículo publicado en 2003 para el periódico *The New York Sun*, William Bryk cuenta que los hermanos Collyer eran hombres elegantes y cultos (Homer era abogado, Langley pianista, y ambos eran graduados de la Universidad de Columbia, como Luiselli) que habrían decidido vivir fuera de toda realidad social y, paulatinamente, se fueron confinando en el interior de su antigua mansión situada en la Fifth Avenue, cerca de la calle 128, en el centro de Harlem. Desconectaron el teléfono, dejaron de pagar sus facturas, y fabricaron trampas con los objetos de toda clase que traía cotidianamente Langley para impedir que cualquiera pudiera penetrar en la casa.

En la meta-metadiégesis de *Los ingrávidos*, al final de los años 1920 en Nueva York, Owen y Homer se ven todos los domingos para conversar de literatura y de metafísica en el umbral de la residencia Collyer. Mientras que nadie cree a Owen cuando dice ver a los fantasmas de Ezra Pound y de la narradora (a') en el metro (su amigo Federico García Lorca se burla incluso de las historias de fantasmas que cuenta), Homer, por su parte, no lo duda un solo instante. Él es ciego, pero puede distinguir con lucidez los espectros que deambulan en la ciudad

[144] Esta paradoja es cabalmente resumida en las palabras que Tiresias dirige a Edipo después de que este último le haya acusado del asesinato de Layo. En esta escena, Tiresias el ciego demuestra su omnisciencia al aludir a la "ceguera" metafórica de Edipo y al predecir su automutilación futura: "Puesto que me has echado en cara que soy ciego, te digo: aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida. ¿Acaso conoces de quiénes desciendes? Eres, sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad" (Sófocles 327).

de Nueva York. Sospecha asimismo lo que el propio Owen parece ignorar, a saber, que ya se habría afantasmado:

> Usted es un fantasma, señor Owen, ¿no es así? (Pronunciaba mi nombre como lo han de haber pronunciado mis ancestros.)
> ¿Por qué dice eso, señor Collyer?
> Pues porque a usted sí lo puedo ver.
> ¿Y no será que usted está recuperando la vista con tanto helado de cocaína?
> No señor, no es eso. Usted tiene cara de indio americano pero constitución de japonés. Y tiene temple como de aristócrata alemán. Hoy trae sombrero, tal vez gris, y un saco que no le va nada bien.
> ¿No le gusta mi saco?
> A usted se le vería bien el *tweed*. El próximo domingo le regalo un saco de *tweed* de mi hermano Langley. Lo tengo que buscar y lavar. Mi hermano tiene muchas cosas allá dentro. (102)

Es más, Homer propone a Owen una explicación en cuanto a las apariciones que dice divisar en los subsuelos del metro de la ciudad, a partir de la cual el poeta desarrolla la teoría que llama "de las muchas muertes":

> Fue con Homer con quien desarrollé mi teoría de las muchas muertes. O quizá deba decir que fue él quien la propuso, y yo nomás la elaboré a su lado.
> Lo que sucede es que la gente se muere muchas veces en una misma vida, estimado Sr. Owen.
> ¿Cómo así, Sr. Collyer?
> La gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo por ahí, y luego siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta.
> ¿Y cómo se puede saber quién es fantasma de quién?
> A veces es fácil. El parecido físico, sobre todo de las orejas. (114-115)

A semejanza de Tiresias, Homer lleva de alguna manera una existencia inhumana dentro de la humanidad: a pesar de su ceguera física, ve lo que no pueden ver, y sabe lo que no pueden saber los seres humanos ordinarios dotados del sentido de la vista. Y, como Tiresias todavía, vive socialmente aislado. En el *Edipo Rey* de Sófocles, Tiresias, quien está por encima del común de la gente al ver lo mismo que el dios Apolo, como ha hecho notar Eilhard Schlesinger (70), no vive en el recinto de Tebas sino retirado en la periferia de la ciudad, separado físicamente y de forma significativa del resto de los ciudadanos. Homer, quien tampoco ve lo mismo que los demás, vive igualmente retirado con su hermano Langley, coleccionista patológico, en el interior de la residencia familiar: solo sale una hora al día a tomar el sol en el umbral de la casa porque está convencido de que, combinado con el consumo adecuado de cierta cantidad de helado de chocolate (el cual contendría cocaína según pretende su hermano), este régimen le devolverá la vista.

La paradoja de la ceguera vidente se deja apreciar también en Gilberto Owen, que pierde definitivamente la vista poco antes de su muerte y, del mismo que Tiresias y Homer, alcanza a ver a partir de entonces lo que permanece invisible a los ojos de los demás. A nivel del

metarrelato, veinte años después de los encuentros dominicales con Homer, Owen (b) vive solo en Filadelfia y su estado de salud no es óptimo. Sufre de sobrepeso y de catarata, una enfermedad que oscurece el cristalino del ojo y turba la visión. La lenta progresión de este achaque deja augurar una inevitable invidencia que Owen se resigna a aceptar. Una vez el poeta mexicano categóricamente ciego, sin embargo, constata con sorpresa y alivio que la ceguera no es lo que había temido. Mientras que esperaba ya no ver nada, únicamente la oscuridad más completa, ocurre lo opuesto; las cosas que había visto cada vez más borrosas durante los últimos tiempos vuelven a aparecer claramente ante él:

> Enciendo la luz del baño. Hace tiempo que la luz eléctrica hace poca diferencia y más bien sirve, como escribía ese infecto filósofo alemán, para iluminar mi casi completa ignorancia del mundo. Pero en esta ocasión, sucede lo contrario —o tal vez, más inquietantemente, lo contrario de lo contrario—. Prendo la luz y veo mi baño completo, el piso tapizado de caca de gato, las botellas semivacías de productos higiénicos tiradas, rollos de papel de baño a medio terminar formando una pirámide junto al escusado, una botella de whisky en el lavadero, una enredadera entrando por la ventanilla que ventila el minúsculo espacio de la tina. En el aire pesado, una veintena de moscas, o tal vez mosquitos, zumban.
> Miro hacia el espejo para situarme a mí mismo en medio de este escenario de pesadilla. Pero yo no estoy. En vez de mi rostro, está el de Nella Larsen, mulata cochina. De modo que mi teoría era correcta. Ésta es mi ceguera. Éste es mi infierno. Apago la luz y efectúo mi modesto ritual de higiene a sinciegas y sin mí. (139)

Poco a poco, la catarata había ido quitando la vista a Gilberto Owen. Pero en el momento preciso en que culmina la enfermedad, dejando ciego al poeta, este enciende la luz y descubre nuevamente el mundo. Distingue los excrementos, el papel, el whisky y las moscas de un cuarto de baño que no había podido contemplar sino superficialmente en mucho tiempo. Acto seguido, inmediatamente después de este episodio del cuarto de baño, y mientras que se encuentra completamente solo en su departamento, ve al fantasma de Ezra Pound tomando notas en su propio sillón (141), al de Federico García Lorca rasurándose las piernas (144), y al de su amigo Z. (el poeta neoyorquino Louis Zukofsky, igualmente convertido en personaje de la novela) limpiando sus anteojos (144). Alcanza a oír incluso la voz del cantor mexicano Guty Cárdenas (143), fallecido tiempo atrás, al igual que García Lorca. Rotundamente ciego, en suma, Gilberto Owen no solo ve otra vez la realidad circundante, sino que adquiere la misma facultad que Homer, esto es, la de distinguir a los fantasmas imperceptibles por los vivos videntes. O, para ser más exacto, esta capacidad que tenía en una medida limitada antes de perder la vista (dado que en su juventud ya percibía el fantasma de la narradora en las estaciones del metro de Nueva York) parece intensificarse en la ceguera: entonces su percepción se vuelve más aguda y penetrante.

Pero demos un paso atrás y volvamos sobre la escena del espejo, en la que Gilberto Owen se da cuenta de que este refleja el rostro de la escritora Nella Larsen, y no el suyo propio, como

debería ser. Owen, en realidad, no se estaría quedando simplemente ciego; se estaría afantasmando:

> Hago unas gárgaras frente al espejo del baño. Soy una sombra, con la mueca mortecina de mí incrustada en el hueco donde antes estaba mi cara. Soy un sinciego consin cara. No es que me esté quedando ciego; me estoy borrando. Mi cara ya no termina en un contorno; se extiende hacia la enmarcadura del espejo que me contiene, como un vaso a punto de derramarse. (140)

En los últimos instantes del libro, la ceguera y lo fantasmagórico confluyen de una manera nueva e inesperada. Parecería al fin y al cabo que Owen no "recupera" la vista al término de su catarata, como he indicado más arriba; si puede ver de nuevo y reparar en tantos fantasmas, posiblemente sea porque él mismo se haya convertido definitivamente en uno de ellos. ¿Ello significaría, entonces, que los únicos que deberían poder ver a los fantasmas son los fantasmas mismos, un poco como dejaba entender Julio Cortázar en "Del sentimiento de lo fantástico" (1967)?[145] Es una de las numerosas preguntas "ingrávidas" que Valeria Luiselli deja sin respuesta, como en suspensión, en su novela. Resulta interesante, empero, que intervengan simultáneamente la invidencia rotunda de Owen y su afantasmamiento. La figura del fantasma simboliza el vacío ontológico, todo lo que la mente del ser humano racional no puede concebir, aquello que su lenguaje no puede nombrar: la "verdad" o "cosa absoluta", escribe Luke Thurston (13). Al hacer coincidir el afantasmamiento y la ceguera de Owen, Luiselli invierte la percepción de esta discapacidad como una deficiencia para presentarla al contrario como una facultad extraordinaria, como ya era el caso con Homer, capaz de ver y de comunicarse con los fantasmas, e incluso de entender las leyes de su universo paralelo. En *Los ingrávidos*, el personaje invidente, como el fantasma, accede a una realidad inabordable para el ser humano ordinario, al orden superior de un mundo supuestamente más objetivo, no mediado por los criterios engañosos y las medidas cegadoras de este último.

En cuanto a la dimensión simbólica de esta escena del espejo en el cuarto de baño, no es anodino que Valeria Luiselli describa la desaparición de su personaje a partir del espacio de su cara. La cara es la "capital" del cuerpo (Le Breton, *Des visages* 105): concentra más que cualquier otra parte corporal la individualidad de una persona, es el atributo por el que un individuo se singulariza. La configuración particular y cada vez única de los ojos, de la nariz y de la boca, combinada con los contornos igualmente propios del rostro, todo ello es el signo más fuerte y más auténtico de la unicidad de cada ser humano. "Ce que nous appelons visage

[145] En este artículo, Cortázar declara exactamente: "Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos" (47).

est précisément", como estipula Emmanuel Lévinas, "cette exceptionnelle présentation de soi par soi sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelque supercherie, toujours possiblement rêvées" (221).[146] En el momento en que se esfuma su cara, Owen pierde simbólicamente su unicidad, su cualidad de ser humano particular, para integrar un orden superior propio de los fantasmas e inteligible únicamente por los humanos privados de sus ojos. Allí, en ese espacio ontológicamente inconsistente, más allá de la realidad y del modo de pensar restringido del hombre común, nociones como la de individualidad y la de género se vuelven baladíes. De allí la posible superposición del rostro de Larsen al de Owen.

La desaparición del reflejo personal en el espejo es un tópico clásico de la estética fantástica, del que la autora ya había echado mano en su libro de ensayos anterior *Papeles falsos*.[147] Si, en *Los ingrávidos*, Gilberto Owen se mira en el espejo de su cuarto de baño y ve su cara "borrarse" (140), en *Papeles falsos* era la propia Valeria Luiselli quien, frente al espejo de su baño, veía su rostro "difuminarse"; él dice encontrarse ante "el hueco donde antes estaba mi cara" (140), cuando ella, por su parte, decía tener "el rostro lleno de huecos". En el octavo ensayo, que lleva por título "Mudanzas", Luiselli declaraba en efecto: "Despierto con el rostro incompleto. Algo le pasó a mi cara durante la mudanza. Como si entre tanta caja se me hubiera difuminado la curva de la barbilla. Me estudio en el espejo del baño mientras me cepillo los dientes y trato de conectar la nariz con el entrecejo, el ojo derecho con su ojera irremediable, siempre más oscura que la del lado izquierdo: tengo un rostro lleno de huecos" (*Papeles*

[146] "Lo que llamamos cara es precisamente esa excepcional presentación de sí mismo por sí mismo que no tiene parangón con la presentación de realidades simplemente dadas, siempre sospechosas de algún engaño, siempre posiblemente soñadas" (trad. mía).

[147] El personaje que se acerca al espejo con la esperanza de confirmar su identidad, pero sin poder percibir su propia imagen, es un motivo presente por ejemplo en el cuento de Guy de Maupassant titulado "Le Horla" (1886), donde, poco antes del desenlace, el narrador, quien está poseído por un ser extraño, incognoscible e invisible, busca sin éxito contemplar su reflejo; no puede sino asistir a la terrible desaparición del mismo: "Eh bien ?... On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans… et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet" (50). ["¿Qué pasó?... Tanta luz, tanta claridad, y ¡no me veía reflejado en el espejo!... Se mostraba vacío, claro, profundo, ¡lleno de luz! Mi imagen no estaba adentro... ¡y yo me encontraba enfrente! Veía el gran vidrio límpido de arriba hasta abajo. Lo miraba con ojos aterrados; ya no me atrevía a avanzar, a moverme siquiera, sintiendo que él se hallaba cerca de mí, pero que no podría vencerlo, que se me escaparía una vez más, él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo" (trad. mía).] Más generalmente, el mismo motivo marca todavía las desventuras de Erasmo Spicker, el personaje de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann que, hechizado por el encanto italiano de la bella Giulietta, le cede su reflejo (el cuento en cuestión tiene dos títulos en español: en las *Obras completas de E.T.A. Hoffmann* de 1847, lleva por título "Las aventuras de la noche de la San Silvestre"; en la traducción de los cuentos llevada a cabo posteriormente por Enrique Leopoldo de Verneuil, en 1887, se titula "El reflejo perdido"), así como el clásico del cine mudo alemán *Der Student von Prag* (1913), de Hanns Heinz Ewers y Stellan Rye, donde el personaje de Balduin pierde igualmente su reflejo después de haberlo vendido a cambio de 100.000 monedas de oro al malévolo Scapinelli.

falsos 84). Si tanto Gilberto Owen como Valeria Luiselli encuentran en el espejo de su cuarto de baño un reflejo truncado de sí mismos, las dos escenas que acabo de referir, la de *Los ingrávidos* y la de *Papeles falsos*, se reflejan en cambio perfectamente entre sí, y contribuyen de esta manera a reforzar, al mismo tiempo que a ampliarla, la relación de Doble que se construye la autora con el poeta de Los Contemporáneos, la cual excede manifiestamente el solo espacio de *Los ingrávidos* para desenvolverse también entre un libro y otro.

4.2.2. Paratopía y *ethos* radicante

En *Los ingrávidos*, Valeria Luiselli no presenta la ceguera como un fracaso o una tara que impediría participar en la vida ordinaria, sino todo lo contrario, explora su vertiente más virtuosa y creativa. Tal como había hecho Sófocles previamente, ella erige la ceguera en superioridad: en su novela los videntes son ciegos, y los ciegos ven. El invidente, como el fantasma, pasa de la superficialidad del mundo de las apariencias a la profundidad de lo invisible y de lo indecible, como si una vez despojado de la visión física fuera capaz de abrir un ojo nuevo, más abarcador y vivo, que le permita aprehender lo irracional. Con su dicotomía cuerpo *versus* mente, René Descartes había instituido simultáneamente la naturaleza del conocimiento, la del cuerpo, y la de la relación entre estos dos elementos: el cuerpo, materia extensa, se consideraba ajeno al conocimiento, materia inextensa. En su introducción al libro colectivo *Cuerpos extra/ordinarios* (2019), López-Labourdette, Gronemann y Sieber hacen notar que es en este tipo de conocimiento desencarnado, desvinculado de la vida y de las cuestiones corporales, que se fundó el amplio aparato epistemológico occidental (13); Luiselli supera esta dicotomía cartesiana y hace pasar el saber por el cuerpo, e incluso —lo que es más significativo todavía— por lo que visto bajo ciertos ángulos, por ejemplo bajo el ángulo rehabilitador de la medicina, podría juzgarse como una deficiencia corporal. Si, desde tal punto de vista, la ceguera puede ser percibida como un acaecimiento negativo sinónimo de trastornamiento o de disfunción, este no es necesariamente el punto de vista de la literatura, que, al contradecir las metáforas instaladas por otras instituciones (instauradas y alimentadas a veces por la misma literatura), tiene la posibilidad de recordar que un cuerpo distinto puede ser tan funcional como uno considerado normal, o más incluso.

Pero para avanzar sobre este tema también hace falta considerar otra hipótesis, a saber, que el retrato de ciego vidente que Valeria Luiselli ofrece de Gilberto Owen no es un movimiento unidireccional que iría simplemente de la creadora al texto, y del texto al lector, sino más bien un movimiento que, cual un bumerán, volvería hacia su punto de partida para

modelar la identidad de la autora, quien es a la vez la condición y el producto de sus enunciados. En *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov observa que la literatura solo existe en cuanto esfuerzo de decir lo que el discurso ordinario, las declaraciones y conversaciones de todos los días, no dicen, y no pueden decir (27); precisamente por esta razón los autores suelen trazar a través de su enunciación una línea de demarcación respecto del común de los mortales, que determina la legitimidad y la credibilidad de lo que enuncian. Como es únicamente a partir de esta diferencia que la literatura puede constituirse y subsistir, el escritor, cuya producción y consumición de las obras dependen por otra parte de una inevitable participación en los asuntos del mundo común y corriente, debe negociar una posición paradójica o *paratópica*, que consiste en mantenerse a la vez dentro y fuera del funcionamiento de la sociedad ordinaria.

En *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation* (2004), Dominique Maingueneau intenta determinar la especificidad de los discursos religiosos, filosóficos y literarios. Sugiere que todos ellos se caracterizan por su índole "constituyente" (*constituante*) en el sentido de que, contrariamente a los documentos administrativos por ejemplo, expresan la visión del mundo singular de un creador soberano. La particularidad de los discursos constituyentes es ser paratópicos, es decir, que se enuncian necesariamente desde un lugar basado en una doble imposibilidad, la de cerrarse sobre sí mismo y la de confundirse con la sociedad ordinaria. Para Maingueneau, los medios literarios, al igual que los ámbitos de la religión y de la filosofía, están hechos de fronteras: para poder decir algo sobre la sociedad, el escritor debe conocerla y participar íntimamente en ella (ubicarse), pero para legitimar su discurso en tanto que discurso literario, debería al mismo tiempo marcar su sumisión a fuerzas que superan toda economía humana (desubicarse):

> Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable "place". Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable. (72)[148]

[148] "Quien enuncia dentro de un discurso constituyente no puede ubicarse ni el exterior ni en el interior de la sociedad: está condenado a alimentar su obra del carácter radicalmente problemático de su propia pertenencia a dicha sociedad. Su enunciación se constituye mediante esa imposibilidad misma de asignarse un verdadero 'lugar'. Ubicación paradójica, *paratopía*, que no es la ausencia de lugar, sino una difícil negociación entre el lugar y el no-lugar, una ubicación parasitaria, que vive de la imposibilidad misma de estabilizarse. Sin ubicación, no hay instituciones que permitan legitimar y gestionar la producción y la consumición de las obras, pero sin desubicación, no hay una constitución verdadera" (trad. mía).

De esta forma, la paratopía no solo caracteriza la condición del texto literario, sino también la del escritor, que se convierte en creador literario precisamente porque asume de forma singular la paratopía, que es su posición paradójica de inclusión/exclusión, el estar en la frontera que separa la sociedad común de su afuera.

En "Otro poeta en Nueva York: Gilberto Owen en *Los ingrávidos* (2011)" (2020), Kristine Vanden Berghe y yo hemos puesto en evidencia algunos de los rasgos paratópicos que Valeria Luiselli atribuye a su personaje, en particular durante su juventud neoyorquina (a'), como la vida de bohemio, asociada a la falta de reconocimiento, a la pobreza así como a las amistades y a los amores pasajeros. En este mismo artículo, hemos sugerido sobre todo que la escritora reescribe la trayectoria personal de Gilberto Owen resaltando el carácter paratópico de este último, lo que tiene como consecuencia aumentar a su vez el carácter paratópico de su propio *alter ego*, puesto que la autora se presenta en la novela como un Doble del poeta:

> Al convertirlo en un personaje literario, Luiselli destaca precisamente estos rasgos paratópicos e insiste en ellos. Central en el retrato de Owen en *Los ingrávidos* es su alcoholismo, del que padecía en la realidad pero que en la novela llega a ser tan grave que le provoca una progresiva ceguera y que permite allegar la figura de Owen a la del artista maldito; se insiste en el rechazo del que es objeto por parte de su esposa que lo ridiculiza ante sus amigas e intenta impedir que vea a sus hijos; y aparece en situaciones embarazosas con sus amigos artistas, declamando sin éxito versos malos en el metro o proponiendo traducciones estrafalarias en un bar. (Vanden Berghe y Licata 170)

Una faceta paratópica menos realista, y más sobrenatural, que los reveses amorosos y artísticos de Gilberto Owen y el alcoholismo que causa su ceguera, es el tratamiento particular que Valeria Luiselli hace de dicha ceguera. No se sabe bien a qué mundo pertenece Owen exactamente: hombre entre los hombres, que a la vez se borra, ve y escucha a los fantasmas, se define precisamente mediante su situación paratópica de *entre-deux*, entre la esfera natural de los vivos y el orden sobrenatural de los difuntos.

En un estudio de 1984 sobre los escritores fantásticos de la época romántica, Tobin Siebers ya anticipaba de alguna manera el concepto de paratopía de Maingueneau al proponer que, mediante el supranaturalismo de sus obras, estos artistas creaban un doble efecto de aislamiento y de inclusión. Por una parte, dice Siebers, el ego romántico se retira a la soledad y se diviniza a sí mismo, al sugerir que capta su inspiración de una fuente sobrenatural que es el único en conocer, pero por otra parte, las metáforas de su obra no dejan de evocar temas de índole humana y común:

> No es sorprendente que lo fantástico surgiera durante el período romántico, pues tal vez constituya la suprema literatura de la diferencia. El romanticismo fue un movimiento de lirismo poético, rebelión artística e idiosincrasia personal. Los escritores románticos del siglo XIX desearon crear obras de arte originales,

> mas también se esforzaron por lograr cierto grado de diferencia personal. La literatura fantástica consagra las diferencias, poniendo de relieve aquellos aspectos de la experiencia que se aventuran más allá de lo estrictamente humano, hacia un ámbito sobrenatural. En la literatura fantástica convergen la poética visionaria del hombre romántico aislado y las pesadillas supersticiosas de los hombres comunes, afirmando la idiosincrasia, la originalidad y la diferencia en todos los frentes. (9)

Mediante el carácter sobrenatural de su ficción, el escritor fantástico romántico se envuelve simultáneamente en el tejido social y en la marginalidad, se presenta como un ciudadano del universo al mismo tiempo que lo trasciende. A mi parecer, algo del mismo orden sucede en la autofabulación de Valeria Luiselli. Madre de dos hijos y fantasma, su propio *alter ego* se halla en la frontera entre la inscripción en, y la exclusión de, la sociedad ordinaria. Es asimismo el Doble de un ser igualmente situado al límite entre la vida y la muerte, Gilberto Owen, quien se ve atribuido además una extraordinaria facultad de percepción que contribuye a distinguirlo más aún, como si su afantasmamiento fuera poco, del resto de los humanos. Al aplicar la paradoja fundada por Sófocles a Owen y al vincularse con él mediante la figura del Doble, es su propia paratopía la que Luiselli refuerza. Se presenta a sí misma como la digna heredera de un poeta que, como Tiresias, es tanto humano como sobrehumano, forma parte del mundo de los hombres al mismo tiempo que lo excede por la transcendencia de la imaginación con la que aprehende la realidad que lo rodea.

Al tiempo que la ceguera vidente de Owen contribuye a aumentar el carácter paratópico del *alter ego* de Valeria Luiselli, incide en la autoimagen de esta última, en su *ethos*, término que empleo en su acepción de presentación de sí dentro y a través del discurso que le concede Dominique Maingueneau, siempre en *Le discours littéraire*. De acuerdo con este estudioso, independientemente de su índole constituyente o no toda enunciación libera algo que es del orden del *ethos*, en la medida en que por su forma de expresarse, por su nivel de lengua y su estilo, pero también y sobre todo por los temas que elige y su manera de tratarlos, cada locutor da a su interlocutor una representación determinada de su persona: "L'efficacité de *l'ethos* tient ainsi au fait qu'il enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé. Il a beau être rattaché au locuteur en tant que celui-ci est à la source de l'énonciation, c'est de l'intérieur qu'il caractérise ce locuteur. Le destinataire attribue en effet à un locuteur inscrit dans le monde extradiscursif des traits qui sont en réalité intradiscursifs, puisque associés à une manière de dire" (204).[149]

[149] "La eficacia del *ethos* reside así en el hecho de que envuelve de alguna manera la enunciación sin ser explicitado en el enunciado. Aunque sea ligado al locutor en cuanto fuente de la enunciación, el *ethos* caracteriza a este locutor desde el interior. El destinatario atribuye en efecto a un locutor inscrito en el mundo extradiscursivo una serie de rasgos que son en realidad intradiscursivos, ya que se asocian a una manera de decir" (trad. mía).

Mediante lo que dice, y mediante su manera de decirlo, un locutor activa en su receptor la construcción de una representación de sí mismo. Esto no es propio de la oralidad; es un fenómeno inherente al discurso, ya sea oral o escrito, estima Dominique Maingueneau, según quien todo texto leído posee igualmente una suerte de "voz" específica a partir de la cual se construye una caracterización del garante del discurso (*Le discours littéraire* 207). En el ámbito literario, este garante es lo que Maingueneau llama el "inscriptor", neologismo que designa el enunciador o narrador de un texto particular, el cual no debería confundirse en principio con el "escritor", el actor que define una trayectoria en la institución literaria.[150] Los practicantes de la autoficción inducen sin embargo a confrontar el inscriptor y el escritor, como observa Jérôme Meizoz en sus propios trabajos, al volver más o menos ambigua la relación entre estas dos instancias ("Ce que l'on fait dire" párr. 19).

Valeria Luiselli me parece construirse en *Los ingrávidos* un *ethos* que podría calificarse de "radicante", partiendo de una idea ingeniosamente propuesta por Maria Pape en su estudio de esta novela. El concepto de radicancia ha sido elaborado por el historiador y crítico de arte francés Nicolas Bourriaud para referirse a lo que considera ser el principal modelo de composición de las artes contemporáneas: la expresión en las obras del desarraigo físico y cultural del artista antes que la representación de un origen único y fácilmente identificable. A juicio de Bourriaud, el individuo de hoy lleva una vida menos sedentaria que la de sus parientes de los siglos anteriores; se establece menos que ellos, viaja con más facilidad y con una mayor frecuencia, pasando así por diversos territorios dentro de una misma vida. En un intento de

[150] En su ensayo, Maingueneau escinde en tres la instancia autorial: distingue al inscriptor y al escritor de la "persona", que es el ser civil, el individuo con una vida privada (107-108). Sobre el particular, Reindert Dhondt y Beatrijs Vanhacker escriben en su artículo "*Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique" (2013): "Tandis que dans une rencontre dialogique entre le locuteur et son public, l'*ethos* est le résultat d'une interaction de face à face, l'échange écrit nécessite un simulacre de la présence physique de l'auteur. Celui-ci n'est toutefois aucunement la résultante d'une construction identitaire à sens unique, mais bien le résultat d'un processus complexe et performatif où interviennent plusieurs médiateurs et instances qui intègrent la figure de l'auteur. Ainsi, Maingueneau distingue entre 'l'inscripteur' (l'énonciateur textuel ou le narrateur ; pensons au personnage de l'apprenti écrivain Varguitas dans *La Tante Julia et le scribouillard* (1977) de Mario Vargas Llosa), la 'personne' (l'être civil ; Vargas Llosa le candidat présidentiel de tendance libérale marié d'abord avec sa tante et plus tard avec sa cousine) et 'l'écrivain' (la fonction-auteur dans le champ littéraire ; Vargas Llosa le détenteur du prix Nobel, titulaire d'innombrables doctorats honoris causa et membre de l'Académie royale espagnole)" (párr. 11) ["Mientras que en un encuentro dialógico entre el locutor y su público, el *ethos* es el resultado de una interacción cara a cara, el intercambio escrito necesita un simulacro de la presencia física del autor. Este sin embargo no es en absoluto el resultado de una construcción identitaria de sentido único, sino más bien el resultado de un proceso complejo y performativo donde intervienen varios mediadores e instancias que integran la figura del autor. Así, Maingueneau distingue entre el 'inscriptor' (el enunciador textual o el narrador; pensemos en el personaje del escritor en devenir Varguitas en *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa), la 'persona' (el ser civil; Vargas Llosa el candidato presidencial de tendencia liberal casado primero con su tía y más tarde con su prima) y el 'escritor' (la función-autor en el campo literario; Vargas Llosa el ganador del premio Nobel, titular de innumerables doctorados honoris causa y miembro de la Real Academia Española)" (trad. mía)].

conceptualizar esa trashumancia actual, Bourriaud toma prestado el vocablo *radicante* al léxico botánico:

> L'individu de ce début de XXI[e] siècle évoque, pour rester dans un lexique végétal, ces plantes qui ne s'en remettent pas à une racine unique pour croître mais progressent en tous sens sur les surfaces qui s'offrent à elles en y accrochant de multiples pitons, tel le lierre. Celui-ci appartient à la famille botanique des *radicants*, qui font pousser leurs racines au fur et à mesure de leur avancée, contrairement aux *radicaux* dont l'évolution est déterminée par l'ancrage dans un sol. (58)[151]

Como esas plantas radicantes que echan raíces conforme avanzan, un gran número de hombres y mujeres de este siglo XXI tienden según Bourriaud a desplazarse constantemente y a asimilar de esta manera una mezcla heterogénea de culturas, las de los diferentes territorios por los cuales transitan. Esta acumulación de influencias culturales se traduciría en las artes por la coexistencia de diversas tradiciones, a veces incluso antitéticas. Es precisamente en este sentido que el concepto de radicancia resulta útil para Maria Pape, quien opina que la vida itinerante de Valeria Luiselli permite explicar la presencia simultánea en *Los ingrávidos* de dos estéticas de índole y de origen muy diferentes: la literatura fantástica en su versión latinoamericana y el hiperrealismo estadounidense, una estética que juega con las limitaciones de la realidad y otra que intenta repetirla obsesivamente. La novela, dice Pape, parece constituir una puesta en escena de las raíces de su autora, sin que ninguna de las dos tradiciones de las que se alimenta, ni la latinoamericana ni la estadounidense, tenga por sí sola el poder de definir la verdadera naturaleza de la obra; al contrario, la obra toma su definición de la concomitancia y de los intercambios que se producen entre ambas (191-192).

No sería una exageración afirmar que la vida personal de Valeria Luiselli podría considerarse como el ejemplo mismo de la radicancia de la que habla Nicolas Bourriaud. Nacida en 1983, es hija del diplomático mexicano Cassio Luiselli Fernández, que fue el primer embajador mexicano en Sudáfrica. Además de Sudáfrica y de México, donde nació, a los once años Luiselli ya había vivido en Estados Unidos, en Costa Rica y en Corea del Sur. Durante la adolescencia volvió a México para cursar sus estudios secundarios, pero tuvo dificultades para encontrar su lugar en su tierra natal. "I had learned how to be a foreigner, but I didn't know how to be a Mexican" (párr. 1), confiesa la escritora en una entrevista concedida en 2014 a Wendy Smith (la cual lleva por lo demás un título significativo: "An International Life"). Esto

[151] "El individuo de este comienzo de siglo XXI evoca, para seguir con el léxico vegetal, esas plantas que no se remiten a una raíz única para crecer sino que progresan en todos los sentidos en las superficies que tienen por delante, enganchando a ellas múltiples pitones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de las plantas *radicantes*, que hacen crecer raíces a medida que avanzan, contrariamente a las plantas *radicales*, cuya evolución está determinada por el anclaje en un suelo" (trad. mía).

la llevó a solicitar una beca para terminar el *High School* en la India. Hizo luego una licenciatura en Filosofía a caballo entre México, España y Francia (párr. 1), antes de realizar estudios de doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Columbia. En el momento de la publicación de *Los ingrávidos* la autora todavía vivía en Nueva York, con su hija Maya y su entonces marido el escritor Álvaro Enrigue.

Así pues, desde una fase temprana, la vida de Valeria Luiselli adquirió una propensión más global que local, más radicante que radical. Su juventud fue marcada por una sucesión de residencias temporarias en diversos países, que la llevaron a asumir esa identidad de "extranjera" a la que se refiere en entrevista y que deja transparentar en algunos ensayos. "Both in English and Spanish, I have always felt slightly foreign", declara la escritora en el mismo diálogo con Wendy Smith (párr. 3), o bien, cuando en otra entrevista Lauren Oyler le habla de su vuelta a México durante la adolescencia, Luiselli precisa: "I felt like I didn't have the right to be a foreigner, and I was extremely foreign" (párr. 4).[152] En un artículo titulado "Contra las tentaciones de la nueva crítica", aparecido en febrero de 2012 en la revista *Nexos*, la autora fustiga por otra parte el discurso de la identidad nacional e incluso regional en el que la nueva crítica mexicana encierra según ella a los jóvenes escritores del país, y se pregunta: "¿Cómo es posible que en México sigamos —los lectores y críticos más jóvenes— obsesionados con explicarnos a nosotros mismos a través de fijar una identidad nacional reducida a unos cuantos rasgos burdos?" (párr. 12). Es reductor pretender explicar una obra a partir de la biografía de su creador, como preconizaba Sainte-Beuve. Pero si se toma en consideración este tipo de declaraciones en las cuales Luiselli insiste sobre su internacionalidad y su sentimiento de extranjería, y se pronuncia en contra del discurso de la identidad nacional alimentado por cierta parte de la crítica literaria, legítimamente podría suponerse que la autora quiere brindar una clave de lectura de sus propios textos, más precisamente una clave de lectura radicante, que dé cuenta de sus raíces múltiples y dispersas.

La crítica literaria, precisamente, no ha permanecido indiferente a la radicancia vivida y reivindicada por Valeria Luiselli, ni ha dejado de tratar del tema en sus trabajos, aunque utilizando palabras y expresiones alternativas al concepto de Nicolas Bourriaud. En "Fantasmas y sosias" (2014), uno de los primeros artículos académicos sobre *Los ingrávidos*, Regina Cardoso Nelky observaba que:

[152] "Tanto en inglés como en español, siempre me sentí ligeramente extranjera"; "Sentía que no tenía el derecho de ser extranjera, mientras que era extremadamente extranjera" (trads. mías).

> La mayoría de los personajes que se mueven en el espacio de Nueva York coinciden en su carácter transitorio: están de paso, igual que la narradora y que Gilberto Owen. Nada es estable ni definitivo, la movilidad es una característica del ser humano contemporáneo; el mismo Owen, como diplomático, anduvo por muchos lugares. La autora, Valeria Luiselli, hija de diplomático, también vivió desde pequeña en diferentes sitios: Costa Rica, Sudáfrica, Corea, India y España, y en la actualidad estudia en Nueva York. […] La ubicuidad múltiple y la extraterritorialidad, como la crisis de identidad y de unidad forman parte del mundo contemporáneo, lo que se refleja en el universo literario actual, y el texto de Luiselli se inscribe en esta propuesta. (80)

Más recientemente, esta misma radicancia le ha granjeado a Valeria Luiselli cierta reprobación, especialmente en su país natal, donde se le reprocha a veces la superficialidad de su inscripción en la realidad mexicana y en su tradición literaria. En el capítulo de *Volver a la modernidad* (2017) que dedica a Luiselli, Oswaldo Zavala por ejemplo le dirige una crítica severa porque, según argumenta el estudioso, ella instrumentaliza la figura de Gilberto Owen al despojarla de su carácter nacional para hacerla corresponder a su propio deseo de crearse un lugar en el espacio cultural hegemónico estadounidense y europeo. Ignacio Sánchez Prado defiende una tesis similar en su ensayo *Strategic Occidentalism* (2018), en las primeras páginas del cual precisa que el éxito de Luiselli en México y fuera no habría sido posible sin la labor previa de varias precursoras mexicanas como Elena Garro y Carmen Boullosa, antes de subrayar que en su obra los marcadores nacionales tienden sin embargo a borrarse o a transformarse:

> When Mexico and the United Kingdom declared 2015 a shared cultural year, three other established writers (Cristina Rivera Garza, Juan Villoro, and Guadalupe Nettel, just breaking into English translation themselves) were responsible for selecting twenty Mexican writers under the age of forty for an anthology entitled *México20: New Voices, Old Traditions* that would showcase Mexican Literature for British Readers. Among the anthology's most striking features is the absence of Mexico as a topic in many of the selected works: it is clear that the committee sought to avoid representing national literature through stereotypes. At the same time, it is also clear that most of the twenty writers (Luiselli among them) sought to avoid the idea of the Mexican writer as representative of Mexicanness itself. (5-6)[153]

Aunque coincida con Cardoso Nelky, Zavala y Sánchez Prado en numerosos puntos, no comparto enteramente el tono de la crítica de estos dos últimos. Como contrapunto a su visión, quisiera recordar que en *Pour une littérature mineure* (1975) Gilles Deleuze y Félix Guattari han mostrado que lo que hizo posible la invención de Kafka, y constituyó incluso su mayor

[153] "Cuando México y el Reino Unido declararon 2015 un año cultural común, tres otros escritores establecidos (Cristina Rivera Garza, Juan Villoro y Guadalupe Nettel, cuyas obras empezaban a traducirse al inglés) fueron responsables de seleccionar veinte escritores mexicanos menores de cuarenta años para una antología titulada *México20: nuevas voces, antiguas tradiciones* que fungiría para los lectores británicos como escaparate de la literatura mexicana. Entre las características más notables de la antología figura la ausencia de México como tema en muchas de las obras seleccionadas: está claro que el comité buscó evitar representar la literatura nacional a través de estereotipos. Al mismo tiempo, también está claro que la mayoría de los veinte escritores (Luiselli entre ellos) buscó evitar la idea del escritor mexicano como representativo de la propia mexicanidad" (trad. mía).

riqueza, era precisamente lo que llamaban por su parte la "desterritorialización" del autor, quien, como Luiselli, escribía en una lengua en la que se sentía extranjero.[154] El tipo de reacciones adversas que acabo de referir, basado en parámetros nacionales, me parece esencializar en cierta medida las diferencias identitarias que Valeria Luiselli pretende trascender en su novela mediante la pérdida de unidad de su narradora: el fantasma encarna lo "extraño" en la doble acepción del término, tanto en el sentido de "raro" —lo desconocido e inexplicable— como de "extranjero" —lo que viene de fuera, de otro país o de otro mundo—. De su fantasma que atraviesa las épocas para estar presente simultáneamente en dos países diferentes, puede inferirse que la autora desea evitar situar su *alter ego* literario en un tiempo y un espacio específicos, identificables y definitivos.

Volviendo ahora a la cuestión de la ceguera vidente, esta participa plenamente en el *ethos*, en la autoimagen radicante que se construye Valeria Luiselli en el sentido de que posiciona a la autora en una tradición literaria que trasciende el contexto mexicano contemporáneo. En su ensayo *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990), Jacques Derrida comenta una conferencia ofrecida por Jorge Luis Borges el 3 de agosto de 1977 en el teatro Coliseo de Buenos Aires, titulada "La ceguera" (transcrita en un libro editado en 1980, *Siete noches*, el cual reúne las siete conferencias pronunciadas por Borges durante ese mismo año, en el mismo lugar). El análisis se centra en la forma en que el escritor argentino se inscribe, a través de las referencias brindadas en su discurso, en la línea de ilustres autores ciegos como Milton, pero también Joyce u Homero:

> Quant à Borges, parmi les ancêtres aveugles qu'il identifie ou revendique dans la galerie de la littérature occidentale, c'est visiblement avec Milton qu'il rivalise, à Milton qu'il voudrait s'identifier, de lui qu'il attend, avec ou sans modestie, les lettres de noblesse de sa propre cécité. Cette blessure est aussi un signe d'élection qu'il faut savoir reconnaître en soi, le privilège d'une destination, la mission assignée : dans la nuit, par la nuit même. Pour évoquer la grande tradition des écrivains aveugles, Borges tourne autour alors d'un miroir invisible. En même temps qu'une célébration de la mémoire, il esquisse un autoportrait. Mais il se décrit lui-même en désignant l'autre aveugle, Milton, surtout le Milton auteur de cet autre autoportrait que fut *Samson Agonistes*. […] Généalogie singulière, singulière illustration, illustration de soi entre tous ces aveugles illustres qui se gardent en mémoire, se saluent et se reconnaissent dans la nuit. Borges avait commencé par Homère, il finit par Joyce et, toujours aussi modestement, par l'autoportrait de l'auteur en aveugle, en homme de la mémoire, juste après une allusion à la castration : "Joyce apporta une musique à l'anglais. Et il déclara courageusement (et mensongèrement) : 'De toutes les choses qui me sont arrivées, je crois que la moins importante est que je sois devenu aveugle'. Il a laissé une partie de sa vaste œuvre composée dans l'ombre : polissant les phrases dans sa mémoire […]. J'ai énuméré assez d'exemples ; certains sont si illustres que j'ai honte d'avoir parlé de mon cas personnel ; mais les gens veulent toujours

[154] En sus cuentos y novelas Kafka abandonó el checo y el yiddish, lenguas vernáculas de la comunidad judía y rural de Praga de donde era originario, para adoptar el alemán, que desempeñaba allí el doble papel de lengua vehicular y cultural.

> des confidences et je n'ai aucune raison de leur refuser les miennes. Bien qu'il me semble évidemment absurde de mettre mon nom à côté de ceux que j'ai eu l'occasion d'évoquer". (Derrida 39-41)[155]

Borges se insinúa aquí en una genealogía de eminentes autores cuyos nombres han pasando a la historia mundial de la literatura porque lograron hacer de su ceguera una fuerza para la práctica de su arte; al dedicar en *Los ingrávidos* un espacio tan consecuente a la ceguera de Gilberto Owen, y sobre todo al presentarla como una virtud, Valeria Luiselli sitúa a su vez a su paisano en la tradición de escritores ciegos designada y perpetuada por Borges (es plausible que la autora cultive igualmente, a propósito, cierto juego onomástico entre Homer Collyer, su personaje ciego, y Homero, el poeta ciego autor de la *Ilíada* y la *Odisea*). Aunque la narradora-protagonista de *Los ingrávidos* no sufra personalmente de ceguera, al asociar a Owen a la misma tradición de escritores que Borges, Luiselli también une de alguna manera a su propio personaje a la misma dado que, como vengo insistiendo, Owen y el *alter ego* de la autora son en esta novela personajes reflejados, vinculados por una íntima relación de Doble hábilmente construida y que determina el conjunto de la obra, tanto en el plano temático (lo que dice y hace uno, también lo dice y hace el otro) como en el plano formal (al punto que sus fragmentos respectivos llegan a confundirse).

Anteriormente, se ha especificado que en teoría el *ethos* del inscriptor o narrador no debería confundirse con el *ethos* del escritor, pero que por su misma naturaleza la autoficción incita a renunciar al dogma heurístico de la distinción entre estas dos instancias. Quizás la inclusión de la escritora Valeria Luiselli —y ya no de su narradora— en esta línea mundial reivindicada por Jorge Luis Borges se haría más clara si relacionáramos directamente la forma en que ella, en cuanto autora, trata de la ceguera en *Los ingrávidos*, con las conclusiones de la conferencia analizada por Derrida, donde el mismo Borges afirma con convicción que:

---

[155] "En cuanto a Borges, entre los ancestros ciegos que identifica o reivindica en la galería de la literatura occidental, es visiblemente con Milton con quien rivaliza, a Milton que desearía identificarse, de él que espera, con o sin modestia, la carta de nobleza de su propia ceguera. Esta herida también es una señal de elección que hay que poder reconocer en sí, el privilegio de un destino, la misión asignada: en la noche, por la noche misma. Para evocar la gran tradición de los escritores ciegos, Borges gira en torno a un espejo invisible. Al mismo tiempo que una celebración de la memoria, esboza un autorretrato. Pero se describe a sí mismo designando al otro ciego, Milton, sobre todo el Milton autor de ese otro autorretrato que fue *Samson Agonistes*. [...] Genealogía singular, singular ilustración, ilustración de sí mismo entre todos esos ciegos ilustres que se guardan en la memoria, se saludan y se reconocen en la noche. Borges había empezado con Homero, termina con Joyce y, tan modestamente todavía, con el autorretrato del autor como ciego, como hombre de la memoria, justo después de una alusión a la castración: 'Joyce trajo una música nueva al inglés. Y dijo valerosamente (y mendazmente) que «de todas las cosas que me han sucedido creo que la menos importante es la de haberme quedado ciego». Ha dejado parte de su vasta obra ejecutada en la sombra: puliendo las frases en su memoria, trabajando a veces una sola frase durante todo un día y luego escribiéndola y corrigiéndola. [...] He enumerado suficientes ejemplos; algunos tan ilustres que me da vergüenza haber hablado de mi caso personal; salvo por el hecho de que la gente siempre espera confidencias y yo no tengo por qué negarle las mías. Aunque, desde luego, parece absurdo poner mi nombre junto a los nombres que he tenido ocasión de recordar'" (la traducción de Derrida es mía; la cita de Borges es la que figura en *Siete noches*).

> Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento. Todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo. [...] Esas cosas nos fueron dadas para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida, cosas eternas o que aspiren a serlo. Si el ciego piensa así, está salvado. La ceguera es un don. (*Siete noches* 58)

Valeria Luiselli sigue en *Los ingrávidos* el camino indicado por Borges y procede a "transmutar" la condición de la ceguera: lejos de tratarla como un empobrecimiento, la introduce al contrario, no sin exagerar algunos rasgos de la discapacidad real de Owen, como un don, como un evento esclarecedor que abre las puertas de un mundo diferente del de las siluetas y de los colores. Este tema, que ya había actuado de bisagra entre el cuentista argentino y la historia de la literatura mundial, permite a la novelista mexicana extender sus raíces más allá del campo nacional para implantarse en un contexto literario más internacional e intemporal, mejor adaptado a su perfil de escritora radicante.

Puente III: rasgos paratópicos de Bellatin

En sus autofabulaciones, Mario Bellatin suele presentarse con un estado de salud precario, construyéndose un personaje afectado invariablemente o casi por males físicos y mentales a los que la medicina no puede atribuir ni nombres ni remedios. En el segundo capítulo de esta tesis, dedicado al estudio de varios de sus relatos, se ha sugerido que tal generalización de la discapacidad y de la enfermedad podía leerse como una puesta en entredicho de la objetividad hacia la cual tienden en sus prácticas la medicina y las ciencias en general (que se han relacionado, a su vez, con la objetividad a la que pretenden en el ámbito literario el novelista realista y el autobiógrafo en su intento de imitar o reproducir hechos y acontecimientos extraliterarios). Pero tal y como acabo de hacer con Valeria Luiselli, hay que intentar dar cuenta de las significaciones múltiples de la representación en el discurso de Bellatin de una diferencia física o mental, y contemplar igualmente la posibilidad de que esta contribuya a asentar la paratopía creadora del autor, que es la negociación inherente al ejercicio de la literatura de una localización en la frontera del espacio social.

A estas alturas, es necesario introducir dos importantes puntualizaciones en cuanto a mi manejo de los conceptos de enfermedad y de discapacidad, que ya he estudiado al alimón en el capítulo sobre Mario Bellatin y que estoy a punto de considerar conjuntamente una vez más. Al proceder de este modo, no quisiera dar a entender que la enfermedad y la discapacidad son conceptos intercambiables, y menos aún, que todas las formas de enfermedad y todas las formas

de discapacidad se parecen, y son vividas o negociadas por todos los individuos de igual manera. La ceguera de la que sufrió Owen al término de su vida no tiene por ejemplo ningún rasgo somático en común con la discapacidad de Bellatin, y trazar un "puente" como se hace aquí entre estas dos condiciones puede parecer, con razón, una empresa aleatoria. Como nota Rosemarie Garland Thomson en *Extraordinary Bodies* (1997), la "discapacidad" es una categoría abarcadora y en cierto modo artificial, que engloba diferencias físicas congénitas y adquiridas, enfermedades y retrasos mentales, patologías crónicas y agudas, fatales y progresivas, heridas temporarias y permanentes, y todavía una amplia gama de características corporales que se juzgan desfigurantes, como algunas cicatrices o marcas de nacimiento, proporciones inhabituales o incluso la obesidad. Por otra parte, estos elementos numerosos y variados no siempre son absolutos o estáticos, son a menudo condiciones dinámicas y contingentes afectadas por una serie de factores externos que fluctúan con el tiempo. Todo esto explica que cada persona portadora de una "discapacidad" tenga una relación propia y especial con esta etiqueta, estipula Garland Thomson (13), cuyas precisiones me parecen poder aplicarse con el mismo valor a algunas enfermedades. Si abordo juntos la enfermedad y la discapacidad, no es que las mismas sean para mí conceptos sinónimos, sino porque en sus autofabulaciones el propio Mario Bellatin las une de manera fluida al generalizarlas sin discernimiento a un gran número de sus personajes, y al rechazar atribuir a cada una de sus manifestaciones una denominación precisa. Asimismo, si propongo un puente entre la discapacidad de Bellatin y la de Owen, la razón no es que las considere como una misma condición física sino más bien que, a pesar de las respectivas diferencias entre una y otra, tienen según mi apreciación un potencial paratópico similar.

La segunda puntualización es que plantear la discapacidad y la enfermedad como posibles rasgos paratópicos no equivale de ninguna forma a considerarlas como estados inferiores o negativos, como desgracias personales que implicarían necesariamente una exclusión vinculada con una desviación respecto de la norma. Como aclaran Rosemarie Garland Thomson en el libro ya citado, pionero en el estudio de las representaciones de la discapacidad en la cultura norteamericana, así como Bryan Turner en el capítulo de *The Body and Society* (1984) que dedica al tema de la enfermedad, las significaciones atribuidas a estas dos situaciones no residen en defectos físicos o mentales inherentes a la persona concernida, sino más bien en el discurso médico, cultural y literario que las envuelve. Tal como las entiendo, tanto la discapacidad como la enfermedad son condiciones ambivalentes, potencialmente factores de exclusión y de inclusión, de negatividad y de positividad, dependiendo de la perspectiva desde la cual se las aborda y del tratamiento consecuente que reciben.

El sociólogo estadounidense Talcott Parsons postula por ejemplo en *Social Structure and Personality* (1964) que en nuestras sociedades contemporáneas que ponen el acento sobre la autorrealización en vez de darse un objetivo global compartido, el foco primordial de evaluación social es el logro (*achievement*) personal, que pasa en una vasta mayoría de los casos por la consecución de objetivos laborales; vista bajo este ángulo, la salud se evalúa como la capacidad positiva de un individuo a participar en el mundo del trabajo (a ser económicamente productivo) y la enfermedad y la discapacidad se convierten en estados ilegítimos e indeseables ya que descartan, en diversas medidas y por períodos más o menos largos, de los deberes profesionales (274-279). Este modelo funcionalista del cuerpo no constituye sin embargo su realidad única y absoluta, como tampoco lo es su teorización por algunas ciencias médicas, las cuales establecen juicios basados en criterios de frecuencia estadística o de estado ideal, que ocasionan a veces la reprobación de situaciones corporales que se apartan de los criterios en cuestión (Marzano-Parisoli, *Penser le corps* 48). Estas etiquetas negativas no necesariamente son incorporadas por el individuo enfermo y/o discapacitado; la estigmatización solo se produce cuando un sujeto aislado las internaliza. Uno de los principales objetivos de las asociaciones para personas ciegas, paraplégicas, diabéticas, etc., es resistir a esta señalización negativa, al ofrecer una imagen positiva del modo de vida del paciente y al sensibilizar a su situación a fin de favorecer su inclusión en la sociedad.

Además, no debería olvidarse que todas las formas de enfermedad y de discapacidad no son igualmente estigmatizadas; algunas de ellas incluso se evalúan positivamente y gozan en algunos contextos de cierto prestigio social o artístico. Bryan Turner recuerda que, en la cultura europea del siglo XVIII, la gota, la melancolía y la hipertensión eran las marcas de un estatuto social honorífico en la medida en que solo afectaban a una clase privilegiada de individuos que, en razón de su situación económica o de su formación intelectual, podían permitirse el lujo de llevar una vida sedentaria, alejada de la agitación del trabajo manual (198). En el mismo orden de ideas, Susan Sontag ha mostrado en *Illness as Metaphor* (1978) que durante la época romántica, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, la tuberculosis era la enfermedad asociada a la figura del "verdadero" artista (34-35), y que en el siglo siguiente la misma fue sustituida por la demencia, de la que se suponía que llevaba la conciencia humana a un estado de iluminación paroxística (40). En un estudio más reciente sobre las poéticas de la enfermedad, María Victoria Utrera Torremocha afirma a este respecto que para muchos autores contemporáneos existe todavía una clara dependencia entre los trastornos de la salud mental en particular y la grandeza espiritual del genio o del visionario, los primeros tendrían un correlato en la segunda y viceversa. "Cuando mejor se aprecia la complejidad psicológica del artista o

del personaje que lo representa es en los momentos de crisis provocados por desórdenes mentales de diferente tipo y de distinta intensidad", escribe la autora, que continúa:

> La enfermedad entonces, y ya en el plano de la vida real, conduce al poeta más que nunca a la iluminación, haciendo posible una visión más aguda de la realidad. Por ello no extrañará que las perturbaciones de la personalidad no solamente se rechacen como negativas para el escritor y su obra, sino que se cultiven como ideal literario y vital. El escritor llega entonces a negar la enfermedad en aras de su identidad como hombre y artista. (32)

Siguiendo esta línea de pensamiento, ya he citado el análisis de Jacques Derrida que revela la forma en que Borges construye su propia genealogía al convertir en don, no una enfermedad o una discapacidad cualquiera, sino su ceguera, que puede suponerse tanto más invalidante para un escritor de su talla, igualmente reconocido como un lector fino y voraz.

Aunque hasta cierto punto estos comentarios sobre las interacciones entre el individuo y su enfermedad y/o su discapacidad puedan parecer triviales, era necesario aclarar que estos dos estados nunca son en sí negativos o positivos, ni excluyentes o incluyentes; el sentido que se les confiere es el resultado de un posicionamiento y de determinada interpretación. De ello se desprende que tampoco constituyen por naturaleza situaciones paratópicas, es decir, ni la enfermedad ni la discapacidad bastan *per se* para situar a un individuo en la frontera del espacio social. Su índole paratópica está crucialmente ligada al texto, solo puede elaborarse dentro y a través del acto de enunciación. No es ni necesario ni suficiente estar enfermo o tener una discapacidad para convertirse en escritor, e inversamente, la escritura no tiene por qué hacer de estas dos condiciones un rasgo que marginaliza, ya sea para bien o para mal. Ninguna situación inicial es paratópica, únicamente aparece como tal *a posteriori*, una vez señalada así por la escritura.

Hay en las autoficciones no miméticas de Mario Bellatin diversos indicios textuales que permiten asociar las dolencias físicas y mentales de su personaje a la paratopía creadora del autor, quien, de acuerdo con la teoría de Dominique Maingueneau, solo puede legitimar su obra como discurso constituyente poniendo en juego en su enunciación la imposibilidad de su plena inscripción en el funcionamiento de la sociedad ordinaria. Según Maingueneau, una de las figuras en las cuales puede materializarse la paratopía creadora es el espacio ubicado en el interior de la sociedad oficial, pero escondido en su corazón (87). Esto es exactamente lo que sucede en *Disecado*, donde el Doble del narrador (cuyo nombre pasa sucesivamente de Mario Bellatin a ¿Mi Yo? y luego a una media luna) dice vivir su misteriosa enfermedad desesperado y recluido, retirado en su pequeña casa aislada del tumulto de la gran capital mexicana:

> Me dijo que le resultaba difícil considerar como propia la ciudad que continuaba habitando a pesar de las circunstancias. No había crecido en ella. Casi no guardaba recuerdos de infancia que le pudieran servir de referente. La abandonó cuando tenía poco tiempo de nacido y no volvió a ella sino muchos años después. La situación perfecta para sentirse partícipe y no de su vorágine. Para creer que era un habitante pero también un explorador.
> [...]
> ☾ sabía que estaba incapacitado para actuar como un ciudadano común y corriente.
> [...]
> Escogió para habitar una pequeña casa construida a principios del siglo veinte. Se hallaba ubicada en una de las zonas más céntricas y, sin embargo, se encontraba aislada del bullicio por una alta reja casi siempre cerrada.
> Allí permanecieron, ☾ y su desesperación, el tiempo que tardó en manifestarse la enfermedad. En apariencia ajenos a casi todo lo que se desenvolvía cerca.
> ☾ , solitario frente a las palabras que debía crear.
> Todo lo demás lo percibía como un vago rumor. (OR2 223-224)

Otra figura recurrente de la paratopía creadora indicada por Maingueneau es la identificación del autor con cuantos atraviesen y crucen las fronteras trazadas entre grupos sociales, como los aventureros, los nómadas y los exiliados (87). Al respecto, creo significativo que en "En el ropero del señor Bernard" el tocayo de Mario Bellatin anticipe que su extraña deformación física provocará un rechazo de parte de los inmigrantes marroquíes del puerto de Sète. Ni siquiera entre estos extranjeros que se encuentran lejos de su país de origen, está en su lugar, la enfermedad o la discapacidad de la que sufre (no se sabe exactamente de qué se trata) lo empuja de alguna manera al margen del margen. Nótese además que esta paratopía de identidad (mi grupo no es mi grupo) se refuerza mediante la ilegalidad de las actividades a las que se dedican los inmigrantes en cuestión, presumiblemente contrabandistas, como puede deducirse de estas palabras del narrador:

> Desde ahora seré nuevamente tratado como siempre por los demás habitantes del pueblo. De nuevo haré la fila mensual para recibir los medicamentos gratuitos —que dejé de consumir, pues sus efectos secundarios interferían muchas veces con el placer que me causaba escuchar al señor Bernard durante sus disertaciones dirigidas a la nada—. Bajaré entonces, de cuando en cuando, para confundirme con los inmigrantes marroquíes, quienes de seguro buscarán involucrarme en sus negocios sucios. Harán que transporte a distintos puntos del poblado los paquetes que reciben de los barcos con frecuencia. Como sabían que contaba con la bicicleta del hijo del hombre abandonado, había veces en que me solicitaban más servicios que de costumbre. Eso solía ocurrir antes de que al señor Bernard le cayera una piedra del acantilado. Ahora no sé cómo reaccionarán esos extranjeros cuando me vean sin el vehículo y con el cuerpo aun más deforme que de costumbre. Con el cuello entumido, la espalda arqueada. Con todo mi yo arqueado por alguna fuerza invisible para que adopte una postura casi horizontal. Es probable entonces que no quieran inmiscuirme más en sus asuntos. Los comprendo. (OR2 608)

Amén de causar el rechazo de los inmigrantes del puerto, en este extracto la dolencia del narrador-protagonista se asocia sutilmente a una enigmática "fuerza invisible" que parecería superar toda economía humana. Esto último se hace más evidente en *El uruguayo de los muertos*, donde el personaje de Mario Bellatin se presenta como "una especie de mutante" (OR2

458) y sugiere, después de consultar a un homeópata, que sus males no vendrían de su propio cuerpo sino del cosmos, motivo por el cual permanecerían ininteligibles para la razón humana:

> Sin escuchar ningún consejo, durante esos días —en los que visitaba los baños que te he descrito— acudí donde un médico homeópata ortodoxo, quien me demostró que la mayoría de mis enfermedades no son mías sino que me preceden en el tiempo. Como si al nacer ya tuviese conmigo un código diseñado de los distintos males por los que tengo que transitar. Quizá por eso están tan fuera de orden la mayoría de los dictámenes clínicos que suelo escuchar, y sea ésa la razón por la que los doctores no pueden interpretar realmente lo que le suele suceder a mi cuerpo con regularidad. Las enfermedades por las que he pasado, las maneras que tienen de atacarme, los síndromes que acostumbran presentarse se encuentran, casi siempre, fuera de alguna lógica científica.
> La primera manifestación de mi vida, por ejemplo, mi nacimiento sin brazo, parece demostrarlo. Nadie supo nunca qué sucedió con aquel miembro faltante. (OR2 289-290)

Las enfermedades del personaje de Mario Bellatin, así como su discapacidad, lo ubican en una posición fronteriza entre dos mundos distintos: su condición es la del hombre ordinario, como lo demuestra su vulnerabilidad corporal, pero al mismo tiempo sus males tendrían su origen en un impalpable más allá. Su situación tiene ciertas connotaciones paratópicas porque remite al incierto umbral entre nuestro mundo, el de lo racional y de lo visible, y un mundo de arriba, de lo irracional y de lo invisible. Una parte del personaje está anclada en la pesadez humana, otra está orientada hacia las estrellas desde una época desconocida que precede incluso su nacimiento.

Del mismo modo, pero en el otro sentido, en "La verdadera enfermedad de la sheika" la discapacidad del *alter ego* de Bellatin lo posiciona en la frontera entre el mundo ordinario y un mundo de abajo, representado por los sótanos del hospital donde se sitúan la zona de rehabilitación corporal que se ha visto obligado a visitar con frecuencia desde su infancia (OR2 121). En el punto 2.4., he descrito ya a partir de una propuesta de Iuri Lotman las implicaciones simbólicas de esta configuración espacial. Recordemos aquí que, en vez de corregir eficazmente su discapacidad, la prótesis que lleva el narrador de este relato atrofia su hombro y la parte superior de su brazo derecho, y contribuye paradójicamente de esta manera a profundizar en su situación de inferioridad respecto a una norma fijada por la misma medicina. En un bucle infinito, el personaje debe volver perpetuamente al sótano del hospital para mantener el aparato que, lejos de devolverle a la norma y de permitirle "fundirse" en la masa, perpetúa su pretendida disminución física.

Otro rasgo medular de las autofiguraciones de Mario Bellatin es su representación en la muerte, en cuanto testimonio privilegiado de ultratumba, lo que en mi opinión cumple una función paratópica similar a la de la enfermedad y de la discapacidad en la medida en que coloca al personaje del escritor en una posición más sobrenatural pero igualmente fronteriza, a la vez

más allá y más acá de la vida de los hombres y de las mujeres comunes. En *El libro uruguayo de los muertos* y "En el ropero del señor Bernard", el personaje de Bellatin convive con los muertos, y en *Disecado* él mismo está fallecido. Pienso que Samuel Steinberg no remite a otra cosa que al valor paratópico que reviste la muerte en la obra de Mario Bellatin cuando escribe en su artículo "To Begin Writing" (2011) que se trata de "a repetition required by the literary today, a ritual that permits its presence, a pseudo-sacrifice that grants its continued, if funerary persistence, its spectral dwelling in our world" (107).[156] Solo en el borde de la sociedad ordinaria el escritor puede fundar la índole constituyente de su discurso. Sobre este asunto, María Victoria Utrera Torremocha afirma que: "La muerte temprana de algunos artistas y poetas contribuye a afirmar en el plano de la realidad la relación entre creación y enfermedad y a hacer de ésta un requisito para el arte. El poeta que muere joven se rodea de un halo de misterio" (30). Al volver de ultratumba o al presentarse como un individuo capaz de entrar en contacto con el más allá, Bellatin dota su discurso de un aura paratópica mística: se ubica en un límite último, situado entre la esfera de los seres humanos y un mundo de fuerzas trascendentes. De allí también, sin duda, la recurrencia de las apariciones del autor en cualidad de derviche girador. Mediante las rotaciones insistentes de su cuerpo el "derviche", nombre que tiene su origen en el persa *darwīsh* cuyo significado ("buscador de puertas") sugiere la mendicidad itinerante o la errancia (Arias 364), intenta comunicarse con el más allá: al introducirse como tal el autor legitima una vez más su palabra al definirse como el intermediador entre el común de los mortales y un absoluto al que la gran mayoría de ellos no tiene acceso.

4.3. Conclusiones

Es posible que sorprenda la elección de basarse en la recuperación de la figura de Gilberto Owen para emprender una reflexión sobre la paratopía y el *ethos* de Valeria Luiselli. Había dos razones para ello. Al proceder como he hecho, entendía ir más allá de las reflexiones formalizadas ya en el artículo "Otro poeta en Nueva York" (2020), que el curioso lector podrá consultar, si lo desea, en la revista *Literatura mexicana*. Pero mi voluntad era también y sobre todo mostrar que en mi corpus de autoficciones no miméticas la asociación a otros escritores anteriores no constituye únicamente una clave dada por el autor para guiar la interpretación crítica de su propia obra, como puede ser el caso de la referencia a Alain Robbe-Grillet ofrecida por Mario Bellatin. Luiselli hace de la ceguera de Owen un medio de acceder a la inefable

[156] "Una repetición requerida por lo literario hoy, un ritual que permite su presencia, un pseudo-sacrificio que autoriza su presencia continua y funeraria, su persistencia espectral en nuestro mundo" (trad. mía).

dimensión de la vida después de la muerte —de la vida después de las muertes en plural, me atrevería a decir para mantenerme fiel al universo del relato—, lo cual no carece de efectos en su paratopía creadora y su *ethos* personales, habida cuenta de que se introduce de diversas formas como su Doble. La sublimación de la discapacidad de este otro escritor por un lado, y la elaboración de una autoimagen por otro, pueden considerarse como dos caras de la misma moneda.

En *Los ingrávidos*, la ceguera vidente de Owen ayuda más precisamente a la autora a modelar su *ethos* radicante al mismo tiempo que participa en la singularización de su propio personaje literario, del que señala la pertenencia y la no pertenencia al común de la gente. Esto último vale también para el afantasmamiento del *alter ego* de Luiselli, para la enfermedad y la discapacidad en los relatos autoficticios de Mario Bellatin, pero también en realidad para las alteraciones de tipo inverosímil y sobrenatural estudiadas en los dos capítulos precedentes. Las personalidades múltiples del personaje de Bellatin, sus cambios de nombre y de complexión, así como la metamorfosis del personaje de Pauls, permiten a estos autores fundar la constitución de su enunciación, según la teoría de Dominique Maingueneau, al situarlos en la frontera de la sociedad ordinaria. Bellatin y Pauls, como Luiselli, son todo seres vivientes. Su nombre en la portada del libro prueban que existen y que son seres humanos como los demás, pero el personaje que se prestan en la ficción no es sin embargo el de un hombre o de una mujer corriente; se presentan como sujetos en transformación, nunca disponibles bajo una forma cerrada y definitiva, e incorporan así la condición liminar fundamental de una enunciación que no puede fijarse so pena de renunciar a aquello que asienta su legitimidad. Estos autofabuladores interiorizan de algún modo la errancia que Maingueneau considera como la condición obligatoria del escritor, como si ni siquiera en su propio cuerpo —con todo la primera y última casa del ser humano— les resultara posible establecerse de una vez por todas.

Para las dos principales ejes temáticos de este capítulo sobre *Los ingrávidos*, la maternidad de la narradora-protagonista y la ceguera vidente de Gilberto Owen, de la que he partido para estudiar el *ethos* y la paratopía de Valeria Luiselli, he señalado diversas líneas intertextuales, las cuales van de Virginia Woolf a Lina Meruane, y de Sófocles a Jorge Luis Borges. Quisiera añadir que, en lo que concierne al primer tema, *Los ingrávidos* dialoga aun con otras ficciones hispanoamericanas recientes edificadas sobre la idea de que los ciegos perciben el mundo con una temible lucidez y ejercen el poder sobre los hombres que los rodean, como "Informe sobre ciegos", capítulo autónomo de *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, o las novelas *El huésped* (2006) y *Poso Wells* (2007), de Guadalupe Nettel y Gabriela Alemán respectivamente. En cuanto al tema de la maternidad, existe una serie de sorprendentes

puntos comunes entre la autofabulación de Luiselli y la novela *Le bébé* (2002), de Marie Darrieussecq, que son de tal riqueza que merecerían más atención de la que habría podido dedicárseles en estas páginas. Citaré para terminar, a título primario y con la esperanza de que esto pueda suscitar investigaciones más profundizadas, algunos extractos de esta novela cuya narradora es igualmente anónima, pero cuyo carácter autoficticio ha sido subrayado por Jacques Lecarme (párr. 3):

- "Le bébé voit les fantômes. Ses yeux dérivent dans l'espace, il ignore nos sourires, il n'entend pas nos appels : il suit dans la maison le lent mouvement des spectres. […] J'essaie de regarder où il regarde, de voir ce qu'il voit. Un reflet sur la télévision ? Le mouvement de l'arbre, à la fenêtre ? Épouvantée, à l'idée qu'il nous préfère les ombres" (17);[157]

- "Mon bureau, sommairement divisé en attendant que nous déménagions, est aussi sa chambre, encombrée de revues, imprimantes, vieux fax, jouets, lettres…" (102);[158]

- "Le bébé m'empêche d'écrire en se réveillant. Dans *La femme gelée*, Annie Ernaux écrit : 'Deux années, à la fleur de l'âge, toute la liberté de ma vie s'est résumée dans le suspense d'un sommeil d'enfant l'après-midi'. Le bébé m'empêche de fumer et de boire, parce qu'il me tête" (8);[159]

- "Quant à l'écriture, les premières semaines je n'étais capable que de constater l'absence de désir pour le texte en cours : il était hors sujet, il ne trouvait plus sa place dans ma vie. Je n'étais pas non plus capable d'écrire sur le bébé" (60);[160]

[157] "El bebé ve a los fantasmas. Sus ojos derivan en el espacio, ignora nuestras sonrisas, no oye nuestras llamadas: sigue en la casa el lento movimiento de los espectros. [...] Intento mirar donde él mira, ver lo que él ve. ¿Un reflejo sobre la televisión? ¿El movimiento del árbol, en la ventana? Aterrada, por la idea de que prefiera a nosotros las sombras" (trad. mía).
[158] "Mi escritorio, someramente dividido en espera de nuestra mudanza, también es su cuarto, atestado de revistas, impresoras, viejos fax, juguetes, cartas..." (trad. mía).
[159] "El bebé me impide escribir al despertarse. En *La mujer helada*, Annie Ernaux escribe: 'Durante dos años, en la flor de la edad, toda la libertad de mi vida se resumió en el suspense de un sueño de niño por la tarde'. El bebé me impide fumar y beber, porque me teta" (trad. mía).
[160] "En cuanto a la escritura, las primeras semanas solo podía constatar la ausencia de deseo por el texto en curso: estaba fuera de lugar, ya no encontraba su lugar en mi vida. Tampoco era capaz de escribir sobre el bebé" (trad. mía).

- “Bonheur d’écrire, bonheur d’être avec le bébé : bonheurs qui ne s’opposent pas. Geint encore en moi, sournoise, la petite chanson : ‘on ne peut pas être une intellectuelle et une bonne mère’, on ne peut pas penser et pouponner. Sainte Beauvoir. Bonheurs qui loin de s’entremanger se nourrissent l’un de l’autre. L’écriture pousse ici avec le bébé, et le bébé profite de l’écriture, puisque ce cahier rend sa mère heureuse” (61).[161]

[161] “Felicidad de escribir, felicidad de estar con el bebé: felicidades que no se oponen. Gimotea todavía en mí, sigilosa, la pequeña canción: ‘no se puede ser una intelectual y una buena madre’. Santa Beauvoir. Felicidades que lejos de entrecomerse se alimentan una de otra. La escritura brota aquí con el bebé, y el bebé saca provecho de la escritura, ya que este cuaderno le hace feliz a su madre” (trad. mía).

V

CÉSAR AIRA (RELATOS VARIADOS)

> Los personajes para mí son totalmente secundarios. Me interesa la trama, la aventura, el movimiento. Los personajes son mis ideas, mis palabras, mi modo de pensar, todos mis personajes son yo.
> (C. Aira, "No tomarse las cosas tan seriamente".)

> Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.
> (A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*.)

> Era un juego muy austero, muy simple, y por eso mismo inagotable. No podía aburrirnos, porque eso habría ido contra su definición. Además, ¿cómo íbamos a aburrirnos? Si era la libertad misma. Se revelaba, al jugarlo, como una parte de la vida, y la vida era amplísima, elástica, interminable.
> (C. Aira, "El infinito".)

Debo la idea central de este capítulo a un azar vinculado a una autoficción fantástica (realmente fantástica, en el sentido más estricto que la teoría literaria ha concedido al calificativo), la cual no forma parte del corpus de estudio de esta tesis, pero cuya lectura no resulta menos placentera: se trata de *Humo* (2017), de la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán. En el marco de una clase sobre las vanguardias iberoamericanas dada por la profesora Yanna Hadatty Mora, tuve la oportunidad de conocer en persona a la autora poco después de la publicación de su novela en

México. Cautivado por *Humo*, y más generalmente por la obra de Alemán, que acababa entonces de leer vorazmente, me decidí a proponerle una entrevista, lo que aceptó generosamente. Es una vez la entrevista terminada que la escritora me dio una valiosa información, a saber, que la sede mexicana de las ediciones ERA iba a organizar en los días siguientes un encuentro público con César Aira (Coronel Pringles, 1949).[162] La ocasión era demasiado bella para no aprovecharla.

Aquel día, el 13 de septiembre de 2017, había delante de la casa de la editorial ERA una inmensa cola de admiradores impacientes, como antes de un importante concierto de rock. El escritor y crítico literario mexicano Martín Solares realizó una entrevista de tres cuartos de hora, y tres otros cuartos de hora fueron dedicados luego a las preguntas de la audiencia, que eran numerosas. Desde los primeros minutos, Solares hizo a Aira la pregunta siguiente, que en realidad era más bien una afirmación: "Creo que una de las pocas cosas que no pueden encontrarse en tus novelas es una ideología, o una opinión editorial, de la realidad argentina o de la realidad latinoamericana, a diferencia de los narradores que te precedieron". César Aira le dio entonces esta respuesta, que daría vueltas en mi mente durante los dos años siguientes: "Allí no hay gran cosa que decir, es mi definición de la literatura, la de un juego, un juego irresponsable, un juego casi de niños, que preserva la infancia del que... Bueno, no sé, no sé qué estoy diciendo, las opiniones son lo menos importante de un escritor. Pero sí, lo que he hecho no es realista, no tiene ninguna función. La literatura no tiene ninguna función social". Aira se retractó, pero ya era demasiado tarde. Acababa de pronunciar las palabras "juego", "niño" e "infancia", que nunca olvidé y que terminarían por germinar dos años más tarde en algún rincón de mi cabeza. De hecho, el azar, que hace realmente bien las cosas, quiso que conociera modestamente el tema del juego por haberlo tratado en mi tesis de maestría concerniente a la recurrencia de elementos lúdicos en dos novelas de otro escritor argentino, a

[162] Invito a descubrir en el enlace siguiente esta entrevista que se publicó el 10 de febrero de 2018 en *Confabulario*, el suplemento cultural del diario mexicano *El Universal*, bajo el título "Detrás de la cortina de *Humo*": <https://confabulario.eluniversal.com.mx/detras-de-la-cortina-de-humo/> (consultado el 23 jul. 2020). Considero *Humo* como una autoficción "fantástica" en el sentido estricto del término en razón del hecho de que "Gabriela", el personaje del autor que regresa a Paraguay después de muchos años tras el fallecimiento de su amigo íntimo Andrei, está muerta también. Esto se revela sola y discretamente en el último fragmento de la novela: "Recuerda que, en esa misma ciudad, durante el verano, cientos de miles de mangos maduros se desintegraban en las veredas e hilaban un tiempo imposible e intoxicante. Que, en esos días, se caminaba sobre un aroma pegajoso y corrompido: casi sexual. Que la explosión de flores que trepaban al cielo, el morado-jacarandá y el amarillo-rosado-blanco lapacho, hacían que se dejara de ser de este mundo. Recuerda, también, que todo eso terminó cuando, apenas disimulada tras cinco cuerpos, la asesinaron sobre la calle Palma mientras la ciudad avanzaba a su costado" (199). Curiosamente, la crítica literaria no ha resaltado esta particularidad, cuyo vínculo con *Pedro Páramo* (1955) es por lo demás manifiesto.

saber, Julio Cortázar (quien, a pesar de un interés compartido por el juego, no figura entre los escritores predilectos de César Aira, los que incluye en su genealogía literaria).

Los resultados de estas reflexiones sobre el juego son presentados en este capítulo, que reúne una serie de argumentos a favor de un "pacto lúdico" para las autoficciones de tipo no mimético. Este pacto no pretende reemplazar el famoso "pacto ambiguo" de Manuel Alberca; debe considerarse más bien como un complemento, como un concepto organizador y analítico que estimo más apropiado para las autoficciones más abiertamente imaginativas. Según Alberca, en efecto, sea cual sea su grado de verosimilitud la autoficción se caracteriza por la duda interpretativa que siembra en sus receptores, incapaces de diferenciar en la diégesis los elementos ficticios de los elementos autobiográficos. En mi opinión esta duda no tiene lugar, o al menos no se produce con la misma intensidad, en cierto número de autoficciones que brindan a sus lectoras y lectores indicios (para)textuales suficientemente claros para permitirles leer la historia propuesta en clave ficticia. La caracterización lúdica de este pacto complementario se justifica por una serie de rasgos que la autoficción no mimética comparte con el juego, y más particularmente con el juego en sus manifestaciones más elementales, típicas de la infancia, como la ausencia aparente de límites y de reglas y la ficción indisimulada de los hechos narrados, que acentúan por su inverosimilitud su distancia respecto a la esfera de la vida práctica. ¿Qué gana el lector por su parte con este pacto, si pierde el placer de investigar, cual un sutil detective, para discernir lo verdadero de lo falso en el relato que se le somete? El lector gana un placer similar según yo al que puede encontrar en las historias de superhéroes, que cuestionan y llevan cada vez más lejos los límites del ser humano: el pacto lúdico reintroduce la imaginación en la narración del Yo y suaviza así los duros contornos de la realidad, cuyas leyes naturales restringen física e intelectualmente al individuo en sus posibilidades de realización. Como supermujeres y superhombres, los autoficcionalistas de lo imaginario invitan al lector a soñar con lo que la realidad le prohíbe, al poner en jaque las limitaciones del cuerpo, del espacio e incluso del tiempo.

Pero antes que nada, antes de teorizar sobre el pacto lúdico, me interesaré en otro tema, el que ha fungido como hilo conductor de esta tesis hasta ahora: el cuerpo. Esta vez abordo el tema de una forma un poco peculiar, pues no me dedico a estudiar las diferentes modalidades de su presencia, aunque esta fuese una presencia diluida o atenuada, sino más bien las huellas de su ausencia. En la ficción de Aira los cuerpos tienden a ser relegados al segundo plano, y las autoficciones airianas de mi corpus de estudio no constituyen una excepción al respecto. Enumero y ejemplifico tres elementos que, tales como los entiendo, dejan transparentar la voluntad del autor de no exceder en materia de cuerpos y de vida corporal: las descripciones

somáticas raras, someras y groseras, las desapariciones y las muertes múltiples de sus personajes. Es a partir de la postura literaria desideologizada adoptada y defendida por Aira (esto es, su convicción de que la literatura no debería ser guiada por ninguna intención social o política) que propongo explicar este tratamiento particular del que el cuerpo es objeto en sus textos de ficción. Más específicamente, establezco un nexo entre este tratamiento y un artículo aparecido en 1989 en el número diez de la revista apolítica *Babel*, donde ya se asociaba a un "desierto de los cuerpos" la literatura producida por el grupo de escritores unidos en torno a la revista, y entre los cuales se encontraba un tal César Aira.

Luego, a guisa de transición hacia el desarrollo teórico de mi propuesta de pacto lúdico, mostraré cómo el tema del juego opera en las autoficciones de César Aira y cómo se inscribe de manera coherente en la visión que tiene este autor de la literatura. En un análisis de sus cuentos y novelas autoficcionales, pondré de relieve una abundancia de referencias explícitas a la esfera del juego así como una vuelta —a menudo explícita igualmente— a la mirada de la infancia, las cuales informan sobre una definición de la literatura y del arte en general basada en los valores del instinto y de la invención, de la improvisación y de la libertad. Hay que notar que en *El pacto ambiguo* (2007), donde Manuel Alberca erige a César Aira en representante emblemático (191) de la autoficción que califica por su parte de "fantástica", el estudioso español ya señalaba estos mismos valores en declaraciones que parecían contradecir la vacilación interpretativa característica de su pacto de lectura fundado en la ambigüedad:

> Novelas como *El llanto*, *Las curas milagrosas del doctor Aira*, *Embalse*, *La serpiente*, "El espía", cuento de *La trompeta de mimbre*, *El juego de los mundos*, *El congreso de literatura*, *Cómo me hice monja* o *La costurera y el viento*, por señalar algunas de las más conocidas, son exponentes de su invención autoficticia […].
>
> Estas novelas son un ejercicio de equilibrio entre la fantasía desbocada y la expresión del mundo personal del autor atormentado por miedos aparentemente ridículos e inseguridades, muchas veces, infantiles, que Aira expresa y verosimiliza, por paradójico que parezca, con procedimientos basados en la hipérbole, el extrañamiento surrealista y el humor. […] Sus novelas encierran numerosas metáforas de miedos infantiles, ancestrales y míticos. Y la compulsión a escribirlos y transcribirlos, aunque en apariencia resulte arbitraria, habla de su carácter necesario, creador y liberador. (283)

El punto de vista de la infancia, la fantasía desbocada, la hipérbole y el surrealismo, todas estas cosas mencionadas acertadamente en este extracto y que se estudiarán en este capítulo, sugieren que las autoficciones del escritor argentino se abandonan a la invención más franca, en lugar de oscilar de forma indecisa y contradictoria entre la novela y la autobiografía, como arguye Manuel Alberca.

Por lo tanto, el presente capítulo está estructurado de tal forma que parte de reflexiones generales sobre la poética de César Aira para alcanzar reflexiones cada vez más específicas

sobre la autoficción y la autofabulación. La ausencia de los cuerpos, en efecto, no es un rasgo propio de las autoficciones de Aira sino más globalmente una característica de su poética, es decir, del programa que se propone realizar, de la obra literaria tal y como la concibe. Ahora bien, si esta característica no es exclusiva de los relatos autoficcionales del autor, no por esto resulta menos importante para su buena comprensión. Una parte de los escritores argentinos reagrupados alrededor de la revista *Babel* elide al personaje en reacción a un tipo de literatura que pretende representar fielmente las atrocidades de la dictadura, de modo muy similar a como los *nouveaux romanciers* franceses atacan la noción tradicional del personaje a raíz de la Segunda Guerra Mundial, la cual según ellos hace entrar en "crisis" la literatura realista imperante desde el siglo XIX: en César Aira como en algunos de los *nouveaux romanciers*, y como en Mario Bellatin igualmente, la práctica de la autofabulación aparece vinculada a cierta desconfianza hacia un modo de representación mimético, sospechado de reflejar los acontecimientos del mundo de manera engañosa e incluso a veces irrespetuosa. Cabe decir lo mismo en lo que concierne al tema del juego, importante en la poética de Aira y no solamente en sus autoficciones, pero que a mi entender es sumamente relevante para evaluar la forma de la autofabulación en particular: el rechazo de las reglas, la libertad creativa otorgada a uno mismo, la aparente improvisación, que guían la ficción de Aira y que este último ha comentado en numerosos ensayos, serán elementos clave de mi modelización teórica del pacto lúdico, reservado a la rama más específicamente fabuladora de la autoficción.

¿Cómo analizar a un escritor cuya bibliografía cuenta con más de una centena de libros, una parte considerable de la cual son autoficciones?[163] ¿Acaso haría falta leer aisladamente uno, o eventualmente un puñado, de ellos? O al contrario, ¿convendría tender hacia una exhaustividad de la que se sabe de antemano que será difícil de alcanzar? Estas son preguntas fundamentales a las que Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos dedican un artículo interesante, titulado "Para leer a César Aira" (2006), que concluyen afirmando que la obra de Aira instaura un cambio en la jerarquía de valores, "un desplazamiento del foco de atención: del objeto estético al acto de creación; o, en otras palabras, lo que hay que valorar no es el

[163] Para celebrar la publicación del centésimo libro fue publicado en 2014 *César Aira, un catálogo*, cuya edición había sido dejada a cargo del escritor y crítico literario bonaerense Ricardo Strafacce. Este catálogo es una herramienta valiosa para entrar y orientarse en las numerosas novelas, los libros de cuentos, los diarios, la obra de teatro y los ensayos que componen la vasta bibliografía de César Aira. El principio es el siguiente: el editor ha seleccionado y transcrito en el catálogo una página de cada libro —o de cada relato en un libro— dejándose guiar por sus preferencias personales. "Al reducir mi tarea a la selección de un pasaje", admite Strafacce en el prólogo, "me he arrogado la potestad de decir, sin otras limitaciones que mi capacidad y mis gustos, cuál es la página que mejor expresa a cada uno de los libros de César Aira" (5). En una entrevista reciente con María Cerdas Cisneros, César Aira declaró que más de una veintena de los libros que ha escrito no han sido publicados nunca ("No tomarse las cosas tan seriamente" párr. 5).

resultado sino el procedimiento" (142). Para García Díaz y Villalobos, el método de escritura airiana debería primar sobre el resultado final de sus textos literarios, la obra en su conjunto debería prevalecer sobre un relato o una novela en particular. Se trata de un comentario que, en realidad, no es infrecuente entre los exegetas de César Aira.[164] Así, en un artículo titulado "Aira, autor de ciencia micción" (2017), el poeta y narrador argentino Fabián Casas enuncia que: "No hay extracto de la obra de Aira que se pueda evaluar solamente en sí mismo, el texto pide que se lo evalúe como un continuo, cada libro de Aira que no entendés, que te parece un mal chiste o insuficiente, está potenciado por los libros que no pudiste leer y que lo complementan y expanden en un presente constante" (párr. 2). No estoy necesariamente de acuerdo con estas afirmaciones, a las cuales, para contestar al juego de palabras propuesto por Fabián Casas en el título de su artículo, podría oponerse el contraejemplo de *El juego de los mundos* (2000). No veo por qué, en efecto, esta novela de ciencia ficción no podría ser leída individualmente, haciendo caso omiso del resto de la obra de César Aira, como una parábola sobre los peligros posibles de la tecnología que nos rodea, a propósito de la cual no siempre se sabe muy bien para qué servirá ni adónde llevará, pero que aun así integramos cada vez más a nuestra vida cotidiana e incluso a nuestro propio cuerpo (los seres humanos del futuro que imagina Aira en esta novela ya no leen, delegan la reflexión en un sistema electrónico inteligente que piensa en su lugar y el pasatiempo favorito de los niños es el de destruir las civilizaciones reales de otros planetas menos avanzados).[165]

---

[164] Se trata de una idea difundida igualmente por el mismo autor. "Creo que para tener una idea completa de mí, como autor, hay que leer todos mis libros", dijo por ejemplo César Aira en 2001 en el marco de otro encuentro público, esta vez en la Casa de América Latina de París ("Una charla" 64).

[165] Debe precisarse en lo que concierne a *El juego de los mundos* que, en la reciente re-edición realizada por Emecé, que es la que utilizo, el narrador-protagonista es anónimo, mientras que en la versión original de las ediciones El broche (La Plata), este mismo narrador-protagonista se presentaba como el homónimo y descendiente directo del escritor César Aira: "Si es concebible que todos seamos descendientes de un solo hombre original, tanto más podemos serlo de la innumerable cantidad de escritores que hubo. Y los nombres que tenemos son los nombres de ellos. Sin ir más lejos, yo, que me llamo César Aira, tengo el nombre de un lejano antepasado mío que fue escritor. Claro que no todos mis contemporáneos mantienen vivo el recuerdo del dador del nombre, ni mucho menos; en ese sentido, soy una excepción" (24). Durante la ya mencionada entrevista con María Cerdas Cisneros, Aira ha aclarado las circunstancias de esta re-edición y explicado sobre el particular: "Yo había publicado hace muchos años una novelita de ciencia ficción que se llama *El juego de los mundos* y ahora acá la editorial Emecé está haciendo la biblioteca Aira, rescatando libros viejos míos, y quería hacer eso. Entonces lo releí, lo encontré muy flojo, muy flojo, entonces lo reescribí completamente, lo amplié. Vamos a ver, porque ahora seguramente algún lector va a leer las 2 versiones… Creo que quedó mucho mejor, porque la amplié, le di mucho más vuelo. No sé qué van a decir, la gente es mala, y quizás van a decir: 'Qué lástima, tan buena que era aquella' (se ríe)" ("No tomarse las cosas tan seriamente" párr. 34). Me guardaré de decir cuál de las dos versiones me parece más lograda (ambas son atractivas por distintas razones), pero debían clarificarse estas diferencias relativas a la identidad del narrador-protagonista. En cuanto al motivo por el que utilizo la segunda versión y no la primera, es de orden práctico: existen solamente unos contados ejemplares de la edición original, que he tenido la suerte de poder consultar brevemente, solo el tiempo suficiente para tomar algunos apuntes (a este propósito agradezco a Graciela Goldchluk por permitirme acceder a uno de estos raros ejemplares).

Si he optado por adoptar un enfoque abarcador, sacrificando (espero lo menos posible) el *close reading* de los capítulos precedentes, es porque este modo de proceder era el que mejor se prestaba a mi deseo de poner de relieve el vigor de la invención en las autoficciones de César Aira. La creatividad que excede y sale de regla, la posibilidad de crearse *alter egos* a voluntad y a medida, son dos de las características fundamentales del pacto lúdico, que distinguen la autoficción no mimética de las autoficciones más realistas y ambiguas. Era indispensable para ilustrar estas características referir tantas novelas y tantos relatos breves como fuera posible.

Aún quedan por aportar algunas precisiones metodológicas y prácticas. La redacción de este capítulo no habría sido posible sin una estancia de investigación en el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", de la Universidad de Buenos Aires, y en la Biblioteca Nacional de Argentina. De estas dos instituciones provienen todos, o casi, los textos ficticios y ensayísticos de los que trato a continuación, y que he encontrado gracias a una mezcla de buenos consejos de bibliotecarios, de paciencia y de suerte. En la mayoría de las autoficciones estudiadas aquí hay una identidad onomástica entre César Aira y su personaje literario; cuando esta no se produce, me baso en la identidad biográfica entre las dos instancias, construida gracias a una serie de características comunes reconocibles como la profesión (escritor y traductor), el lugar de nacimiento (Coronel Pringles) y el lugar de residencia (el barrio de Flores, en Buenos Aires), las amistades literarias (Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini principalmente), los artistas faros (Marcel Duchamp, Raymond Roussel y Pablo Picasso entre otros) y la bibliografía. Debido a la extensión del corpus primario, y también a los desfases a veces grandes entre el momento en que un texto ha sido escrito y el momento en que se ha publicado, pongo a disposición, en el anexo 5, una lista de las veintiuna autoficciones no miméticas de César Aira ordenadas por su fecha de escritura, que van de la segunda mitad de los años 1960 al año 2012 (este último año corresponde a la fecha de escritura de la que es según mi conocimiento la autofabulación más reciente, *El ilustre mago*). Las fechas consignadas en este capítulo, las que se indican entre paréntesis después del título de los libros y relatos breves, corresponden a la fecha de publicación de los mismos.

Los textos de César Aira han sido citados y comentados tan a menudo que todo intento de hacerlos hablar de manera nueva puede con justa razón parecer temerario; criticar asumiendo el riesgo del error y de la repetición, o bien no escribir nunca, hablar o callarse, ante esta disyuntiva he elegido la primera opción.

5.1. Un "desierto de los cuerpos"

En "El cuerpo ausente: Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente" (2012), la teórica literaria y especialista de la cuestión del cuerpo Meri Torras identifica tres maneras en que la ausencia del cuerpo es generalmente entendida. La primera de ellas tiene que ver con nuestro interior: el interior del cuerpo constituye un cuerpo ausente, explica Torras, por ser invisible al ojo humano (111). Hace falta que sobrevengan circunstancias desafortunadas, como un accidente grave, o que el médico recurra a sus herramientas, al elemental bisturí o a la más reciente radiografía, para que el cuerpo revele lo que mantiene secreto en la existencia cotidiana, la carne, la sangre, los órganos, los músculos, los huesos, y cien otras cosas que no están a la vista durante la mayor parte de nuestras vidas.

Otro tipo de cuerpo ausente es según Meri Torras el que ejerce armoniosamente todas sus funciones, que puede considerarse como ausente por discreto (Torras 112). "El delicado mecanismo del reloj sólo existe cuando el reloj se para", escribe César Aira en "Evasión" (2017) parafraseando al escritor inglés Gilbert Keith Chesterton (36); a mi turno, podría parafrasear a César Aira y proponer, para explicar la idea a la que alude Torras, que el mecanismo delicado del cuerpo solo existe cuando el cuerpo deja de funcionar normalmente (como en caso de enfermedad, pero también más corrientemente cuando surgen el cansancio, el hambre o la sed). En otras palabras, somos plenamente conscientes de nuestra existencia somática únicamente cuando nuestro cuerpo deja de desempeñar sus funciones habituales; el resto del tiempo, este suele pasar desapercibido, está "ausente" de nuestras mentes.

Por último, pero no menos importante, definida en sentido amplio la "ausencia del cuerpo" puede referirse al olvido e incluso al rechazo del que el cuerpo ha sido durante mucho tiempo objeto en el pensamiento occidental, precisa Torras (113). Para Platón el alma era un elemento eterno y divino mientras que el cuerpo era la cárcel perecedera del alma, un elemento material que impedía al ser humano acceder a la verdad de su existencia. En la filosofía platónica mujeres y hombres están realmente vivos después de la muerte física, cuando el alma puede liberarse al fin del cuerpo y contemplar la belleza del mundo de las Ideas sin ser obstaculizada por los sentidos. En cuanto a Descartes, estimaba que había por una parte el Yo, una sustancia pensante que llamaba la "Res cogitans", y por otra parte el cuerpo, que no era más que "Res extensa", es decir, una simple sustancia material cuya principal propiedad era la de ocupar en el mundo determinada porción de espacio. En los escritos de Platón y de Descartes el cuerpo no estaba exactamente ausente sino más bien relegado al segundo plano, reducido al estatuto de mero soporte de una sustancia superior, llámese alma o razón, que era el espacio

depositario del conocimiento y del saber. Para que este dualismo se matizara hubo que esperar a los trabajos del influyente pensador neerlandés Baruch Spinoza, quien defendía la hipótesis original y atrevida para la época según la cual cuerpo y alma eran dos elementos hechos de una sola y misma sustancia, a la vez divina y natural (Marzano-Parisoli, *La philosophie du corps*).

He deseado comenzar por referir estas tres definiciones posibles del cuerpo ausente compendiadas por Meri Torras porque estas permiten delimitar, por la negativa, el alcance de mi estudio. De hecho, la ausencia del cuerpo que detecto en los textos autoficticios de César Aira no corresponde a ninguna de estas tres definiciones, ni al interior invisible del cuerpo, ni a la suspensión de su funcionamiento armonioso, ni tampoco a su reducción al estatuto de sustancia inferior al alma o a la razón. En el número 21 de la revista *Babel*, aparecido en diciembre de 1990, Alan Pauls proponía una reseña sugestiva de una novela de César Aira publicada el mismo año, *Los fantasmas*, a propósito de la cual escribía: "La última de Aira 'es de fantasmas' (entre paréntesis, los fantasmas son, en esta novela, los únicos que tienen cuerpo). Pero, ¿y la anteúltima? ¿Y *La luz argentina*? Toda la literatura de Aira es 'de fantasmas' como todo el cine de Dreyer es 'de muertos-vivos'" ("El revés del sentido" 5). Como Pauls, pienso que los cuerpos brillan esencialmente por su ausencia en las novelas de César Aira. Estas contienen numerosos personajes y por ende también una gran variedad de cuerpos, es una evidencia; pero al mismo tiempo estos cuerpos dan la impresión de estar allí por defecto, como un aspecto de la obra descuidado por el autor, quien lo baja de su pedestal literario para convertirlo en un accesorio dispensable y fácilmente reemplazable. La metáfora del fantasma es adecuada: los personajes de Aira son seres transparentes y groseramente definidos, sin cuerpo ni rostro propios, susceptibles de desaparecer y de volver a aparecer a su antojo.

Esta ausencia del cuerpo, que debe entenderse entonces como una falta de definición y de consistencia más que como una presencia nula, se hace visible según mi perspectiva en tres tendencias: uno, César Aira dedica poca atención a la complexión y a la vida corporal de sus personajes, y cuando lo hace, las descripciones que da de las mismas suelen ser someras y vagas; dos, es frecuente que los personajes de Aira —el suyo incluido— desaparezcan; y tres, también es frecuente que el autor dé la muerte a su propio personaje literario. Esto último ocurre en cinco de sus textos autoficcionales, sin contabilizar *La serpiente*, donde muere no el tocayo de César Aira sino su Doble, un joven robot que le es idéntico.

¿Cómo explicar la inatención y la negligencia de César Aira hacia el cuerpo en sus cuentos y novelas, incluidas sus autoficciones no miméticas? ¿Por qué razón evoca poco el tema? ¿Por qué el cuerpo se hace carne de forma tan grotesca —como en *Madre e hijo* (1993), donde el personaje del autor es devorado por un pollo sin cabeza, o en *Cómo me hice*

monja (1993), donde muere aprisionado en un tambor lleno de helado de fresa—, y no en la celebración de la vida somática, por ejemplo a través de relaciones amorosas? En los capítulos anteriores me he centrado en diversas manifestaciones de la presencia corporal en la autoficción no mimética, como la discapacidad, la enfermedad o el embarazo, e incluso en diversas formas de presencia mitigada del cuerpo, como la metamorfosis, el desdoblamiento o el afantasmamiento; del mismo modo, todas estas preguntas relativas a la ausencia del cuerpo en los textos autoficticios de César Aira merecen ser pensadas.

5.1.1. Una postura desideologizada: *Babel*. *Revista de Libros*

La ausencia del cuerpo en la literatura de César Aira se relaciona, a mi modo de ver, con la postura desideologizada que el escritor empezó a construirse a partir de los años ochenta y que sigue consolidando en la actualidad. Con el adjetivo "desideologizada", me refiero al rechazo explícito de una práctica poética comprometida, es decir, que pretenda reflejar e incidir en la realidad extraliteraria. En lo que concierne a la "postura" la entiendo en el sentido de "identidad literaria" asignado a la palabra por el sociólogo de la literatura Jérôme Meizoz, que la define en *Postures littéraires*. *Mises en scène modernes de l'auteur* (2007) como la manera singular de ocupar una posición en el campo literario (18). César Aira se posiciona notoriamente en el campo literario latinoamericano como un escritor que trabaja al margen de los eventos sociales y políticos, en una torre de marfil, en oposición sobre todo —pero no exclusivamente— a la generación anterior del Boom, que tomó una parte activa en el proceso de afirmación y de transformación del continente.

La noción de postura tiene una doble dimensión: se da simultáneamente como una conducta y como un discurso, es decir, describe relacionalmente las actitudes sociales de un escritor y su *ethos* discursivo, que es, como hemos visto, la imagen de sí que este produce dentro y a través de sus textos, tanto de ficción como de no ficción (*cf*. 4.2.2.). Estudiar una postura, dice Meizoz, consiste en abordar juntos estos dos elementos a la vez distintos y estrechamente vinculados, es relacionar la presentación que impone un escritor en el exterior de su obra con la autoimagen que vehicula en el interior de la misma:

> En parlant de "posture" d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l'interne textuel sans son pendant externe et vice-versa ; enfin, loin de traiter le

> discours littéraire comme un document sans spécificité, elle permet de l'ancrer dans un fait formel pour en déployer les effets dans la communication. (*Postures littéraires* 21-22)[166]

En el capítulo precedente, se ha aludido brevemente a la biografía de Valeria Luiselli para poder analizar el *ethos* construido por la autora en *Los ingrávidos*; no podía hablarse de "postura" todavía porque la postura se elabora en la continuidad de una obra, y no en un texto singular como el *ethos*. En "Ce que l'on fait dire au silence" (2009), un apéndice tardío a *Postures littéraires* aparecido en la revista *Argumentation et analyse du discours*, Meizoz propone articular su propia noción de postura con el *ethos* de Maingueneau de la manera siguiente:

> Pour préciser au mieux l'extension des notions d'*ethos* et de posture, Maingueneau m'a suggéré ceci, qui reprend la terminologie de ses travaux : l'*ethos* désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci : l'*ethos* des *Châtiments* (1853) n'est pas celui de *L'art d'être grand-père* (1877). De son côté, la posture référerait à l'image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. Je trouve cette formulation très pertinente, car elle rappelle que l'*ethos* s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites. En effet, la "posture" dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre. Une telle présentation de soi s'élabore dans la durée et de manière en quelque sorte cumulative. (párr. 14)[167]

Así, la noción de postura 'incluye' la de *ethos*, y es posible incluso, estima Jérôme Meizoz, que a lo largo de su trayectoria literaria un autor manifieste varios *ethè* distintos que contribuyan todos a perpetuar una misma postura.

En el plano externo, el de las conductas sociales, la postura de César Aira fue marcada desde muy pronto por su afiliación a *Babel*. *Revista de Libros*, una de las principales revistas literarias de la posdictadura argentina, cuyos colaboradores tomaron una posición de conjunto firme y clara contra el compromiso en la literatura y en las artes en general. Además de publicar con cierta asiduidad en las páginas de la revista —más precisamente en los números 9, 12, 15 y 18—, Aira llegó a convertirse en un emblema de la concepción literaria autonomizada defendida por *Babel*, como afirman el crítico literario José Agustín Conde de Boeck (167) y la

---

[166] "Al hablar de 'postura' de autor, queremos describir relacionalmente efectos de texto y conductas sociales. Dicho de otro modo, en un plano metodológico, esta noción articula la retórica y la sociología. En efecto, no considera el interno textual sin su correspondiente externo y viceversa; por último, lejos de tratar el discurso literario como un discurso sin especificidad, permite anclarlo en un hecho formal para desplegar sus efectos en la comunicación" (trad. mía).

[167] "Para especificar con mayor precisión la extensión de las nociones de *ethos* y de postura, Maingueneau me sugirió lo siguiente, que retoma la terminología de sus trabajos: el *ethos* designaría la imagen del inscriptor dada en un texto singular, la cual puede limitarse a este: el *ethos* de *Los castigos* (1853) no es el mismo que el de *El arte de ser abuelo* (1877). Por otro lado, la postura se referiría a la imagen del escritor formada a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre. Esta formulación me parece muy pertinente, porque recuerda que el *ethos* se origina en la vertiente discursiva, mientras que la postura nace de una sociología de las conductas. En efecto, la 'postura' dice la manera en que un autor se posiciona singularmente, frente al campo literario, en la elaboración de su obra. Semejante presentación de sí se elabora en la duración y, en cierta medida, de manera cumulativa" (trad. mía).

historiadora de la literatura Sylvia Saítta (A.A.V.V. 17), y como prueba por lo demás el hecho de que se dedicaran al autor las secciones "La mesa de luz" del primer número y "El libro del mes" del número veintiuno. Juntas, estas dos secciones afianzaban las afiliaciones y líneas de *Babel* al señalar qué debía leerse y cómo debía leerse, como enseña Verónica Delgado en su riguroso estudio crítico sobre el tema, "*Babel*. *Revista de Libros* en los '80" (1996).

Babel. *Revista de Libros* se publicó en la ciudad de Buenos Aires entre abril de 1988 y marzo de 1991, bajo la dirección de los periodistas y escritores porteños Jorge Dorio y Martín Caparrós.[168] Se trataba de la manifestación pública del grupo literario "Shanghai", cuyo nombre ya era todo un programa. Este explicitaba, mediante el exotismo al que se refería, una propuesta estética e ideológica a favor de la autonomía literaria, tanto de la política como del mercado. Entre los contribuyentes de *Babel* figuraban César Aira y Alan Pauls, pero también y entre otros, María Moreno, Matilde Sánchez, Graciela Speranza, Sergio Chejfec, Daniel Guebel, Sergio Bizzio y Luis Chitarroni. En el nombre de la revista, como en el nombre del grupo literario que la animaba, se encontraba en germen todo su programa: la elección del caos, de la no univocidad del relato literario (Molina 207).

Toda revista literaria se construye, mediante diversos medios implícitos y explícitos, una posición en el campo intelectual. *Babel*. *Revista de Libros* definió la suya en términos de diferenciación, es decir, eligiéndose desde el primer número un enemigo literario claramente reconocible: la literatura politizada y comprometida. Nacido de las plumas de Jorge Dorio y Martín Caparrós, y titulado "Caballerías" (1988), el editorial del primer número de la revista empezaba por estas breves palabras, las cuales clarificaban las intenciones desideologizadas que motivaban a la joven generación de *Babel*: "El 11 de septiembre de 1939 la caballería polaca cargó contra varias divisiones de tanques nazis para cambiar el gesto de la derrota por los oropeles del sacrificio. Se sabe: todo sacrificio es inútil" (3).[169]

---

[168] En "Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)" (1993), Jorge Warley ofrece información sobre la génesis de *Babel*. En 1985 el editor y director de *El porteño*, una importante revista dedicada a la investigación política, decide abandonar el proyecto. Para evitar el cierre, algunos colaboradores fundan la "Cooperativa de Periodistas Independientes", que retoma las riendas de la revista desde el número 47, y acentúa entonces más aún el interés por la actividad política. A comienzos de 1988, esta cooperativa encaró el proyecto de *Babel*. *Revista de Libros*, que editó durante un año, después del cual la revista pasó a otra editorial, Puntosur (204-205). A diferencia de *El porteño*, que realizó prontamente una flexión política, *Babel* nació bajo la forma de una revista bibliográfica, una condición que preservó hasta su último número.

[169] Basándose en un análisis de contenido, Diego Peller matiza, en su artículo "Estertores de una década" (2005), el carácter estrictamente apolítico de *Babel*: "Si es cierto que *Babel* nunca dejará de hablar de los libros, y de sostener una actitud que llegó a ser calificada de *hedonista* o *posmoderna*, también lo es que la revista pretenderá, a través del comentario bibliográfico, decir algo *inmediatamente político*, con el carácter de una intervención (modesta, es cierto) sobre el escenario *actual*. El ejemplo más claro lo constituye el *dossier* del número 9 (junio 1989), cuyo tema es 'Lecturas del peronismo: la revisión de las masas'" (100-101).

Un poco más de un año después, en julio de 1989, apareció en la sección "Caprichos" del número diez un texto programático firmado nuevamente por Martín Caparrós y titulado "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril".[170] En este artículo, el director de la revista comienza por caracterizar al grupo de escritores reunidos en torno a *Babel* (el "nosotros" que busca instituir a través de este texto) por su convicción común de que la literatura no tiene ninguna utilidad, a la inversa de lo que podían pensar los escritores de la generación anterior:

> Yo —y alguno más, con quien querría y no querría constituir ese nosotros— voy encontrándome de a poco, por choques sucesivos, con el desagradable convencimiento de que la literatura no *sirve* para nada. Y hay que vivir, escribir con eso. Lo cual no sucedía a nuestros mayores y puede, conflictivamente, empezar a definir nuestro lugar. Eso, decía, no les sucedía a los de los 60. (43)

Para describir esta literatura producida por la generación de escritores anterior, entre los cuales se incluyen figuras paradigmáticas del Boom como Julio Cortázar, Caparrós recurre a una metáfora.[171] Califica los años sesenta de "época de la literatura Roger Rabbit: cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla" (43). Por "Roger Rabbit", debe entenderse la literatura en la que un personaje de pura ficción interactúa con los elementos del mundo real; los escritores de Shanghai/Babel, por su parte, abogan a favor de una práctica opuesta, esto es, a favor de una literatura que se desentienda de las pretensiones de representar fielmente el mundo alrededor y de ejercer alguna influencia en él (44).

En este mismo texto programático, Martín Caparrós se proponía además definir la nueva narrativa del grupo de *Babel* al listar una serie de estrategias compartidas por sus integrantes, de las cuales se pueden citar la ruptura con el pacto de mímesis del realismo, el exotismo (la ubicación de la trama en otros espacios y/o en otras épocas que en la Argentina contemporánea), el tratamiento de temas menores, el desorden (la digresión y la ruptura de la sucesión lineal), el humor (la risa y la parodia), la mezcla de los géneros y la abundancia de citas.[172] Pero de todas

---

[170] Este manifiesto ya había sido publicado previamente en las revistas *El Porteño* y *Diario de poesía*. Varios años después, Martín Caparrós recordaría las principales reivindicaciones del grupo "Shanghai" en el artículo "Mientras Babel" (1993), aparecido en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

[171] Mucho antes de que *Babel* salga a la luz, en 1981 el mismo César Aira ya se mostraba poco clemente hacia la literatura de Cortázar. En una reseña del libro de cuentos *Alguien que anda por ahí* (1977) escrita para la revista *Vigencia*, Aira menciona en primer lugar el narcicismo de *Rayuela*, antes de escribir que "*Un tal Lucas*, desdichada *impasse* de la nada, erizaba la piel ante la posibilidad infernal de una adolescencia perpetua" (68). Pasa luego a describir *Alguien que anda por ahí* como un libro brillante, pero no sin lanzarle este severo ataque: "Como curiosidad, se incluye un cuento extraordinariamente malo (pero fechado en 1954) con correcciones que lo empeoran: un auténtico tour de force" (68).

[172] Durante su intervención inaugural del "*Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas"*, el 4 de marzo de 2004 en Buenos Aires, Sylvia Saítta traza un elegante panorama de la literatura argentina entre

las estrategias mencionadas por Caparrós, la que más me interesa en el marco del presente estudio es la que concierne al tratamiento particular del que son objeto los cuerpos, un tratamiento que el autor del manifiesto erige incluso en "pasaporte definitorio":

> Pensé en el tema de los cuerpos. Ya lo sabemos, en la Argentina cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos. Hubo textos en los setenta y ochenta, que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parloteando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. Nosotros, en general, no lo hicimos. Nosotros escribimos en ese desierto de los cuerpos, y es probable que, en muchos casos, nuestra escritura se nutra en ese desierto. Creo que, en nuestras novelas, los cuerpos están elididos, desenfadados, inhallables. Son cuerpos que afrontan la errancia, o la impotencia, o desaparecen detrás de sus palabras, cuerpos siempre lejanos. Y es probable que esto no sea voluntario, que simplemente nos suceda. O no. No lo sé. ("Nuevos avances y retrocesos" 45)

Aquí, Martín Caparrós define una vez más el grupo *Babel* por la negativa, por oposición a los escritores que hicieron de los horrores de la dictadura argentina (las violaciones, las torturas, los secuestros, los asesinatos) el centro de su literatura. Contrariamente a estos últimos, los Babélicos predican en un "desierto de los cuerpos", en el sentido de que estos son apenas esbozados y tienden incluso a ser borrados en su ficción. Es este, como ya he apuntado, un aspecto notable de la poética de César Aira, entendible entonces a partir de la postura desideologizada que su relación con la revista y el grupo de *Babel* contribuye a construir: si en sus relatos la presencia del cuerpo es relegada al segundo plano, es porque lo asocia a la literatura comprometida, que suele trabajarlo en profundidad —en exceso, según Caparrós—. Desde esta perspectiva no trabajar el cuerpo de los personajes, o hacerlo solamente de forma superficial, equivale a tomar sus distancias de la literatura implicada en la representación de la historia social y la práctica política, en fin, la literatura "Roger Rabbit".

César Aira no solo dio a conocer sus convicciones relativas a la autonomía de la literatura mediante su vínculo estrecho con *Babel*. También las ha afirmado en sus propios ensayos. Se deja en este punto el plano de las conductas sociales del escritor para abordar de aquí en adelante el plano interno de su postura, el del *ethos* discursivo, de la autoimagen construida dentro y a

---

1983 y 2003, en el que retoma *grosso modo* las características citadas por Caparrós en su manifiesto, añadiendo a ellas "la fascinación por lo metaficcional" y el trabajo "del juego lúdico" (17). Propone además una oposición entre, por un lado, los "experimentalistas" de *Babel*, y por otro los "narrativistas" editados por la "Biblioteca del Sur" de Planeta. Si los "Babélicos" encuentran su identidad en una voluntad de autonomía frente a las demandas del mercado, los "planetarios" en cambio encuentran el suyo en el seno de la industria editorial. Estos últimos, escribe Saítta: "propugnan una literatura que cultiva un retorno a la narración a través de tramas bien construidas buscando elaborar un pacto de mímesis con el lector a través del imaginario público televisivo. Sus narraciones elaboran personajes creíbles, y en muchos casos estereotipados, cuyos conflictos cotidianos se vinculan directamente con la historia política o social [...]. A diferencia del exotismo de *Babel*, los relatos están saturados de marcas de época, desde la ropa que usan los personajes hasta la música que escuchan o los lugares en los cuales se reúnen; por lo tanto, ingresan los discursos de la posmodernidad de los noventa: desde Bob Dylan a los Big Macs de McDonald's, desde películas de clase B al discurso publicitario" (A.A.V.V. 17-18).

través de los textos.[173] Invocaré primero dos ejemplos ensayísticos, que he elegido alejados en el tiempo para demostrar que las convicciones en cuestión son anteriores a la época de *Babel* y que han permanecido intactas desde aquel entonces. En 1981, año en que publica sus dos primeras novelas (*Emma, la cautiva* y *Moreira*), el joven César Aira redactó para la revista *Vigencia* un artículo mordaz, titulado "Novela argentina, nada más que una idea", en las dos primeras frases del cual asociaba la pobreza de la literatura argentina al uso que hacía de la dura realidad socio-histórica de la dictadura del momento: "La novela argentina actual, quién lo duda, es una especie raquítica y malograda. En líneas generales, lo que define a una producción novelística pobre es el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico social disponible, es decir de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado" (55). Demos ahora un salto histórico adelante. Mucho más recientemente, en 2017, César Aira reafirmó la misma postura crítica en otro texto ensayístico, titulado "Evasión". En este ensayo, Aira se posiciona a favor de lo que llama la "literatura de evasión", esto es, una literatura que procura hacer soñar a sus lectoras y lectores al invitarlos a escapar de su destino y de su lugar en el mundo, y dirige una vez más un comentario crítico a la ideología del compromiso. Es a esta última a la que atribuye la mala reputación de la literatura de evasión, de la que se presenta como admirador y practicante. "La mala prensa de la evasión", estipula Aira,

> nació cuando alguien supuso que la novela podía servir para crear en el lector un compromiso con los conflictos sociales o históricos del momento. [...] La novela del compromiso político-social pretendía redundar en la experiencia del lector, impedir su evasión y encerrarlo en el círculo del reconocimiento de sí mismo, de la toma de consciencia. En lo que Sartre llamó la "situación". (36-37)

Al igual que su implicación en la revista *Babel*, los dos últimos ejemplos citados, "Novela argentina, nada más que una idea" y "Evasión", atestiguan que para César Aira la literatura es un ejercicio de la inteligencia libre, donde la imaginación debería prevalecer sobre la representación. Su finalidad no debería ser, según él, la de figurar y problematizar la realidad inmediata, sino al contrario, la de promover un escape fuera de las preocupaciones y de las determinaciones de la vida corriente.

---

[173] Para concluir este punto sobre las conductas sociales del escritor argentino, desearía trazar un puente entre la época de *Babel* y el presente volviendo a la entrevista pública entre César Aira y Martín Solares que tuvo lugar en 2017 en la sede mexicana de las ediciones ERA, con la que he abierto este capítulo. En esta entrevista Aira compartió su visión lúdica de la literatura, y también aclaró que para él esta no tiene ninguna función social. Aquel día dijo: "Me parece injusto exigirle a la literatura lo que no se le exige a la música, a las otras artes. ¿Qué función social tiene la música de Mozart? Tampoco a la literatura hay que pedirle explicaciones sobre la sociedad, y hasta posicionamientos éticos".

Prosigamos el análisis de la postura desideologizada en el plano interno, pasando ahora de los ensayos a la ficción. Los textos de mi corpus escritos entre 1987 y 1995, por consiguiente bajo las presidencias de Raúl Alfonsín (presidente de la Nación de 1983 a 1989) y de Carlos Menem (ídem: de 1989 a 1999), contienen una serie de referencias tangenciales a la vida social y política argentina que demuestran que el autor no ignora completamente esta, pero que muestran igualmente que no se trata para él de un tema de interés prioritario. *Madre e hijo* (1993) es una obra de teatro cuya trama es sencillísima: un hijo —llamado César— va a Coronel Pringles a visitar a su madre viuda. En su quinta réplica este hijo hace una breve referencia al contexto nacional. "Es curioso", dice a su madre, "aunque la situación del país sigue empeorando, por algún motivo o una cantidad de motivos, nosotros dos podemos empezar a pensar, con mucha cautela, en voz baja, que lo peor ha pasado" (9). Contrariamente a lo que cabría esperar, el espectador de la obra no recibirá nunca ningún detalle concerniente a la situación nacional en cuestión; a continuación César Aira desvía la atención del público con una larga y trivial conversación entre un hijo y su madre: mientras ella teje y mira la televisión, hablan del matrimonio, de los cambios paulatinos del pueblo o de la hora y del menú de la cena.

Sucede algo similar en *Embalse* (1992), donde el profesor Halley, un científico loco que inyecta a futbolistas el ADN de animales genéticamente modificados para mejorar sus competencias deportivas, informa de la magra subvención que recibe y de la poca simpatía que siente por el gobierno de Raúl Alfonsín (80), sin dar más informaciones al respecto. *El llanto* (1992), *La serpiente* (1997) y "El espía" (2016), tres textos escritos durante el mandato de Carlos Menem, contienen cada uno una sucinta alusión a él (respectivamente en las páginas 31, 40 y 205). Ninguna de ellas, sin embargo, deja entrever una opinión del autor sobre la política de su país, y sobre todo, la versión de Menem que da César Aira tiene poco que ver con el Presidente de carne y hueso: en *El llanto* su Primer Ministro es asesinado por un terrorista japonés que no es otro que el nuevo amante de la esposa de Aira (es bueno recordar, además, que el país no tiene en la realidad ningún Primer Ministro); en *La serpiente*, Menem preside una Argentina donde existen dos ciudades gemelas llamadas Dinosaur City y Mamut City; y en "El espía", este gobierna una nación que firma intercambios comerciales con la isla maravillosa de Atlantis. Traigo a colación estos diferentes ejemplos para poner de manifiesto que César Aira no suele referirse a la política argentina, y que cuando lo hace, no es para proponer de ella una visión fiel y crítica sino más bien para causar la perplejidad o el extrañamiento de sus lectores al dar solamente unas pocas referencias vagas y al transponerla de manera irreverente a escenarios imaginarios. Aira da así a conocer la poca importancia que concede a la situación

social y política argentina, o más precisamente, el poco interés literario que la misma reviste a sus ojos.

La postura desideologizada de César Aira se manifiesta en sus textos de ficción no solo a través de referencias tangenciales y descontextualizadas a la política argentina, sino también a través de un tratamiento particular, escaso y superficial, de los cuerpos. Esta es al menos una de las hipótesis, personal y aventurada (siempre es más problemático teorizar sobre algo que no es o que no se tiene), que pretendo explorar en este capítulo: la escritura airiana es representativa del rechazo del tema del cuerpo que evidencia el manifiesto del grupo de Babel. Aira, como los demás escritores reunidos en torno a la revista, parece escribir en ese "desierto de los cuerpos" del que habla Martín Caparrós en su texto programático de 1989, "Nuevos avances y retrocesos" (45).

¿Qué forma toma, exactamente, este desierto corporal en mi corpus? Las autoficciones fabuladoras de César Aira no están enteramente libres de cuerpos; su particularidad reside en la manera superficial, e incluso un poco grosera, en que los cuerpos se tratan. La escritura de Aira ha sido tachada a menudo de frívola. Es una cuestión que examinaré más detenidamente en la sección 5.4., dedicada a la relación entre el juego y la seriedad. Pero en uno de sus primeros artículos sobre César Aira, titulado "César Aira: El movimiento de la idea" (1995), la crítica literaria rosarina Sandra Contreras dice algo que me parece muy justo respecto a esta frivolidad que la literatura secundaria asocia a la ficción airiana —posteriormente Contreras adoptará una posición menos matizada al respecto, reflejada en su célebre ensayo *Las vueltas de César Aira* (2002)—. En este artículo la autora se refiere en varias ocasiones a la ligereza de las ficciones de César Aira antes de observar que, al mismo tiempo, en sus libros: "se tocan *temas* de notoria envergadura: siguiendo el hilo de razonamientos a veces complejos e intrincados en sus vueltas, se habla nada menos que del miedo, de la necesidad, del amor, de la posibilidad de la vida, de la constitución del mundo" (57). Por ello, Contreras concluye que la frivolidad de la escritura de Aira resulta más del tratamiento de los temas, que de los temas en sí.

Aunque diverja sobre la cuestión de la frivolidad (pues pienso que la literatura dista por definición de ser frívola, más aún cuando se la considera y practica abiertamente como un juego, como César Aira), estoy plenamente de acuerdo con Sandra Contreras cuando afirma que la ficción airiana aborda temas de envergadura. Lo mismo podría decirse a propósito del cuerpo. La enfermedad, la discapacidad, el amor, la homo- y la transexualidad, el color de piel, las ficciones de César Aira tocan una gran variedad de temas corporales pero solo de refilón, y nunca los tratan desde un punto de vista crítico susceptible de poner en cuestión ciertas ideas preconcebidas al respecto. En *Embalse*, por ejemplo, los homosexuales son llamados fríamente

"putos". Consideremos el fragmento siguiente en el que Martín, el protagonista, se da cuenta de que un grupo de homosexuales se ha instalado cerca de su residencia de verano y establece entonces una comparación crasa con la comunidad nazi que vive igualmente en los alrededores:

> Martín, a quien no le importaban ni poco ni mucho los hábitos ajenos, quedó de todos modos muy impresionado, y deprimido inexplicablemente por lo que significaba el descubrimiento. Un grupo de gays viviendo allí, en el "pueblito", en un rincón perdido del mundo. Debían de estar veraneando, amándose, tomando sol, manteniendo el perfil bajo. Si no los había visto hasta ahora, debían de salir poco. Había casas muy buenas, hasta lujosas, en estas laderas, con pileta de natación. Ellos estarían en una de ésas. Seguramente tenían autos, y hasta era probable que los acompañara un viejito rico, que fueran su harén. Trataba de olvidarse prematuramente de todo el asunto. Le parecía novelesco, y detestaba que pudiera ser real, pareciendo lo contrario. Eran como los nazis escondidos por aquí desde hacía medio siglo, de los que tanto se hablaba. (19)

Además de esta asociación entre la comunidad nazi y la comunidad homosexual, a lo largo del relato se presenta de la segunda una visión fuertemente estereotipada. Esta ya es perceptible en el pasaje precedente, donde se infiere de la presencia de homosexuales en un barrio opulento que deben de aprovecharse del dinero de una persona mayor, como si homosexualidad y riqueza fueran incompatibles, y se vuelve a encontrar esta misma visión estereotipada en otras escenas, como la que reproduzco a continuación. Aquí el personaje de César Aira está al volante de su Mercedes de lujo, con Martín y su esposa Adriana en el asiento de atrás, y decide pararse para invitar a bordo dos de esos homosexuales vistos en la vecindad:

> Eran dos maricas en short, que se pusieron a chillar de deleite y a hacer bromas con el conductor, inclinados contra su ventanilla, empinando escandalosamente los traseros del lado de la ruta, sin miedo a los autos que pasaban rozándolos. Terminó invitándolos, y se metieron sin más en el asiento trasero, con Adriana. El disgusto de Martín llegó a un extremo de intensidad. (70)

Estos dos homosexuales no se representan como individuos sino más bien como personajes tipos, como siluetas sin espesor; carecen de particularismo y de desarrollo psicológico, ni siquiera se conocen sus nombres, solamente son designados de forma peyorativa por su orientación sexual, como dos "maricas". Aquí, el vocabulario, el tono empleado sugiere una distancia del autor con respecto al tema tratado y a su narrador, y lo que intento hacer valer respecto a la homosexualidad se aplica igualmente a otros asuntos, como por ejemplo el enanismo, sobre el que también se adopta una perspectiva ligera y estereotipada en *Embalse*. El personaje del enano, cuyo nombre se desconoce, es llamado despectivamente "el homúnculo" (65) por el narrador, que pronuncia por otra parte esta frase poco profunda: "Un enano siempre es algo fuera de lo común, hasta verlo pasar por la calle, como un ciudadano más" (65). El embarazo tampoco se aborda de manera mucho más sensible, como se ha

mostrado en el capítulo precedente a partir de los ejemplos ofrecidos en *El llanto* (1992) y *La costurera y el viento* (1994), donde la representación insustancial del embarazo contrasta con la que da Valeria Luiselli del mismo asunto en *Los ingrávidos*.

5.1.2. Personajes invisibilizados, desaparecidos y muertos (una y otra vez)

Mi análisis de *Wasabi* ha revelado que Alan Pauls atribuye a una gran parte de sus personajes un rasgo físico notable: el narrador-protagonista posee una joroba colosal, Bouthemy es calvo, el dramaturgo chino tiene pies anormalmente pequeños, la homeópata tiene pelos negros en la frente, incluso el empleado de la compañía aérea se singulariza por su curiosa manía de parpadear frenéticamente de un solo ojo. En lo que atañe a Tellas, podría decirse que la característica mediante la cual se distingue de los demás personajes es la variabilidad de sus características, su cambio continuo de apariencia, de *look* vestimentario y de color de cabello (*cf*. 3.3.). César Aira dista de ser tan detallista, como muestran de forma elocuente las novelas *Embalse* y *Cómo me hice monja*. A continuación transcribo tres ejemplos leídos en la primera de ellas, *Embalse*: del profesor Halley, se dice que "era un hombre viejo, pero normal, al menos con todo lo que tienen los seres humanos: brazos, piernas, la cabeza" (53); así se describe a Pedro Bustamente, el científico al servicio del profesor Halley: "Era un tipo corriente, de unos treinta o treinta y cinco años, pelo castaño con entradas, cara decente, entre delgado y robusto, más bien pequeño" (119); en cuanto a Karina, la niñera contratada por Martín y Adriana, no es "ni fea ni linda" (65) y tiene "la piel oscura, pero rasgos europeos, o cualquier clase de rasgos, en realidad eran bastante indefinidos" (66). Si la mayoría de los personajes de Pauls se aparta de la norma a consecuencia de una singularidad física notable, las descripciones que acabo de citar contribuyen más bien a normalizar los personajes de Aira ("era un hombre viejo, pero normal", "era un tipo corriente") y a hacerlos indiferenciables ("brazos, piernas, la cabeza", "entre delgado y robusto", "ni fea ni linda", rasgos "bastante indefinidos"). La índole somera y difusa de estas descripciones físicas es tanto más notable cuanto que contrasta con la extensión y el detalle del inventario que el autor hace de la naturaleza, del cielo, de las flores y de los animales de Embalse, ciudad argentina de la provincia de Córdoba y *topos* de la novela, donde Martín y Adriana pasan sus vacaciones de verano. Valga como ejemplo el extracto siguiente, en el que Aira representa con minuciosidad los contrastes y los cambios de color de un crepúsculo cordobés:

> Cuando estaba tomando su whisky de la tarde, tratando de relajarse después de un día especialmente difícil, Martín vio un hermoso color rosa en el cielo, y quiso verlo mejor. De modo que se levantó y salió de la galería por la izquierda y subió por un pequeño sendero que no iba a ninguna parte, y en realidad podía no ser un sendero sino una configuración lineal del terreno que se elevaba. Por ahí se llegaba a un punto donde los árboles de algún modo quedaban a la espalda y se podía ver el lago. Se quedó inmóvil una media hora, extasiado con el panorama. Podía decir que no había otro paisaje que el cambio de la luz y los colores, pero eso era suficiente. Era el paisaje "media hora". En el cielo no había una sola nube. En el curso de los minutos, pasó por ciertos grados extraordinarios de azul; cada uno de ellos era como el anuncio de lo imposible, de la belleza que arranca lágrimas. El occidente, que tenía justo frente a él, se puso rojo, con un rojo que hablaba de la oscuridad y gritaba de la claridad. La tierra, la tierra que pisaba, era lo oscuro; negra la tierra, negra la vegetación, tinta china. El cielo se reservaba para sí toda la claridad extraña que producía. A lo lejos, al otro lado del lago, en una tierra tan negra como la de este lado, se veían luces encendidas. Había un gran silencio; los pájaros se habían callado. Ya era casi de noche. El rojo en el que había clavado la vista parecía artificial, salvo que nunca se habría logrado por medios humanos. Excepto los japoneses. La sensación de exquisito efecto artístico aumentaba y aumentaba, como si nunca fuera a llegar a término. Al fin bajó. Ya era indudablemente de noche: había visto las estrellas en el cielo negro, cuando apartó la vista del horizonte. Se prometía ver esto todos los días. (18)

Estos largos pasajes descriptivos que interrumpen la acción por un momento, y que contribuyen a conferir a *Embalse* el ritmo lento y la atmósfera relajada propia de las vacaciones, son numerosos en la novela. No es algo anodino: estas interrupciones son una de las cualidades de la literatura de evasión más apreciadas por César Aira, quien en el ensayo del mismo nombre (2017) lamenta la progresiva desaparición de los *purple patches* (término que designa estos pasajes descriptivos que suspenden el avance del relato, proveniente de la *Epístola a los Pisones* de Horacio), los cuales, dice, nunca faltaban en las buenas novelas del pasado y les daban su poesía (26). El cuerpo de los personajes en cambio es condenado a permanecer fuera de foco, distante y borroso, ocultado por estas prolijas descripciones paisajísticas.

El ejemplo más destacado en términos de indiferenciación física es Cesitar, el narrador-protagonista de *Cómo me hice monja*, en el sentido de que este se presenta como un niño de sexo indeterminado, a la vez masculino y femenino. De hecho, habla de sí mismo en femenino, mientras que los demás personajes (el padre, la maestra de escuela, el médico del cuarto capítulo e incluso la viuda que termina por asesinarlo) se dirigen a él utilizando el masculino. Por otra parte su personalidad y su apariencia física no se describen con mucha más precisión que las de los personajes de *Embalse*. Es más, el pequeño César incluso llega a afligirse cuando toma conciencia de su falta de rasgos característicos, en una escena deliciosa de la novela donde su amigo Arturito y él juegan a disfrazarse frente al espejo:

> [Arturito] era un chico con personalidad, eso no podía negarse. […] Yo en cambio no tenía personalidad. Estaba dispuesta a pagar el precio, pero no se me ocurría cuál podía ser. Imitar a Arturito, además de ser materialmente imposible, no me habría servido de nada, pero no tenía otro modelo. Entonces renunciaba a imitarlo, renunciaba a tener personalidad […]. Llegué a angustiarme. Me miraba al espejo y no me encontraba un solo rasgo por el que se me pudiera reconocer. Era invisible. Era la niña-masa. Habría cambiado sin vacilar mis lindos rasgos armoniosos por la nariz de Arturito… (79)

Sin personalidad ni corporalidad propias, Cesitar es invisible, y está tan convencido de su propia "imperceptibilidad", "de lo general y anodino" de sus rasgos, que califica de milagro el hecho de que alguien pueda reconocerlo en la calle (91).

El segundo elemento que contribuye a hacer de los textos literarios de mi corpus un "desierto de los cuerpos" es la desaparición. Se encuentra una primera ilustración en *Cómo me hice monja*, cuando el narrador va a visitar a su papá a la cárcel, escapa de la vigilancia de su madre y se esconde en un tragaluz exiguo donde pasa toda una tarde y toda una noche antes de ser localizado por el personal del establecimiento (59).[174] En *La costurera y el viento* no es el personal de una cárcel el que busca activamente al pequeño César, sino el pueblo entero de Coronel Pringles, cuyos habitantes pronto se dan cuenta de su error, pues no es César quién desapareció sino su mejor amigo Omar (39). Los narradores-protagonistas infantiles de César Aira no son los únicos en desaparecer. En "El espía" el *alter ego* del escritor decidió huir, dejando atrás a su esposa y a sus hijos pequeños, para poder vivir plenamente su nueva vida de agente secreto (203) —se observará, dicho sea de pasada, que en este mismo cuento el hijo del personaje de Aira, llamado Tomasito, se da igualmente por desaparecido (205)—.

En *Madre e hijo* y *El juego de los mundos*, se asiste a desapariciones un poco particulares. En la primera, la madre aparece como un personaje desmaterializado, cuyo mutismo la priva de consistencia. Apenas toma la palabra y, cuando lo hace, pronuncia raramente una frase completa. Las siguientes son sus cinco primeras intervenciones en la obra: "¡Querido…!"; "No… Cómo voy a… El punto…"; "¿Qué…? ¿Qué…?"; "¡No…! Quéeeeq… Por qué meq… Qué me…"; "¡Cé…! Aj, aj, gggh… ¡sar!" (7-11). Hay que esperar hasta la página 21 para que la madre formule una oración completa, y su desmaterialización llega al colmo en las últimas páginas del relato, cuando sus intervenciones se reducen varias veces consecutivas a meros puntos suspensivos (61-62). En lo que concierne a *El juego de los mundos*, no es que, en la sociedad distópica representada en esta novela, los seres humanos sean desmaterializados, ni que se escondan o que hayan dejado de existir físicamente; más bien, han dejado de existir mentalmente. En este futuro remoto, de hecho, hombres y mujeres han dejado de pensar por sí mismos. Nacen y crecen rodeados de sistemas electrónicos inteligentes que razonan y gestionan las tareas domésticas en su lugar. Hay en *El juego de los mundos* una rara e importante

[174] En su lectura de *Cómo me hice monja*, Adriana Astutti también aborda la desaparición del narrador-protagonista, pero interpretando el término de forma mucho más amplia que yo y poniéndola en relación con otras desapariciones de niños en la literatura argentina: "Un niño se fuga otra vez en esta novela. No sólo al final sino en cada relación y en el pasaje por cada institución: en la cárcel o en la calle, en los delirios de la fiebre, o en la manera desviada de enredar con la verdad las preguntas del médico, o en las clases en que se fabula como maestra de escuela, o en la escuela misma o en la novela familiar, o en el hilo de voz de la radio, o en la relación con el amigo Arturito" (163).

excepción a la ausencia general del cuerpo y de la vida corporal en la ficción de César Aira, pero esta no contradice completamente sin embargo mi razonamiento. Aira dedica una decena de páginas a describir el encuentro sensual, en una playa paradisíaca, entre su narrador-protagonista y una joven mujer llamada Mirta. El narrador elogia la perfección del cuerpo de esta última, del color de su piel, de su temperatura, de su olor y de sus volúmenes, y describe generosamente lo que siente en presencia de la muchacha, cuando la abraza y la besa. No obstante, nada de todo esto es real; se trata de un encuentro puramente virtual, que el narrador vive en un programa informático llamado Las Playas Maravillosas (56). Por lo tanto, es como si hasta en la pasión amorosa los personajes de César Aira se hallaran desprovistos de consistencia carnal.

La desaparición no siempre debe entenderse en forma tan literal o pesimista como en los ejemplos que se acaban de comentar. Cuando, en *El llanto*, el personaje de César Aira se entera de que su esposa Claudia espera un hijo de Isso Hakkama, el terrorista japonés responsable del ataque que causó la muerte del Primer Ministro argentino, se cierra de golpe a la realidad circundante, como si se negara a aceptar el giro de los acontecimientos, y se transporta al otro lado del mundo: súbitamente, ya no se encuentra en Buenos Aires, sino en un café del centro de la ciudad francesa de Rennes:

> Me dijo que estaba embarazada. Esperaba un hijo. Se iría a tenerlo al Japón. Isso era el padre. […] De pronto sentí que me encontraba muy lejos, muy muy muy lejos, donde habría querido estar si en ese momento de puro horror hubiera podido querer algo. […] No en el cuarto de al lado, o en la calle, sino en otro país, en otro continente. […] El instante desplegaba una potencia verdaderamente descabellada. Me llevaba al otro lado del mundo y de las horas y de las estaciones. Estaba en una ciudad donde nunca había estado ni tenía ninguna posibilidad razonable de estar nunca. Era… Rennes, un café en el centro de esa ciudad bretona, justo en frente de la Plaza del Parlamento de Bretaña, el sitio donde se había iniciado la Revolución Francesa. (60)

Ante la prueba irrefutable e irreversible de la infidelidad de Claudia, el narrador de *El llanto* suspende su relación corporal con la realidad inmediata (la casa de Buenos Aires, su mujer, la dolorosa noticia) y viaja mentalmente a otra ciudad, otro país, otro continente. En menos tiempo de lo que se necesita para decirlo, coloca un océano entre él y la evidencia a la que se rehúsa a rendirse. Más sorprendente aún que el viaje en sí es el hecho de que, a pesar de que nunca haya ido en persona a Rennes, el narrador logra percibir la ciudad hasta en los más mínimos detalles. Sentado en su imaginaria silla de café francesa, con una cerveza a medio tomar y un cigarrillo

entre los dedos, se lanza en una descripción meticulosa del Parlamento de Bretaña y de la elegante pequeña plaza que lo rodea:[175]

> El Parlamento de Bretaña propiamente dicho […] es un edificio austero, de ese ocre típico de la piedra bretona, la planta baja más oscura, el primer piso más claro, y arriba una desmesurada mansarda gris tan alta como el primer piso o la planta baja, es decir un tercio de la altura total. Encima de cada cono seccionado lateral de mansarda, un par de ángeles dorados, y un encaje metálico, flores de lis o armiños estilizados, no alcanzo a ver bien, uno negro y uno dorado, todo a lo largo de la línea superior. Está cerrado, parece haber estado cerrado y abandonado desde 1789, y es aterradoramente hermoso. Delante, una placita cuadrada, rodeada de una austera balaustrada, y en el centro un cuadrado de césped muy verde con un círculo de flores que brillan en exceso; parecen flores de plástico... Rodean enteramente la plaza edificios en el mismo estilo que el palacio. Un paisaje enclaustrado y pequeño, parece increíble que algo tan grande para la humanidad haya podido empezar aquí; y a la vez es muy creíble, nada más creíble. Encima, el cielo, en el que [...]. (60-61)

Esta descripción se prolonga primero por precisiones sobre el cielo, las estaciones y el frío de Rennes, y luego por divagaciones acerca de los haikus, de la lengua y de Rin-Tin-Tin, el perro del narrador-protagonista, que este se imagina correteando alegremente por la plaza del Parlamento. Es precisamente la intervención de Rin-Tin-Tin en medio de este escenario fantaseado la que lleva al narrador a volver en sí y a su vida bonaerense, violentamente trastornada y cambiada para siempre por la nueva relación de Claudia, su esposa. "Lo primero que pude balbucear", dice, "fue: ¿Y Rin-Tin-Tin? ¿Lo vas a llevar... al Japón? (63).

Un poco más lejos en su relato, una vez concretada la venta de la casa conyugal y Claudia cómodamente instalada en una casa cerca de Tokio, el narrador de *El llanto* comparte otra experiencia similar a la de su proyección imaginaria a Rennes. Más solo que nunca, se refugia en una rutina inconsciente de autómata. Vive sin comer, sin dormir y sin salir de su nuevo departamento situado en la cima de un edificio de gran lujo, junto con Rin-Tin-Tin, al que en última instancia su ex-esposa no ha llevado consigo al Japón:

> Me encerré más que nunca. Vivíamos enclaustrados, Rin-Tin-Tin y yo. […] Veía el río por las ventanas, muy azul, fluyendo lentamente hacia el mar, y podía apreciar hora a hora las transformaciones de la luz, en el agua y en el aire. Ahora bien… había algo extraño, algo que daba que pensar… Porque en Buenos Aires no hay río… o si hay uno, pero es de color barroso y no corre, parece un mar; además todo el mundo sabe que la ciudad le da la espalda […]. Era como si estuviera en otra ciudad, una ciudad cruzada por un ancho río azul… Es decir, como si hubiera viajado… Gracias al encierro, que me hacía permanecer en lo alto, descubría esos paisajes que me encantaban, desde cada ventana uno diferente; y cada paisaje un verdadero

[175] Es un ejercicio interesante e instructivo contrastar una vez más estos detalles que ofrece el narrador de César Aira de la plaza y del Parlamento de Bretaña (pese a que no los haya visto nunca) con la descripción sucinta y burda que da de Isso, el amante de su mujer, al que designa con frecuencia por su simple nacionalidad, "el japonés": "El japonés entró en su vida (ignoro los detalles) como un meteoro" (19); "Ahora que lo pienso, el japonés también fue una pesadilla" (19); "La primera vez que vi al japonés fue por casualidad" (20); "Vi a Claudia, con el japonés [...]. Era cobrizo, sólido, pequeño, de labios gruesos, lampiño. A primera vista se lo tomaba por un mulato, tan oscuro era. Los ojos, dos ranuras" (24); "El japonés había pintado a la Argentina de su color" (44); "Pero el japonés, el japonés en mi vida..." (62); etc.

> cine, por las transformaciones… Es paradójico, pero debí encerrarme para estar viajando realmente, para ver lo que nunca habría visto desplazándome. (68-69)

De la misma manera que durante una conversación previa con su mujer el narrador había viajado mentalmente, en un abrir y cerrar de ojos, de Buenos Aires a Rennes, aquí se imagina lejos del Río de Plata, en otra ciudad desconocida, atravesada por un ancho río azul. Sin moverse, desde las alturas de su nuevo departamento, huye de su triste soledad al sumergirse en una realidad alternativa y gratificante, hecha de paisajes a su gusto.

¿Qué son estas curiosas desapariciones de las que el *alter ego* de César Aira hace la experiencia y cuenta en *El llanto*? ¿A qué corresponden y cómo llamarlas? En un ensayo reciente titulado *Disparaître de soi* (2015), el antropólogo David Le Breton —que ya cruzó las páginas de esta tesis en varias ocasiones— propuso dar a este fenómeno el nombre de "blancheur", que podría traducirse en español por "blanco" y debería entenderse en el sentido dado por el diccionario de "hueco o intermedio entre dos cosas":[176] "Au fil de ce livre, j'appellerai blancheur cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi. Dans tous les cas, la volonté est claire de relâcher la pression" (18).[177] La existencia no siempre es evidente. Conlleva una oleada de buenas cosas, desde luego, pero también trae inevitablemente consigo cansancio, hartazgo, desconcierto y tristeza. El "blanco" del que habla David Le Breton es un cierre al encadenamiento de los acontecimientos, una desaceleración, una manera de soltar prenda y de vivir *a minima*. Responde al sentimiento de saturación del individuo, a quien permite amortiguar su relación al mundo y a los demás al abrir un territorio intermedio entre el vínculo social y la nada: es, por así decirlo, una manera de hacerse el muerto por un momento. Escribe Le Breton:

> [L'individu] disparaît dans le *blank* (en anglais : espace inoccupé, vide). Il maintient son existence comme une page blanche pour ne pas se perdre ou courir le risque d'être impliqué, d'être touché par le monde. Il gît dans l'indifférence des choses, soulagé de l'effort d'être soi, parfois il ne sait plus vraiment qui il est ni où il se trouve, il ne porte plus aucune responsabilité envers les autres ou sa propre existence. Le monde ne le concerne plus, il erre dans un no man's land dont il a besoin pour reprendre son souffle, relâcher les tensions qui sont les siennes. Il se tient dans les limbes, ni dans la vie ni dans le lien social, ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors. On dit parfois : « J'ai un blanc », pour évoquer un oubli, une absence, une sorte de parenthèse. (18)[178]

---

[176] Véase el Diccionario de la Real Academia Española <https://dle.rae.es/blanco?m=form> (consultado el 23 jul. 2020).

[177] "Al hilo de este libro, llamaré 'blancura' a ese estado de ausencia de sí más o menos pronunciado, al hecho de despedirse de sí mismo bajo una u otra forma a causa de la dificultad o de la penosidad de ser uno mismo. En todo caso, la voluntad es clara de soltar la presión" (trad. mía).

[178] "[El individuo] desaparece en el *blank* (en inglés: espacio vacío, desocupado). Mantiene su existencia como una página blanca para no perderse o correr el riesgo de estar implicado, de estar tocado por el mundo. Yace en la indiferencia de las cosas, aliviado del esfuerzo de ser sí mismo, a veces ya no sabe bien quién es ni dónde está, ya

Numerosas actividades diarias dan lugar a esta retirada de uno mismo y de las exigencias sociales. David Le Breton cita entre otras la meditación, la lectura, la escucha de música, el trabajo repetitivo, la conducción en distancias largas y el sueño. Es gracias a una mezcla de viaje y de ensueño, dos actividades igualmente citadas por Le Breton (17), que el narrador de *El llanto* logra por su parte gozar de un relajamiento interior, de su propio momento de "blanco".[179]

La ausencia de los personajes en la literatura de César Aira se mide en función de sus raras descripciones, sucintas e imprecisas, así como de sus desapariciones de diversas índoles, cortas o largas, en la realidad o en el mundo abstracto de sus fantasías. Otro elemento importante al respecto es que el autor quita al cuerpo de sus personajes su solidez, su credibilidad. Coincide en esto con Mario Bellatin, quien, en la continuidad de los nuevos novelistas franceses, construye en sus autoficciones fabuladoras *alter egos* modulables, que cambian de nombre y de complexión de un extremo a otro de un mismo relato. En *Madre e hijo*, el personaje del hijo, tocayo de César Aira, dice haber sido atacado violentamente por un perro durante su infancia y haber perdido en la agresión un dedo de la mano derecha (16); a continuación, sin embargo, se corrige y afirma que el accidente se produjo en la mano izquierda (36); a fin de cuentas, para gran asombro del hijo, reaparecen inopinadamente todos los dedos de cada mano. "¡Tengo cinco!", constata con sorpresa el personaje de César Aira, "La iz… ¡cinco! La der… ¡cinco! Esperá… Esperá un segundo, te ruego que no me interrumpas… Es absolutamente increíble…

---

no asume ninguna responsabilidad respecto a los demás y a su propia existencia. El mundo ya no le concierne, erra en un *no man's land* que necesita para recuperar el aliento, soltar las tensiones que son las suyas. Se queda en un limbo, ni en la vida ni en el vínculo social, ni completamente dentro ni completamente fuera. A veces decimos: 'J'ai un blanc', para evocar un olvido, una ausencia, una suerte de paréntesis" (trad. mía; nota: la expresión francesa "avoir un blanc" no se traduce literalmente pero significa tener un pequeño déficit temporario de memoria).

[179] El concepto de "blancheur" de David Le Breton se vincula de alguna manera con el de "cuerpo utópico" desarrollado por Michel Foucault en 1966, en la medida en que ambos teorizan sobre los momentos en que el ser humano se abstrae de su cuerpo material. El concepto de "utopía corporal", sin embargo, me parece menos claro y operativo que el de "blanco". En una intervención radiofónica titulada "Le corps utopique", Foucault cavila sobre algunas de las propiedades fundamentales del cuerpo humano. Su idea de partida es que el cuerpo es lo contrario de una utopía, algo que nunca se encuentra en otra parte, un pequeño fragmento de espacio en el que uno se despierta invariablemente cada mañana y del que no se puede escapar (*Le corps utopique* 9). Pero a medida que Foucault profundiza en su reflexión, esta toma la dirección inversa. El cuerpo no es una cosa que se tiene o que se siente en permanencia; uno tiene o nota su cuerpo únicamente cuando deja de funcionar silenciosamente y surgen sensaciones como el cansancio, el hambre o el dolor. La mayor parte del tiempo el cuerpo es imponderable, está ausente de nuestras conciencias, se encuentra en otro lugar. Por esta razón, el filósofo francés corrige su idea primera para afirmar que se trata de un elemento intrínsecamente utópico. No se necesitan ni magia ni encantamientos para sustraerse del nexo con el mundo circundante, concluye Foucault; para ser utópico, basta ser un cuerpo (14). La propuesta central en "Le corps utopique" es que el vínculo corporal con el mundo puede desaparecer temporalmente, cuando la materia física del cuerpo, su peso, su espesor, se convierten en datos abstractos. Como decía, el concepto de "blancura" de Le Breton me parece más sencillamente expuesto, y sobre todo, este último introduce la idea interesante según la cual los momentos de "blancura" —o de "utopía", según el concepto que se elija— no carecen necesariamente de sentido; pueden ser para el individuo una manera productiva de liberar la presión de las actividades laborales o de compensar los golpes duros de la vida corriente.

El instante más increíble de mi vida. No sé qué pensar…" (41). Puede imaginarse razonablemente que, ante estas inconsistencias, el espectador de esta obra de teatro tampoco ha de saber qué pensar.

Pero es principalmente en la muerte, en particular en la muerte exagerada y risible, donde César Aira parece encontrar una forma privilegiada de desacreditar la representación del cuerpo. Sus novelas y cuentos autoficticios se concluyen de manera recurrente con el fallecimiento de su *alter ego* literario. Esto ya constituye en sí un hecho estrictamente imposible, en el que el lector no puede creer puesto que nadie ha sobrevivido a su muerte para luego poder contarla; pero al hacer morir a su propio personaje de autoficción en autoficción, una y otra vez, el autor aumenta aún más la inverosimilitud.[180] En *Madre e hijo* el personaje de César Aira es devorado, al que igual que su madre, por un pollo que sin embargo había sido previamente eviscerado, decapitado y congelado. Esta muerte no es explícita pero fácilmente se puede inferir de los últimos gemidos de César y de la didascalia con la que termina el texto: "¡¡MAMÁAAAAA!! El cuello… Nooo… La mataste… bestia… Yo te… ¡Aaaah! ¡Los ojos no! Ay, ay ay… ¡Socorro! ¡¡Socorrooo!! Aaaah… Mamáaaa… ¿Dónd…? Aaaaaaaaah… gghh… aaah… *(El pollo extiende las alas y oculta toda la escena.)*" (68). El narrador-protagonista de *Cómo me hice monja* también muere de forma grotesca, encerrado en un tambor lleno de helado de fresa:

> Contuve el aliento porque sabía que no podía respirar hundida en el helado… El frío me caló hasta los huesos… mi pequeño corazón palpitaba hasta estallar… Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte… Y tenía los ojos abiertos, por un extraño milagro veía el rosa que me mataba, lo veía luminoso, demasiado bello para soportarlo… debí de estar viéndolo no con los ojos sino con los nervios ópticos helados, helados de frutilla… Mis pulmones estallaron con un dolor estridente, mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo… el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real… (97-98)

[180] Un caso se impone aquí: el escritor mexicano Juan Pablo Villalobos, quien ha criticado la obra de César Aira y firmado el prefacio del volumen *Diez novelas de César Aira* (2019) editado por Random House —donde habla de "obsesión académica" y de "veneración" por la obra del escritor argentino ("prefacio" 10)—, utiliza un recurso similar en su propia autofabulación *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016); a diferencia de que, contrariamente a los narradores-protagonistas de Aira, el suyo no está muerto sino dado por desaparecido. En resumen, Juan Pablo —así se llama el narrador-protagonista de Villalobos— consigue una beca para realizar estudios de doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona. Hasta aquí todo va bien en el mejor de los mundos, salvo que su primo, bandido de pacotilla, lo implica a su pesar en un proyecto criminal de talla: un grupo de narcotraficantes mexicanos decide aprovechar el viaje de Juan Pablo a Barcelona para chantajear a un importante hombre político catalán. Para Juan Pablo, quien no tiene la menor experiencia en la materia, las cosas acaban por degenerar y, después de una larga serie de peripecias hilarantes, la novela termina con su propia desaparición. El recurso empleado difiere del de César Aira, cuyos narradores están muertos, pero no es menos cierto que la novela de Villalobos plantea una imposibilidad del mismo tipo. ¿Cómo, en efecto, una persona dada por desaparecida podría redactar, editar y publicar un libro que narra la historia de su propia desaparición, sin antes haber reaparecido?

El César Aira del cuento "Suscripción", por su parte, espera impacientemente que llegue a su casa el último número de su revista favorita, la *Artforum*, la cual conoce un retraso de entrega inusitado. Para colmo de males, muere después de varios meses de una interminable espera, en el momento preciso en que el cartero le remite el precioso ejemplar de su querida revista:

> Y en el momento en que la tenía en mis manos, se disparaba el fusil de un policía torpe en la vereda de enfrente, y de todos los sitios donde podía terminar la bala (en alguno tenía que terminar) terminaba en mí, en mi corazón. [...] Ya estaba muriendo, antes de caer. [...] ¿Quién dijo que una herida en el corazón no sangra? Mi cuerpo se había vuelto una fuente; litros y litros de sangre roja, que brillaba como un gran rubí bajo el sol del mediodía, corrían en círculo a mi alrededor, un vórtice en el que me hundía para siempre, aferrado a mi *Artforum*. (35-36)

El narrador-protagonista de "El todo que surca la nada" conoce la misma triste suerte: tiene la suerte excepcional de percibir a un fantasma durante un viaje a la ciudad de Tandil, en la provincia de Buenos Aires, pero muere sin embargo justo antes de poder escribir la historia de este extraordinario encuentro (137). Otro tanto ocurre en "A Brick Wall", cuyo narrador cuenta que vuelve a su pueblo natal tras el fallecimiento de su mejor amigo de infancia, a pesar de estar rigurosamente muerto él mismo, como precisa en el *excipit* (22).[181]

En definitiva, intentar una recuperación metafórica de los escasos cuerpos que pueblan la ficción de César Aira, rastrear en ellos algún significado de orden político o alguna opinión del autor que no sea la de la inutilidad de los personajes, sería como sacarle sangre a una piedra: equivaldría a buscar algo que a mi modo de ver no existe. En las autoficciones no miméticas de Aira los cuerpos son un elemento secundario, representado y definido con desenvoltura. He comenzado esta sección comentando un artículo de Meri Torras, donde la autora identificaba diferentes definiciones posibles del cuerpo ausente. Para cerrar elegantemente el círculo terminaré con un artículo del mismo tipo, escrito por otra experta reconocida en la materia, la crítica literaria argentina Alicia Montes. En "Cuerpos ausentes y horror" (2020), esta se interesa en el libro de poemas *Desapariencia no engaña* (2010), en el que el escritor Néstor Ponce, originario de La Plata, trata abiertamente de los hechos trágicos de la dictadura militar argentina. Ponce evoca con una gran lucidez los campos de prisioneros, las torturas, las mutilaciones y las desapariciones, pero al mismo tiempo, explica Montes, su discurso dota a las víctimas de una existencia subjetiva y les devuelve lo que la dictadura les había arrebatado, a saber, la identidad y la visibilidad: "El verso, la palabra, el tono, el acento vuelven a ser sangre

[181] Debe subrayarse que en los relatos de mi corpus la muerte afecta igualmente a otros personajes que el de César Aira: en "A Brick Wall" se trata de su mejor amigo de infancia, como acabo de señalar; en *La serpiente* de Oscar, un joven robot de diecinueve años presentado como el Doble del personaje de Aira, que muere atacado por una bandada de serpientes aladas (141); y en *Embalse* de Martín, el protagonista, que muere en la catástrofe nuclear causada por las investigaciones siniestras del profesor Halley (131-132).

vertida, tortura, encierro, silencio, soledad absoluta, pero, y sobre todo, lucidez en un universo de ciegos. En esos signos de lo humano no solo hablan el dolor y la pérdida, con ellos se entreteje aquello que no podrá ser borrado: el amor, la historia personal, los objetos y los gestos de la vida cotidiana" (párr. 12).

A los cuerpos torturados, desaparecidos y silenciados de la dictadura, el discurso de Néstor Ponce opone "el estallido de la vida" y el "grito" para mostrar, según sostiene Alicia Montes, que el amor puede ser más fuerte que la muerte (párr. 14). Ni el amor ni la historia personal y subjetiva rescatan a los personajes de César Aira del olvido en el que los deja su autor. Incluso podría decirse que, de alguna manera y para volver al manifiesto de *Babel*, Ponce y Aira siguen dos caminos inversos: si el primero hace visibles a las miles de personas que el régimen militar hizo desaparecer al conferirles nuevamente un cuerpo presente y vivo, el segundo se empeña en hacer desaparecer a sus personajes y deshace el cuerpo de estos últimos haciéndolos morir de una forma invariablemente burlesca, que el lector sabe incierta. Mientras que Néstor Ponce, en otras palabras, se proyecta en la realidad para intentar reparar en la medida de lo posible algunas de las más graves lagunas de la historia argentina, César Aira se da una muerte simbólica que pone en evidencia la artificialidad de sus textos autoficcionales —su condición de objeto inventado e implausible— y mediante la cual hace manifiesto su retiro de la realidad en cuestión.

El examen hecho en la presente sección del lazo con el grupo Shanghai/Babel da la oportunidad de comparar las autoficciones no miméticas de César Aira y las de Mario Bellatin, a partir de las convicciones de estos dos autores sobre la relación entre la literatura y la realidad extraliteraria. En su autofabulación titulada "En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta" (2013), Bellatin se crea un vínculo con los *nouveaux romanciers*, quienes, en el período de posguerra, declararon que la novela había entrado en la era del recelo, según la expresión consagrada de Nathalie Sarraute. El choque de la Segunda Guerra Mundial, más precisamente de los campos de concentración, llevó a estos nuevos novelistas franceses a dudar de la capacidad del escritor de entender y de representar la realidad circundante en toda su complejidad; por ello, optaron por construir universos diegéticos altamente artificiales, sin ninguna pretensión mimética, y por hacer hincapié en esta artificialidad a través de diferentes mecanismos, incluido la dilución del personaje. En *L'ère du soupçon* (1956), Sarraute escribía:

> Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont

> plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce 'je' tout-puissant. (61-62)[182]

Lejos de estar ricamente dotados, provistos de genealogías claras, de casas y de ropa que reflejen sus personalidades, de caras y de cuerpos que los singularicen y permitan identificarlos, los protagonistas de las "nuevas" novelas solo son descritos de forma superficial y están rodeados de otros personajes igualmente superficiales; son, además, susceptibles de cambiar de atributos en el curso de un mismo relato.

Si bien hay evidentes diferencias entre la Segunda Guerra Mundial y la dictadura argentina de 1976-1983, en ambos casos estos acontecimientos traumáticos han incitado a un grupo de escritores a interrogarse sobre la posibilidad y el buen fundamento de una representación mimética de la realidad extraliteraria. Al igual que los nuevos novelistas franceses, los escritores de Shanghai/Babel eligen alejarse de la realidad (pensemos en la "literatura de evasión" de la que Aira asume la defensa) y escamotean al personaje: los primeros lo escamotean por considerarlo como una noción caducada, y los segundos dicen escribir en un "desierto de los cuerpos", donde el aspecto físico, los gestos, los sentimientos y las sensaciones pasan generalmente a un segundo plano. "Los personajes para mí son totalmente secundarios", dice César Aira en una de las citas que figuran como epígrafe de este capítulo, "los personajes son mis ideas, mis palabras, mi modo de pensar, todos mis personajes son yo" ("No tomarse las cosas" párr. 19): da así a entender que el verdadero personaje principal de sus relatos de ficción, es la invención, la imaginación que despliega en el momento de componerlos.

En los años 1980, los *nouveaux romanciers* impugnaron la autobiografía y propusieron la creación de lo que llamaron una *nouvelle autobiographie*, de la que ya he demostrado la estrecha relación con la autofabulación. Alan Pauls, miembro de Shanghai/Babel, también ha practicado la autofabulación, al igual que César Aira, quien de hecho ha escrito más autoficciones no miméticas que cualquier otro escritor estudiado por Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, o por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*. Esta nueva coincidencia refuerza mi hipótesis (desarrollada en el punto 2.1.) de la existencia, quizás no de una correlación, pero al menos de una relación significativa entre, por una parte, la forma de la autofabulación, y por otra parte, cierto recelo hacia el personaje en su concepción tradicional, y a través de él hacia la representación mimética de la realidad factual. El recelo

[182] "Hoy en día, una oleada creciente nos inunda de obras literarias que todavía pretenden ser novelas y donde un ser sin contornos, indefinible, inasible e invisible, un 'yo' anónimo que lo es todo y que no es nada y que lo más a menudo no es sino un reflejo del mismo autor, ha usurpado el papel del héroe principal y ocupa el lugar de honor. Los personajes que lo rodean, privados de existencia propia, no son más que visiones, sueños, pesadillas, ilusiones, reflejos, modalidades o dependencias de ese 'yo' todopoderoso" (trad. mía).

hacia la actitud más realista en literatura no es perceptible únicamente en las autofabulaciones de César Aira. Es más bien un elemento constitutivo de su poética. Sin embargo, me parece que la autofabulación representa una expresión elocuente de este recelo (no puede ser una casualidad que Aira haya escrito en total veintiún relatos de este tipo), en la medida en que sustituye los personajes finamente descritos por el escritor realista desde una posición objetiva exterior al relato, por el Yo problematizado, poco detallado y cambiante, en devenir constante, de un autor que pasa a ocupar el centro de su propia historia al asumir con convicción y de forma abierta la subjetividad inherente al acto de narrar.

Puente IV: Pauls y *Babel*. *Revista de Libros*

Al igual que César Aira, Alan Pauls se implicó en el proyecto desideologizado de la revista *Babel*. Escribió artículos de diversas índoles para los números 1, 2, 3, 4, 5, 9, 17, 18 y 21, y de forma más particular dio a conocer su opinión respecto a la autonomía de la literatura en una reseña de la novela *Glosa*, de Juan José Saer, publicada en el número 4 bajo el título "La primera novela realista sobre el azar" (1988).[183] En esta reseña, Pauls se posiciona abiertamente a favor de Juan José Saer contra la crítica de Tomás Eloy Martínez, a favor de una literatura autonomizada, desembarazada de su obligación de intervenir en lo real, contra la narrativa comprometida del Boom latinoamericano:

> Algunos interpelados, como el Profesor Martínez (Tomás Eloy), desparramaron precisiones doctorales y viraron el tono de comedia hacia las equívocas severidades de la clasificación psicopatológica. Así, capturado en la cejijunta red profesoral, Saer pasaba a ser la "cabeza visible" de una "línea cuyas *perversiones* se están dando en las imitaciones de Thomas Bernhard y del *nouveau roman*" (sólo es mío el primer subrayado). En buena hora: ni Havellock Hills ni Kraft-Ebbing hubiesen contribuido de un modo más profiláctico a la asepsia de las radiografías literarias. Si Saer es el eslabón primero de una cadena de perversiones, es sin duda porque en su literatura ya anida el embrión de lo que para el Profesor Martínez es la quintaesencia de lo abyecto: alejarse de la propia historia, "escribir para la crítica", centrarse en la "autorreferencialidad", desviarse de "esa onda general" que vibra en el latinoamericanismo de los García Márquez, los Fuentes, los Vargas Llosa, los Roa Bastos. (4)[184]

A través de esta defensa plena y total de la literatura de Juan José Saer, uno de los "maestros" reconocidos de los escritores de Shanghai/Babel (Peller 103), Alan Pauls hace explícito su rechazo de una práctica poética comprometida, que pretenda representar y participar

[183] Se notará asimismo que la novela *El coloquio* (1990), de Alan Pauls, fue elegida por *Babel* como "libro del mes" en septiembre de 1990, en su número 19.

[184] Las declaraciones de Tomás Eloy Martínez que cita Alan Pauls en este extracto proceden de un artículo publicado en el número 62 de la revista argentina *Crisis*, que en aquel entonces revestía un perfil mucho más social y político que *Babel*.

activamente en los acontecimientos de la realidad extraliteraria. A mi parecer, esta postura crítica se trasluce en dos elementos de índole somática a los que concede un lugar central en *Wasabi*, la metamorfosis y las desapariciones de su personaje literario en la "blancura", que constituyen para este último una manera productiva de desvincularse, durante algunos instantes o algunos días, de los acontecimientos del mundo circundante.

Debe notarse ante todo que el exotismo del título de la novela ya es, en sí, revelador de la estrategia de extrañamiento seguida por Alan Pauls: "wasabi", la salsa japonesa amarga y picante (como la crítica dirigida a Tomás Eloy Martínez), evoca un oriente lejano, una región del mundo geográfica y culturalmente alejada de Argentina. Luego, cultivada por un escritor que da a conocer una visión desideologizada de la literatura, como es el caso de Alan Pauls, la elección de la autoficción representa un gesto fuerte, pues es susceptible de desviar la atención de la política y de la historia general para recentrarla enteramente en el Yo del escritor; y *a fortiori* la elección de la autoficción no mimética es un gesto doblemente atrevido, dado que esta no se compromete en absoluto con la representación fiel de los acontecimientos extraliterarios.[185]

En el interior de la novela, esa misma visión desideologizada se refleja más fundamentalmente, en primer lugar, en la metamorfosis del narrador-protagonista. En París el *alter ego* de Alan Pauls se transforma radicalmente debido al crecimiento sobrenatural del quiste que brota en su nuca, pero también por las agresiones sucesivas del portero de Klossowski y de tres irlandeses ebrios. Monstruoso y sin un centavo en el bolsillo, erra como un vagabundo durante siete días en un barrio lúgubre de la capital francesa. A su alrededor el mundo se desagrega y sus componentes desaparecen uno tras otro:

> ¿Era el transcurso de los días lo que yo padecía, o más bien el privilegio de ser contemporáneo de mi propia degradación, el testigo de las evidencias que con el correr de las horas iban apartándome de lo humano? A cada minuto sentía adelgazarse la diferencia entre mi cuerpo y su herida. [...] Cada día que pasaba mi sufrimiento dividía el mundo por alguno de sus componentes. Un día eran las calles, otro el cielo, después eran los rostros, la luz, el idioma, y así de seguido. [...] ¿Llegaría alguna vez a cero? (82-83)

En este momento preciso el narrador-protagonista se encuentra relegado en la frontera de la humanidad de pleno derecho, a la vez en el plano social —figura del *clochard*— y en el plano

[185] La especificación es importante: preciso que "cultivada por un escritor que se construye una postura desideologizada" la autoficción no mimética puede considerarse como una estrategia coherente de extrañamiento, porque la autofabulación no es por naturaleza automáticamente sinónimo de falta de compromiso con los procesos sociales, históricos y políticos de la Historia. Al final de este capítulo invoco ejemplos tomados de *La invasión de los alter egos* (2020) en los que los autores adoptan exactamente la misma estrategia literaria, esto es, la autoficción inverosímil, para adoptar un punto de vista crítico sobre lamentables eventos de sus historias nacionales respectivas.

físico —figura del monstruo—: habla explícitamente de su alejamiento del ámbito de lo humano. No obstante, y el matiz es capital, esta marginación no tiene ninguna connotación negativa en *Wasabi*. Al contrario, según he establecido en mis análisis anteriores, dentro del espacio-tiempo acelerado de la novela la metamorfosis obliga al narrador a inmovilizarse y a tomar perspectiva respecto del encadenamiento mecánico e inconsciente de sus actividades habituales. Tiene entonces por primera vez el tiempo de ponderar los elementos constituyentes de su vida, de determinar qué es lo accesorio y qué es lo principal en su existencia, lo que Pauls representa bajo la forma de una división "depuradora" (83) del mundo, como en el extracto citado poco más arriba. Al final de esta larga operación un solo elemento persiste, que adquiere para el narrador el valor de una revelación: el recuerdo de una tarde de tormenta que pasaron juntos, su mujer y él, sentados en un banco en Saint-Nazaire (83). Esta revelación, que el *alter ego* de Pauls califica como un "rayo de sol" (84), le permite ser nuevamente "contemporáneo" de sí mismo (85), le permite volver en sí para reintegrarse al mundo de los hombres, del que había sido desterrado. Tras esta epifanía retomará el curso del "plan Klossowski" que motiva su viaje a París, insistiendo recurrentemente en la clarividencia adquirida durante su transformación.

La metamorfosis obliga al narrador a ocupar momentáneamente la frontera con la sociedad de los hombres (una posición que según el concepto de Maingueneau podría calificarse de paratópica), pero es precisamente en esas circunstancias *a priori* poco favorables, fuera del mundo, que logra encontrar la plenitud verdadera de su vida —ser "contemporáneo", para retomar sus propias palabras—. La metamorfosis excluye, pero esta exclusión es el origen de una revelación, el motivo de una satisfacción. Ocurre algo similar con los momentos de "blancheur", o sea, los momentos de abandono durante los cuales el narrador se olvida del volumen que ocupa su cuerpo en el mundo, que Alan Pauls trabaja de forma particularmente detallada en *Wasabi*. En numerosos pasajes de la novela, en efecto, su narrador se abstrae de la realidad empírica a través del olvido de su corporalidad. A veces lo hace voluntariamente, gracias al consumo de sustancias narcóticas de todo tipo, pero más generalmente esto ocurre de forma imprevista, durante las narcolepsias o en momentos de excitación intensa.

El *alter ego* de Pauls en *Wasabi* se encuentra angustiado a causa de una idea fija, que él mismo no logra entender: matar a Pierre Klossowski. Cuando, en un bar del aeropuerto de París, Tellas, su mujer, le enseña una página del periódico *Le Monde* que anuncia la celebración próxima de un encuentro público con el escritor francés, la excitación del narrador es tan grande que es incapaz de contenerla. Repentinamente, levanta vuelo en un encadenamiento de metáforas ligeras:

> Era esa excitación, el cosquilleo inhumano que recorría mi cuerpo, lo que corroía todo lo inmediato. Una atracción insidiosa me alejaba del bar, de Tellas, del aeropuerto [...]; levantaba vuelo, alivianándome suavemente, como un globo que, atraído por su auténtico dueño, se desprende de los dedos de un usurpador y emprende el viaje hacia su verdadero destino [...]. Durante unos segundos mi cuerpo permanecía flotando en el aire, suspendido sobre la mesa en la que Tellas astillaba cabos de fósforos, como un astro tímido [...], y después, con una mezcla de indignación y de vergüenza, volvía a bajar, volvía a ocupar mi lugar en la silla, volvía al pánico del presente. Era insoportable. (120-121)

Sumergido por un nerviosismo que no puede reprimir, el narrador deja por un instante de habitar su cuerpo y se eleva, ligero y ágil, por encima de los acontecimientos inmediatos. Y del mismo modo que la retirada engendrada por la metamorfosis le procura una profunda satisfacción, aquí lo seducen las alturas que su insospechada liviandad le permite alcanzar: uno, porque el globo en que se convierte "emprende el viaje hacia su verdadero destino", dice, lo cual asigna a la dimensión intangible a la que accede cierta superioridad respecto de la realidad empírica; dos, porque la vuelta al suelo, a la realidad 'verdadera', por así decirlo, le parece "insoportable". Esta es, en realidad, una constante: los momentos de "blancura", masivamente presentes en *Wasabi*, se asocian siempre, o casi, al regocijo, a la proeza o a la revelación. Durante esas breves puestas entre paréntesis de lo que se produce alrededor suyo, el narrador puede, como en el ejemplo referido, sobrevolar como un globo la realidad angustiosa de una obsesión personal (matar a Klossowski), pero también re-imaginar en su favor acontecimientos verídicos poco favorables —como cuando imagina que La Bachelarde apuñala a Klossowski, después de su fracaso rotundo en el Salon du Livre (141)—, conseguir unirse espiritualmente con su mujer —al tener una relación sexual después de ingerir la pomada recetada por la homeópata (31)— o percibir cada detalle de una escena de la que nunca ha sido testigo —como cuando visualiza desde París a cada uno de los hombres con quienes su mujer habría podido engañarlo durante su estancia en Londres (111)—.

La metamorfosis y las desapariciones en la "blancheur" son dos peripecias corporales diferentes. Tienen en común, sin embargo, la particularidad de aislar al narrador de *Wasabi* de la agitación de su existencia, durante un tiempo que va de algunos breves segundos a varios días. Ni la metamorfosis ni los momentos de "blancheur" son meras retiradas desprovistas de interés; son acontecimientos connotados positivamente, burbujas de clarividencia y de ligereza en un viaje tumultuoso. El *alter ego* de Alan Pauls se desconecta temporalmente de la realidad, pero únicamente para volver a ella con energías renovadas y mayor lucidez. Es así como el escritor logra diseñarse, en el interior de *Wasabi*, un *ethos* coherente con la escritura literaria autonomizada que promueven los integrantes de Shanghai/Babel: la idea que Pauls asimila y escenifica en *Wasabi* es que no es el intelectual más comprometido, implicado en cuerpo y alma en la realidad, el más apto para mostrarla, explicarla y entenderla, sino quien puede percibir el

panorama desde afuera, con perspectiva y desde el exterior de las ideologías. Es significativamente en los momentos en que se desvincula de la realidad inmediata, en efecto, que el narrador-protagonista encuentra el apaciguamiento y despliega toda su potencialidad imaginativa, y es también gracias a la metamorfosis que se realiza finalmente como padre y como escritor. Lo que dice este personaje descentrado es, en suma, y de forma consistente con la oposición del autor con respecto a la literatura comprometida, que apartarse del hilo de la historia también puede ser a su manera una actitud constructiva, un medio de deshacerse de responsabilidades y modos de pensar preexistentes susceptible de resultar en una interrogación crítica del entorno.

5.2. El mundo de los juegos

Después de listar y resumir ocho de las autoficciones airianas (*La costurera y el viento*, *El llanto*, *El congreso de literatura*, *Cómo me hice monja*, *La serpiente*, *Las curas milagrosas*, *Embalse* y *El juego de los mundos*), Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos precisan lo siguiente en "Para leer a César Aira": "Ninguna de estas novelas puede considerarse, ni por asomo, autobiográfica. La configuración de los distintos César Aira no apunta a la construcción de una identidad; muy por el contrario, se trata de un juego, de una burla, en el que la base es la intención paródica" (165). García Díaz y Villalobos ponen aquí el dedo sobre un elemento cierto, esto es, que el personaje literario de César Aira tiene poco que ver con el escritor César Aira, incluso cuando lleva el mismo nombre y comparte con este último distintos rasgos de su identidad, pero también, y sobre todo, los autores resaltan la índole lúdica de estas autofiguraciones. Kristine Vanden Berghe, en su análisis de *Cómo me hice monja*, subraya igualmente la presencia del juego en la novela y señala más generalmente, en la continuidad de García Díaz y Villalobos, la importancia del mismo en la escritura autoficcional de César Aira:

> Pese a que la lectura que acabamos de ofrecer tiene, en última instancia, implicaciones muy serias, porque habla de la pérdida de consistencia del sujeto y del escritor en la época postmoderna, de su fragilidad y su soledad, Aira logra transmitir esta idea de una manera juguetona y cómica. No es casual que abunden las referencias al juego en la novela. [...] Escritura, autoficción, juego, libertad se funden en una cadena de asociaciones apretadas. La escritura es un juego y el juego es la libertad del escritor. ("Retrato del autor" 274-275).

Sin sombra de duda, *Cómo me hice monja* forma parte de las autoficciones más declaradamente lúdicas de César Aira en el sentido de que, de hecho, pueden encontrarse en esta novela numerosas referencias explícitas al juego. Cuando el niño César y sus camaradas de clase

levantan frenéticamente la mano para pedir permiso a la maestra para ir al baño, no porque realmente tengan ganas de ir sino simplemente para averiguar a quién la maestra concedería el último privilegio de salir de la clase ("¡Vaya! ¡Pero es el último! ¡El último!"), este pequeño concurso se describe como un "juego" (48). Y cuando, después de las clases, el narrador-protagonista imita a la maestra frente a un público de alumnos imaginarios, vuelve a surgir el léxico lúdico:

> Como yo no tenía muñecas, tuve que atenerme a los niños mentales. Como no los tenía inventados, me ocupé de niños reales, a los que recreaba fantásticamente en la imaginación. Eran mis compañeros de grado; no conocía otros […]. Para mí, eran escolares absolutos. Por un lujo lúdico, les di personalidades retorcidas, difíciles, barrocas. Todos sufrían de complicadas dislexias, cada uno la suya. […] Yo no sabía lo que era la dislexia, no la sufría ni tenía ningún compañero que la sufriese. La había reinventado por mi cuenta, para darle más sabor al juego. (71-72)

Poco a poco, este juego en el que el narrador finge enseñar diversas cosas a un público ficticio de alumnos disléxicos se extiende más allá del recinto y de las materias escolares, hasta el punto de que llega a darse instrucciones a sí mismo concernientes a la mejor manera de realizar toda una serie de gestos cotidianos: cómo sostener el tenedor, cómo llevárselo a la boca, cómo beber un sorbo de agua, cómo mirar por la ventana, cómo abrir una puerta, cómo cerrarla, etc. "El juego invadía toda mi vida", confiesa entonces el pequeño César (75). Un tercer y último juego infantil es representado en la novela: el de las llamadas "persecuciones". Cuando sale con su madre, César la deja voluntariamente adelantarse, una centena de metros aproximadamente, la distancia suficiente para poder pasar desapercibido y luego seguir discretamente a su madre, escondido detrás de cualquier cosa que lo pueda cubrir, caminando de árbol en árbol, pasando de un poste de luz a otro, o avanzando detrás de algún peatón. "El juego era mi libertad", dice el narrador a propósito de esas persecuciones (88), y la palabra reaparece luego cuatro veces consecutivas en el espacio de la página siguiente: "Sólo en mi juego [mamá] era una astuta delincuente que advertía que la sutil detective la estaba siguiendo"; "[Mamá] no podía ponerse demasiado en evidencia, porque eso habría significado entrar en mi juego"; "Pero no podía entrar en mi juego, no era que no quisiera sino que no podía, era casi una cuestión de vida o muerte, no podía entrar en mi juego, no podía darme esa importancia" (89).

La presencia del juego en la obra de César Aira dista de limitarse a *Cómo me hice monja*. Las referencias a la esfera lúdica, tanto metafóricas como literales, abundan en las autoficciones que forman parte de mi corpus. En *La serpiente*, cuando el personaje de César Aira y su doble robótico, llamado Oscar, son perseguidos por una serpiente con patas, es en un gigantesco salón de videojuegos que encuentran refugio (90), y cuando posteriormente el mismo Aira se pone a

cazar un grupo de reptiles voladores armado con un rudimentario palo, la acción es asociada a una escena de "video game" (141). No se cuentan en *El ilustre mago* las alusiones al juego. "La realidad, como todo lo que tiene un nombre, era limitada. El Universo mismo lo era. El Todo lo era. Y ahí estaba la magia, con la que tanto había jugado en mis novelas" (133-134), dice por ejemplo el Aira narrador y protagonista de la novela. O bien, cuando descubre que todos, menos él, tienen en realidad el poder de hacerse obedecer de las leyes físicas, declara: "Me sentía un juguete en manos de poderosos practicantes del arte de la vida" (154).

Pero es en *El juego de los mundos* (novela que da a esta sección su título invertido), *Embalse* y *La costurera y el viento* donde se tematiza el juego de la manera más abierta. *El juego de los mundos* gira enteramente en torno a un juego salido de la imaginación fértil de César Aira, que consiste en trasladarse mediante lo que el autor llama un "sistema de Realidad Total" a otro planeta poblado por una especie inteligente, para luego declararle la guerra. Debe precisarse que el juego en cuestión no es virtual sino muy real, es decir, se desenvuelve en un futuro distópico donde el ser humano ha descubierto una infinidad de otros planetas sobre los cuales puede ejercer su dominio; el objetivo del Juego de los Mundos no es nada más ni nada menos que lograr la exterminación completa de la especie inteligente a la cual se ha declarado la guerra, y una vez aniquilada esta, se pasa a otro planeta, cuya civilización será exterminada a su vez, y así sucesivamente. A continuación, reproduzco las primeras líneas de la novela, que ponen de manifiesto el lugar de primer rango que ocupa el juego en la trama:

> En una época remota del futuro se había puesto de moda uno de esos juegos que entusiasmaban a los jóvenes y les hacían perder el tiempo, para la impaciencia, y ocasional escándalo, de sus padres. Éste se llamaba El Juego de los Mundos. Se jugaba con un sistema de RT (Realidad Total), lo que, decían, le daba toda la emoción de lo vivido y respondía a la más repetida objeción de los mayores contra los juegos, a saber: que los mantenían en una permanente fantasía; en efecto, la RT no los sacaba del mundo real (los mundos, en plural, en este caso). (7)

A lo largo de *Embalse* aparecen varios juegos, como el juego de las bochas (5), el casino (6), el juego de los siete errores (16, 56), o los diversos juegos que pueden jugar los niños entre ellos (24-25, 30, 32, 33, 45, 46, 77). El hilo conductor de la novela, sin embargo, no es ninguno de estos juegos; este tiene que ver más bien con el fútbol. Recordemos, como se ha explicado en la sección de esta tesis dedicada a la representación de la ciencia en las autofabulaciones de Aira (*cf*. puente I), que en esta historia el profesor Halley inyecta ilegalmente a los jugadores de fútbol del equipo argentino una buena dosis de hormonas animales para optimizar sus competencias en la cancha.

Finalmente, también en *La costurera y el viento* el autor concede una posición preponderante al juego, el cual se encuentra en dos lugares estratégicos de la novela, a saber, el principio y el final. La intriga arranca cuando el niño César Aira y su amigo Omar Siffoni se suben al acoplado de un camión estacionado en la calle y deciden jugar a darse miedo. Omar empieza, caminando lenta y pesadamente hacia el pequeño César, quien se asusta tanto que no puede evitar huir cerrando los ojos. Cuando los vuelve a abrir, ya no encuentra a Omar; la razón es que, entretanto, el camión ya partió rumbo al sur en dirección a la Patagonia. Omar quedó atrapado en la parte trasera, prisionero del movimiento y sin atinar a hacerse oír del chófer. La madre de Omar, única costurera del pueblo, emprende entonces su propio viaje hacia el sur en busca de su hijo a bordo de un taxi viejo y lento, y conoce en esa ocasión al viento al que alude el título de la novela, un tal Ventarrón. *La costurera y el viento* termina de manera particularmente abrupta, con una partida de póker disputada entre el padre de Omar y el dueño del camión en el que el niño había quedado atrapado por accidente. El crupier no es otro que el mismo viento, Ventarrón: "El viento, comedido, trajo de más allá del horizonte todo lo necesario: una mesa, dos sillas, un tapete verde, cincuenta y dos naipes y cien fichas rojas de nácar. Se sentaron. La mesa era demasiado grande, de una punta a la otra se veían pequeñitos, con los ojos entrecerrados, como dos chinos. El viento mezcló y repartió" (128).

5.2.1. Libertad e improvisación

Las referencias directas al universo del juego constituyen apreciables indicios de la índole lúdica de una autoficción, aunque sean una condición dispensable de lo que estimo ser el pacto lúdico, dado que, como se muestra a continuación, este pacto se basa en varios rasgos fundamentales que comparte la autoficción no mimética con el juego, y más específicamente con el juego de tipo *paidia*, que da la prioridad a la invención del jugador sobre el respeto de las reglas y se realiza aparentemente sin una gran preparación, improvisando sobre la marcha. Es significativo que los exegetas más reconocidos de César Aira coincidan en subrayar esas dos cualidades de su escritura: la creatividad inmoderada de la que da testimonio, así como su desarrollo desordenado, que da al lector la impresión de no seguir ningún plan preconcebido. Así, la principal hipótesis que defiende Sandra Contreras en su estudio liminal *Las vueltas de César Aira* (2002) es precisamente que la poética airiana se quiere una poética de la invención. "La ficción es en Aira objeto de una afirmación inmediata", escribe Contreras en la introducción de dicho ensayo, "es la afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención lo que opera como un impulso inicial del relato" (29). La "huida hacia adelante" que cultiva y

defiende vigorosamente desde varias décadas César Aira, la cual consiste en no volver nunca atrás por el camino de la corrección, demuestra según la estudiosa argentina que el objetivo del escritor no es tanto el de cuidar la forma, la coherencia y la verosimilitud de lo escrito, como el de llevar a la invención al límite de su potencia (29-30).[186]

Todavía en *Las vueltas de César Aira*, Sandra Contreras erige la improvisación en otro rasgo definitorio de la escritura airiana. Invención e improvisación son en realidad dos características estrechamente relacionadas, puesto que la sensación de improvisación que dan los relatos de Aira resulta de la prioridad concedida por el autor al ímpetu inventivo sobre la corrección, a la perpetuación del acto de escritura sobre la calidad del resultado. Escribe Contreras:

> De esto se trata en el arte narrativo (y la magia) de César Aira: de la mecánica precisa y admirable en la se envuelven las agitaciones insensatas, de un juego preciso y microscópico de ecos y vigilancias en el que, sin embargo, la improvisación, bajo la forma de la torsión y el cambio sobre la marcha, es un aspecto consustancial del método. Más aún, lo define. (219)

En su análisis de la figura autorial en las autoficciones de César Aira, Pablo Decock (2015) hace notar, en la estela de Sandra Contreras, la improvisación mediante la cual parece definirse su escritura (26), al igual que Reinaldo Laddaga, quien escribe lo siguiente en su ensayo titulado *Espectáculos de realidad* (2007): "Como improvisaciones son los libros de esta obra: arrebatos de escritura que se nos presentan en estado, digamos, bruto. Es un rasgo central de la estrategia del escritor no corregir, virtualmente, lo que escribe, y publicar improvisaciones de escritura" (117). En *Fuera de campo* (2006) Graciela Speranza sostiene que "el niño Aira ha conseguido preservar el don de la improvisación" (311) —volveré sobre el tema de la infancia más adelante—, y Teresa García Díaz y Juan Pablo Villalobos, por su parte, tampoco dejan de comentar el tema en su artículo "Para leer a César Aira" (2006), donde puede leerse, por ejemplo, que Aira "cree en la improvisación como medio para saltar a la realidad y evitar la trampa del realismo" y que la literatura de este último es el "fruto de un juego de percepción-expresión en el que no hay reglas escritas" (166-167). Resulta notable, tanto en esta afirmación de García Díaz y Villalobos como en la última cita de Sandra Contreras, que al abordar la

[186] En *L'autofiction* (2014), Isabelle Grell diferencia entre dos procesos de escritura universales a partir de los trabajos del crítico literario francés Pierre-Marc de Biasi, especialista de la genética de los textos: se trata de la "programación guiónica" (*programmation scénarique*), que hace preceder la escritura por un trabajo de concepción minuciosa, bajo la forma de guiones, planes, apuntes, esbozos, investigación documentaria; y de la "estructuración redaccional" (*structuration rédactionnelle*), es decir, la escritura refractaria a toda programación inicial, que se construye más bien a medida que avanza el texto (*L'autofiction* 54). La "huida hacia adelante" cultivada por César Aira correspondería al segundo de estos procesos, la "estructuración redaccional".

cuestión de la improvisación en Aira los autores hagan una referencia al juego, reveladora a mi entender de la naturaleza profundamente lúdica de este procedimiento.

En sus ensayos, el mismo César Aira se ha expresado numerosas veces sobre su gusto por la improvisación, verbigracia, en un texto titulado "Quisiera ser un salvaje" (2001), aparecido en el número 227 de la efímera revista argentina *Tres Puntos*: "Yo improviso. Todo va saliendo página tras página, día a día, y no vuelvo sobre lo que ya he escrito porque creo que la corrección esteriliza. [...] Lo que a mí me gusta es escribir, salga lo que salga. Y mi manera de corregir es escribiendo las páginas, los libros siguientes" (63).[187] En la práctica, se puede dudar del hecho de que César Aira aplique rigurosamente su método y no se corrija nunca, absolutamente nunca, pues, como observa Sandra Contreras —y creo que con razón— la sintaxis y la prosa de Aira distan de ser imperfectas; al contrario, muchos de sus relatos y ensayos literarios, por no decir todos, son impecables a este respecto (*Las vueltas* 127). Lo que sí produce la literatura de Aira es en cambio el *efecto* de que el escritor compone progresivamente sus relatos conforme vive los acontecimientos que cuenta, el *efecto* de que no se está explicando de la manera más efectiva y no tiene más remedio que reformular, el *efecto* de que en algún momento perdió el hilo de la narración, que lo está tratando de recuperar pero que lo está perdiendo nuevamente, etc. A continuación, presento un pequeño florilegio de estas huellas de improvisación sobre la marcha, cada una de ellas leída en una de las autoficciones del corpus, mediante las cuales el autor simula espontaneidad en la manera de hacer avanzar la narración:

- "Me gustaría que todos los elementos dispersos de la fábula se reunieran al fin en un instante soberano. [...] Debería haberlo pensado mejor... En lugar de ponerme a escribir... sobre la Costurera y el Viento... con esa idea de aventura, de lo sucesivo... no digo renunciar a lo sucesivo que hace la aventura... pero imaginarme de antemano todo lo que pasa en lo sucesivo, hasta tener la novela entera en mi cabeza, y sólo entonces... o ni siquiera entonces... Todo el proyecto como un punto, el Aleph, la mónada totalmente desplegada pero como punto, como instante... [...] En fin. Ya que estoy, terminemos" (*La costurera y el viento* 124);

[187] Más recientemente todavía, en la entrevista dada en la sede mexicana de las ediciones ERA, a la que ya se ha aludido en la introducción de este capítulo, César Aira también abordó el asunto de la improvisación. Aquel día, dijo a Martín Solares y a la asamblea: "Necesito una idea sugerente, una idea un poco rara, para empezar un relato, y me gusta que no haya mucho más allá de esa idea en mi pensamiento, que haya una niebla más adelante, que me permita ir inventando a medida que voy escribiendo. Creo que me aburriría si tuviera un plan definido y solo tuviera que redactar. Sería una tarea más bien burocrática de redacción, y no de invención".

- “Parece como si me estuviera apartando del tema, pero lo anterior viene a cuenta porque existía la posibilidad de que todo lo que estaba pasando (el sismo, el pánico, las amenazas a distancia, el bombardeo) fuera un eco, una resonancia” (*La serpiente* 136);

- “Creo que no me he explicado bien. Lo intentaré una vez más, con otras palabras” (*Las curas milagrosas del Doctor Aira* 64);

- “Llegado a este punto veo que sin proponérmelo, y aunque empecé con una intención completamente diferente, he terminado haciendo un cuadro más o menos completo de mi vida: mis hijos, mis lecturas, mi empleo del tiempo, mis amores. Lo que falta saldrá del relato de lo que me pasó ayer” (*El juego de los mundos* 58);

- “Todo lo anterior me parece bastante confuso, y debo decirlo de otro modo (no ejemplificarlo, sino, otra vez, tematizarlo), si quiero hacerme entender” (“El espía” 202);

- “Estoy escribiendo aquí, en el hotel, a medida que pasan las cosas, sin darme tiempo para reflexionar y estructurar artísticamente la experiencia. Lo estoy viviendo. Lo estoy improvisando...” (“Duchamp en México” 222).

Además de estos diversos ejemplos, que me habría sido posible seguir multiplicando, es significativo que el narrador-protagonista de *La serpiente* llame la improvisación “la Belleza, la sacristía estética” (106), y más generalmente que, en sus propias aventuras, los personajes de César Aira privilegien a su vez el método de la improvisación al de la planificación. Este es el caso, entre otros, del César Aira curandero de *Las curas milagrosas*, quien, confrontado a un paciente enfermo de cáncer, inventa en el mismo momento un tratamiento que consiste en listar el conjunto de los elementos del universo en su integralidad para poder determinar cuáles son entre ellos los responsables de la formación de dicho cáncer, y recrear luego un universo alternativo desprovisto de estos elementos cancerígenos, donde el paciente vería desaparecer su enfermedad automáticamente (55). Es un fracaso estrepitoso, pero el resultado no es lo que cuenta; lo importante es el modo de proceder elegido por el Doctor Aira, esto es, no un tratamiento de eficacia mil veces probada ni un método cuidadosamente estudiado de antemano, sino una invención espontánea y *a priori* insensata, elaborada en el curso de la acción.

5.2.2. Vanguardias y *paidia*

He precisado anteriormente que el punto de partida de Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* es que la poética del escritor argentino se rige por el principio soberano de la invención. Contreras propone analizar a la luz de esta hipótesis la recuperación de las vanguardias históricas de principios del siglo XX a la que procede César Aira, tanto a través de su producción literaria como a través de sus ensayos: "Es en este sentido que hay que entender la ficción airiana de una vuelta a las vanguardias históricas: como recuperación del valor primigenio de la invención, como una apuesta al valor supremo de la invención como un imperativo al que todo, inclusive el arte del relato, debe estar supeditado" (31). Julio Premat da a conocer una opinión similar en su artículo "Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo" (2013), cuando afirma que los relatos de César Aira integran una producción literaria contemporánea que "actualiza la utopía vanguardista de la energía creadora vitalista, del continuo, del procedimiento en vez del resultado" (49).

De hecho, para César Aira, el gran valor de los movimientos de vanguardia parecería residir en el deseo de renovar los procedimientos artísticos tradicionales, en la voluntad de reinventar el arte después de que este se haya institucionalizado y que la producción de las obras se concentre en manos de unos pocos artistas especializados. El escritor se explaya sobre el particular en "Reinventar el arte" (1998), un breve ensayo publicado en la revista *Tres Puntos*:

> Una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. [...] Por suerte existe una tercera alternativa: la vanguardia, que tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e intentar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes. (70)

Contra el escritor profesional, la recuperación del gesto del aficionado: cuando crece la complejidad de la literatura, la vanguardia intenta, según la interpretación que propone de ella César Aira, redistribuir su práctica poniéndola al alcance de todos vía una radical simplificación de los medios. Las dos concepciones encontradas de la literatura que afloran en este extracto, una tendiendo hacia una complejidad creciente y otra buscando al contrario la simplicidad, una perseverante y otra más despreocupada, evocan los dos modos de juego teorizados por Roger Caillois en *Les jeux et les hommes* (1958), el *ludus* y la *paidia*, definidos así:

> À une extrémité règne, presque sans partage, un principe commun de divertissement, de turbulence, d'improvisation libre et d'épanouissement insouciant, par où se manifeste une certaine fantaisie incontrôlée qu'on peut désigner sous le nom de *paidia*. À l'extrémité opposée, cette exubérance espiègle et primesautière est presque entièrement absorbée, en tout cas dominée, par une tendance complémentaire, inverse à quelques égards, mais non à tous, de sa nature anarchique et capricieuse : un besoin croissant de la plier à des conventions arbitraires, impératives et à dessein gênantes, de la contrarier toujours davantage en dressant devant elle des chicanes sans cesse plus embarrassantes, afin de lui rendre plus malaisé de parvenir au résultat désiré. Celui-ci demeure parfaitement inutile, quoi qu'il exige une somme constamment accrue d'efforts, de patience, d'adresse ou d'ingéniosité. Je nomme *ludus* cette seconde composante. (48)[188]

Si se tuviera que traducir en este lenguaje del juego lo que explica César Aira en "Reinventar el arte" a propósito de la vanguardia, podría decirse que lo que la vanguardia busca hacer es devolver al arte su índole *paidia* después de que haya adquirido un carácter *ludus*: contra las convenciones y los valores de la paciencia, del trabajo y del esfuerzo, la vanguardia preconiza una práctica artística más instintiva y libre, un modo de acción sencillo y espontáneo, inclinado hacia la improvisación. El vanguardista no busca imitar los modelos existentes; crea su propio procedimiento, imagina un modo individual de reinventar el concepto de arte desde cero. "No se trata entonces de conocer sino de actuar", prosigue César Aira en el mismo ensayo, "y creo que lo más sano de las vanguardias [...] es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados" (73). Al anteponer la acción al resultado, la invención y la improvisación al respeto de las convenciones, Aira defiende una concepción del arte más elemental que compleja y refinada, más *paidia* que *ludus*.

César Aira aboga a favor de una vuelta a la simplicidad de origen del arte. Es en este sentido que debe entenderse su elogio de los escritores que no lo son y que tampoco aspiran a convertirse en uno. En un corto artículo titulado "El distraído", publicado en 1989 en el número 9 de la revista *Babel*, Aira alababa al letrado chino Chen Fu por su autobiografía redactada en el más estricto secreto, para sí mismo, hacia 1816.[189] La originalidad de esta

---

[188] "Casi por completo, en uno de los extremos reina un principio común de diversión, de turbulencia, de libre improvisación y de despreocupada plenitud, mediante la cual se manifiesta cierta fantasía desbocada que podemos designar bajo el nombre de *paidia*. En el extremo opuesto, esa exuberancia traviesa y espontánea casi es absorbida o, en todo caso, disciplinada por una tendencia complementaria, opuesta por algunos conceptos, pero no por todos, de su naturaleza anárquica y caprichosa: una necesidad creciente de plegarla a convencionalismos arbitrarios, imperativos y molestos a propósito, de contrariarla cada vez más usando ante ella tretas indefinidamente cada vez más estorbosas, con el fin de hacerle más difícil llegar al resultado deseado. Éste sigue siendo perfectamente inútil, aunque exija una suma cada vez mayor de esfuerzos, de paciencia, de habilidad o de ingenio. A este segundo componente lo llamo *ludus*" (trad. Jorge Ferreiro, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 41-42).

[189] El proyecto de *Babel. Revista de Libros*, en el que participó César Aira, ya exhibía orgullosamente su carácter lúdico. Los números 1 a 16 y el número 18 contaron con una sección titulada "El potrero: los juegos de *Babel*", que contenía entre otras distracciones acertijos y crucigramas literarios. El juego más constante era el llamado "proli" (abreviatura de "pronósticos literarios"), que funcionaba así: los lectores de *Babel* contestaban a 13 preguntas relativas a la literatura argentina e internacional, luego enviaban sus respuestas a la dirección de la revista y el ganador o la ganadora, que se seleccionaba por sorteo entre todos los lectores que habían respondido correctamente a las trece preguntas, recibía un bono de compra utilizable en las librerías Gandhi.

autobiografía radica en su modo de organización, que no es cronológico sino temático. En vez de contar su vida como una sucesión de acontecimientos, de principio a fin, Chen Fu dedica el primer capítulo al amor conyugal, el segundo a los pequeños placeres de la vida, el tercero a sus desdichas, y el cuarto a los viajes. El elogio hecho de este autor es sin embargo algo particular. Después de describir a Chen Fu como un perfecto desconocido y como un ser superficial; después, también, de dejar claro que este no era escritor y que de haberlo querido no hubiera podido serlo porque "su nivel intelectual, su formación, su sensibilidad estaban muy por debajo del absoluto mínimo exigible para la tarea", Aira escribe: "Chen Fu, que no estuvo a la altura de nada, estuvo a la altura de su libro, que también es su vida, y que está entre lo más perfecto a que puede aspirar la literatura. Y siempre *sin ser un escritor*" (7). Chen Fu se presenta luego como el reverso de la figura nefasta y deprimente del buen escritor, de la que César Aira cita los ejemplos de Vladimir Nabokov y Octavio Paz, dos hombres de letras cuyos méritos son a su juicio indiscutibles pero que producen una literatura que estima demasiado compleja y anticuada, en las antípodas de la originalidad genuina que reclama para el arte.[190]

El autobiógrafo chino Chen Fu forma parte de los autores marginales que trabaja César Aira en su filiación personal, pero en el panteón literario del escritor argentino se encuentran también grandes figuras subversivas y renovadoras del arte, principal —aunque no exclusivamente— vinculadas con el surrealismo. Aira ha homenajeado a Marcel Duchamp y a Pablo Picasso en dos cuentos, "Duchamp en México" y "Picasso" respectivamente, y ha escrito ensayos sobre las obras de Raymond Roussel —"Raymond Roussel: la clave unificada"— y de Salvador Dalí —"Dalí"—, ambos publicados en un libro reciente, *Evasión y otros ensayos* (2017). Duchamp, Picasso, Roussel, Dalí, son nombres citados por André Breton en una conferencia pronunciada en Bruselas el primero de junio de 1934 y titulada "Qu'est-ce que le surréalisme ?".[191] La respuesta que aporta Breton a la pregunta que constituye el título de su conferencia es un estado de espíritu profundamente anárquico, cuya única razón de ser es la

[190] También Copi es presentado por César Aira como un escritor no profesional en el profundo ensayo que le dedica y que lleva su nombre: "Copi tenía algo de escritor no profesional, no fatal. Podría no haber escrito, podría haber desplegado su genio, el mismo genio que tuvo, en otras cosas, y de hecho lo hizo. Eso le hace tanto más escritor" (*Copi* 58).

[191] Los nombres de estos surrealistas aparecen en realidad con frecuencia en las ficciones de César Aira, no solamente en los ensayos y relatos citados. Lo mismo sucede, más globalmente, con las alusiones al movimiento surrealista en su conjunto. Así, el narrador-protagonista de *La costurera y el viento* señala: "Todo esto puede parecer muy surrealista, pero yo no tengo la culpa. Me doy cuenta de que parece una acumulación de elementos disparatados, según el método surrealista, de modo de obtener una escena que lo tuviera todo de la perfecta invención, sin el trabajo de inventarla" (54). El científico desequilibrado al que encarna César Aira en *El congreso de literatura* hace, ante la índole incongruente de su relato, una observación similar: "Advierto que decirlo así puede hacer pensar en la escritura automática, pero no hay otro remedio que decirlo. Parece la intromisión de otro argumento, por ejemplo el de una vieja película barata de ciencia ficción" (93).

voluntad de liberarse del control de la razón. Al racionalismo y a la inteligencia lógica, el surrealismo opone la libre invención, alcanzada gracias a un abandono a la impulsión verbal, o sea, a la improvisación (26). En la misma conferencia Breton recuerda algunas de las recetas prácticas contenidas en el *Manifeste du surréalisme* de 1924, llamadas "Secrets de l'Art Magique Surréaliste", entre las cuales podía leerse la recomendación siguiente, que César Aira parece haber hecho suya y cuyo valor sigue defendiendo todavía hoy:

> Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. (Breton 16)[192]

Entre este consejo dado por los surrealistas y el que da a su vez César Aira, por ejemplo, en su ensayo *Cumpleaños* (2000), no hay más que un pequeño paso. "De lo que se escribió un día hay que reivindicarse al siguiente", sostiene Aira, "no volviendo atrás a corregir (es inútil) sino avanzando, dándole sentido a lo que no lo tenía a fuerza de avanzar" (*Cumpleaños* 95). Los artistas de diversos horizontes que se unieron al movimiento surrealista pretendían devolver a la invención inconsciente y espontánea su lugar en las artes, y, en su estela, Aira da rienda suelta a su creatividad al atribuir a la misma la prioridad sobre la búsqueda de la perfección; o, mejor dicho, para Aira como para los surrealistas antes de él, la perfección está contenida ya en el acto de la creación y no requiere para ser alcanzada ninguna corrección.

Otro surrealista, y no de los menores, al que César Aira incluye en su genealogía artística es el pintor belga René Magritte. En "Sobre el arte contemporáneo" (2013), un ensayo de una cincuentena de páginas en el que se presenta como un fervoroso admirador de Duchamp, Aira dedica varias páginas a un comentario encomiástico del llamado "período *vache*" de Magritte, correspondiente al año 1948. Invitado por primera vez a exponer en París, Magritte decidió exponer obras que no se ajustaran a la imagen que había empezado a reconocerse como suya —ni, precisa Aira entre paréntesis, a ninguna otra imagen (41)—. Como un pie de nariz al prejuicio popular que los franceses se hacían de los belgas, el de bestias brutas, y en parte

[192] "Díganse bien que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todo. Escriban rápido sin tema preconcebido, lo suficientemente rápido para no acordarse y sentir la tentación de releerse. La primera frase vendrá sola, ya que a cada segundo hay una frase ajena a nuestro pensamiento consciente que lo único que pide es exteriorizarse. Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente; sin duda participa a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si se admite que el hecho de haber escrito la primera conlleva un mínimo de percepción. Poco debe importarles, en realidad; en ello reside, en su mayor parte, el interés del juego surrealista" (trad. mía).

también para burlarse de los críticos y aficionados de arte franceses, Magritte pintó diecisiete óleos y veintidós gouaches para los cuales no tenía ninguna pretensión de calidad ni de significado, libre de toda restricción. El juicio que emite César Aira sobre este gesto atrevido del pintor belga es imperdible:

> Cuadros torpemente empastados, de hombres con diez pipas incrustadas en la cara, o con la nariz de caño de escopeta, un rinoceronte trepando una columna, un fugitivo con pata de palo perseguido por una gallina roja, un hombre pie, una mujer lamiéndose el hombro, cielos de cuadriculado escocés... [...].
>
> Más que el catálogo de una exposición, es el catálogo de lo que puede aparecer en la superficie de lo no hecho, cuando éste se da una libertad total, la que debería buscar el artista. Todos los demás cuadros del mundo resultaron de un proceso condicionado, en el que las restricciones provienen de la psicología, del gusto, de la historia, de la sociedad. Se necesitó la maquinación de una broma para que el magma de lo no hecho fuera una verdadera totalidad sin límites, y fue de ahí de donde emergieron los treinta y nueve cuadros. Cada uno de ellos contiene esa totalidad, en forma de libertad. (42-43)

Para innovar, el artista no debería prohibirse nada; todo le debería estar permitido, absolutamente todo, hasta la broma más audaz, para que lo que surja de ese todo tenga el valor liberador que César Aira reclama al arte. Lejos de representar el camino más seguro hacia lo bello, el respeto de las reglas y de las convenciones conduciría según el autor al resultado inverso, a saber, un arte petrificado y estéril. Por consiguiente, en esta concepción particular del arte los términos de "positivo" y de "negativo" se invierten, y el arte tradicionalmente juzgado "bueno", en el sentido de que respeta los cánones establecidos, se convierte en el menos entusiasmante, mientras que el arte "malo", el que no atiende a ninguna regla y no se parece a nada antes visto, es al contrario el más digno de interés.

Todavía en "Sobre el arte contemporáneo", antes de elogiar a Magritte, César Aira procede a un ejercicio de comparaciones que contiene *in nuce* toda su visión del arte: reduce la práctica del arte bueno —el que respeta las reglas— a la artesanía e insinúa que solo el arte malo —el que no respeta las reglas— merece ser llamado arte. La artesanía, dice Aira, debe hacerse bien de modo que pueda aceptarse, apreciarse y venderse, y para hacerla bien conviene hacerla como se la hizo siempre, ajustándose a un canon que solo admite ligeras variaciones, dentro de márgenes aceptados. El arte, en cambio, "no es arte si se lo hace bien (es decir si se somete a los valores ya establecidos)" porque "al arte no es necesario hacerlo bien —y es una lamentable pérdida de tiempo, en la que suelen incurrir los jóvenes, esforzarse en ese sentido—" (33). Y Aira prosigue: "Si es arte, o para que sea arte, debe crear valores nuevos; no necesita ser Bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados, y se lo puede poner entonces, según este novedoso concepto dieciochesco reinterpretado por mí, en el rubro de la 'artesanía'" (33). Así definido, el arte se halla en la innovación. Existe cuando, y solamente cuando se ejerce libremente, fuera de toda norma o práctica admitida.

El arte solo lo es de no obedecer a ninguna regla, solo lo es de preservar su índole *paidia*, podría decirse para hablar nuevamente como Caillois.

Esta concepción singular que tiene César Aira del arte explica la predilección del autor por lo que llama la "literatura mala". Por literatura mala, no debe entenderse necesariamente una literatura mal escrita, de vocabulario pobre y de sintaxis desastrosa, sino una literatura libre de restricciones normativas, que desestabiliza los criterios utilizados hasta entonces para juzgarla y que por esta misma razón es a la vez misteriosa y sugerente. Partiendo de la premisa de que el arte solo es arte cuando produce valores nuevos, o sea, formatos innovadores o asociaciones mentales inesperadas, entonces la "buena" literatura, la que perpetúa correctamente los modelos anteriores y reproduce el modo de pensamiento racional de la vida cotidiana, es en realidad "mala", y viceversa. En un artículo publicado en el *Boletín del Grupo de Estudio de Teoría Literaria* de la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario, titulado "Innovación" (1995), Aira enuncia que la literatura del futuro será "mala" o no será:

> La literatura del futuro se alza en nosotros, un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla "buena". Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar "lo malo". Y es urgente. Es preciso poner las manos a la obra ya mismo, a riesgo de quedar sepultados por la acumulación de lo bueno. Nos agitamos como energúmenos, como soldaditos de mercurio a las órdenes de generales locos y contradictorios. Debemos ir a la busca de lo monstruoso, lo que aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque multiforme, mutante, inasible, inconcebible. Si debemos buscarlo, y persistir en la busca, es porque no lo encontraremos nunca. A lo nuevo no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo. (30)

Dado que, a juicio de César Aira, la literatura existe únicamente en la novedad, y que por otra parte lo nuevo es lo que por definición no puede reproducirse sin cambiar de naturaleza, la literatura toma la forma de una fuga perpetua; y si eventualmente esta se fija o se repite, deja de ser literatura. Lo mismo vale para el arte en general. La búsqueda de la novedad pura no puede terminar nunca, es un procedimiento continuo y no un resultado final. Lo nuevo, *ergo* lo literario, siempre está contenido en la página, el capítulo y la obra siguiente. Esto es lo que César Aira ha llamado la "huida hacia adelante". La creatividad, vista bajo esta óptica, se define como un avance perpetuo hacia lo que no existe todavía, de allí la proliferación de los cuentos y novelas de Aira y la aparente improvisación perceptible en la composición de cada uno de ellos. Si el valor de la literatura reside en la novedad, la escritura no puede ser corregida porque corregir supone volver hacia atrás, ni tampoco planificada, porque trazar un plan implica imponer límites; para seguir siendo literaria, la escritura solo puede perpetuarse, sin nunca repetirse.

Estas declaraciones de César Aira sobre la literatura "mala" propician una explicación adicional, más profundizada, a un personaje recurrente en sus relatos literarios, el del monstruo, con el que ya nos hemos encontrado una primera vez en el marco de las reflexiones sobre el tema de la maternidad propuestas en el capítulo anterior (*cf*. puente II). Claudia, la esposa del narrador-protagonista de *El llanto*, se convierte en monstruo a ojos de este último cuando le revela que está embarazada de un terrorista japonés (58-59); de la violación del personaje nombrado Silvia Balero por el Chiquito, el dueño del camión que en *La costurera y el viento* lleva por accidente al mejor amigo del niño César a la Patagonia, resulta un ser horriblemente feo, un "niño Monstruo" desprovisto de forma fija (83); el niño Aira de *Cómo me hice monja*, el único alumno de su clase que aún no sabe leer, es llamado "monstruo" por la maestra ante todos sus pequeños camaradas (52); la avispa mutante a la que educa el Aira científico de *El congreso de literatura* para que extraiga una célula de Carlos Fuentes es calificada de "simpático monstruito que no se repetiría" (51); el César Aira de *La serpiente*, quien, a pesar de todos sus esfuerzos, no logra salir bien en las fotos, se asocia a lo monstruoso (82); el perro sin cabeza y no obstante vivo de *Las curas milagrosas del Doctor Aira* se describe como un monstruo (14); y finalmente también "El cerebro musical" posee su propio monstruo, y no un monstruo cualquiera: un ser de gran cabeza, sin nariz ni boca ni ojos (sus ojos se encuentran en el lugar de sus pezones), con brazos gordezuelos terminados en garras y dos alas (93).

Todos estos personajes causan desagrado, horror o asco porque transgreden las normas físicas o las convenciones sociales esperadas. Representan lo que Aira llama en su ensayo sobre Roberto Arlt —otro escritor al que añade a su genealogía literaria— la "individualidad absoluta", la "singularidad desnuda" ("Arlt" 60). En un trabajo sobre la figura del monstruo airiano, Marie Audran, una crítica literaria especializada en el tema del cuerpo, recuerda que la palabra "monstruo" viene del latín "monstrum", que significa mostrar, exhibir (párr. 3); el personaje monstruoso de César Aira funge precisamente como un dispositivo de "mostración", de "exhibición" de su propia poética: a las desviaciones físicas y comportamentales del monstruo corresponden la diferencia, la novedad, que cultiva continuamente Aira a través de su literatura. O, para decirlo de otra manera, los monstruos que abundan en sus textos literarios ponen en abismo, al reflejarla desde el interior, la innovación de la que el autor ha hecho el motor de su escritura. La escritura de César Aira es "monstruosa" en razón de las desviaciones de las que busca dotarse, es monstruosa en virtud de su tendencia a infringir los límites, en virtud de su carácter *paidia*.

5.2.3. El arte, un juego de niños

En el capítulo inicial de *Playing and Reality* (1971), el psicoanalista británico Donald Woods Winnicott enuncia que el niño vive en un mundo todavía ampliamente desestructurado. En su mente todo le parece posible, incluso las proezas más sobrenaturales, porque la realidad no es percibida por él o por ella de manera racional y objetiva, como un conjunto de hechos determinados por leyes naturales, sino que es definida más bien por su imaginación. Para el niño los límites de la realidad corresponden a los que tiene su capacidad imaginativa, y solamente al crecer absorbe saberes externos que restringen su percepción del mundo circundante. Si el adulto percibe contradictoriamente la vida y la muerte, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, no es el caso del niño, para quien lo real y lo imaginario son todavía una sola y misma cosa. No es un azar, según mi criterio, si en su búsqueda de la "mala" literatura, de la literatura guiada por el principio de la innovación (la única que, en su escala de valor personal, valga realmente la pena), César Aira recurre con frecuencia al punto de vista infantil.[193]

En su introducción al volumen colectivo *Aira en miniatura: Un acercamiento crítico* (2006), Teresa García Díaz escribe que "carencia de límites y juventud signan al novísimo estilo airano" (11), pero la autora no formula ninguna hipótesis al respecto, al contrario de Sandra Contreras, quien en *Las vueltas de César Aira* destaca la preponderancia de la infancia en los textos del escritor argentino y propone explicar la ilegibilidad de su obra por su intento de recuperación del punto de vista infantil, una empresa que ella llama "fuga hacia la juventud". Si la obra de Aira es ilegible desde los valores vigentes en el campo cultural, estima Contreras, es porque el autor busca reconciliarse con el punto de vista de su infancia.[194]

---

[193] Hablo aquí de "punto de vista" en el sentido dado a la expresión por Boris Uspensky en *A Poetics of Composition*, referido ya en el primer capítulo de esta tesis (*cf.* 1.2.6.), esto es, como la posición evaluativa adoptada sobre el mundo, como la manera general de percibir la realidad circundante.

[194] En una entrevista de 1995 concedida a Graciela Speranza, César Aira confesaba ya, efectivamente, querer efectuar una vuelta a la infancia en su escritura (*Primera persona* 224). En lo que atañe a la "ilegibilidad" de la que habla Sandra Contreras, término con el que se refiere al hecho de que la obra de Aira suele evolucionar fuera de todo concepto y de toda categoría, es ostensible en los comentarios de numerosos lectores. Citemos por ejemplo a la misma Graciela Speranza, quien apunta en *Fuera de campo* que "la lógica causal que hace avanzar los relatos es [...] inconsecuente: no hay verosímil histórico, psicológico o genérico al que la narración deba *conformarse*, sino más bien un abandono voluntario de los moldes convencionales" (301). Esta ilegibilidad es patente igualmente en un comentario del escritor mexicano Sergio Pitol sobre *Cómo me hice monja*, en el que describe en estos términos la experiencia que representó para él la lectura de la novela: "Desde hacía muchos años no había sentido el asombro y placer que me produjo recorrer una y otra vez sus páginas donde la transgresión era continua, como lo era también la permanente transmutación de toda norma de tiempo y espacio" (23). Todavía a propósito de *Cómo me hice monja* el escritor argentino Patricio Pron sugiere que su función es doble: "Por una parte, narrar una historia atípica incapaz de ser asimilada a las formas convencionales de narración y, por otra parte, poner de manifiesto de manera irónica el carácter convencional de los aspectos que determinan nuestra aproximación a la

La crítica literaria argentina escribe que: "La figuración de la huida hacia adelante como fuga hacia la juventud es el modo en que la 'literatura mala' de Aira […] figura la transmutación de los valores como huida hacia lo desconocido del Futuro y lo absoluto de lo Nuevo" (138-139). Para decirlo de otra forma, César Aira encontraría en el punto de vista de la juventud el medio idóneo de perpetuar la búsqueda de la novedad de la que se alimenta su literatura. Coincido plenamente con esta hipótesis, en la que desearía sin embargo ahondar, o mejor dicho precisar, porque a mi parecer la infancia y la juventud no son exactamente la misma cosa: siguiendo a Winnicott, puede formularse que en la infancia la imaginación predomina sobre la razón, mientras que en la juventud, que designa un período más amplio de la vida e incluye la adolescencia, no necesariamente es el caso. Por lo tanto, parece más oportuno afirmar que César Aira perpetúa su búsqueda de la novedad mediante una vuelta hacia el punto de vista de la infancia, que no conoce aún ni leyes ni convenciones, que mediante una vuelta al punto de vista de la juventud, susceptible en cambio de integrar estas mismas leyes y convenciones; o bien, desde una perspectiva más conciliadora, podría afirmarse tal vez que la "vuelta hacia la juventud" y la "vuelta hacia la infancia" no son sino dos niveles diferentes de una misma vuelta hacia atrás, hacia el pasado, en busca de un punto de vista más fresco, original e innovador, sobre el mundo.

"¿La literatura mala como única salida?", un artículo aparecido el primero de agosto de 1990 en el diario argentino *Ámbito financiero*, contiene una frase que resume en pocas palabras el valor que reviste para César Aira la manera que tienen las niñas y los niños de percibir el mundo circundante. En este artículo, después de reafirmar su tesis según la cual "la literatura mala es uno de los futuros mediatos y viables para la literatura", Aira precisa lo siguiente: "Lo verdaderamente deprimente es que haya tantos jóvenes que se esfuerzan tanto por escribir bien, por anular lo único valioso que tienen que es el saber infantil y reemplazarlo por una metodología que en última instancia va a producir cosas caducas" (17). Una gran parte de la actividad literaria de César Aira nace del esfuerzo por recuperar este saber infantil, este punto de la mente virgen de todo modo de pensar preestablecido y por consiguiente poco innovador. Para innovar, es necesario adoptar sobre las cosas un punto de vista diferente, y qué mejor punto de vista para ello que el de la infancia, que no conoce en principio ningún límite. En la mirada infantil, Aira parece encontrar en otros términos el acceso a un reservorio potencialmente ilimitado de esas novedades que exige del artista. Es como si el niño, que percibe irracionalmente su entorno, fuera por naturaleza y sin saberlo un practicante precoz del arte que

literatura y su propia 'verdad' en el marco de un rechazo más general a las formas estandarizadas del relato" (116-117).

el escritor califica de "malo" —esto es, el que no respeta reglas y que es a su juicio el más valioso—, porque al funcionar su mente fuera de todo esquema preexistente, este no puede sino proponer ideas nuevas. En su ensayo sobre Copi, Aira parte de una cita de Picasso para introducir una reflexión que abunda en este sentido:

> Hay una frase de Picasso (las frases de Picasso, siempre vale la pena pensarlas): "Me llevó toda la vida aprender a dibujar como un niño". En efecto, los niños dibujan maravillosamente, se diría que detentan el secreto de un arte que sólo se vuelve secreto cuando, junto con todo lo demás que hay en la infancia (pero ésa es la clave de toda amnesia) se pierde esta felicidad improvisatoria, ese don, que lo es de todos los niños, de hacer arte *antes* de las consecuencias, antes de la obra de *arte*, en esa pura actividad que puede hacernos artistas, y que nos hace artistas, sin posibilidad previa, como premio automático a nuestra vida. (72)

Los niños poseen naturalmente el don de la improvisación, dice en síntesis César Aira en este pasaje de *Copi* (1991), que es para él el don de producir obras de arte. Al crecer adquieren sin embargo un saber que estructura su pensamiento y su comportamiento, el cual los conduce por consiguiente a olvidar cómo improvisar y cómo ser un artista. Para Aira, la calidad del arte reside en su carácter innovador, que se puede conseguir gracias a la improvisación: el niño, que no conoce otro modo de actuar que el de la improvisación, representa la cima del espíritu artístico; el artista adulto, que ya no improvisa espontáneamente, debería esforzarse por recuperar esta actitud infantil. En el cuento titulado "A Brick Wall", donde el narrador-protagonista cuenta los recuerdos que conserva de algunos juegos predilectos de su infancia, César Aira incluye igualmente una larga reflexión sobre el punto de vista del niño, que trae a la mente la teoría de Winnicott referida anteriormente:

> Los niños pequeños carecen de moldes lingüísticos o culturales en los que acomodar sus percepciones. La realidad entra en ellos torrencialmente, sin pasar por los filtros esquematizantes que son las palabras y los conceptos. Poco a poco van incorporando los moldes, y la realidad que experimentan se va estereotipando consiguientemente [...]. La absorción inmediata de la realidad, que buscan en vano místicos y poetas, es la actividad cotidiana del niño. Todo lo que viene después es su inevitable empobrecimiento. [...]
>
> Un adulto ve un pájaro volando, y su mente al punto dice "pájaro". El niño en cambio ve algo que no sólo no tiene nombre sino que ni siquiera es una cosa sin nombre: es (y aun este verbo habría que usarlo con cautela) un continuo sin límites que participa del aire, de los árboles, de la hora, del movimiento, de la temperatura, de la voz de su madre, del color del cielo, de casi todo. [...] Es casi un programa artístico, o algo así como el modelo o matriz de todo programa artístico. Más aún: el pensamiento, cuando se esfuerza por investigar sus raíces, puede estar tratando, aun sin saberlo, de volver a su inexistencia, o al menos tratando de desarmar las piezas que lo componen para ver qué riquezas hay detrás.
>
> Esto le daría un sentido distinto a la nostalgia de los "verdes paraísos" de la infancia: no sería tanto (o no sería en absoluto) añoranza de una inocente naturalidad, sino de una vida intelectual incomparablemente más rica, más sutil, más evolucionada. (18-19)

A juicio de César Aira, para quien la calidad de la obra de arte es función de las novedades que introduce, el niño es un artista de eficacia ejemplar. Su percepción del mundo, en la que no existen ni objetos ni conceptos, ni categorías ni jerarquías, ni causas ni efectos, es la esencia

misma de la mirada artística, a la que debería aspirar el escritor, pero también el pintor, el dramaturgo, el cineasta, etc. No es de sorprender, por lo tanto, que Aira parezca querer volver a su eficacia artística infantil, ni que el punto de vista —y más ampliamente el tema— de la infancia sea recurrente en su producción ficticia.

Al igual que las referencias al juego, son incontables las referencias a la infancia en las novelas y los relatos breves del corpus. Los íncipits de "El cerebro musical" y de "A Brick Wall" anuncian de entrada que el relato que está a punto de contar el narrador se remonta a la época de su infancia. Se trata respectivamente de "Yo era chico, tendría cuatro o cinco años" (79) y de "De chico, en Pringles, yo iba mucho al cine" (9). El joven César de *La costurera y el viento*, el que juega a darse miedo con su mejor amigo en la parte trasera de un camión, dice tener aproximadamente ocho, nueve años (39), y el narrador-protagonista de *Cómo me hice monja*, Césarito, tiene seis años (11).[195] Por otra parte, incluso cuando los personajes de Aira son adultos, no es infrecuente que se atribuyan o se vean atribuir una personalidad inmadura, o francamente infantil. Así, el narrador-protagonista de *El llanto* dice de sí mismo: "Sentía… que ser poeta había sido un error, un error juvenil… en realidad todo era juvenil e inmaduro en mí, demasiado…" (45). Y del César Aira invasor, pretensioso, alcohólico y drogadicto de *Embalse*, se precisa que "aparte de sus innumerables defectos, tenía una virtud principalísima: entendía a los niños, mucho más de lo que éstos creían que se los podía entender" (73). En *Embalse* surgen además reflexiones sobre la niñez y numerosos recuerdos infantiles del protagonista (12; 23; 29-30; 58; 61; 62; 87), al igual que en "El sacrificio", donde el narrador relata una conversación que tuvo con su padre alrededor de los doce años (18), o que en *El ilustre mago*, cuyo narrador estipula: "Como todos los tímidos, yo había soñado despierto desde la infancia con la omnipotencia" (¿con qué otra cosa soñar, o qué otra cosa desear?)" (131).

Recapitulemos: en diversos ensayos, César Aira adopta una actitud que puede calificarse de intransigente respecto de la imaginación, más precisamente de la perpetuación infinita de la imaginación, de la que hace el principio de base de su práctica poética. Esta se manifiesta en dos valores que defiende vigorosamente y que han sido comentados con frecuencia en la literatura secundaria, a saber, la improvisación y la libertad. Según la opinión de Aira es fundamental, indispensable incluso, que el arte actúe fuera de las restricciones de todo tipo que

[195] Aunque como puntualiza acertadamente Kristine Vanden Berghe, en algún momento el pequeño César de *Cómo me hice monja* cambia de repente de versión y dice tener catorce años ("Retrato del autor" 272), lo cual recuerda una vez más la dilución del personaje que Mario Bellatin, en la continuidad de los *nouveaux romanciers*, lleva a su máxima expresión en varias de sus autofabulaciones.

puede suponer la realidad. Debe evitar restricciones psicológicas, sociales, políticas, pero también y más generalmente las relaciones lógicas y racionales entre las cosas, de allí la necesidad de improvisar. El arte nace de la novedad, el arte solo lo es cuando propone algo que no existe todavía. En este sentido, no es anodino que este escritor argentino procure recuperar el punto de vista de la infancia, definido en mayor proporción por la imaginación, ni que incluya en su genealogía a artistas de vanguardia que, tales como él los entiende, lucharon contra la convencionalidad en las artes para devolver a las mismas su simplicidad, la creatividad que las animaba en el origen.

¿Qué puede significar, entonces, la autofabulación en todo esto? ¿Qué tiene que ver esta subcategoría autoficticia con la libertad y la improvisación, con la inobservancia de las convenciones y la renovación, que aprecia y a favor de las cuales alega César Aira? Conviene recordar ante todo que, desde el nacimiento del concepto, Serge Doubrovsky ha pensado la autoficción como un medio de otorgar el derecho a la literatura al individuo cualquiera, a los hombres y a las mujeres humildes cuyos méritos habitualmente no les permitirían el acceso a la autobiografía. En la contraportada de *Fils* (1977), en efecto, Doubrovsky describe la autobiografía como un privilegio reservado a la gente importante de este mundo y no a los profesores universitarios como él; su autoficción devuelve importancia a la existencia de cada uno y pretende poner el relato de sí al alcance de todos. En esta misma contraportada, el autor añade igualmente que la autoficción tal como él la concibe opone al bello estilo de la autobiografía lo que llama un *langage en liberté*, que debe entenderse (como se puede constatar desde la primera página de la novela, o al abrirla en cualquier página) como el abandono de un discurso lógico y cronológico en beneficio de una divagación poética, de un vocabulario y de una sintaxis sin rumbo fijo. Se comprende ya un poco mejor, pues, por qué la autoficción se presta tan bien a la poética de Aira, quien, de forma similar a Doubrovsky, aboga por una literatura hecha por todos, incluida y sobre todo la gente común, anónima, "aficionada", y favorece la creatividad por sobre el convencionalismo.

Pero más aún que con la autoficción, existe, como se demostrará a continuación, un estrecho vínculo entre los valores literarios defendidos por Aira y la variante autofabuladora en particular, que propone a sus lectores lo que llamaré un "pacto lúdico", mediante el cual un autor aclara que el contenido de su relato no mantiene una relación ni fiel ni ambigua con respecto a su vida personal, sino que más bien parte de su vida personal para reinventarla en gran medida, y de forma patente. Si bien la autobiografía tradicional aspira a representar la persona y su recorrido de vida sin modificar los datos reales, y con un lenguaje lo más transparente posible, la autoficción biográfica de Doubrovsky tampoco altera los datos reales

de la vida de su autor pero sí renuncia a este lenguaje supuestamente transparente; en cuanto a la autoficción en sus versiones más ambiguas, sobre las cuales ha teorizado Manuel Alberca, transforma los datos auténticos de la biografía del autor con un grado de sutileza tal que siembra la duda en el lector en cuanto a las proporciones de verdad y de invención contenidas en el relato. A mi juicio, nada de esto puede aplicarse a la autoficción no mimética, que toma su definición de la invención abierta y franca con la cual un escritor se transfigura a sí mismo y relata los aspectos más diversos de una historia personal de la que aparece claramente la índole fabulada.

En "De la féérie à la science-fiction" (1966), Roger Caillois afirma que las literaturas no miméticas revelan las tensiones entre lo que saben y pueden los seres humanos, y lo que desearían saber y poder (23). No podría resumirse mejor lo que distingue la autofabulación de sus formas vecinas de escritura del Yo, por la razón de que instala según mi opinión una suerte de suplemento en la existencia de su autor: a falta de ser un millonario, un genio loco o un espía hábil en la historia personal, se lo es en la literatura; a falta de poder cambiar de personalidad y/o de cuerpo en la vida real, se lo hace en la ficción. La autofabulación se caracteriza mediante su independencia con respecto a las limitaciones del diario vivir, independencia en virtud de la cual se la puede asimilar al juego, que, del mismo modo, tiene su fundamento en la separación de la esfera de la vida cotidiana. Las referencias explícitas al juego como las que he puesto en evidencia en las autoficciones altamente imaginarias de César Aira constituyen valiosos indicios de su índole lúdica, pero el pacto lúdico va sin embargo mucho más allá de la tematización del juego, en el sentido de que se basa en varios rasgos fundamentales que comparten en su forma la autofabulación y el juego.

5.3. Sin ambigüedades: el pacto lúdico de la autofabulación

Intercambios de identidades, metamorfosis, desdoblamientos y afantasmamientos, estas son algunas de las rarezas que los lectores de esta tesis habrán podido encontrar en los capítulos precedentes. La lista de estas rarezas se amplía y se diversifica considerablemente con César Aira, como muestra el catálogo que elaboro a continuación, el cual, por sí solo, casi incitaría a relativizar la escasez de las autofabulaciones de la que hablan Vincent Colonna (*Autofiction* 91), Philippe Gasparini ("Limites de l'autofabulation" 98) e Isabelle Grell *L'autofiction* 20) en sus trabajos respectivos.

Desde 1968 y por orden de escritura de los relatos (cf. lista disponible en anexo), Aira sucesivamente ha: encarnado un vampiro loco y asesino, estrenando su nuevo auto en compañía

de su novia Andrómaca, la princesa de Troya ("Drácula en su dracumóvil"); visto su revista preferida adoptar de repente, por decisión propia, una forma milagrosamente esférica ("El sacrificio"); asumido el papel del vecino intrusivo y molesto, un escritor inmensamente rico e inteligente, hermoso como un dios, alcohólico y cocainómano (*Embalse*); muerto hundido en un tambor lleno de helado de fresa (*Cómo me hice monja*); muerto devorado por un pollo que, sin embargo, había sido anteriormente degollado y congelado (*Madre e hijo*); sido abandonado por su esposa y asistido al asesinato del Primer Ministro argentino, perpetrado por el nuevo amante de la misma (*El llanto*); presenciado un vivo diálogo entre el viento y un muñeco de nieve (*La costurera y el viento*); viajado a la ciudad imaginaria llamada Dinosaur City, donde mató a su amigo, el escritor y crítico de arte argentino Daniel Molina, estrangulándolo con una serpiente apretada alrededor de su cuello (*La serpiente*); llevado el elegante smoking de un agente doble, infiltrado a la vez en el Alto Mando de las fuerzas de ocupación de la Argentina y en la coordinación secreta de la Resistencia ("El espía"); suplicado a la Pobreza en persona que se quede con él para siempre ("Pobreza"); intentado, a la manera de un científico loco de dibujo animado, conquistar el mundo entero reuniendo un ejército de clones de Carlos Fuentes (*El congreso de literatura*); practicado la medicina paranormal y ganado fama por su programa de Curas Milagrosas (*Las curas milagrosas del Doctor Aira*); encontrado y comprado durante un viaje a la ciudad de México, uno tras otro, diez ejemplares de un libro de arte sobre Marcel Duchamp, en diez precios distintos, en escala descendente ("Duchamp en México"); prestado su nombre a un viejo gruñón nostálgico y reaccionario del futuro interpelado por el pasatiempo predilecto de sus hijos, que consiste en destruir en pocas horas, en el ambiente de un juego electrónico, las civilizaciones muy reales de otros planetas (*El juego de los mundos*); alucinado su propia muerte, ocurrida en el momento preciso en que por fin recibe de manos del cartero la revista que había estado esperando durante meses ("Suscripción"); tenido la suerte de divisar un fantasma, pero la mala suerte de morir justo antes de poder escribir la historia de este encuentro ("El todo que surca la nada"); visto moverse solo y escuchado hablar un carrito de supermercado ("El carrito"); sido testigo, de niño, de la transformación de una enana asesina en un terrible monstruo volante, que sembró el pánico en el pequeño pueblo tranquilo de Coronel Pringles ("El cerebro musical"); sido confrontado a este dilema corneliano, propuesto por un genio salido de una botella de leche mágica: *tener* un Picasso o *ser* Picasso ("Picasso"); muerto y regresado a su pueblo natal, el ya citado Coronel Pringles, para asistir al entierro de su mejor amigo de infancia ("A Brick Wall"); y, por último, César Aira ha caído en la trampa de un temible mago que buscaba robarle su imaginación para conseguir el completo dominio de su propio poder (*El ilustre mago*).

Estos fenómenos, cuantiosos y muy diversos, responden a diferentes grados de irrealidad, pues la gran mayoría de ellos son estrictamente imposibles pero algunos no lo son, y algunos aparecen como el fruto de la imaginación o de una alucinación del narrador-protagonista mientras que otros son presentados por él como hechos auténticos. Pero todos, sin embargo, convergen hacia un mismo resultado, a saber, la construcción de un mundo ficticio en contraste resuelto con la esfera de la vida corriente, de donde los fenómenos extraños y las criaturas sobrenaturales fueron descartados conforme se cristalizaban en las mentes la lógica y las leyes científicas. En un reciente número titulado *Réel et fiction*, la revista de estudio de las literaturas gráficas *Hors cadre[s]* pregonaba con humor las virtudes de un aparato revolucionario, el "ficciómetro", producto de los últimos avances tecnológicos que por fin permitiría a todos los lectores, tanto profesionales como ocasionales, discernir lo verdadero de lo falso e incluso determinar con precisión el porcentaje exacto de imaginación contenido en una obra literaria (34). Si realmente existiera semejante aparato, no cabe duda de que al acercarse a las autoficciones de César Aira estudiadas aquí sus sensores revelarían una proporción altísima de ficción. Brindarían así la prueba material de que debe matizarse la tesis de la filósofa y crítica literaria alemana Käte Hamburger, según la cual por su misma naturaleza cualquier narración en primera persona se presentaría a sí misma como un documento histórico, automáticamente ajeno a toda ficción (209).

De acuerdo con Manuel Alberca, la característica más destacada del contrato de lectura planteado por la autoficción sería su ambigüedad, alimentada por la equidistancia simétrica que mantiene esta modalidad ficcional con respecto al pacto novelesco y al pacto autobiográfico (*El pacto ambiguo* 130). Así entendida, la autoficción se definiría como un ir y venir constante, a la vez equilibrado y contradictorio entre ficción y realidad, que induciría al lector a preguntarse si el relato que tiene bajo los ojos tiene un correlato real o no. Ahora bien, hay recurrentes debates concernientes a la adecuación de este pacto regido por la ambigüedad, o sea, la pertenencia incierta al ámbito de lo real o al ámbito de lo irreal, cuando se aplica a las autoficciones más resueltamente ficticias, como las de César Aira, las que en la continuidad de Vincent Colonna Alberca llama "fantásticas". En su artículo "Fantástico y autoficción: un binomio casi imposible", Ana Casas observa al respecto que los textos convocados por Colonna y Alberca no admiten ninguna duda con respecto a su ficcionalidad, y que, por consiguiente, desharían la ambigüedad propia de las autoficciones que ofrecen una justa mezcla de novela y de autobiografía sin jamás deslizarse enteramente hacia uno de los dos pactos (87). Presentando los contraejemplos de "El aleph", "El zahir" y "El otro", tres cuentos autoficcionales realmente fantásticos de Borges, Susana Reisz hace notar que en estos casos también el pacto ambiguo de

Alberca entra en colisión con "una suerte de 'pacto ficcional-fantástico'" que no permite entender lo relatado como efectivamente ocurrido y que, en consecuencia, tampoco permite relacionar la historia de modo directo con la vida del autor ("Formas de la autoficción" 91).

Estas reservas emitidas por Ana Casas y Susana Reisz en cuanto a la ambigüedad efectiva del registro más irrealista de la autoficción, al igual que las dudas expresadas sobre el mismo tema por varios autores en *La invasión de los alter egos*, apoyan una hipótesis de Arnaud Schmitt, especialista en literatura posmoderna, que defiende en *Je réel / Je fictif* que "l'autofiction est très rarement de l'autofiction *stricto sensu*, sorte d'*hybridité déconcertante*, mais le plus souvent un roman fortement autobiographique ou une autobiographie hautement fictionnelle" (63).[196] A juicio de Schmitt, las autoficciones verdaderamente ambiguas no serían las más comunes; antes bien, en la mayoría de los casos la balanza se inclinaría según él claramente hacia una lectura en clave novelesca o hacia una interpretación autobiográfica. En *El pacto ambiguo*, el mismo Manuel Alberca reconoce que la vacilación o tensión interpretativa es en realidad más bien rara. "Pese a que su rasgo más destacado debería ser la incertidumbre interpretativa", escribe Alberca, "sólo algunas novelas [autoficticias] la consiguen y la mantienen, pues unas tienden hacia su frontera izquierda, donde se encuentra la autobiografía, y otras hacia su margen derecho, hacia la ficción novelesca" (181). En cierta medida parece paradójico que el teórico español argumente en su ensayo a favor de la aplicación de un pacto "ambiguo" a la autoficción en sus diversos registros, del más realista y creíble al más imaginativo e inverosímil, y admita al mismo tiempo que esta misma autoficción termine lo más a menudo venciéndose hacia el lado de la autobiografía o hacia el lado de la novela.

A raíz de estas dudas y paradojas, cabe empezar a evaluar las ventajas epistemológicas de una modulación del pacto ambiguo a favor de un "pacto lúdico" para la autoficción no mimética. Esta idea, nacida antes de la organización del coloquio liejense que dio origen a *La invasión de los alter egos*, se había hecho cada vez más pertinente durante su celebración, a medida que se multiplicaban las referencias conscientes e inconscientes de los conferencistas y contertulios al ámbito del juego, referencias que, desde entonces, se han materializado en dicho libro colectivo (véanse, en particular, las contribuciones de Teresa López-Pellisa, Javier Ignacio Alarcón, Lieve Behiels y Julio Prieto). Es esta posibilidad la que me propongo estudiar detenidamente, confrontándola de manera sistemática a las teorías de algunos ilustres estudiosos del juego.

[196] "La autoficción muy rara vez es autoficción *stricto sensu*, suerte de hibridez desconcertante, sino más a menudo una novela fuertemente autobiográfica o una autobiografía altamente ficticia" (trad. mía).

En *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca declara que varias veces ha tenido la ocasión de escuchar al novelista barcelonés Juan Marsé explicar que la parte autoficcional de su obra no sería sino una reelaboración literaria de un juego predilecto de su infancia, las "aventis". Sobre el particular, Alberca cuenta lo siguiente:

> Para jugar a las "aventis", el grupo de amigos se sentaba en corro y, por riguroso orden, cada uno iba tomando la palabra para contar su "aventi" o cuento que improvisaba en ese momento. Las aventis eran por lo general historias de aventuras, como la palabra abreviada indica, en que cada narrador, cada niño en el uso de su turno de palabra, se convertía en protagonista con su nombre propio e incorporaba al relato a otros niños del grupo, repartiéndoles papeles, entre los que siempre había unos más agradecidos y otros menos (como en la vida misma). (127)

Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo ven en este juego de las aventis una perfecta ilustración de las raíces lúdicas de la autoficción. En su introducción a su libro *La obsesión del yo* (2010) sugieren, a partir de un artículo de Miriam Di Gerónimo, que la autoficción establece con el lector un "pacto lúdico", y justifican principalmente la elección de esta expresión por la afinidad de la autoficción con los juegos imitatorios del actor de teatro así como por su dimensión estética, que definen como una atención centrada en la forma de la representación más que en lo representado (16). Vera Toro dedica a la cuestión un capítulo sugestivo de su libro ulterior *"Soy simultáneo": el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017), en el que precisa al respecto: "La poética lúdica de una autoficción se basa en una contradicción: se establece entre la creación, por un lado, de la ilusión referencial (puntual y/o recurrentemente) y el destacar la no-referencialidad del enunciado (el aspecto *fictum*) de la ficción, por el otro lado" (184).

Estos estudios tienen el mérito de proponer una alternativa estimulante al pacto ambiguo, pero los elementos que enumeran para motivarla son difusos y su definición puede parecer arbitraria, en el sentido de que sus autoras no se refieren a ninguna conceptualización teórica del juego. Por otra parte, la tensión entre mimetismo y anti-mimetismo es ciertamente un rasgo esencial de la autoficción, como lo demuestra también mi análisis de algunos relatos autoficticios de Mario Bellatin, donde esta cuestión ocupa un lugar importante. Pero si se limita el pacto lúdico a este único aspecto contradictorio, como hace Vera Toro, este corre el riesgo de solaparse y de confundirse con el pacto ambiguo de Alberca, que reposa igualmente sobre una contradicción, la que se da entre elementos textuales novelescos y autobiográficos. Por lo tanto, el pacto lúdico ganaría en ser precisado y distinguido más nítidamente del pacto ambiguo, y estos dos pactos, en lugar de sobreponerse, podrían entonces quizás aplicarse a distintas partes del abanico autoficcional. Contribuirían así a una mayor comprensión de este fenómeno, cuyas

numerosas y ricas manifestaciones sin duda no responden todas a la intención unívoca y principal de hacer contradecirse la ficción y la realidad. Como se ha indicado un poco más arriba, ni en la introducción a *La obsesión del yo*, ni en *"Soy simultáneo"*, las autoras previamente citadas aluden a las teorías del juego. La lectura de estas debería permitir identificar los rasgos que comparten la autoficción y el juego, y se puede pensar razonablemente que se trata asimismo de un buen punto de partida para definir la especificidad de un pacto lúdico y determinar cómo o en qué podría eventualmente desmarcarse del pacto ambiguo.

5.3.1. Hipótesis I: la autoficción es la versión lúdica de la autobiografía

En 1938 apareció *Homo ludens*, un ensayo intenso en el que el historiador neerlandés Johan Huizinga estudiaba el juego no como una actividad insignificante de entretenimiento, sino al contrario como una forma de actividad provista de función social y creadora de cultura. Huizinga proponía entonces la definición siguiente del juego, algunos aspectos de la cual han sido contestados pero cuyo valor fundamental ha sido reconocido por la mayoría de los estudiosos que teorizaron posteriormente sobre el tema:

> Resumiendo, podemos decir, por tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. (27)

Después de asentar esta definición Johan Huizinga se interroga en su ensayo sobre la presencia del juego en el nacimiento y el desarrollo de varias grandes formas de la vida colectiva, como la justicia, la guerra, la ciencia y las artes. En lo que atañe a estas últimas el historiador muestra un interés particular por la poesía, que considera como una función lúdica por su localización en un universo propio creado por la mente, donde las cosas revisten otro aspecto que en la vida corriente y están unidas entre sí por vínculos distintos de los de la lógica (153). A partir de ejemplos procedentes de numerosas culturas arcaicas intenta demostrar que la poesía nació durante el juego, como un juego, y que esta impulsión lúdica destaca en numerosas formas literarias, de las leyendas primitivas hasta los relatos de ficción contemporáneos. Esta relación estrecha entre juego y ficción ha sido reafirmada y estudiada luego desde otras perspectivas por Michel Picard y Jean-Marie Schaeffer, respectivamente en *La lecture comme jeu* (1986) y *Pourquoi la fiction ?* (1999).

Si como sugiere Huizinga, y como sostienen igualmente Picard y Schaeffer después de él, todo relato de ficción puede considerarse como un juego en virtud de su separación y de su libertad respecto a la esfera de la realidad, de ello se deriva que la autoficción, que mezcla realidad y ficción, es al menos en parte un juego, pero no la autobiografía. Tal vez entonces la primera hipótesis que se debería examinar sea la siguiente: la autoficción es la versión lúdica de la autobiografía. La autobiografía, al igual que los demás textos referenciales, está orientada hacia lo real. Como la biografía, el discurso científico y el discurso histórico, pretende aportar una información sobre una "realidad" exterior al texto y puede someterse a una prueba de verificación: para el autor, el ejercicio consiste en reproducir su propia existencia o una parte de la misma sin modificarla, según un principio de exactitud y de verdad y utilizando la misma inteligencia lógica que la que emplea en su día a día, una serie de condiciones que Philippe Lejeune reagrupa en lo que llama el "pacto referencial" (36). Explícita o implícitamente, el autobiógrafo se compromete mediante este pacto a decir la verdad sobre su recorrido de vida, lo cual no necesariamente implica, como precisa Lejeune, que el resultado sea totalmente fiel a los hechos, dado que el autobiógrafo solo puede contar la verdad tal como le aparece, en la medida en que puede conocerla, y con inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc. No es necesario que el resultado sea del orden de la estricta verdad pero es indispensable en cambio que en la autobiografía el pacto referencial sea establecido y que se mantenga de un extremo a otro del relato (37).

La autoficción se distingue de la autobiografía por su apropiación creativa del yo. Altamente biográfico, verdaderamente ambiguo o abiertamente irrealista, cualquiera que sea el registro autoficcional que elija cultivar, un autor se sirve de su capacidad imaginativa para reinventar algunos aspectos de su historia individual y de su personalidad y/o para transmitirlos al lector bajo una forma intencionalmente estética, cercana a la de novela. Así, en *Fils*, Serge Doubrovsky anunciaba a su lector una "Fiction, d'évènements et de faits strictement réels", pero rompía voluntariamente con la sintaxis y la cronología de la autobiografía tradicional al ofrecer un flujo de conciencia de veinticuatro horas de su existencia. En la medida en que la calidad estética de un escrito es en parte una cuestión de gusto personal, no puede excluirse que a ojos de algunos lectores las páginas de una autobiografía cualquiera (por ejemplo *Becoming* de Michelle Obama, verdadero *best seller* de 2018) tengan una calidad estética mayor que las de la autoficción de Doubrovsky; la diferencia, como recuerda Gérard Genette, es que el carácter estético de una autobiografía no suele ser su objetivo principal, y es posible incluso que su autor no lo haya concebido adrede, ni siquiera percibido, mientras que la índole estética

de la autoficción siempre es intencional, independiente de la apreciación subjetiva de sus lectores (*Fiction et diction* 117).

Tal vez esta apropiación creativa de la narración personal, que puede ser temática, formal, o ambas cosas a la vez, contribuya a explicar el paralelismo a menudo intuido por la crítica literaria entre la autoficción y el ámbito del juego.[197] Parafraseando a Freud, Michel Picard afirma que el juego no se opone a lo serio sino a lo real (44), es decir, el juego puede ser serio, incluso es un asunto muy serio —desde el punto de vista de la psicología es indispensable a la estructuración de la personalidad (Winnicott, Picard), desde el punto de vista de la sociología y de la historia es un factor de cultura (Huizinga, Caillois)— pero siempre es un universo paralelo, creado por el espíritu, con reglas y convenciones distintas de las que rigen la vida cotidiana. En la realidad efectuamos continuamente elecciones que determinan nuestra identidad y nuestra trayectoria de vida, y cuanto más determinada es nuestra autorrealización, menos numerosas son las posibilidades alternativas de autorrealización que se ofrecen a nosotros, o, al menos, tenemos cada vez menos tiempo para concretarlas. Es una ley inexorable: al envejecer, el campo de los futuros posibles se reduce. El paréntesis creativo que abre el juego en la realidad permite suavizar esta pérdida de las posibilidades que nos acompaña a lo largo de la vida. Una cita del filósofo alemán Eugen Fink es especialmente esclarecedora a este respecto:[198]

---

[197] Las referencias al juego en la literatura crítica sobre la autoficción son demasiadas para enumerarlas todas. Ya he aludido a la mención hecha en *El pacto ambiguo* al juego de las aventis; en el mismo ensayo, Alberca hace dos menciones suplementarias al juego (79; 300), y en un artículo dedicado al escritor y periodista español Francisco Umbral, escribe que las autoficciones de este autor "juegan al escondite en el extenso jardín de la novela" ("Umbral" 3). También Arnaud Schmitt compara la autoficción al juego del escondite en *Je réel / Je fictif* (41), al igual que Philippe Gasparini en *Est-il je ?* (343); y, en *Autofiction. Une aventure du langage*, Gasparini habla de la "autofabulación lúdica" (*autofabulation ludique*) de Luciano de Samosata, Cervantes y Sterne, sin explicar no obstante la elección de este adjetivo (212). Sin pretensión de exhaustividad, puede añadirse todavía que Isabelle Grell titula "En-je(ux) de la morale" la sección de su ensayo *L'Autofiction* en la que se dedica a argumentar contra las acusaciones de ombliguismo hechas a la autoficción (29-30), y que Mélikah Abdelmoumen ha contribuido al volumen colectivo *Lisières de l'autofiction* dirigido por Isabelle Grell y Arnaud Genon con un artículo titulado "Mon ennemie préférée : l'autofiction jouée, déjouée, rejouée". En su introducción a *El yo fabulado*, Ana Casas propone que los autores de autoficción emprenden una búsqueda que va del cauce introspectivo a formulaciones que se vinculan a la memoria colectiva y el testimonio, y que, entre ambos polos, tienen lugar otras manifestaciones "de carácter eminentemente lúdico" ("La autoficción" 13), una formulación que repite casi palabra por palabra en la presentación de su último libro publicado sobre la cuestión, *El autor a escena* ("Presentación" 7). En su contribución al libro colectivo *La obsesión del yo*, Sabine Schlickers declara que "la autoficción, la autorficción y la mezcla de ambas, la auto(r)ficción, no se derivaron de la autobiografía, sino que son un producto de la imaginación, una ficción que juega desde su origen hasta hoy en día con la credulidad de lectores ansiosos de detectar verdades autobiográficas en la literatura" ("El escritor ficcionalizado" 68); en este mismo libro, puede leerse en el artículo de Annick Louis que "los juegos autoficcionales han adquirido una importancia particular" en lo que ella denomina la literatura sin pacto previo explícito ("Sin pacto previo" 76); en "Formas de la autoficción y su lectura", Susana Reisz sugiere que la autoficción "puede verse como una suerte de juego con el que el autor se auto-gratifica y con el que incentiva su trabajo imaginativo en el momento de crear historias y personajes" (85); y un largo etcétera, existen todavía numerosos ejemplos del mismo tipo.

[198] Refiero la traducción francesa de este ensayo de Eugen Fink, originalmente publicado en alemán en 1960 bajo el título *Das Spiel als Weltsymbol*, porque según mi conocimiento no se ha traducido al castellano. Propongo esta

> Par le jeu, notre vie fait l'expérience d'une création particulière, du bonheur de créer ; nous pouvons tout être, toutes les possibilités s'offrent à nous, nous avons l'illusion d'un commencement, sans entraves. En dehors du jeu nous sommes déterminés par l'histoire de notre vie, nous nous trouvons dans une situation qui n'est plus l'objet d'un choix ; nous sommes le produit de nos actions et de nos abstentions antérieures ; nous avons choisi un grand nombre de fois et avons perdu par là d'innombrables possibilités. Le chemin de la vie est pour ainsi dire déterminé par un inquiétant rétrécissement de nos possibilités, qui ne le quitte pas. […] L'enfant est potentiellement : cela ne veut pas dire qu'il ne soit pas encore ceci ou cela, mais qu'il est "tout", mille possibilités restent ouvertes devant lui, toute la vie avant toute détermination vibre encore en lui. [...] Dans le jeu nous jouissons de la possibilité de récupérer les possibilités perdues et même de parvenir par delà celles-ci jusqu'à l'étendue ouverte d'un mode de vie que rien ne lie. Nous pouvons rejeter le fardeau de l'histoire de notre vie, nous pouvons "choisir" ce que nous voulons, nous pouvons nous glisser dans n'importe quel rôle de l'existence. (79-80)

El juego permite suspender momentáneamente la determinación de la vida real. En el modo de la irrealidad el jugador puede empezar de cero, como si no tuviera historia, e incluso recomenzar varias veces. La posibilidad de repetición es, en efecto, otra de las características que separa el juego de la existencia real, en la que insiste particularmente Huizinga en *Homo ludens* (23). Si el hombre vive y muere una vez puede en cambio recomenzar un juego en todo momento, inmediatamente o bien después de un largo intervalo de tiempo. En el espacio y en el tiempo determinados del juego el jugador goza del poder de adornar la realidad que es la suya o de trocar la función y las responsabilidades que le corresponden en la vida corriente por otras, nuevas y posiblemente antagónicas con estas, a veces incluso francamente imaginarias.

En síntesis, la autoficción se presenta como una actividad cercana a la autobiografía, que, como esta última, designa el relato que una persona real hace de su propia existencia, pero que contrariamente a ella se aleja de las decisiones y de los gestos de la vida ordinaria por rasgos que le son propios y que invitan a pensarla a través del prisma del juego, en particular los rasgos que se acaban de comentar: la libertad creativa que proporciona al autor (una forma de suavizar la determinación del tiempo que pasa), su dimensión estética, su índole ficticia y la posibilidad de repetición. Existen desde luego autobiografías publicadas en varios volúmenes, pero no es menos verdad que la vida que transcriben es única, mientras que a través de la autoficción un autor puede darse el lujo de vivir un abanico virtualmente ilimitado de vidas alternativas cuyo resultado es cada vez incierto, como por otro lado lo da a entender Mario Bellatin con *El gran*

---

posible traducción del extracto citado: "Mediante el juego, nuestra vida experimenta una creación particular, la felicidad de crear; podemos serlo todo, todas las posibilidades se ofrecen a nosotros, tenemos la ilusión de un comienzo, sin trabas. Fuera del juego estamos determinados por la historia de nuestra vida, estamos en una situación que ya no es objeto de una elección; somos el producto de nuestras acciones y de nuestras abstenciones anteriores; hemos elegido un gran número de veces y hemos perdido en este proceso innumerables posibilidades. El camino de la vida está por así decirlo determinado por un inquietante estrechamiento de nuestras posibilidades, que es ineludible. [...] El niño es potencialmente: esto no significa que todavía no sea esto o aquello, sino que lo es 'todo', mil posibilidades quedan abiertas ante él, toda la vida antes de toda determinación vibra aún en él. [...] En el juego gozamos de la posibilidad de recuperar las posibilidades perdidas e incluso de ir más allá de ellas, a la gran área despejada de un modo de vida sin ataduras. Podemos rechazar la carga de la historia de nuestra vida, podemos 'elegir' lo que queramos, podemos introducirnos en cualquier papel de la existencia" (trad. mía).

vidrio. *Tres autobiografías* (2007). Notemos todavía que esta incertidumbre del resultado final constituye otro punto común entre el juego y la autoficción, y al mismo tiempo una diferencia suplementaria entre la autoficción y la autobiografía, que puede contener naturalmente elementos inesperados pero cuyo contenido se puede anticipar a grandes rasgos: de la misma manera que el espectador de un partido de fútbol no puede conocer de antemano su marcador final, el lector de una autoficción no tiene a priori forma alguna de saber cómo terminará la historia.

Esta hipótesis primera, que propone considerar la autoficción como la vertiente lúdica de la autobiografía, puede sintetizarse bajo la forma de la tabla siguiente:

Autoficción	**Autobiografía**
Juego	Realidad
creatividad	inteligencia lógica
ficción	exactitud y verdad
estética deliberada	estética condicional
posibilidad de repetición	única
resultado incierto	previsibilidad

5.3.2. Hipótesis II: la autoficción no mimética es la más fundamentalmente lúdica

Si la autoficción presenta varios puntos comunes con el juego, parece difícil seguir de manera coherente con la analogía si se la compara, digamos, para retomar el ejemplo que acabo de citar, con un partido de fútbol. ¿En qué consistiría entonces la especificidad del juego autoficcional? ¿En qué categoría lúdica convendría situarlo? La autoficción es un juego basado en una representación, al igual que toda ficción según como la ha analizado Schaeffer en *Pourquoi la fiction ?* (329), salvo que para el autor de una autoficción el juego consiste más particularmente todavía en convertirse a sí mismo en un personaje ilusorio y en actuar como tal en la representación en cuestión. Esto es moneda corriente en la actividad lúdica en general (en particular en los videojuegos) pero más raro en literatura. A menudo en la autoficción el escritor incluso se pone en escena en el acto de representación, en el proceso de escritura del relato que el lector tiene entre las manos, y de manera igualmente frecuente pero tal vez más paradójica

representa el bloqueo creativo al que se enfrenta, la imposibilidad de escribir en la que se encuentra.[199]

Esto invita a situar la autoficción en la categoría que Roger Caillois llama, en la tipología que propone en *Les jeux et les hommes* (1958), la "mimicry", que puede traducirse en español por "simulacro". Este término remite a los juegos centrados en el placer de ser otro o de hacerse pasar por otro, disfrazándose, travistiéndose, llevando una máscara, apropiándose de un personaje:

> On se trouve en face d'une série variée de manifestations qui ont pour caractère commun de reposer sur le fait que le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre. Je choisis de désigner ces manifestations par le terme de *mimicry*, qui nomme en anglais le mimétisme, notamment des insectes, afin de souligner la nature fondamentale et élémentaire, quasi organique, de l'impulsion qui les suscite. (61)[200]

Para Roger Caillois los juegos de la *mimicry* comienzan desde la infancia, en la imitación de los comportamientos adultos y gracias a una gran variedad de juguetes miniaturizados que reproducen las herramientas, las máquinas e incluso las armas de las que se sirven los mayores.[201] Luego las conductas de la *mimicry* se prolongan en la vida adulta, donde se manifiestan en numerosas actividades en las cuales el sujeto busca sustraerse de su persona para volverse otro diferente de sí mismo. Estas actividades toman formas muy diversas, que van de la elaboración de modelos a escala al carnaval y al teatro, pasando por la identificación con el

---

[199] "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" (190), escribe al respecto en "Autoficción: Una polémica literaria vista desde los márgenes" (2008) el crítico literario José Amícola, para quien este procedimiento metaléptico forma parte de las principales características de la autoficción. Reitera la misma opinión en su ensayo ulterior *Estéticas bastardas* (2012): "Si bien la autoficción asume multitud de formas, una característica le es común, a saber: que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva" (71). En lo que concierne más particularmente a la cuestión del bloqueo creativo, o al menos de la dificultad de escribir, aparece en *Los ingrávidos* y *Wasabi*, pero también en *El llanto* (56; 66) y *El ilustre mago* (149).

[200] "Nos encontramos entonces frente a una serie variada de manifestaciones que tienen como característica común apoyarse en el hecho de que el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es distinto de sí mismo. El sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para fingir otra. He decidido designar esas manifestaciones mediante el término *mimicry*, que da nombre en inglés al mimetismo, sobre todo de los insectos, a fin de subrayar la naturaleza fundamental y elemental, casi orgánica, del impulso que las suscita" (trad. Jorge Ferreiro, *op*. *cit*., p. 52).

[201] Caillois repara en una diferencia interesante al respecto, que debe resituarse en el contexto de los años 1950 pero que sin duda tampoco es completamente ajena a nuestra época, a saber, que los juguetes destinados a las niñas tienden a mimar conductas cercanas y realistas (pensemos en las casitas, panoplias domésticas y bebés que permiten jugar a la mamá, o en las muñecas que inician en el mundo de la moda) mientras que los juguetes de los niños evocan más bien actividades lejanas, novelescas, e incluso resueltamente irreales (vaqueros e indios, ladrones y policías, monstruos y superhéroes, etc.) (64). Quizá estas dos orientaciones distintas de la imaginación infantil constituyan una base útil para seguir examinando la cuestión autoficcional desde la perspectiva del género.

campeón deportivo y la estrella de cine, o la del lector que se reconoce en un personaje de novela.

Pero no hay solamente varios tipos de juegos. Existen igualmente diversas maneras de jugar. Dentro de cada categoría que esboza, Roger Caillois propone ordenar los juegos repartiéndolos en una escala que mide su grado de convencionalidad, con, en un extremo, un principio de fantasía descontrolada que designa bajo el nombre de *paidia*, y en el otro extremo la tendencia a disciplinar esta misma fantasía mediante la imposición de reglas, que llama *ludus* (48). La *paidia* abarca las manifestaciones más primarias del instinto de juego, traduce una necesidad de libertad y de improvisación y se complace en el exceso; el *ludus* aparece como el complemento controlado de la *paidia*, del que la principal razón de ser es el placer de resolver una dificultad creada adrede y definida arbitrariamente.[202] Así, por ejemplo, dentro de la categoría de la *mimicry*, de la que forman parte los juegos de imitación infantil y la representación teatral, esta última introduce orden y rigor en aquellos para convertirlos en un arte provisto de técnicas complejas y de convenciones sutiles.

La escala en la que Caillois sitúa los juegos en función de su grado de convencionalidad incita a proponer una segunda hipótesis, que supone admitir la primera según la cual la autoficción constituiría la versión lúdica de la autobiografía, y que podría enunciarse así: la autoficción no mimética, la que Vincent Colonna ha calificado de "fantástica", sería la más fundamental o instintivamente lúdica por cuanto en ella parece dominar el elemento *paidia*, es decir, la creatividad insumisa a reglas inalterables. La principal característica mediante la cual Vincent Colonna (75) y Manuel Alberca (*El pacto ambiguo* 190) definen la autoficción "fantástica" es, en efecto, la libre invención —Ana Casas habla incluso a este respecto de "antimimetismo" ("Fantástico y autoficción")—. A diferencia de las autoficciones más realistas y biográficas, esta no acomoda los hechos a las leyes del mundo empírico, ni a las reglas y convenciones de la poética realista; su esencia consiste en inventar su propio mundo idiosincrático o, como formula Colonna, en explorar la cara escondida del nuestro:

> Pareille à la religion ou à la magie, mais sous la forme d'un jeu ou d'une simulation, la littérature fantastique dans son acception la plus large représente une tentative pour entrer en contact avec l'au-delà, les esprits ou l'Invisible. Pour établir cette communication, nombreuses ont été les formes utilisées, la fabulation de soi est l'une d'elles ; certainement la plus impressionnante car elle reproduit la posture du chamanisme, la

[202] Prolongando las reflexiones alimentadas por Jean-Bertrand Pontalis en su prefacio entusiasta a la traducción francesa de *Playing and Reality*, el ensayo de Winnicott sobre el juego, François Degrande observa que el castellano no dispone de dos términos diferentes para distinguir los juegos que conllevan reglas de aquellos que no las tienen, exactamente como el francés y contrariamente al inglés, que hace la distinción entre *game* —equivalente al *ludus* de Caillois— y *playing* —correspondiente a la *paidia*— (42).

> plus ancienne forme de religion, par laquelle un individu mime sa transmutation en esprit pour passer de l'autre côté du monde. (33)[203]

Empero, a la lectura de esta segunda hipótesis varias objeciones vienen a la mente. Por una parte, no porque un texto literario tenga otro sistema de referencias que la realidad extraliteraria deja de poseer sus propias reglas particulares. En "¿Autoficción en la ciencia ficción?" Teresa López-Pellisa recuerda precisamente que "lo verosímil es una función del texto y que hay tantas formas de verosimilitud como géneros literarios, por lo que también existe la verosimilitud en la narrativa de lo fantástico, de lo maravilloso y en la ciencia ficción" (en prensa). Por otra parte, la ficción literaria es por naturaleza un juego fuertemente codificado, regido por numerosas reglas y convenciones lingüísticas, retóricas y narratológicas de las que no somos conscientes generalmente mientras leemos, pero que no por ello son menos necesarias para la buena comprensión del texto, pues algunas de ellas no podrían romperse sin que se rompa también la comunicación. La significación solo puede producirse mediante las técnicas del relato, y esta es la razón por la cual un escritor puede jugar con algunos principios formales, e incluso contra ellos, pero únicamente dentro de ciertos límites, respetando una serie de otras normas que garantizan al texto un mínimo de legibilidad (por revolucionarias que sean sus pretensiones un escritor debería poder ser leído por sus receptores, o de lo contrario su mensaje caería en el vacío). Por consiguiente, conviene rectificar mi segunda hipótesis: contrariamente a lo que proponía más arriba, la autoficción inicialmente definida por Colonna y Alberca como "fantástica" no sería un juego de tipo *paidia* sino más bien de tipo *ludus*, es decir, un juego reglado, pero un juego reglado engañoso *que adoptaría una apariencia en la que parece reinar la* paidia, la ficción sin límites y sin control. Esta se presentaría entonces como un mantenimiento de la *paidia* en el *ludus*, como una persistencia de la necesidad de libertad y de aparente improvisación en el juego reglado de la autoficción.

[203] "Semejante a la religión o a la magia, pero bajo la forma de un juego o de una simulación, la literatura fantástica en su acepción más amplia representa una tentativa de entrar en contacto con el más allá, los espíritus o lo Invisible. Para establecer esta comunicación, numerosas han sido las formas utilizadas, la fabulación de sí es una de ellas; ciertamente la más impresionante porque reproduce la postura del chamanismo, la más antigua forma de religión, por la cual un individuo mima su transmutación en espíritu para pasar del otro lado del mundo" (trad. mía).

Esta segunda hipótesis podría resumirse así:[204]

<table>
<tr><td colspan="3">Autoficción</td><td>Autobiografía</td></tr>
<tr><td colspan="3">Juego ludus</td><td>Realidad</td></tr>
<tr><td>Autofabulación</td><td>Autobiofición</td><td>Autof. biográfica</td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td colspan="1">apariencia: paidia</td><td colspan="2">apariencia: ludus</td></tr>
<tr><td>creatividad descontrolada
- leyes, convenciones y reglas</td><td colspan="2">creatividad controlada
+ leyes, convenciones y reglas</td><td>exactitud y verdad
++ leyes, convenciones y reglas</td></tr>
</table>

Vista desde esta perspectiva, la vena más fabuladora de la autoficción reconciliaría esta modalidad ficcional con sus orígenes lúdicos infantiles. Se podría ver en ella, en efecto, un prolongamiento en la vida adulta de los juegos infantiles de imitación y de encarnación que desde muy pronto están naturalmente llenos de imaginación, como remarca Huizinga (28). Desde temprana edad los niños disimulan la realidad circundante para simular y sumergirse en una realidad segunda, en la que se representan más bellos, más nobles o más peligrosos de lo que son de ordinario: súbitamente se convierten en reina o príncipe, bruja o tigre, fantasma o vampiro, coche o avión, y pueden transitar fluidamente de una auto-representación a otra sin que esto les cause extrañeza o incomodidad. En su ensayo sobre el escritor argentino Raúl Damonte, alias Copi, el mismo César Aira (1991) describe una de estas escenas propias de la infancia:

> Todos los que tenemos hijos (y un televisor que los eduque) hemos visto obras de este tipo: una mesa ratona dada vuelta como nave especial, unos revolvers de plástico para lanzar rayos láser a las naves enemigas, una pata de muñeca como micrófono para comunicarse con la base, y sólo resta transmitir y recibir mensajes. Sólo se oyen, según la clásica puesta en escena "telefónica", los mensajes que se emite; pero de ello se deducen los recibidos. (118)

[204] Uso aquí la terminología de Manuel Alberca, que en *El pacto ambiguo* llama "autobiofícciones" y "autoficciones biográficas" respectivamente las autoficciones que hacen de las dudas e indecisiones interpretativas su argumento central (194-204) y las autoficciones en las cuales la invención es reducida al mínimo (182-190). En cuanto al calificativo "descontrolada" (*incontrôlée*), se trata del término que emplea el mismo Caillois en su definición de la *paidia* (*Les jeux et les hommes* 48). Por eso he decidido mantenerlo en esta tabla comparativa, aun teniendo en cuenta que resulta menos adecuado cuando se aplica a la ficción literaria, aunque solo sea porque esta es por definición un juego reglado.

Si estas sublimaciones del yo, que pueden parecer rocambolescas desde la perspectiva convencional del adulto occidental, no constituyen ningún problema desde la perspectiva del niño, es porque este vive todavía en un mundo ampliamente desestructurado y que, por consiguiente, para él o para ella, todo es posible aún.[205]

En *Playing and Reality*, Donald Woods Winnicott explica que el niño no nace con un "Yo" ya estructurado, capaz de reconocerse como distinto de su entorno. El recién nacido solo ve en el mundo circundante, e incluso en las personas que lo cuidan, un prolongamiento ilimitado de sí mismo. No diferencia entre la realidad interior subjetiva y la realidad objetiva, entre lo que crea su mente y lo que se le presenta desde el exterior. Winnicott ilustra este punto con el ejemplo del seno materno: el recién nacido no percibe el seno de la madre como un elemento de la realidad exterior, sino como un objeto que ha podido ser creado por él exactamente aquí y ahora, en el momento preciso en que le aparece; psicológicamente, toma de un seno que forma parte integrante de sí mismo (12). El establecimiento de una frontera entre el Yo y el mundo, entre lo que forma parte de nuestra interioridad y lo que forma parte del afuera, es una empresa lenta y extremadamente compleja cuyo carácter frustrante no se podría sobrestimar, subraya Jean-Marie Schaeffer en sus trabajos más recientes sobre la cuestión (*Pourquoi la fiction ?* 167), puesto que el niño pierde en este proceso su sentimiento original de omnipotencia y experimenta su dependencia de lo real. Para el niño, primero, todo es posible,

[205] Debe notarse que es el caso también del hombre arcaico. En diálogo sostenido con el ensayo *Realismo mágico y primitivismo* (1998), del crítico literario Erik Camayd-Freixas, Kristine Vanden Berghe emite la hipótesis de que podría existir un vínculo privilegiado entre la imaginación infantil y la ideología llamada "primitiva" en el sentido de que estas dos perspectivas tienen varias características en común, como la ausencia de una frontera nítida entre la vida y la muerte y la fluidez ontológica —expresión que remite a la creencia del hombre primitivo que en cualquier momento puede transformarse en otro y adoptar una forma animal o vegetal, debido al hecho de que vive en profunda solidaridad con el cosmos entero— ("Guerre primitive" 134-140). En *Les jeux et les hommes* Roger Caillois también, por su parte, identifica varios parecidos entre los juegos infantiles de simulacro y los que juegan los adultos en las sociedades primitivas (188). No obstante, si la perspectiva primitiva es cercana a la de la infancia, también son distintas porque la mirada de la infancia supone una perspectiva individual (al menos a partir del período moderno) mientras que el hombre primitivo forma parte de un tejido de correspondencias con su comunidad. Si, en nuestras sociedades donde hombres y mujeres se han emancipado del grupo, el individuo representa el peldaño más alto del desarrollo de la personalidad, en las comunidades arcaicas en cambio el individualismo representa una violación de la armonía colectiva. De ahí que, a diferencia de la perspectiva infantil, la primitiva no se pueda aplicar a la autoficción. La perspectiva que adopta sobre el mundo la autoficción que Colonna califica de fantástica coincide en algunos puntos con la perspectiva primitiva, y de hecho él mismo afirma en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* que "l'autofiction fantastique s'est construite à l'aide d'un imaginaire archaïque" (81), pero en sentido estricto la idea misma de autoficción, de un relato centrado en el Yo, es incompatible con la ideología primitiva, donde el Yo se funde en la comunidad y es todavía hasta cierto punto un concepto inexistente (*cf.* punto 1.2.6.). Atención: no porque la práctica autoficcional requiere una emancipación previa de la colectividad, las problemáticas colectivas se excluyen de oficio de la práctica autoficcional. La formación de individualidades, de una conciencia del Yo, no necesariamente es incompatible según mi criterio con el mantenimiento de un interés por la causa social. En las páginas que siguen volveré sobre esta idea, que va a contracorriente de la opinión del filósofo Gilles Lipovestky (*L'ère du vide*) —en cuyos trabajos se basa Alberca para construir el marco cultural en el que sitúa la autoficción—, quien diagnostica para nuestra época un desmoronamiento de las instituciones sociales y una indiferencia general respecto a las grandes cuestiones públicas.

los límites de la realidad corresponden a los de su imaginación; al crecer debe luego aceptar poco a poco la realidad, aunque esta tarea no terminaría nunca realmente según Winnicott, que estima que la aceptación de la realidad nunca es completa (13).

La autoficción en su versión más libremente creativa parecería recuperar esta visión original del mundo propia de la infancia, que desconoce aún el límite que separa la realidad de la ficción y por lo tanto ignora también la diferencia entre modelización homóloga —como en los relatos factuales— y modelización ficcional (Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* 169). Durante la infancia los límites de la realidad son definidos por la imaginación, de suerte que la realidad es intrínsecamente ficticia y viceversa; a estas alturas la distinción entre estas dos cosas es irrelevante todavía. Estamos tocando aquí una diferencia esencial entre los puntos de vista (las maneras de percibir el mundo) que informan las autoficciones de estatuto narrativo realmente incierto, que de acuerdo con Manuel Alberca establecen con su lector un pacto "ambiguo" al hibridar sutilmente elementos autobiográficos y novelescos creíbles sin dar los medios de determinar cuáles son cuáles, y las autoficciones que relegan al segundo plano la realidad de los hechos referidos para desenvolverse fuera de las limitaciones del mundo extraliterario, y así no dejar lugar a ninguna ambigüedad respecto a su estatuto de ficción. En estas últimas la representación no obedece primordialmente al principio de imitación o de fingimiento de lo real, sino que explora las vías abiertas por la capacidad creativa del autor, y en consecuencia el juego de la identidad y de la diferencia con la realidad circundante pierde en parte su consistencia.

Como si la gran inverosimilitud de sus peripecias fuera poco, los narradores-protagonistas de las autofabulaciones de César Aira, cuyo proyecto poético aspira precisamente a recuperar la simplicidad del punto de vista de la infancia, brindan constantemente al lector indicios o comentarios autorreferenciales sobre el estatuto ficcional de su propio relato. "La comedia del asco no tenía secretos para mí", dice por ejemplo el niño César en las primeras páginas de *Cómo me hice monja* (12); "Me parecía hallarme en un teatro" (68), pronuncia el César Aira asesino de *La serpiente*; el César Aira agente doble de "El espía" multiplica las declaraciones del tipo "fundido a mí hay un actor" (202) o "Mi error fue olvidar, en el entusiasmo de la ficción, que esto era una representación teatral... Mejor dicho, no 'olvidar' sino 'ignorar', porque no puedo saberlo ni haberlo sabido nunca ya que para mí, en tanto personaje, todo esto es realidad" (208); el nombre del archienemigo del Doctor Aira de *Las curas milagrosas* también llama la atención al respecto: ese Doctor "Actyn" toma probablemente su nombre del inglés "acting", que se traduce en español como "actuar" (y anticipa, dicho sea entre paréntesis, el final de la novela,

en el que Actyn organiza una gigantesca puesta en escena para revelar al mundo entero la gran mentira que constituyen a su juicio los pretendidos milagros del Doctor Aira).

Esta predominancia de la imaginación y el acento que puede poner en ella la autofabulación, hay que precisarlo, no obstan para la presencia de elementos de realidad susceptibles de sorprender al lector incluso en esta rama de la autoficción, pues, como precisa Schaeffer, cuando un novelista crea un universo ficticio no se sirve exclusivamente —ni siquiera quizás mayoritariamente— de materiales representacionales inventados *ad hoc*, sino que reutiliza materiales depositados en su memoria de largo plazo, ligados a experiencias perceptivas, situaciones vistas o vividas, una investigación en biblioteca, etc. (222-223). Al hilo de los capítulos precedentes, de hecho, se ha podido constatar que casi todas las autofabulaciones estudiadas transponen a un universo diegético poco realista diversos acontecimientos que sus autores sin embargo realmente vivieron o siguen viviendo: la discapacidad de Mario Bellatin, la estancia en Saint-Nazaire de Alan Pauls y el quiste aparecido en su nuca, la maternidad de Valeria Luiselli. Lo que quiero sugerir es simplemente que, a pesar de la presencia en la trama de elementos reales, la apariencia de realidad del relato no parece ser en las autoficciones tratadas aquí la prioridad del autor, que crea un universo imaginario y lleva al receptor a sumergirse en ese universo, sin inducirlo a creer que ese universo imaginario es el universo real, o al menos no con la misma fuerza que en la autoficción verdaderamente ambigua, tal como la concibe Alberca.

En este sentido, la autofabulación sería más lúdica que ambigua, y una definición del pacto de lectura que ofrece podría ser la siguiente: el autor se aparta libre y abiertamente de su realidad cotidiana volviéndose otro y/o volviéndola otra por medio de la adopción de un punto de vista análogo al de la infancia, en el que el entorno no está determinado por leyes externas e inmutables sino por la imaginación personal y donde se manifiesta un gusto pronunciado por el exceso. En este pacto lúdico la exageración, la inverosimilitud y la formulación hiperbólica se encargan de poner en evidencia la separación del relato respecto de la esfera de la vida corriente, a pesar de la identidad onomástica o biográfica del autor y del narrador-protagonista. El lector de este tipo de texto no se mantiene en la cuerda floja entre la interpretación autobiográfica y la interpretación novelesca, como propone Alberca (*El pacto ambiguo* 172); los indicios (para)textuales que recibe son suficientes para permitirle considerar como imposible la autoficción que lee e interpretar así la misma como un relato de ficción. La evocación de la vida propia no puede ser sino una construcción de la realidad tal como la percibe uno, tributaria del lenguaje y de los recuerdos que uno tiene a su disposición. La libertad que toma la autoficción fabuladora respecto de los hechos referidos simplemente lleva a su extremo la parte

interpretativa, imaginaria, afectiva, que implica todo relato autobiográfico, y allí podría residir el placer que encuentra en ella el lector, para quien suaviza la determinación de la vida real al devolver a la invención un lugar destacado en la narración del Yo y de la existencia personal.

Sería erróneo asociar exclusivamente este pacto lúdico al registro no mimético de la autoficción. Aquel no se identifica exclusivamente con este, ni siquiera con la autoficción en general. Todo relato de ficción tiene por definición algo de juego en virtud de su limitación, de su aislamiento respecto al curso de la vida cotidiana. La autoficción no mimética ofrecería sin embargo el ejemplo más señero de pacto lúdico en cuanto, en primer lugar, instaura y resalta mediante diversos medios cierta distancia frente a los hechos de la realidad extraliteraria, y, en segundo lugar, ficcionaliza directamente a la figura del autor, reconectando de esta manera con las autofabulaciones lúdicas cultivadas sin reservas durante la infancia.

Ya he estipulado antes que según sus principales teóricos el juego reviste un carácter profundamente serio. Nunca se insistirá demasiado en la cuestión. En la conciencia colectiva la idea de juego se opone a menudo a la idea de seriedad, lo cual se refleja a su vez en la lengua corriente, donde la palabra suele emplearse como sinónimo de ejercicio recreativo o de actividad intrascendente. No obstante, escribe Huizinga desde las primeras páginas de *Homo ludens*, "los niños, los jugadores de fútbol y los de ajedrez, juegan con la más profunda seriedad y no sienten la menor inclinación a reír" (17). A pesar de su aislamiento del mundo acelerado y productivo del trabajo, el juego no carece *per se* de seriedad, y lo lúdico no debería entenderse sistemáticamente como una simple retirada del mundo desprovista de todo interés, muy al contrario. En las autoficciones de tipo no mimético, el autor se crea un *alter ego* que a veces no le es funcionalmente idéntico. De hecho los desdoblamientos, los afantasmamientos, las mutaciones, y en general la localización en espacios y escenarios poco realistas, pueden hacer aparecer estos mismos *alter egos* como versiones desrealizadas del autor, como débiles copias que poco o nada tienen que ver con él —Vincent Colonna califica este fenómeno de *chosification de l'auteur* (77-78)—. Pero por más fantasioso que se presente un relato del Yo, esto no impide que el escritor pueda adherirse seriamente al mismo y difundir a través de él un mensaje significativo a propósito de una experiencia personal, física o psicológica, o de un acontecimiento real de envergadura social, histórica y cultural.

Proponer sobre la historia individual y colectiva una perspectiva alternativa a la de la lógica racional también puede ser una actitud constructiva, en particular cuando esa misma lógica alcanza sus límites o muestra su cara más cruel. Los estudios que integran *La invasión de los alter egos* ofrecen varios ejemplos en los que el autor adopta explícitamente un punto de vista lúdico infantil para tratar de tristes acontecimientos de su propia historia y de la Historia

mayúscula: en su introducción Kristine Vanden Berghe muestra cómo, en *Cartucho* (1931), la escritora mexicana Nellie Campobello hace la elección de contar la Revolución que agitó el norte de su país durante la década 1910 a través de los ojos de una niña de corta edad ("Jugar con Fernando Vallejo"), al igual que la cineasta argentina Albertina Carri, que en su película *Los rubios* (2003) recurre a figuritas de Playmobil para reproducir el secuestro real de sus padres, según explica Julio Prieto ("Autoficción y derivas fantásticas").[206] En *Playful Memories*. *The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* (2016), la académica Jordana Blejmar describe por otra parte *Los rubios* como un trabajo pionero que relaciona con un corpus de autoficciones fabuladoras de jóvenes autores argentinos contemporáneos que despliegan lo que ella llama "recuerdos lúdicos" (*playful memories*), esto es, que adoptan el enfoque irreverente del juego para tratar del pasado traumático de la dictadura nacional, como es el caso del libro de cuentos de Félix Bruzzone *76* (2008) y del blog de Mariana Eva Pérez *Diario de una princesa montonera—100% verdad* (2009-2012). Tanto *76* como el diario de Eva Pérez han sido estudiados desde la perspectiva particular de la autoficción no mimética por Rahel Teicher en su propia contribución a susodicho volumen colectivo, titulada "Sueños y delirios en los relatos de los 'hijos'" (en prensa).

Lo lúdico no siempre es tan ostensible como en los ejemplos que acabo de citar, pero estos demuestran que el juego no equivale necesariamente a una falta de compromiso. Trasladarse a la esfera conceptual apartada del juego puede ser una manera de adoptar y de proponer otra mirada sobre la vida corriente, una mirada diferente pero igualmente susceptible de resultar en una interrogación crítica de los más diversos asuntos. Michel Picard, que estudia el juego desde un enfoque psicológico, afirma que su función sería esencialmente paliativa, es decir, que el juego serviría para compensar y corregir las pérdidas, las frustraciones y las mutilaciones que la vida multiplica (56). De ser cierta esta hipótesis, si una de las razones de ser elementales del juego fuera reconstruir el Yo frente a las múltiples agresiones de la vida, se entendería mejor este interés que parecen mostrar algunos de los escritores y cineastas que cultivan la autoficción no mimética no solo por el trabajo de reconstrucción de la memoria familiar e histórica, sino también y más ampliamente por temas tales y como el envejecimiento, la enfermedad y la discapacidad, la medicina o la muerte.

[206] Una película a la contribuyó, a propósito, otro creador que durante la década precedente se había opuesto a la reconstrucción referencial del pasado nacional, y que no es otro que Alan Pauls, implicado en su momento en las actividades del grupo de Shanghai/Babel. En los créditos del filme Carri agradece especialmente a Pauls, así como al director de cine argentino Santiago Giralt, "por los fundamentales aportes que hicieron al guion de esta película".

5.4. Juego y seriedad

Todavía queda una última cuestión por examinar, que con César Aira toma aspectos de paradoja. Se trata de la frivolidad que sus lectores suelen encontrar en su literatura, y que el mismo escritor ha subrayado y reivindicado en diversas ocasiones, no sin contradicciones; porque, si nos atenemos a la definición del juego que dan sus estudiosos más reconocidos, y en particular a la definición que da Johan Huizinga, habría incluso algo fundamentalmente contradictorio en el hecho de asimilar la literatura a un juego, como pueden hacer los lectores críticos de Aira así como el mismo Aira, y de afirmar de modo simultáneo que esta misma literatura no tiene ninguna clase de importancia.

La crítica literaria ha puesto de relieve a menudo la frivolidad de las ficciones de César Aira. Graciela Speranza declara en "César Aira: Manual de uso" (2001) que dos componentes básicos de la escritura de Aira son para ella la intranscendencia y la frivolidad (2), una declaración que reitera cinco años después en *Fuera de campo* (292). En su introducción a *Las vueltas de César Aira*, ensayo que ya he citado repetidamente, Sandra Contreras formula una afirmación similar: "lo frívolo —en tanto falta de seriedad e índice de la inimportancia de la obra— es el signo mismo del arte de Aira, de su sensibilidad y de su provocación" (30).[207] Reinaldo Laddaga y Pablo Decock abundan en el mismo sentido que Speranza y Contreras: el primero escribe en "Una literatura de clase media" (2001) que "la obra [de César Aira] juega constantemente con la *insignificancia*: su brillo deriva de un cierto juego de opacidades, y su inteligencia, de una visita ocasional a los parajes de la idiocía" (37); el segundo, por lo que a él respecta, define en "El simulacro de la desidentidad" (2015) la escritura de César Aira como una "escritura de la frivolidad y de la ligereza" (21).

El mismo César Aira, por otra parte, ha hecho manifiesto ocasionalmente su elección de una escritura frívola, tanto en su ficción como en sus ensayos, y en este sentido las declaraciones de la crítica relativas a la superficialidad de su literatura no hacen sino repetir afirmaciones que emanan del escritor. En 1992, los primeros lectores de *Embalse* podían leer estas palabras, pronunciadas por el personaje multimillonario César Aira en el sexto capítulo:

---

[207] Recordemos que en un artículo previo a la publicación de *Las vueltas de César Aira*, titulado "César Aira: El movimiento de la idea" (1995), Sandra Contreras proponía una hipótesis más matizada y, a mi modo de ver, más correcta, a saber, que la frivolidad de la escritura de Aira resulta más del tratamiento de los temas que de los temas en sí (*cf*. 5.1.1.). Estoy totalmente de acuerdo con esta conclusión (que ya no aparece en *Las vueltas*), aunque como explico a continuación mi opinión diverge sobre la cuestión de la frivolidad. Para mí, contrariamente a lo que afirman algunos críticos literarios —y contrariamente a lo que afirma también el mismo César Aira— la literatura no puede por definición ser insignificante, menos aún cuando se la considera como un juego. Reformulando la hipótesis de Contreras, convendría decir más bien según yo que la *apariencia* de frivolidad de los textos de ficción que escribe César Aira proviene del tratamiento de los temas, más que de los temas en sí.

> Por suerte mis contemporáneos se dieron cuenta de que soy un genio, ja, ja, ¡en vida! De otro modo me habría visto... pudriéndome... una carnaza colgada del techo... la res carneada durmiendo en las telarañas... ja ja... —Engulló cuarto litro de whisky de un trago. —Por eso yo he optado por la frivolidad total, ¡pero total! (75)[208]

En *El congreso de literatura*, el científico loco al que encarna César Aira señala el carácter frívolo de su manía de inventar cosas sin objetivo preciso, por el simple placer de inventar: "¡Otra vez había cedido a la tontería, a la frivolidad de inventar por inventar, a recurrir a lo inesperado como un deus ex machina!" (76). Por último, en su ensayo sobre Raúl Damonte, Aira inserta estas dos frases incisivas sobre la naturaleza intrascendente y prescindible de las artes: "No hay falacia más persistente y destructiva en el discurso sobre las artes que ésa de la importancia. El arte no es importante, ni siquiera necesario; por el contrario, oscila en el borde del no ser, y las más de las veces, cuando más grande es, se esfuma" (*Copi* 59).

Cabe observar, empero, que César Aira muestra poca constancia en sus afirmaciones sobre la cuestión. Cuando, durante una entrevista realizada en la primera mitad de los años 1990, Graciela Speranza hace notar al escritor que "aparentemente ha encontrado un valor en la indiferencia, la frivolidad, el desapasionamiento, que alguna vez defendió en forma muy apasionada", Aira le contesta:

> Debo haber cambiado. Seguramente lo dije alguna vez pero no lo pienso así. Sigue extrañándome que se encuentre frivolidad o superficialidad en lo que escribo. Me sucede lo mismo con el humor que es el calvario de mi vida. Siempre que sale una novela me llaman mis amigos con la mejor intención para decirme cómo se rieron. Trato de escribir en serio y salen chistes. (Speranza, *Primera persona* 229)

En su alegato a favor del arte contemporáneo, donde se muestra tan elogioso con Duchamp y Magritte, Aira manifiesta igualmente su desacuerdo con la frivolidad que algunos estudiosos dicen encontrar en su obra (y ello pese a sus propias reivindicaciones concernientes a la frivolidad de su escritura, como las que he citado en el párrafo anterior). Pone en cuestión el

---

[208] El 8 de diciembre de 1996, el suplemento hebdomadario mexicano *La Jornada Semanal* ofrecía a sus lectores un adelanto de *Embalse*, la cual estaba entonces a punto de editarse en México, cuatro años después de su publicación en Argentina (en aquella época Aira ya era conocido del público mexicano por sus novelas *El llanto* y *Cómo me hice monja*). Bajo el título prometedor de "Autorretrato novelado", el adelanto consistía en un largo fragmento extraído del sexto capítulo, incluyendo esta cita sobre la frivolidad y, más generalmente, los pasajes donde Aira se presenta como un millonario homosexual extravagante, habituado al alcohol y a las drogas. El texto iba precedido de un breve párrafo introductorio redactado por un periodista desconocido (su nombre no se precisaba), quien interpretaba la autoimagen construida en *Embalse* de la siguiente manera: "En su novela *Embalse*, irrumpe un autor que también se llama César Aira y que irrita a los demás personajes. Ofrecemos este pasaje de excepcional ironía en el que Aira reivindica la función antisolemne y provocadora del escritor payaso" (7). Convenimos en que este autorretrato puede parecer provocador en la medida en que va en contra de la figura sublime del gran escritor, pero calificar a César Aira de "escritor payaso" en cambio nos parece exagerado y reductor, pues su propósito no es simplemente burlarse, provocar la risa. Llamarlo así equivale según nosotros a subestimar la fuerza de su obra, que radica en un ambicioso despliegue de la invención.

principal argumento difamatorio de los enemigos del arte contemporáneo, quienes suelen alegar que después del mingitorio invertido de Duchamp absolutamente "cualquier cosa" puede convertirse en una obra de arte, y precisa luego:

> La fórmula "cualquier cosa" [...] puede tomarse tanto como fórmula de libertad como de irresponsabilidad. Yo prefiero la primera, y soy un ardiente defensor, en la literatura que escribo y el arte que aprecio, de la "cualquier cosa" como Sésamo Ábrete de la creación. Supongo que también es lícito verla como índice de irresponsabilidad frívola, si la idea es darle alguna pertinencia social convencional al arte y la literatura. ("Sobre el arte contemporáneo" 40)

César Aira hace aquí una distinción entre libertad e irresponsabilidad que permite resolver la confusión que reina alrededor de la "seriedad" de su escritura, confusión alimentada como hemos visto tanto por la crítica como por el mismo Aira. El hecho de que el escritor haya elegido la libertad como único medio de perpetuar el ejercicio de la literatura no significa automáticamente que la misma sea irresponsable, ligera y de poca sustancia. Si se juzga la "profundidad", la "trascendencia", la "importancia", la "seriedad" de una obra basándose en la realidad extraliteraria que representa y denuncia, entonces no es ilegítimo afirmar que la obra de César Aira no posee ninguna de estas cualidades; y, al fin y al cabo, la libertad que defiende Aira con tanto ahínco, también es la libertad para sus críticos y lectores de considerar su obra como frívola. No obstante, no porque un escritor opte por evitar toda referencia a una realidad social, histórica o política específica para lanzarse en una carrera sin fin hacia la novedad, su obra no tiene ninguna función. De acuerdo con las reflexiones presentadas por Rita Felski en *The Uses of Literature* (2008), cabe pensar que la literatura siempre tiene alguna función para sus lectores, aunque no sepa que la tiene y aunque no quiera tenerla, o que la crítica literaria deje de reconocerla, más aún cuando se acompaña de un discurso que explicita su modo de funcionamiento y cuáles son las razones del mismo, como es el caso de la literatura de César Aira. La literatura de Aira cumple una función, la cual tiene poco que ver con el compromiso en el sentido sartriano del término pero no por ello es menos válida ni potencialmente beneficiosa: la búsqueda de la innovación del autor, que lo conduce a publicar novela tras novela (hasta cinco por año), a cada cual más inverosímil, confronta a los lectores y lectoras a otra concepción de la literatura, a la que están libres de adherirse o no pero cuya existencia no pueden negar. Y puede decirse de esta función que es no solamente social, en la medida en que Aira escribe y publica para un público de lectores, sino también cultural, dado que los lectores en cuestión ganan a través de la lectura de sus ficciones y de sus ensayos un conocimiento que contribuye a desarrollar su juicio crítico sobre qué es la literatura y el arte en general.

Esto último vale también para las veintiuna autoficciones no miméticas estudiadas en este capítulo, las cuales destacan por su libertad respecto a la esfera de la realidad cotidiana, por su índole profundamente lúdica, pero no necesaria o completamente irresponsable. Mis análisis han revelado la presencia de algunos estereotipos relativos a la homosexualidad y a la discapacidad, sin ninguna puesta en entredicho de los estereotipos en cuestión. Las autoficciones de Aira no se guían por un afán mimético ni por la ambición de incidir en la realidad, y pueden calificarse de irresponsables en este aspecto, pero no en todos; son la expresión de una concepción particular de la literatura basada en la libertad, tan válida como su concepción comprometida, y además sana para la literatura, puesto que contribuye a alimentar el debate en la escena literaria argentina e internacional. Incitan a quienes las lean a reconsiderar sus hábitos y sus expectativas, a preguntarse qué cosa es la literatura (incluso el arte) y qué valor tiene realmente, a reflexionar sobre el lugar de la verdad en la ficción y sobre los pactos de lectura establecidos con los textos. Las autofabulaciones airianas participan en la renovación permanente de la literatura que este autor procura lograr mediante una vuelta hacia la mirada de la infancia, y contribuyen también por ende a la persistencia de la literatura, de allí su importancia. Bajo una frivolidad de superficie, bajo una irresponsabilidad aparente, se esconde en realidad una visión del arte rica y robusta que César Aira ha puesto en práctica de forma coherente y perseverante, como atestigua el número siempre creciente de sus libros, y entre ellos el número impresionante de autofabulaciones, que en mi conocimiento pocos otros escritores han igualado.

5.5. Conclusiones

La concepción desideologizada de la literatura a la que se adhiere César Aira, hecha explícita a través de su implicación en el grupo de Shanghai/Babel y en varios de sus ensayos, contribuye a explicar las desapariciones y muertes repetidas de sus narradores-protagonistas, y más globalmente su grosera definición. El escritor deja la descripción pormenorizada de los personajes y de su vida corporal a los literatos comprometidos, respecto de los cuales toma expresamente distancia. Pero si los personajes aparecen como un elemento secundario, tal vez sea también porque, a fin de cuentas, en los textos de ficciones de Aira todo se subordina al avance de la acción, a la perpetuación feliz de la invención. En la búsqueda sin fin de la novedad radica a su juicio la esencia de la literatura como la de las artes en general, de allí que afinar los detalles de sus personajes pueda no considerarse como una prioridad; desde esta perspectiva lo que cuenta no es la composición sino el chorro, el flujo de la escritura, que no puede ni repetirse

ni detenerse. La actitud estética de Aira pone de manifiesto una libertad que puede decirse "absoluta" en el sentido de que concierne no solo a la coyuntura social, histórica y política argentina, sino a todos los límites racionales y objetivos existentes, y que puede calificarse también de "infinita" porque no es un mero comportamiento momentáneo sino continuo, que el autor adopta desde hace tres décadas. Aira juega el juego de la literatura como un niño jugaría con una muñeca o soldaditos de plomo: desconociendo la regla, improvisando.

Concuerdo, pues, con Manuel Alberca cuando afirma en el *Pacto ambiguo* que la autoficción se encuentra ligada a cierta quiebra del poder representativo de las poéticas realistas (50). En mi capítulo sobre Mario Bellatin, ya había mostrado la existencia de un vínculo, representado por el personaje del señor Bernard, trasunto de Alain Robbe-Grillet, entre la forma de la autofabulación en particular y la oposición de los *nouveaux romanciers* y *nouveaux autobiographes* franceses a la tradición literaria realista, en la segunda mitad del siglo pasado. Al relacionar las autofabulaciones de César Aira y Shanghai/Babel, he deseado anclar esta misma oposición al realismo en otro hecho formal. Todo el proyecto poético de Aira se destina a subvertir los pilares del realismo, y no solamente sus autofabulaciones. Sin embargo, también he precisado por qué a mi entender estas autoficciones altamente inverosímiles que el escritor argentino cultiva con particular interés constituyen la expresión quizás más significativa de su voluntad de alejarse de las estéticas miméticas, a saber: evacúan los personajes descritos profusamente y de forma objetiva por un narrador omnisciente en tercera persona, en beneficio del personaje del mismo autor, quien pasa a ocupar el centro y puede entonces asumir en primera persona la subjetividad de su propia invención, dándole rienda suelta, sin restricción de ningún tipo. La autofabulación reanuda con la imaginación infantil, donde las desmultiplicaciones de sí y las sublimaciones de la realidad circundante existen naturalmente. Por esta razón, esta modalidad brinda a Aira un medio idóneo de cultivar el inconformismo que admira en el surrealismo y en la literatura a la que llama "mala" —el niño no conoce todavía la regla, o poco—, pero también de hacer soñar al lector al invitarle a escapar de las limitaciones de la vida cotidiana, exactamente como en la literatura de evasión que dice apreciar.

Ahora bien, la actitud desideologizada y lúdica de César Aira no constituye realmente una ruptura respecto de alguna forma de relato "tradicional" que lo habría precedido. Actualiza, y quizás radicaliza, una actitud literaria que el sociólogo de la literatura José-Luis Díaz estima nacida en Francia durante el período romántico. En *L'écrivain imaginaire* (2007), Díaz parte de la constatación de que la época romántica es la de la consagración literaria, del vedettismo del escritor, que se convierte entonces en estrella y se comporta como tal al querer hacerse ver

y darse a conocer. Simultáneamente sin embargo, en la misma época, se produjo un curioso fenómeno: una colectivización de las actitudes literarias, y por lo tanto también una estereotipización de lo que el autor llama las "escenografías autoriales" y que define como una serie de "prêt-à-être" autor, como "modos de ser" escritor. La teoría de José-Luis Díaz es por consiguiente una paradoja: la época romántica, época de la individuación del escritor, fue también la era de los primeros grandes despliegues del estereotipo autorial (4). Concretamente, identifica varias escenografías autoriales que divide en dos grupos: por una parte, el poeta miseria, el poeta paternal (comprometido, investido de una misión) y el romanticismo de la energía; por otra parte, el poeta desencantado y el romanticismo irónico. Las tres primeras escenografías tienen en común la seriedad, incluso el dramatismo, que conceden al papel del escritor: hagan de él una víctima, un jefe espiritual o un aventurero, estas tres escenografías consagran al escritor al tratarlo como un héroe. Las dos escenografías restantes en cambio, la del poeta desencantado y del romanticismo irónico, se afirman en la tonalidad de la ironía, de la parodia y del juego. Ambas rompen con el registro de la sublimación del escritor y de la literatura.

Es en la continuidad de los románticos irónicos, representados según Díaz en la Francia de la primera mitad del siglo XX por escritores como Honoré de Balzac o Alfred de Musset (485), que puede situarse a César Aira. Las principales características de estos hombres de letras irónicos son una inventividad sin límites (sueltan las riendas de su imaginación y se dejan llevar por ella), el rechazo de la obra (que no acaban nunca para conservar las huellas del movimiento que la ha engendrado) y una personalidad caleidoscópica (son escritores plurales que no se restringen a ninguna categoría literaria porque saben que el arte es multiforme, y se quieren multiformes igualmente). "L'ironie romantique est donc une ironie ludique qui se refuse à rien prendre au sérieux", enuncia José-Luis Díaz: "Si elle n'a pas de cible particulière, c'est que pour l'ironiste romantique tout est cible, y compris lui-même. Le geste primordial est bien celui de la négativité : et il s'exerce tant sur la Nature (qu'il refuse d'imiter), que sur son œuvre (qu'il refuse de composer ou de finir), que sur la collectivité (à laquelle il refuse de s'adresser), que sur sa propre identité (qu'il refuse de définir)" (545).[209] La obra de César Aira da fe de la libertad que se ha elegido el escritor como lema, del movimiento infinito que se ha reservado y que sigue reservándose mediante la negación de los límites y de las normas

[209] "La ironía romántica es por lo tanto una ironía lúdica que se rehúsa a tomar las cosas en serio. Si no tiene ningún blanco particular, es que, para el ironista romántico, todo es un blanco, incluido su persona. El gesto primordial es el de la negatividad: y se ejerce tanto sobre la Naturaleza (que se rehúsa a imitar), como sobre su obra (que se rehúsa a componer o acabar), como sobre la colectividad (a la que se rehúsa a dirigirse), como sobre su propia identidad (que se rehúsa a definir)" (trad. mía).

literarias tradicionales, incluyendo la adscripción genérica de los relatos, la consistencia de los personajes, la verosimilitud del contenido y la dimensión de la obra en su conjunto. No sin contradecirse, se rehúsa a tomar en serio el acto de escritura y la importancia de la literatura, pero al mismo tiempo, esta actitud estética es la que le permite modelar su propia efigie, la que le permite construirse una puesta en escena autorial similar a las de Balzac y de Musset: la negación de la seriedad y de las fronteras de la literatura es en otras palabras, y aunque esto pueda parecer contradictorio, la manera que ha escogido César Aira de afirmarse en tanto escritor. Bajo la frivolidad aparente de sus numerosas novelas y de sus cuentos igual de numerosos yace en realidad una definición de la literatura de lo más seria, digna de consideración, que ha respetado y defendido con una constancia incondicional.

Volviendo a lo que concierne más específicamente a la autoficción, de la que César Aira es un practicante asiduo, analizarla desde el paradigma del juego permite ver bajo otra luz algunas de las problemáticas que han ocupado la atención de la crítica literaria durante los últimos años. Sugerir, como he hecho en este capítulo, que el ser humano jugaría instintivamente a hacerse pasar por otro y a transformarse en todas las épocas de su vida (los teóricos del juego suelen recordar que incluso el adulto se complace en identificarse con las estrellas, disfrazarse, encarnar a otros personajes en el teatro, crear avatares a su gusto y medida en los videojuegos y en internet, etc.) da un mayor peso a la tesis de quienes relativizan la novedad de la autoficción, sea cual sea la forma que adopta. *La invasión de los alter egos* propone varios antecedentes y predecesores, en una línea análoga a la que sigue Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, donde enuncia que la práctica autoficcional encontraría sus orígenes en la Antigüedad tomando como ejemplo la obra de Luciano de Samosata. Si, como incita a pensar mi lectura de los estudiosos del juego, la autoficción es efectivamente un juego al que se dedica el ser humano de manera espontánea y continua a lo largo de su existencia, entonces parece natural que su manifestación en las artes pueda encontrarse bajo diferentes formas en distintas épocas e incluso en otras civilizaciones que la nuestra, y es de suponer que los expertos en la materia tendrán todavía numerosas ocasiones de sorprenderse al sacar a la luz otros nombres y nuevas filiaciones inesperadas.

Con respecto al pacto lúdico, este aparece como una valiosa herramienta crítica pero parece funcionar más adecuadamente como un complemento que como una alternativa al pacto ambiguo de Manuel Alberca. Se lo encontraría en las autoficciones cuyo autor se aleja del punto de vista racional del adulto occidental civilizado para acercarse al de la infancia. El juego puede ser tematizado pero esto no es obligatorio para que se establezca un "pacto lúdico"; la expresión no se motiva tanto por la presencia explícita del juego en el relato como por una serie de rasgos

fundamentales compartidos con el juego, en particular en sus manifestaciones más tempranas: la intención estética, la posibilidad de repetición (la creación de múltiples *alter egos*), la incertidumbre del resultado, y sobre todo —este es el rasgo más propiamente lúdico de la autoficción no mimética— la ficción manifiesta de los hechos referidos, que acentúan por su inverosimilitud su distancia respecto a la esfera de la vida corriente. El lector, por su parte, reconoce la índole ficticia del relato que se le somete, lo acepta como tal, y puede disfrutar de estas historias que contribuyen a contrarrestar mediante una generosa dosis de imaginación la determinación del Yo por las leyes de la realidad objetiva y el tiempo que pasa.

Enunciar que las autoficciones más fabuladoras ofrecen un "pacto lúdico" no es una forma de insinuar una ligereza de tono ni una falta de compromiso de sus autores. Juego y seriedad no son antitéticos en absoluto, como se recalca en los trabajos sobre la cuestión. En su último libro, titulado *La máscara o la vida* (2017), Manuel Alberca opone la "juvenil y juguetona autoficción" a la "antigua y seria autobiografía", antes de calificar la autoficción de "enfermedad pasajera de la autobiografía" (313). En un artículo de 2014, ya la había calificado de "enfermedad infantil de la autobiografía" ("De la autoficción a la antificción" 156). En este sentido, Alberca seguía los pasos de Vicente Luis Mora, otro crítico literario español, quien en *La literatura egódica* (2013) hablaba de "infección de la autoficción" (131) y la comparaba a una "plaga literaria" (130), que invadiría la esfera novelesca de su ego. A mi juicio la metáfora de la enfermedad utilizada por estos dos estudiosos es poco prudente, pues como concluye Susan Sontag en *Illness as Metaphor* (1978) el empleo de la misma fomenta un peligroso fatalismo (86). Y, por otro lado, si la asociación de la autoficción al juego y al mundo de la infancia efectuada por Alberca resulta de una justa intuición, su oposición a la "seriedad" de la autobiografía es en cambio menos acertada puesto que el juego puede muy bien ser serio igualmente y servir para hablar de "cosas de gente grande", como demuestran entre otros los ejemplos de Nellie Campobello y Albertina Carri. Esta relativización de la falta de seriedad y de compromiso social a menudo imputada a la autoficción es según yo un pensamiento alentador, que abre una nueva vía en la que no deberían dejar de lanzarse las futuras investigaciones sobre esta práctica ficcional.

VI

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

6.1. Orden y desorden

En el capítulo de presentación de esta tesis partí del relato de mi contacto inicial con *Wasabi*, y refiriéndome a un concepto desarrollado por Rita Felski en *The Uses of Literature*, me expresaba más precisamente sobre el *shock* experimentado durante mi primera lectura de esta autofabulación de Alan Pauls. Por su propia naturaleza, el choque solo puede ser un efecto efímero, precisa Felski en el mismo ensayo: su impacto emotivo y su poder de revitalizar la percepción se van atenuando poco a poco hasta ceder el lugar a la aceptación y la integración (115). Al multiplicar las lecturas de autofabulaciones como hemos hecho en los capítulos precedentes, uno acaba casi inevitablemente por familiarizarse con ellas, de suerte que algunas de sus características que al principio parecen desconcertantes, raras o incluso repulsivas, pueden volverse rutinarias. Este factor de familiarización hace tanto más importante la rememoración del contacto original y de la ruptura de los marcos de referencia entonces familiares, si se desea entender en qué consiste la singularidad de este tipo de relatos. Así pues, para concluir, quisiera volver ahora, con la ventaja de un bagaje de lecturas más importante (se han analizado en total 28 autofabulaciones), sobre la cuestión del choque sentido durante mi descubrimiento personal de *Wasabi*, antes de que empezara a construir teorías sobre esta novela y las otras autoficciones estudiadas aquí. ¿Qué tienen estas historias que las hace posiblemente tan desconcertantes en primera aproximación? La respuesta me parece residir en su mayor "apertura" respecto a la autobiografía y a las autoficciones más referenciales y realistas,

entendida en el sentido de una aumentación del número de significaciones posibles, como propone Umberto Eco en *Opera aperta* (1962).

En el ensayo en cuestión, Eco formula una serie de reflexiones sobre una categoría de obras pictóricas, musicales y literarias del siglo XX a las que califica de "abiertas" por el amplio abanico de posibilidades interpretativas que ofrecen a sus receptores. Desde luego, estipula el autor, toda obra es abierta en ese sentido, ya que lo propio del arte es poder ser abordado y entendido desde perspectivas múltiples, susceptibles de estimular siempre las interpretaciones más diversas (30). Ahora bien, si todas las obras de arte son abiertas por naturaleza, algunas, a las que el teórico italiano también llama "abiertas en segundo grado", destacan por erigir la apertura en programa explícito: estas últimas obras no se limitan a aceptar la apertura como un hecho inevitable sino que la convierten en un principio de creación, como si sus autores, al *sugerir* más de lo que afirman, quisieran evitar desde la concepción misma de su trabajo que un sentido único pueda imponérseles. Con esta poética de la sugerencia, las obras a las que se refiere Eco se plantean intencionadamente abiertas a la libre reacción de quienes las gozan estéticamente. Lejos de presentarse bajo una forma conclusa, definida y unívoca, donde los diversos términos de la composición se relacionarían clarísimamente entre sí, las obras abiertas en segundo grado (las que *sugieren*) dejan elementos olvidados, inacabados e inexplicados, mediante los cuales asumen e incluso promueven la colaboración activa de sus receptores. En el ámbito literario, la obra de Franz Kafka constituiría el ejemplo más representativo:

> Podemos pensar fácilmente en la obra de Kafka como en una obra "abierta" por excelencia: proceso, castillo, espera, condena, enfermedad, metamorfosis, tortura, no son situaciones para entenderse en su significado más literal. [...] Aquí los sobreentendidos no se dan de modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo. Las muchas interpretaciones, existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos, no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto "ambigua", puesto que un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas ha sido sustituido por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación, como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y de las certezas. (35-36)[210]

En las obras literarias fundadas a propósito en la sugerencia, el texto pretende estimular específicamente al lector para que saque de su interioridad una interpretación cargada de sus propias aportaciones emotivas e imaginativas. Recurriendo a la teoría de la información, Umberto Eco explica que este tipo de obras se caracteriza mediante una disminución de la

[210] Cuando habla de "ambigüedad", Eco usa pues el término en un sentido distinto del que emplea Alberca: el primero alude a la ambigüedad de la obra abierta como su facultad deseada de provocar distintas interpretaciones, y de dar por consiguiente motivo a dudas e incertidumbres; el segundo utiliza la palabra en un sentido más restringido para referirse a la posición a la vez intermedia y confusa que ocupa la autoficción entre los dos grandes ámbitos literarios de la novela y de la autobiografía.

univocidad del significado, y un aumento consecuente de la cantidad de información vehiculada. La noción de información manejada por Eco es directamente proporcional al *desorden* de un enunciado, o por lo menos, a un cierto tipo de "no-orden-habitual-previsible" (101), dice, tomando como ejemplo estos tres primeros versos de un poema de Petrarca: "Chiare, fresche, e dolci acque — dove le belle membra — pose colei che sola a me par donna" ("Fresca agua, dulce y clara — donde sus miembros puso — quien sólo yo cubriera de guirnalda"). La desorganización de estas 17 palabras respecto de las reglas gramaticales del lenguaje corriente altera la claridad del significado, pero hace alcanzar al poema un nivel altísimo de información, en el sentido de que se trata de un empleo hasta tal punto inesperado de la lengua que la cantidad de cosas que yo sé sobre ella y mi capacidad de evaluar otros de sus posibles usos aumentan considerablemente.

Un amante cualquiera, quien no se llamara Petrarca y estuviera más preocupado que este último por comunicar un significado indiscutible, se atendría en cambio a todas las reglas que la lengua le impone para explicar en un largo texto que el recuerdo de cierta corriente de agua le impresiona de modo particular porque junto a ella iba a sentarse la mujer de la que entonces estaba enamorado, y hacia la cual todavía siente amor, hasta tal punto que, entre todos los seres humanos de sexo femenino que existen en el mundo, la toma en consideración solo a ella y a nadie más. No cabe duda de que el significado de este otro enunciado sería más fácilmente comprensible por todos, pero al mismo tiempo la información transmitida disminuiría de forma notable, dado que el uso límpido de la gramática hecho por el amante cualquiera no modifica en modo alguno mis conocimientos previos sobre la lengua. El *significado* de un enunciado se establece en proporción al orden, a lo convencional de su estructura, y resulta tanto más claro e inequívoco cuanto más se atiene a reglas de probabilidad, a leyes de organizaciones prefijadas y reiteradas a través de la repetición de elementos previsibles; recíprocamente, cuanto más desordenada se hace la estructura, imprevisible, improbable, ambigua, tanto más aumenta la *información*, entendida como posibilidad de informar y virtualidad de órdenes posibles (144). La información tal como la concibe Umberto Eco se sitúa en exacta oposición a la univocidad del significado: un significado claro y único es sinónimo de una menor riqueza de información, y viceversa, cuanto mayor es la ambigüedad de un significado, mayor es su información.

Si se aplicara el modelo teórico propuesto por Eco a la autoficción, resultaría entonces que la autoficción no mimética, que es la más indiferente a las leyes de la verosimilitud natural (es decir, relativas a lo que es posible o realizable en la realidad extraliteraria), sería la más imprevisible y por ende también la más informativa, lo que equivale a decir la más abierta o sugestiva. Cuando Alan Pauls cuenta en las últimas páginas de *Wasabi* que una prostituta

parisina está muriendo empalada sobre el quiste colosal que le salió de la nuca, y que este terrible acontecimiento no parece conmoverlo en absoluto porque toda su atención es acaparada por una visión que le aparece en ese mismo momento en la ventana del cuarto, el autor rompe el orden de la verosimilitud natural e instituye un desorden que, respecto al orden de las demás formas de autoficción, pero más particularmente de la autobiografía, es altísimo. Lo mismo podría decirse en realidad de todas las autofabulaciones del corpus, de los súbitos y radicales cambios de personalidad del tocayo de Mario Bellatin, del afantasmamiento del personaje de Valeria Luiselli y de sus viajes a través del tiempo, así como de las repetidas muertes del *alter ego* de César Aira. Mientras que el autobiógrafo promete atenerse a la verdad de su historia de vida, y el autor de una autoficción biográfica o de una autobioficción tiene más libertad respecto a la veracidad de su relato pero nunca sobrepasa los límites de la verosimilitud natural, Bellatin, Luiselli y Aira, como Pauls, infringen sin moderación las leyes de la veracidad y de la verosimilitud. En este sentido, si bien realizan la misma operación que los autores de autobiografías y de autoficciones más realistas, a saber, contar una historia sobre sí mismos, los autofabuladores persiguen con toda evidencia intenciones distintas: rompen con las convenciones más habituales de la escritura íntima para proponer una lógica poco convencional de las imágenes, tal, que dé al lector un mayor volumen de información, una serie de sugerencias, que son el polo opuesto de la comunicación de un significado unívoco.

El eje siguiente intenta situar la autobiografía, la autoficción biográfica, la autobioficción y la autoficción no mimética según los valores del modelo de Umberto Eco presentado en *Obra abierta*: por un lado, el orden y el significado único; por otro, el desorden y la información, esto es, la riqueza no reducida de los significados posibles.

autobiografía	autoficción biográfica	autobioficción	autoficción no mimética
orden/previsibilidad significado unívoco referencialidad cierre	→	desorden/imprevisibilidad información sugerencia apertura	

A la izquierda, la autobiografía persigue el orden, lo obvio, el *significado unívoco*: el pacto referencial, mediante el cual el autobiógrafo se compromete a decir la verdad sobre su recorrido

de vida y su personalidad, implica que debe aspirar a ser comprendido de forma transparente, reduciendo en la mayor medida posible las ocasiones de malentendidos o de interpretaciones personales de parte de sus lectores. A la derecha, la autoficción biográfica, la autobioficción y la autoficción no mimética, que persiguen el valor *información* (como es el caso de todas las formas de comunicación artística según Umberto Eco), introducen de manera creciente desorden y sugerencia en el orden referencial de la autobiografía.

Es menester subrayar que el eje en el que se sitúan las tres formas de autoficción es de índole continua; no propone compartimentos perfectamente acabados sino más bien límites indefinidos, susceptibles de moverse en algunos casos. Podría objetarse, por ejemplo, que mediante su trabajo del vocabulario y de la sintaxis, Serge Doubrovsky ofrece con su autoficción biográfica *Fils* un relato más abierto que algunas autobioficciones, y tal vez incluso que algunas autoficciones no miméticas. Posiblemente habría algo de verdad en tal argumento, pero al mismo tiempo hay que reconocer, por paradójico que pueda parecer en la medida en que se trata de la novela fundadora del concepto, que *Fils* es un caso bastante particular de autoficción, pues en realidad pocas otras autoficciones —anteriores o posteriores, y sea cual sea su estatuto modal, biográfico o no— rompen las convenciones de la lengua aceptada como hace Doubrovsky. Además, aunque la autoficción de este último se caracterice por una abundancia de figuras de estilo y de experiencias con la puntuación ("Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature", puede leerse en la contraportada del libro), nunca pierde de vista su objetivo referencial que consiste en contar con el mayor rigor la verdad de su vida (acontecimientos y hechos "strictement réels", anuncia la misma contraportada). Pese a la apertura que representa la autoficción de Doubrovsky respecto a la autobiografía tradicional, me parece que ofrece por consiguiente menos libertad interpretativa que las autofabulaciones estudiadas en esta tesis. Estas se abren resueltamente a reacciones y comprensiones siempre nuevas de sus lectores, no solo a través de un trabajo de estilización literaria (pensemos por ejemplo en la estructura fragmentaria de *Los ingrávidos*), sino también y sobre todo mediante el recurso a temas literarios tales como el Doble, el fantasma o la metamorfosis, que, como en la obra de Kafka, comunican situaciones que no pueden entenderse en su sentido más literal. Especifiquemos todavía que el eje precedente no implica ningún juicio de valor, no sobreentiende que las autofabulaciones serían más válidas que las autoficciones menos abiertas y la autobiografía; se trata de diferentes tipos de escritura del yo que no son ni buenas ni malas en sí, y que deberían valorarse por los proyectos variados que se proponen sus autores respectivos.

En lo que concierne a la información, Umberto Eco hace una precisión importante, a saber, que depende fundamentalmente de la fuente de la que proviene (97). Así, los mensajes de felicitaciones navideñas enviados por familiares cada año tienen un significado claro, pero no nos suelen decir nada, o poco, que no supiéramos ya. En cambio, si durante una Navidad excepcional semejante mensaje nos llegara de una personalidad pública con la cual no se tiene ninguna intimidad (digamos, para retomar un ejemplo empleado ya en otro lugar, de Michelle Obama, ex primera dama de los Estados Unidos y autora de una exitosa autobiografía), lo imprevisible de esta felicitación sería fuente de un aumento impensado de información. A mi parecer, un fenómeno similar ocurre en la autofabulación: si el personaje de una novela clásica se desdobla o se convierte en fantasma, esto puede sorprender, pero no tanto como cuando este mismo personaje tiene un correspondiente en el mundo real, donde estos acontecimientos son considerados como imposibles porque exceden las leyes de la naturaleza. Eco añade igualmente que la percepción de la información siempre está determinada por un contexto cultural dado (119), de suerte que acontecimientos que para una cultura son ejemplos casi monótonos de una normalidad perfecta, para otra pueden ser un elemento de crisis. Si un miembro de una sociedad arcaica —en el sentido dado por Erik Camayd-Freixas— contara haberse metamorfoseado, por sorprendente que pueda parecer para un sujeto occidental de hoy, se trataría en realidad de un hecho poco inesperado porque la forma de concebir el mundo del sujeto primitivo incluye la posibilidad de la metamorfosis, y por consiguiente la información contenida en sus afirmaciones sería casi nula. Si, en cambio, quien hace la misma afirmación es el sujeto occidental contemporáneo, mientras que su forma de concebir el mundo excluye en principio la posibilidad de la metamorfosis, entonces la masa de información se vuelve vertiginosa en razón de su carácter altamente imprevisible.

Bajo nombres diversos, la ciencia descifra el universo en el espacio y en el tiempo: sube muy alto en lo infinitamente grande, desciende muy bajo en lo infinitamente pequeño, y entre estos dos extremos, explora un número infinito, o casi, de aspectos de nuestro mundo, de lo que llamamos nuestra "realidad". El autor de *Obra abierta* postula la existencia de un vínculo entre las obras deliberadamente basadas en la sugerencia, a las que califica también de obras abiertas en segundo grado, y la ruptura originada en el siglo XX de un orden científico que se identificaba con la estructura objetiva del mundo, el cual era considerado hasta entonces como inmutable y definitivo. Después de comentar las novelas de James Joyce y las composiciones musicales de Henri Pousseur, Eco declara:

> Es ya un lugar común de la crítica más avanzada la referencia al continuo espacio-temporal para explicar la estructura del universo de Joyce; y no es una casualidad que Pousseur, para definir la naturaleza de su composición, hable de "campo de posibilidad". Haciendo esto, usa dos conceptos transformados por la cultura contemporánea y extraordinariamente reveladores: la noción de campo le proviene de la física y sobreentiende una renovada visión de las relaciones clásicas de causa y efecto unívoca y unilateralmente entendidas, implicando en cambio un complejo de interacción de fuerzas, una constelación de acontecimientos, un dinamismo de estructura. La noción de posibilidad es una noción filosófica que refleja toda una tendencia de la ciencia contemporánea, el abandono de una visión estática y silogística del orden, la apertura a una plasticidad de decisiones personales y a una circunstancialidad e historicidad de los valores. (44-45)

En los descubrimientos realizados en el siglo pasado por la física y la filosofía, pero también las matemáticas y la psicología, se han verificado, explica Eco, las condiciones para que nuestro mundo se reconozca como menos estable que anteriormente. La relatividad de Einstein en particular ha hecho vacilar la visión objetiva del universo al demostrar que la observación de todo fenómeno está condicionada por el observador. Al trocar la univocidad del significado por la sugerencia de varios significados posibles dependientes de la sensibilidad de cada receptor, las obras más abiertas no harían sino responder a esta certidumbre perdida: serían la señal de una época de transición donde la ciencia propone una visión del mundo que no obedece ya a los esquemas de otras épocas más completas y seguras, sin que, por otra parte, se posean las fórmulas para reducir a claridad cuánto está aconteciendo a nuestro alrededor. Estas obras, concluye Eco en un análisis de *Finnegans Wake* (1939), sugieren una condición de fondo "común a toda la cultura contemporánea, la sensación de que nos encontremos ante una imagen del mundo que ya no es la de antes y que está transformándose ante nuestros ojos, poniendo en desacuerdo la imaginación y la inteligencia, los sentidos y la razón, las formas de la fantasía y las fórmulas de la lógica" (319).

Si resultara cierta esta última hipótesis y, a su vez, fuera igualmente correcta mi propia hipótesis, según la cual la autofabulación representaría la forma más abierta de autoficción, entonces tal vez no sería casual que los relatos de Mario Bellatin y César Aira relativicen de forma muy similar la validez del saber científico, ni que Alan Pauls oponga al modelo normativo de la medicina su propia visión encarnada de la enfermedad. Las obras concebidas como abiertas siguen, de acuerdo con Eco, los avances de la ciencia que ponen en cuestión nuestra concepción de las nociones más fundamentales del mundo en el que vivimos. Los capítulos precedentes también han enseñado cómo, en la muestra de autofabulaciones contemporáneas analizada, se desdibujan categorías tan sustanciales como el tiempo y el espacio, o incluso la identidad. Pensemos una vez más en Luiselli, que hace atravesar las épocas y las fronteras geográficas a su propio *alter ego*, pero también en Mario Bellatin, que une en una sola y única dimensión la vida y la muerte así como el texto y el extratexto. En cuanto a

Alan Pauls, da a entender mediante la metamorfosis y la alteridad que asume y exhibe su personaje que el ser humano no es ni autónomo ni estable sino más bien múltiple y siempre cambiante, como un rizoma.

6.2. Preguntas frecuentes

La interrogación sobre los motivos que pueden explicar el impacto causado por mi primera lectura de *Wasabi* me ha acompañado, yendo y viniendo reiteradamente, desapareciendo y reapareciendo en varias ocasiones, a lo largo de toda la concretización de mi proyecto de investigación. No es la única. Me resultaría complicado contar el número de veces que, desde que comencé la redacción de esta tesis, he podido escuchar en coloquios o leer en la prensa, en revistas y libros, que la literatura autoficcional es narcisista, que carece de imaginación y que, hasta cierto punto, no contribuiría a enriquecer el saber común. Era difícil no relacionar esas declaraciones con mi propio trabajo, lo cual ha suscitado una serie de preguntas y de dudas recurrentes, de las cuales este apartado reúne una selección, como una lista de *Frequently Asked Questions*. Ahora bien, a diferencia de las FAQs más tradicionales, las cuestiones planteadas a continuación no encuentran respuestas rápidas y fáciles; son más bien temas de discusión abiertos, a propósito de los cuales intento señalar algunos elementos de reflexión derivados de los capítulos previos.

En *La literatura egódica* (2013), un ensayo que ya he mencionado brevemente al final del capítulo precedente, Vicente Luis Mora aborda el individualismo de nuestras sociedades occidentales actuales y escribe luego, refiriéndose a la autoficción:

> Una cosa es que los hechos, los procedimientos, las novelas, tengan un fondo sociológico que sirva de marco de comprensión, un origen de entorno que los explique, y otra cosa es que este rastreo de causas *ab origine* suponga una justificación. Lo diré de otro modo: que esa "vuelta al yo", como la denomina Mainer, sea *comprensible*, no significa en sí mismo que haya aportado nada concreto a la narrativa española, que haya contribuido a mejorarla o que la haya hecho más interesante. (129)

Como Alberca en las primeras páginas de *El pacto ambiguo*, Luis Mora sitúa el auge de la autoficción en el contexto del narcisismo contemporáneo descrito por Gilles Lipovetsky en el ensayo *L'ère du vide* (1983). Mora cita un pasaje donde este filósofo francés declara que con excepción del propio creador nadie en el fondo está interesado por la profusión de expresión del yo, y que en esto consiste precisamente el narcisismo: en la expresión gratuita, la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia por los contenidos, la comunicación sin objetivo ni público, el emisor convertido en principal

receptor.[211] El autor de *La literatura egódica* concluye poco después que: "A la vista de la hiperpoblación actual de autoficciones, lo que en su momento comenzó [...] como un procedimiento renovador y original, comienza a cobrar casi treinta años después tintes de plaga literaria [...]. Su constante presencia actual hace asomar las sospechas de facilidad, ausencia de ideas, mercantilismo e impotencia narrativa, que suelen convertirse a las pocas páginas en certezas fidedignamente demostrables" (130).

Una primera pregunta es entonces: ¿es el narcisismo un elemento constitutivo de la autoficción, como dejan entender Vicente Luis Mora y Manuel Alberca? Incontestablemente, la respuesta parece ser "sí", aunque por mi parte hablaría más bien de "egocentrismo" en el sentido etimológico del término, es decir, como la conversión de la personalidad propia en centro de atención. Esto puede parecer una cuestión de matices retóricos, pero un invariante del mito de Narciso es que este último se enamora tanto del hombre joven y hermoso que es, que la fascinación que siente por su propia imagen termina por causar su muerte. El narcisismo trata el cuerpo como un instrumento de gratificación sensual antes que como una herramienta que permite comunicar con los demás, de suerte que, bajo su influencia, las relaciones íntimas así como las conexiones más globales con el mundo social tienden a tener efectos destructores. Este aspecto de ruina, que constituye la esencia del mito según Otto Rank (67-68) y Anthony Giddens (170), subrayado igualmente por Lipovetsky en *L'ère du vide*, me parece desproporcionado para calificar la autoficción.

Difícilmente podría negarse que la autoficción es una literatura egocéntrica. Yo mismo he sugerido que la autofabulación instala una suerte de suplemento en la existencia del propio autor (aunque ello también concierne en mi opinión al lector), al darle la ocasión de concretar todas las posibilidades que no han hallado realización en la realidad de la vida cotidiana y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de circunstancias adversas o simplemente de las leyes naturales más elementales: a falta de ser un actor de teatro, un espía, un fantasma, una hoja de papel o un gato en la historia personal, se lo es en la literatura. Y he intentado mostrar cómo este tipo de relatos permite además al autor ejercer cierto control sobre su imagen social de escritor, al contribuir a la elaboración de una situación paratópica, de determinado *ethos* e incluso de una postura.

[211] El pasaje de *L'ère du vide* citado por Vicente Luis Mora es el siguiente: "Plus ça s'exprime, plus il n'y a rien à dire, plus la subjectivité est sollicitée, plus l'effet est anonyme et vide. Paradoxe renforcé encore du fait que personne au fond n'est intéressé par cette profusion d'expression, à une exception non négligeable il est vrai : l'émetteur ou le créateur lui-même. C'est cela précisément le narcissisme, l'expression à tout-va, la primauté de l'acte de communication sur la nature du communiqué, l'indifférence aux contenus, la résorption ludique du sens, la communication sans but ni public, le destinateur devenu son principal destinataire" (24-25).

Pero también me parecen convincentes por otra parte los argumentos variados de Annick Louis, Annie Richard, Isabelle Grell, Chloé Delaume y Julio Prieto sintetizados en el capítulo 3 (*cf*. punto 3.2.2.), los cuales sostienen que la autoficción en sus distintas modalidades permite preservar cierto lazo vital con los otros. Mi hipótesis personal relativa a la visión rizomática de la identidad que es susceptible de desarrollar la autoficción no mimética (formulada en 3.2.2. igualmente) abunda en el mismo sentido, y en cierta medida lleva al extremo estos argumentos, ya que postula que algunos autofabuladores se transforman en sus relatos en un Otro generalizado que incluye, pero no se limita a, otros sujetos humanos, como en el pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari, donde cada individuo está íntimamente conectado con todos los elementos del mundo (desde los más pequeños hasta los más grandes, ya sean vivos o no). Sin necesidad de quitarle a nadie su cuota de razón, ni de concluir que mis propias propuestas se contradicen sobre el particular, creo que podría asumirse que el egocentrismo destacado por Alberca y Luis Mora no es necesariamente incompatible con cierta propensión a la alteridad, como la que señalan en sus trabajos Louis, Richard, Grell, Delaume y Prieto.

Convengo en el egocentrismo de la autoficción, pero, ¿realmente es esto sinónimo de carencia creativa? Mi investigación no me inclina a pensar que situar el yo en el centro del discurso sea la señal de una "impotencia narrativa" de parte del autor, como dice Vicente Luis Mora en el extracto de *La literatura egódica* citado más arriba, ni tampoco de una "pobreza imaginativa", para retomar las palabras de Enrique Serna, quien expresa una opinión similar a la de Luis Mora en un artículo aparecido en octubre de 2017 en la revista *Letras Libres* bajo el título "La mancha violeta". El artículo en cuestión comienza así:

> De unos años para acá, la narrativa centrada en el yo ha pretendido extender un acta de defunción al arte de fabular. Hilo negro de la teoría literaria, la autoficción ya existía desde las Sátiras de Horacio, pero ahora, revestida y empaquetada con los oropeles de la novedad, induce a los buscadores de prestigio a declarar caduca la ficción pura. A pesar de haber escrito una novela, dos cuentos y algunos ensayos autobiográficos, nunca me atrevería a poner la literatura egocéntrica por encima de la invención. Con el yo por delante se puede escribir buena o mala literatura, pero un narrador constreñido al relato de vivencias probablemente adolezca de pobreza imaginativa o tenga atrofiada la capacidad de desdoblamiento que permite a un autor reencarnar en cientos de personajes. (párr. 1)

Ya no creo necesario a estas alturas demostrar que la autoficción y la fabulación, la invención, la imaginación, el desdoblamiento en una multitud de personajes, no son inconciliables.

En las últimas páginas de *El pacto ambiguo*, Manuel Alberca describe la autoficción como un relato de forma autobiográfica que habría renunciado al riesgo del autoconocimiento, y enuncia al respecto: "Bajo la aceptación interesada del dictamen posmoderno de que es imposible alcanzar la verdad de uno mismo, la autoficción da un rodeo o circunloquio por las

'mentiras' como la única manera posible de llegar a la inasible verdad, que bajo el halo de la ficción se presenta de forma seductora y atractiva lejos de las duras aristas de los hechos" (291). A partir de la relación establecida en el segundo capítulo entre la autofabulación, el *nouveau roman* y la *nouvelle autobiographie*, he declarado igualmente que la autoficción no mimética implica cierta desconfianza hacia la posibilidad de representar de forma objetiva y total la complejidad del sujeto humano y del mundo circundante; pero al término de esta investigación, me pregunto hasta qué punto esta duda relativa a la posibilidad de representar fielmente al ser humano y su entorno implica a su turno que la autoficción se encuentre automáticamente alejada de la realidad, de "las duras aristas de los hechos", como formula Alberca. Tocamos aquí otra pregunta que aflora con regularidad en los diferentes discursos sobre la autoficción, aunque raras veces se plantee en términos explícitos: ¿En qué medida el recurso a la "mentira" implica que la autoficción no pueda, como la autobiografía, hacer afirmaciones sobre el yo y el mundo?

Coincido plenamente con lo que concluye Rita Felski en el capítulo de *The Uses of Literature* dedicado a los tipos de saber (*knowledge*) que pueden encontrarse en los textos literarios: "Literature, by dint of its generic status as imaginative or fictional writing, cannot be automatically precluded from taking part in practices of knowing. The truths that literary texts harbor come, to be sure, in many different guises" (103).[212] Y debo confesar también que, como Umberto Eco, no estimo necesario que una obra tematice directamente ciertos elementos de la realidad para revelar cosas sobre ella; comparto más bien al respecto su opinión según la cual la primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha (*Obra abierta* 14). En otras palabras, puede ocurrir que una obra de arte haga afirmaciones sobre la realidad a través de su propio asunto, pero, ante todo, el arte hace afirmaciones sobre la realidad a través del modo en que se concibe una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que revela un cierto modo de formar. Eco ve en la obra de Kafka, como en todas las obras abiertas a propósito, la alegoría de un mundo que los conocimientos científicos ya no parecen capaces de explicar unívocamente. De manera similar, César Aira no aborda expresamente el contexto socio-histórico argentino en sus cuentos y novelas autoficcionales, pero desde mi punto de vista la dilución, las desapariciones y las muertes múltiples de su *alter ego*, así como de los

[212] "La literatura, por su solo estatuto genérico de escritura imaginativa o ficcional, no puede ser excluida automáticamente de las prácticas de saber. Las verdades que esconden los textos literarios se presentan, sin duda, bajo muchas formas distintas" (trad. mía).

personajes que lo rodean, ponen de relieve la influencia que ha podido tener la última dictadura sobre su poética.

Invocaré otro ejemplo, de más reciente actualidad, que ilustra que no es imprescindible que una autoficción, como ninguna obra de arte en general, tome como materia los problemas y conflictos del mundo real para tener resonancias en este mismo mundo real. Entre el invierno de 1918 y la primavera de 1919, un brote de gripe quitó la vida a millones de personas; a pesar de su ferocidad, casi había desaparecido de la conciencia colectiva hasta la pandemia de coronavirus del año 2020, que se ha vivido y combatido de una forma muy distinta. Por la reacción que ha generado, es poco probable que esta última se olvide fácilmente. Cierre de las escuelas, de las fábricas, de los comercios y de los aeropuertos, incitaciones a (en numerosos casos obligaciones de) quedarse en casa y salir a las calles con una máscara bucal: hasta hace poco estas cosas parecían ocurrir solo en los libros, al igual que asegurarse reservas de los alimentos más básicos, evitar las aglomeraciones, temer los contactos, o simplemente desear respirar aire fresco a pleno pulmón.

Los progresos realizados por la medicina en el curso de los últimos siglos, e incluso de las últimas décadas, son innegables. ¿Quién aceptaría vivir mañana con la medicina de ayer? Por admirables y útiles que sean, estos progresos no deberían hacer olvidar sin embargo que la teorización biológica y médica de los fenómenos corporales, incluidas las enfermedades, no es la única visión posible, incluso si hoy en día se ha convertido en una visión dominante. Procediendo con modestia y mucho respeto por el sufrimiento, podría decirse que la enfermedad no tiene por qué limitarse a una degradación, a una amenaza o un fracaso, ni tampoco a un valor medible en términos estadísticos. Puede representar también una realidad a la luz de la cual se ilumina la cuestión del sentido de la vida, como sugiere Alan Pauls en *Wasabi*, donde un extraño mal sin nombre, que no se parece a ninguna enfermedad conocida pero que por esta misma razón es a la vez todas las enfermedades (y que por lo tanto bien podría remitir al coronavirus recientemente descubierto), aparece como la fuente de la autorrealización de su propio personaje. Creo que este ejemplo muestra que incluso con una proporción elevada de exageración y de mentira, una autoficción siempre es susceptible de evocar ciertas cosas en relación con amplios temas sociales e históricos de interés público; eso sí, estas cosas no siempre son las que uno esperaría, ni se dan a conocer de la forma más explícita, y sus posibles interpretaciones pueden fluctuar en función del aporte intelectual y emotivo de cada lector, como sugería en el apartado anterior. En “Coronavirus: del miedo a la esperanza” (2020), el poeta y ensayista William Ospina envía un mensaje que a mi entender se inscribe en la continuidad directa del que Pauls articula en su autofabulación:

> Después de siglos de atesorar nuestro conocimiento, de valorar nuestro talento, de venerar nuestra audacia, de adorar nuestra fuerza, llega la hora en que también nos toca ponderar nuestra fragilidad, estimar nuestro asombro, respetar nuestro miedo. […] Dicen que lo que no nos destruye nos hace más fuertes. Esa inminencia del desastre pone también un toque de magia aciaga en lo que parecía controlado, un sabor de alucinación en los días, suelta una ráfaga de locura sobre todo lo establecido, un destello de Dios en la prosa del mundo. Y sentimos que hay algo que aprender de estas alarmas y peligros. Si todo lo más firme se conmociona, nos enseñan que todo puede cambiar, y no necesariamente para mal. Que si la tormenta lo estremece todo, nosotros también podemos ser la tormenta. Y que en el corazón de las tormentas también puede haber, como decía Chesterton, no una furia, sino un sentimiento y una idea. (párrs. 6-10)

Lo que dice aquí Ospina en términos convencionales, también lo "dice" Pauls en *Wasabi* según mi opinión, pero transponiéndolo al modo de la ficción y persiguiendo un aumento del valor informativo antes que la univocidad del significado, privilegiando el desorden al orden, la sugerencia a la afirmación clara y directa.

Otra pregunta elemental relativa a la autoficción, que a mi juicio no carece de interés a pesar de que haya sido poco comentada en la literatura crítica sobre la cuestión, concierne a la elección del anonimato. ¿Por qué un autor optaría por escribir un relato sobre sí mismo sin desvelar su nombre? Está claro que, en realidad, para los investigadores que descartan los casos de anonimato del ámbito de la autoficción, esta pregunta no es relevante. También es evidente, por otra parte, que para los comentadores de la autoficción que sí incluyen en sus trabajos los casos donde el autor escamotea su nombre (me cuento entre ellos, siempre que el anonimato vaya acompañado de una acumulación de otros operadores de identificación, como se explicita en el punto 1.2.3.), la respuesta a la pregunta precedente puede variar en función de cada autor estudiado, y tal vez incluso de cada relato. Por ejemplo, en "Jugar con Fernando Vallejo, Nellie Campobello y el Subcomandante Marcos" (en prensa) Kristine Vanden Berghe formula la hipótesis de que el anonimato conservado por Nellie Campobello en la versión inicial de *Cartucho*, aparecida en 1931, tiene que ver con el contexto literario mexicano de su tiempo, donde las libertades que podían tomarse las escritoras femeninas para hablar de temas socialmente delicados eran más limitadas que hoy en día: el libro de Campobello chocó a la crítica literaria de entonces porque la autora, una mujer, comenta escenas guerreras a veces de gran crueldad, haciéndolo además desde una perspectiva amoral, pues para la narradora-protagonista de corta edad la guerra es un juego que forma parte de su vida cotidiana.

Quisiera a mi vez hacer una propuesta complementaria a la de Vanden Berghe y sugerir que, además del factor de género, la índole misma del tema abordado por Campobello, la guerra, podría contribuir a explicar la difuminación identitaria de su personaje. El último capítulo de esta tesis pone en evidencia un vínculo entre la falta de definición del personaje en las ficciones de César Aira y el choque provocado por la dictadura argentina de 1976-1983, y el segundo capítulo, sobre Mario Bellatin, hace hincapié en una filiación directa entre la autofabulación

contemporánea y el *nouveau roman* francés, cuyos autores también atacaron la constitución de sus personajes, en reacción al traumatismo de la Segunda Guerra Mundial. En 1950, la *nouvelle romancière* Nathalie Sarraute habló de "era del recelo" para referirse a esa época de toma de conciencia de los novelistas sobre la imposibilidad de representar la realidad en lo que tiene de más complejo, en particular —aunque no solamente— en un contexto bélico. Se preguntaba entonces qué historia inventada podría rivalizar con, entre otros, los relatos de los campos de concentración o de la batalla de Stalingrado (69), y explicaba que los escritores, quienes ya no creían en sus personajes, los despojaban progresivamente de sus atributos tradicionales:

> Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne. (74-75)[213]

La deterioración del personaje en las autofabulaciones de Bellatin y Aira, de la cual el anonimato ocasional no es sino una de las manifestaciones, da testimonio de que la autoficción contemporánea está íntimamente ligada a una era del recelo que no ha superado aún, y que parecía anunciar ya, en 1931, *Cartucho*. Esto constituye —cabe recalcarlo— un argumento suplementario, y quizás decisivo, a favor de la toma en consideración de los casos de anonimato en las investigaciones sobre la autoficción actual, porque, si esta se hallara efectivamente vinculada a la degradación de los atributos del personaje descrita por Sarraute hace 70 años, resultaría entonces que dejar de lado las situaciones donde el autor hace desaparecer el nombre de su *alter ego* sería una actitud crítica casi contraproducente. Equivaldría, de hecho, a renunciar a lo que representa posiblemente una de las características más intrigantes de la literatura autoficcional, la cual merecería ser estudiada con más cuidado y esmero de los que se le pudieron dedicar en esta tesis.

6.3. Límites y aperturas

Llegados al término de esta tesis, conviene especificar precisamente cuáles pueden ser sus valores, pero también y sobre todo sus límites y, por lo tanto, las perspectivas abiertas para otras

[213] "He ahí por qué el personaje no es hoy más que la sombra de lo que fue. De mala gana el novelista le concede todo lo que puede hacerlo más fácilmente localizable: aspecto físico, gestos, acciones, sensaciones, sentimientos corrientes, largo tiempo estudiados y conocidos, que contribuyen a darle la apariencia de la vida y ofrecen un asidero tan cómodo al lector. Incluso el nombre con que tiene, por necesidad, que vestirlo ridículamente, es para el novelista una molestia" (trad. Calvert Casey, "La era del recelo", *Lunes de Revolución*, núm. 121, 1961, párr. 37. Web <https://www.academia.edu/42787953/La_era_de_la_sospecha_ensayo_de_Nathalie_Sarraute>).

investigaciones venideras. Creo que no sería demasiado atrevido decir que el presente trabajo encuentra uno de sus principales méritos (sin el cual ninguna otra realización posterior habría sido posible) en la reunión de un corpus de textos escritos por cuatro autores de nacionalidades e incluso de generaciones distintas, que desarrollan proyectos poéticos y se crean genealogías diferentes, y cuyas convergencias literarias por consiguiente no eran evidentes a primera vista. En la presentación inicial, se ha aludido ya a la distinción efectuada por Miguel Dalmaroni entre lo que llama por un lado el "corpus de autor", cuya coherencia interna está en parte garantizada por la firma del autor estudiado, y por otro lado el "corpus crítico", que reúne más bien un conjunto de textos que nada legitima de antemano, dado que no estaba construido ya antes de la intervención crítica del investigador. Después de las explicaciones relativas a estas dos posibilidades existentes según él en materia de corpus literario, Dalmaroni precisa:

> Por supuesto que, una vez trazada la distinción, conviene notar que entre los mejores trabajos críticos están aquellos que toman a su cargo los desafíos de esos dos *posibles* a la vez, que pasan de uno al otro no porque los confundan sino porque conocen y *prueban* su vinculación consecuente (aunque no necesariamente secuencial). No habría, en rigor, historia *crítica* de la literatura sin esa confluencia. (11)

Desde la planificación de este proyecto de estudio, he deseado dar la prioridad a la sensibilidad y a la coherencia interna de la obra de cada autofabulador (corpus de autor) porque, para profundizar en lo que ya se había dicho sobre la autoficción y decir cosas nuevas sobre ella, me parecía más productivo comenzar por un análisis atento de los textos para confrontarlos luego a la teoría existente sobre el tema, antes que partir de la teoría existente para verificar su aplicación en los textos. Esta prioridad dada a la singularidad de las obras no impide sin embargo que, en cada etapa de mi investigación, también haya concentrado mis esfuerzos en trazar puentes entre las obras de diferentes autofabuladores (corpus crítico) para mostrar que lo que enunciaba en cuanto a uno valía a menudo de manera parecida para los demás, y que en su conjunto todas estas obras eran susceptibles de iluminarse mutuamente.

El *nouveau roman*, la identidad "en crisis" del sujeto contemporáneo, la elaboración de un mito de escritor, el juego, son cuestiones que emergen con regularidad en la literatura crítica sobre la autoficción más actual, como he intentado mostrar, pero todavía no se habían enfrentado de forma profundizada y sistemática, a partir de marcos teóricos adecuados. De no haberme lanzado en el *close reading* de un corpus de autor, mi propia reflexión sobre estas mismas cuestiones sin duda habría sido más superficial y arbitraria, pues no hubiera podido anclarla en una serie de elementos directamente aprehensibles en los textos: para los ejemplos citados, se trata de la aparición de Robbe-Grillet en un relato de Bellatin, de la metamorfosis

del personaje de Pauls, del afantasmamiento del *alter ego* de Luiselli, y de la recurrencia de las referencias al juego y a la mirada de la infancia en las ficciones de Aira. Cabe señalar que esta misma atención sostenida hacia los textos ha permitido presentar igualmente otras facetas de la literatura autoficcional que, como su relación crítica con la medicina y la ciencia en general, todavía no habían sido abordadas, o poco, por los teóricos del género. Por otro lado, no haber trabajado con un corpus crítico habría acarreado cierto riesgo de reduccionismo: el de pretender explicar cuestiones teóricas complejas a partir de una sola de sus manifestaciones textuales, sin dar cuenta de otras manifestaciones similares. La relativización del saber de los médicos y del enfoque objetivo, pero hasta cierto punto despersonalizante, que adoptan algunos de ellos sobre la enfermedad y la discapacidad podría constituir una particularidad de la poética de Mario Bellatin, sin relación significativa con la forma de la autofabulación. Pero si una relativización análoga aparece en los relatos de tres otros autofabuladores (me refiero a los médicos francamente torpes de Aira, así como a la sublimación de la enfermedad y de la discapacidad observable tanto en Pauls como en Luiselli), entonces puede inferirse con más legitimidad que guarda una relación posible con la subjetividad asumida y exhibida de diversos modos por la autoficción no mimética. Como sostiene Dalmaroni, las ventajas respectivas del corpus de autor y del corpus crítico no se oponen, sino que se complementan y se potencian entre sí.

Añadiría todavía que otra preocupación constante durante la redacción de esta tesis ha sido la de utilizar conceptos y formular ideas personales que un lector interesado en la autoficción, pero no necesariamente en los mismos autores que los estudiados aquí, pueda apropiarse y aplicar a su propia investigación si lo estima oportuno. Al proceder de este modo, se pone a disposición de los estudiosos de la autoficción un pequeño *kit*, un conjunto rudimentario pero "transportable" de instrumentos analíticos susceptibles de ser reevaluados, adaptados y reutilizados eventualmente en otros contextos.

Desde luego, al señalar algunas de lo que creo constituyen las cualidades de este trabajo, no quisiera pasar por alto sus limitaciones. "Desarrollar un problema no quiere decir resolverlo", escribe Umberto Eco en *Obra abierta*, "puede significar solamente aclarar los términos para hacer posible una discusión más profunda" (9). Tengo plena conciencia de que los estudios presentados en los capítulos anteriores distan de ofrecer soluciones definitivas a los problemas planteados por la autofabulación y la autoficción en general, y, en lo personal, no podría esperar nada mejor que suscitar nuevos debates y análisis. Por más duros que sean los esfuerzos del crítico literario, su lectura necesariamente tendrá sus pecados de omisión, cosas que no ha sido capaz de ver o de hacer; quizás ello sea más cierto aún con la autofabulación, que, si el modelo hipotético presentado en estas conclusiones es correcto, tiene

un grado de apertura mayor al de las formas más referenciales de autoficción, y por lo tanto admite un abanico más vasto de interpretaciones posibles. No dudo por consiguiente que el lector de esta tesis podría complementar mis análisis o incluso desmentirlos en diversos aspectos.

Según la perspectiva adoptada, la elección de trabajar con un corpus restringido cuantitativamente, pero también geográfica y temporalmente, podría aparecer como un límite importante de este trabajo. Futuras investigaciones podrían abrir las fronteras geográficas que he preferido no franquear, para averiguar si las conclusiones alcanzadas aquí podrían aplicarse también a autofabuladores hispanoamericanos que se inscriben en otras tradiciones nacionales o regionales, y, para ir más lejos todavía, a autores que cultivan la autoficción no mimética del otro lado del Atlántico. En su contribución a *La invasión de los alter egos* (en prensa), Lieve Behiels examina por ejemplo tres autoficciones del escritor peninsular Manuel Vilas, de quien la riqueza de invención no puede sino hacer pensar en la de César Aira: en sus relatos autoficticios, este autor inventivo se proyecta en el futuro, aparece en comandante de ejército y dialoga alternativamente con los ángeles, el Rey de España, un vampiro e incluso sus propios huesos. Resultaría interesante comprobar si las autoficciones altamente imaginarias de Vilas y de otros escritores españoles contemporáneos o recientes mantienen, como las de Aira, algunos vínculos con acontecimientos históricos y sociales de envergadura tales como la Segunda Guerra y la dictadura franquista. Una empresa similar también podría llevarse a cabo, no en el espacio sino en el tiempo, al comparar las autofabulaciones de Bellatin, Pauls, Luiselli y Aira con autoficciones no miméticas del pasado, como por ejemplo, para evitar dar un salto demasiado grande hacia atrás, con las autoficciones maravillosas —en el sentido teórico más estricto del término— de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX estudiadas por Álvaro Ceballos Viro (en prensa). Este último trabajo tendría además la ventaja de ofrecer la posibilidad de combinar el desafío temporal con el desafío geográfico, ya que todos los autores analizados por Ceballos Viro son españoles.

Confrontar autoficciones contemporáneas y autoficciones de hace un siglo resultaría audaz; intentar una comparación con autoficciones más alejadas en el tiempo sería casi una locura. Esto requeriría una buena preparación histórica y una gran agudeza crítica, pero probablemente podrían sacarse enseñanzas útiles de semejante ejercicio. En *Le sentiment de soi* (2014), el historiador George Vigarello muestra cómo, mientras que en el siglo XVII las sensaciones corporales, los malestares y desordenes íntimos reciben todavía poca atención de parte de la gente normal y corriente (9-10), del siglo XVIII en adelante el cuerpo es objeto de una importante apropiación por cada individuo. Con su alejamiento de lo divino y su promesa

de emancipación personal, la Ilustración francesa fomenta un interés creciente por lo sensible: circunscribe al ser humano a su espacio individual y físico, y sugiere que la manera de sentir el cuerpo tiene efectos sobre la manera de sentir el yo, una reflexión inédita para la época, propone Vigarello. David Le Breton expresa una opinión similar en *Anthropologie du corps et modernité* (1990), donde postula que los últimos siglos han transformado al ser humano al sumergirlo en un cuerpo que lo identifica cada vez más —se refiere incluso al cuerpo como un *tenant lieu* (un "lugar-teniente") de la persona—. Según este autor, ello explicaría que hoy en día la vida corporal esté aceptada y experimentada menos pasivamente que en el pasado. "On parle à 'son corps', on le cajole, on le caresse, on le masse, on l'explore comme un territoire distinct à conquérir", escribe Le Breton, que prosigue:

> Le corps devient une propriété de premier ordre, objet (ou plutôt sujet) de toutes les attentions, de tous les soins, de tous les investissements (en effet, là aussi, il faut préparer l'avenir), bien entretenir son "capital" santé, faire "prospérer" son "capital" corporel sous la forme symbolique de la séduction. On doit mériter sa jeunesse, sa forme, son *look*. Il faut lutter contre le temps qui laisse ses traces sur la peau, la fatigue, les "kilos en trop", il faut "s'entretenir", ne pas se "laisser aller". L'esthétisation de la vie sociale repose sur une mise en scène raffinée du corps, sur une élégance des signes physiques qu'il affirme (mise en signes). (167)[214]

Si la manera de comprender y de vivir el cuerpo, que Vigarello y Le Breton asocian indisolublemente a la identidad humana, fluctúa en efecto en función de una cultura y de una época determinadas, de ello se desprende que las autoficciones tempranas identificadas por diferentes expertos en la materia han sido escritas bajo una concepción del sujeto distinta a la actual. Por lo tanto, puede suponerse que resultaría sumamente interesante comparar el lugar y el tratamiento reservados a la vida corporal en las autoficciones contemporáneas que hemos estudiado, y, por ejemplo: en los *Sueños* (1627) de Quevedo o *El Quijote* (1605), considerados por Manuel Alberca como importantes precursores españoles (*El pacto ambiguo* 144); en *Grimalte y Gradissa*, una novela sentimental de Juan de Flores de fines del siglo XV, y *Retrato de la Lozana Andaluza*, una novela dialogada aparecida anónimamente en 1528, que constituyen de acuerdo con Sabine Schlickers dos otros antecedentes españoles (53); o incluso en las autoficciones antiguas de Luciano de Samosata, que Vincent Colonna introduce en

[214] "Se habla a 'su cuerpo', el cuerpo se mima, se acaricia, se masajea, se explora como un territorio distinto a conquistar [...]. El cuerpo se convierte en una propiedad de primer orden, objeto (o más bien sujeto) de todas las atenciones, de todos los cuidados, de todas las inversiones (en efecto, allí también hay que preparar el futuro), mantener su 'capital' salud, hacer 'prosperar' su 'capital' corporal bajo la forma simbólica de la seducción. La juventud, la forma, el *look* se merecen. Hay que luchar contra el tiempo que deja huellas en la piel, el cansancio, los 'kilos de más', hay que 'mantenerse', evitar 'descontrolarse'. La estetización de la vida social descansa sobre una puesta en escena refinada del cuerpo, sobre una elegancia de las señales físicas que afirma (puesta en señales)" (trad. mía).

Autofictions et autres mythomanies littéraires como el pionero de la autoficción. Sugiero esta idea a quienes, en el futuro, quieran estudiar el tema del cuerpo en la narración autoficticia desde una perspectiva diacrónica.

Hay todavía más direcciones en las que se podría mejorar, complementar y abrir el trabajo realizado en esta tesis. Un elemento al que Manuel Alberca presta una atención particular en el *Pacto ambiguo* es el peritexto; en el apartado sobre el pacto lúdico, hubiera deseado poder incluir a mi vez un breve estudio del peritexto, en particular de los textos de presentación disponibles en las contraportadas, de las autofabulaciones de mi propio corpus. Esto habría contribuido, creo, a corroborar mi argumento según el cual estas autoficciones suelen proponer a sus lectores un pacto más francamente orientado hacia la ficción, que uno oscilante entre esta última y la referencialidad. A título de ilustración, he seleccionado cortos extractos de las contraportadas de dos novelas de César Aira, que inducen manifiestamente a realizar una lectura lúdica de las mismas (en el sentido definido en el punto 5.3.). Así es como las ediciones Era presentaban *Las curas milagrosas* en 2003:

> El Doctor Aira no es ningún doctor convencional. Cuarentón empobrecido, es un hombre atípico y solitario, sumido en divagaciones y postergaciones, con sus debilidades, sus caprichos y sus odios inveterados, y que tiene el don de hacer milagros, verdaderos milagros; pero con desgano, sin fe alguna. De hecho se ha retirado, un tanto aburrido, avergonzado, quizá, de su sobrenatural habilidad, él que no cree en nada sobrenatural. Tal es el Doctor Aira, que además debe enfrentar la permanente amenaza de su archienemigo el Doctor Actyn, que quiere hacerlo caer en sus redes con argucias de toda suerte. [...] *Las curas milagrosas del Doctor Aira* está escrita, como muchas de sus novelas, con esa prosa llena de reflexiones y digresiones que sucede en el mundo imposible de la ficción en el que César Aira se mueve con tan gozosa soltura y que hace posible el milagro de sus novelas.

La sinopsis proporcionada en 2012 por Random House en la parte trasera de *El congreso de literatura*, por otra parte, no prometía una historia menos rocambolesca y difícil de creer:

> César es un escritor que se gana la vida haciendo traducciones y que lleva una vida secreta de científico loco. Poco después de ganar una fortuna resolviendo el enigma centenario que encerraba el extraño monumento conocido como el hilo de Macuto, es invitado a un congreso de literatura en la pequeña ciudad de Mérida. Camuflado bajo el aspecto de un inofensivo escritor, en realidad se propone llevar a cabo un plan maestro: clonar a Carlos Fuentes y crear un ejército de intelectuales poderosos para así dominar el mundo. Algo que no le sale exactamente como esperaba. Biodispositivos de clonación portátiles, antiguos amores y colosales gusanos azules... en poquísimas páginas, César Aira construye una delirante y divertidísima historia.

Estas dos sinopsis podrían cotejarse con las de otras autofabulaciones, y lo que podría resultar igualmente instructivo es averiguar si y cómo puede cambiar la sinopsis de una misma autofabulación al hilo de sus distintas ediciones. En la edición original de *El juego de los mundos* el narrador-protagonista es un homónimo de César Aira, pero en la versión más reciente

de esta novela es anónimo, y hemos visto que Valeria Luiselli introduce modificaciones entre una y otra edición de *Los ingrávidos* (novela que en el momento en que escribo estas últimas líneas ya está disponible en su sexta edición). En estos casos, que no representan sino dos ejemplos entre otros, quizás no carecería de interés examinar en qué medida evoluciona también el tipo de lectura al que incita el peritexto.

Por último, todas las reflexiones de índole general sobre la autofabulación y la autoficción formuladas en esta tesis han sido concebidas de tal manera que el lector que lo desee pueda ahondar en ellas al aplicarlas al estudio de otros relatos y autores. Las conclusiones a las que he llegado en cuanto a la era del recelo, a las imbricaciones de la vida, de la muerte y del arte, a la relación con las ciencias, la encarnación, la identidad rizomática, la paratopía, el *ethos* y la postura, el juego, son susceptibles de ser profundizadas de muchas formas. Pero lamento no haber podido dedicar más espacio a uno de estos asuntos en particular, a saber, la autoficción femenina, no solo por el interés minoritario que ha recibido y sigue recibiendo en los estudios en lengua española sobre la autoficción, sino porque las mujeres autoficcionalistas configuran un espacio de creación literaria singular que, a mi juicio, constituye un terreno potencialmente muy fértil para la investigación. En las conclusiones del capítulo dedicado a *Los ingrávidos*, ya he hecho alusión al manifiesto y sugerente parentesco existente entre esta novela y *Le bébé* (2002), de Marie Darrieussecq, pero pienso también en otras autoficciones recientes (en su mayoría fabuladoras pero no exclusivamente). Entre ellas estarían *Sangre en el ojo* (2012) de la escritora chilena Lina Meruane, *Black out* (2016) de la argentina María Moreno (quien estrechó una relación de amistad con Osvaldo Lamborghini, al igual que César Aira), *Humo* (2017) de la ecuatoriana Gabriela Alemán, varios cuentos del libro *Pajarito* (2018) de la peruana Claudia Ulloa Donoso (analizados por Bieke Willem en *La invasión de los alter egos*), *Conjunto vacío* (2015) de la mexicana Verónica Gerber, así como diversos relatos de Guadalupe Nettel, mexicana igualmente; no cabe duda de que todos estos textos merecerían ser objeto de una lectura de conjunto atenta, realizada desde una perspectiva de género. ¿Realmente existe una autoficción femenina? La respuesta a esta pregunta y a muchas otras debe confiarse a otras investigaciones, a las que ojalá esta que he presentado pueda servir de introducción.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus primario

Aira, César. “A Brick Wall”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 9-22.

———. *Cómo me hice monja*. Barcelona: Random House Mondadori, [1993] 1998.

———. “Drácula en su dracumóvil, Frankestein a pie”. *El Cielo*, núm. 1, 1968: 14-15. Web. Consultado el 24 ene. 2020 <https://www.ahira.com.ar/revistas/el-cielo/>

———. “Duchamp en México”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 211-236.

———. “El carrito”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 149-151.

———. “El cerebro musical”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 79-97.

———. *El congreso de literatura*. Barcelona: Random House Mondadori, [1997] 2012.

———. “El espía”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 199-209.

———. *El ilustre mago*. *Actos de caridad/Los dos hombres/El ilustre mago*. Buenos Aires: Emecé, 2017. 117-190.

———. *El juego de los mundos (novela de Ciencia Ficción)*. La Plata: Ediciones El Broche, 2000.

———. *El juego de los mundos*. *Novela de ciencia ficción*. Buenos Aires: Emecé, [2000] 2019.

———. *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

———. “El sacrificio”. *Artforum*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, [2014] 2019. 7-19.

———. “El todo que surca la nada”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 121-138.

———. *Embalse*. Buenos Aires: Emecé, [1992] 2003.

———. *La costurera y el viento*. *Diez novelas de César Aira*. Buenos Aires: Penguin Random House, [1994] 2019. 33-128.

———. *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

———. *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. México D. F.: Ediciones Era, [1998] 2003.

———. *Madre e hijo*. Buenos Aires: Bajo la luna, [1993] 2004.

———. “Picasso”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 23-30.

———. “Pobreza”. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016. 153-159.

———. “Suscripción”. *Artforum*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, [2014] 2019. 25-36.

Bellatin, Mario. *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2013.

———. *Obra reunida 2*. México: Alfaguara, 2014.

Luiselli, Valeria. *Los ingrávidos*. Ciudad de México: Sexto Piso, [2011] 2014 (4ª edición).

Pauls, Alan. *Wasabi*. Barcelona: Anagrama, [1994] 2005.

Fuentes secundarias

“Hors cadre[s] a testé pour vous le fictiomètre”. *Hors cadre[s]. Observatoire de l’album et des littératures graphiques*, núm. 23, 2018-2019: 34-35.

A.A.V.V. *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.

Abdelmoumen, Mélikah. “Mon ennemie préférée : l’autofiction jouée, déjouée, rejouée”. Dirs. Arnaud Genon e Isabelle Grell. *Lisières de l’autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques. Colloque de Cerisy 2012*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016. 353-368.

Aira, César. “Arlt”. *Paradoxa*, núm. 7, 1993: 55-71.

———. “Autorretrato novelado”. *La Jornada Semanal*, 8 dic. 1996. 7-9.

———. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

———. “Cortázar, Puig: conjurar la literatura argentina”. *Vigencia*, núm. 49, 1981: 68.

———. *Cumpleaños*. Buenos Aires: Random House Mondadori, [2000] 2013.

———. “El distraído. Una columna flotante de César Aira”. *Babel*. *Revista de libros*, núm. 9, 1989: 7.

———. “Evasión”. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House, [2017] 2018. 9-41.

———. “Innovación”. *Boletín del Grupo de Estudio de Teoría Literaria*, núm. 4, 1995: 27-33.

———. “¿La literatura mala como única salida?”. *Ámbito financiero*, 1 agt. 1990. 17;19.

———. “Novela argentina, nada más que una idea”. *Vigencia*, núm. 51, 1981: 55-58.

———. “Quisiera ser un salvaje”. Entr. Eduardo Berti. *Tres Puntos*, vol. 5, núm. 227, 2001: 62-63.

———. “Reinventar el arte”. *Tres Puntos*, vol. 2, núm. 70, 1998: 70-73.

———. *Sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Literatura Random House, [2013] 2016.

———. “Tal vez yo fui un ejemplo de no tomarse las cosas tan seriamente, de no hacer las cosas tan académicamente: Una entrevista con César Aira”. Entr. María Cerdas Cisneros. *Latin American Literature Today*, vol. 1, núm. 13, 2020. Web. Consultado el 20 feb. 2020 <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/febrero/“tal-vez-yo-fui-un-ejemplo-de-no-tomarse-las-cosas-tan-seriamente-de-no-hacer-las-cosas>

———. “Una charla en París: Humor involuntario”. Entr. Eduardo Berti. *Tres Puntos*, vol. 5, núm. 227, 2001: 64.

Alarcón, Javier Ignacio. “La autoficción y lo espeluznante: *Un vampiro en Maracaibo*, de Norberto José Olivar”. Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. *Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

Alberca, Manuel. "De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual". Ed. Ana Casas. *El yo fabulado*. *Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2014. 149-168.

———. *El pacto ambiguo*. *De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

———. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, núm. 7-8, 2005-2006: 11/5-12/7.

———. *La máscara o la vida: De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego, 2017.

———. "Umbral o la ambigüedad autobiográfica". *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (CLAC)*, núm. 50, 2012: 3-24.

Alemany Bay, Carmen. "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual". Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, 2019. 307-324.

Alemán, Gabriela. *Humo*. México: Penguin Random House, 2017.

Allemand, Roger-Michel, y Alain Goulet. *Imaginaire, écriture, lectures de Robbe-Grillet : D'*Un régicide *aux* Romanesques. Lion-sur-Mer: Éditions Arcane-Beaunieux, 1991.

Amícola, José. "Autoficción: Una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". *Olivar*, vol. 9, núm. 12, 2008: 181-197.

———. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Arias, Martín. "Derviche girador". Ed. Carlos Walker. *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*. Santiago de Chile: Hueders, 2017. 364-369.

Aristóteles. *Arte poética, arte retórica*. México: Porrúa, 2016.

Arlt, Roberto. *El jorobadito y otros cuentos*. Córdoba: Ediciones del Sur, 2003.

Astier, Colette. *Le mythe d'Œdipe*. Paris: Armand Collin, 1974.

Astutti, Adriana. "El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario* y *Cómo me hice monja*, de César Aira". *Iberoamericana*, vol. 2, núm. 8, 2002: 151-167.

Audran, Marie. "Escritores, monstruo y supervivencia (César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio)". *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, núm. 11, 2014. Web. Consultado el 5 feb. 2020 <https://journals.openedition.org/amerika/5310?gathStatIcon=true&lang=fr#ftn1>

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Balcou, Jean. "Le Légendaire breton dans *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet". *Cahiers du CERF XX*, núm. 6, 1990: 49-60.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, 1972: 391-403.

———. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". *Revista Iberoamericana*, vol. 48, núm. 118-119, 1982: 377-381.

Barthes, Roland. *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Baudrillard, Jean. *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris: S.G.P.P., col. "Le point de la question", 1970.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Behiels, Lieve. “Las autoficciones fantásticas de Manuel Vilas”. Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*. *Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, col. “Argumentos”, 1976.

Bellatin, Mario. “Bellatin escribe su más reciente novela en iPhone”. Entr. Myrna Martínez. *El financiero* (México), 14 mzo. 2014. Web. Consultado el 08 jun. 2020. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/bellatin-escribe-su-mas-reciente-novela-en-iphone>

———. “Cien mil veces Mario Bellatin”. Entr. Pablo de Llano. *El País*, 23 jun. 2012. Web. Consultado el 20 mzo. 2019 <https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html>

———. “Entrevista: Mario Bellatin, cómo adiestrar la literatura”. Entr. Matilde Sánchez. *Diario Clarín*. 27 ago. 2005. Web. Consultado el 4 mzo. 2019 <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/27/u-1041203.htm>

———. “Entrevista con Mario Bellatin”. Entr. Emily Hind. *Confluencia*, vol. 19, núm. 2, 2004: 197-204.

———. “Entrevista con Mario Bellatin. El libro fantasma”. Entr. Eve Gil. *Revista de la Universidad*, UNAM, núm. 112, 2013: 56-59. Web. Consultado el 08 jun. 2020 <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/bbe7ffea-3d69-4ff3-8e39-c1e490c3547f/entrevista-con-mario-bellatin-el-libro-fantasma>

———. *La realidad que intenta parecerse*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, 2019.

———. “Mario Bellatin, perruno y enfermo de varios males”. Entr. Paula Mónaco Felipe. *Paula Mónaco Felipe [WordPress]*, 6 feb. 2017. Web. Consultado el 08 jun. 2020. <https://paulamonacofelipe.com/2017/02/11/mario-bellatin-perruno-y-enfermo-de-varios-males/>

———. “Mario Bellatin presenta a Fernando Iwasaki”. *Página/12*, 01 dic. 2019. Web. Consultado el 04 mzo. 2020 <https://www.pagina12.com.ar/233426-mario-bellatin-presenta-a-fernando-iwasaki>

———. “Mario Bellatin: ‘Quiero dejar de escribir’”. Entr. David Marcial Pérez. *El País*, 26 ene. 2018. Web. Consultado el 25 ene. 2019 <https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516919191_800521.html>

———. “Me sorprende que los escritores quieran opinar de todo”. Entr. Daniel Gigena. *La Nación*. 21 agos. 2018. Web. Consultado el 25 ene. 2019 <https://www.lanacion.com.ar/2164278-mario-bellatin-me-sorprende-escritores-quieran-opinar>

———. “‘No hay más escritura que la escritura’: entrevista a Mario Bellatin”. Entr. Ezio Neyra. Comps. Julio Ortega y Lourdes Dávila. *La variable Bellatin*. *Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, col. “EntreMares”, 2012. 207-219.

———. “‘No me interesa ser excéntrico’: una charla con Mario Bellatin”. Entr. Josafat Pérez y Francisco Valenzuela. *Revés*. 24 jun. 2016. Web. Consultado el 25 jun. 2019 <http://revesonline.com/2016/06/24/no-me-interesa-ser-excentrico-una-charla-con-mario-bellatin>

Bellemin-Noël, Jean. “Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques”. *Littérature*, núm. 2, 1971: 103-118.

Bessière, Irène. *Le récit fantastique*. *La poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, col. “Thèmes et textes”, 1974.

Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940. 7-15.

Blejmar, Jordana. *Playful Memories*. *The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. London: Palgrave MacMillan, 2016.

Booker, Sarah. "On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli's *Los ingrávid*os", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, núm. 2 [invierno], 2017: 273-295.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, [1961] 1983 (2ª edición).

Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013 (3ª edición).

———. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

———. "Prólogo". *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, [1940] 1953. 11-15.

———. *Siete noches*. Ciudad de México: Editorial Meló, 1980 (libro electrónico).

Boulous Walker, Michelle. *Philosophy and the Maternal Body*. *Reading Silence*. London: Routledge, 1998.

Bourdieu, Pierre. "Le champ littéraire". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 89, 1991: 3-46. Web. Consultado el 19 may. 2020 <https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986>

Bourriaud, Nicolas. *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009.

Breton, André. *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Paris/Cognac: Actual/Le temps qu'il fait, [1934] 1986.

Bradu, Fabienne. *Los escritores salvajes*. México: Ediciones Conaculta, 2011.

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis*. *Hacia una teoría materialista del devenir*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Ediciones Akal, [2002] 2005.

Brignoli, Laura. “La part du romanesque dans l’hétéro-autobiographie de Robbe-Grillet”. *Studi Francesi*. Sept.-Dic. 2015: 546-555. Web. Consultado el 5 sept. 2019 <https://journals.openedition.org/studifrancesi/1211>

Bruaire, Claude. *Philosophie du corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

Bryk, William. “The Collyer Brothers: Past and Present”. *The New York Sun*, 13 abr. 2005. Web. Consultado el 28 jun. 2018 <https://www.nysun.com/on-the-town/collyer-brothers/12165/>

Caillois, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

———. “De la féérie à la science-fiction”. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966. 8-24.

———. *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, [1958] 1967.

Cajero Vázquez, Antonio. “Tránsito y consolidación de contemporáneos (1918-1926)”. Coords. Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael Mondragón Velázquez. *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2019. 249-274.

Calvino, Italo. “Introducción”. *Cuentos fantásticos del XIX. Volumen primero: Lo fantástico visionario*. Trad. Julio Martínez Mesanza. Madrid: Ediciones Siruela, 1987. 9-20.

———. *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America, 1998.

Caparrós, Martín. “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel. Revista de Libros*, núm. 10, 1989: 43-45.

Cardoso Nelky, Regina. “Fantasmas y sosias en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli”. *Romance notes*, núm. especial, 2014: 77-84.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana, 2016.

Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. Comp. Ana Casas. *La autoficción*. *Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012. 9-42.

———. “Fantástico y autoficción: un binomio (casi) imposible”. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. *Espejismos de la realidad: Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Universidad de León, 2015. 85-94.

———. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. Ed. Ana Casas. *El yo fabulado*. *Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2014. 7-21.

———. “Presentación”. Ed. Ana Casas. *El autor a escena*. *Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017. 7-10.

———. “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe”. Coord. Angélica Tornero. *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Síntesis, 2017. 41-54.

Casas, Fabián. “Aira, autor de ciencia micción”. *Review*. *Revista de Libros*, núm. 15, 2017. Web. Consultado el 22 ene. 2020 <http://www.rdelibros.com/aira-autor-de-ciencia-miccion/>

Castany Prado, Bernat. “La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki”. Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, vol. 3, núm. 2, 2015: 147-168.

Castaño Santos, Soledad. “Los orígenes del escritor Mario Bellatin”. Coords. Alejandro Palma Castro, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Lambarry y Samantha Escobar Fuentes. *Bellatin en su proceso*. *Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. 97-115.

Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique*. *De Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

Ceballos Viro, Álvaro. "La autoficción satírica y festiva en la restauración española". Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Alfaguara, 2015.

Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, col. "La balsa de la Medusa", [1996] 1999.

Champdor, Albert. *El libro egipcio de los muertos*. Trad. Luz González. Madrid: Editorial Edaf, col. "Arca de sabiduría", [1963] 1982.

Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic*. *Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing, 1985.

Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont, 1969.

Coates, Paul. *The Double and the Other*. *Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. London: The MacMillan Press LTD, 1988.

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

———. "L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)". Tesis de doctorado. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Web. Consultado el 17 abr. 2020 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>

Conde de Boeck, José Agustín. "Exotismo, transgresión y actitud de culto: la revista *Babel* (1988-1991) y la representación del espacio marginal". *Jornaler@s*. *Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, núm. 3, 2017: 165-178.

Contreras, Sandra. "César Aira: El movimiento de la idea". *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, núm. 4, 1995: 45-64.

———. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico". *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1967. 43-48.

Dalmaroni, Miguel. "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)". *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 12, 2005: 1-22. Web. Consultado el 05 ago. 2020 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr9700>

Danou, Gérard. *Le corps souffrant : Littérature et médecine*. Ceyzérieu: Champ Vallon, 1994.

Darrieussecq, Marie. "La autoficción, un género poco serio". Trad. Enric Sullà. Comp. Ana Casas. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, [1996] 2012. 65-82.

———. *Le bébé*. Paris: P.O.L éditeur, [2002] 2013 (libro electrónico).

De Man, Paul. "Autobiography as De-facement". *Modern Language Notes*, vol. 94, núm. 5, 1979: 919-930.

Dean Willis, Bruce. *Corporeality in Early Twentieth-Century Latin American Literature. Body Articulations*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

Decock, Pablo. "El simulacro de la desidentidad: Las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3, núm. 1, 2015: 15-28.

Degrande, François. "La poética del juego en las cinco primeras novelas de Juan José Saer". Tesis de doctorado. Université catholique de Louvain, 2010.

Delaume, Chloé. "Politique et autofiction". Dirs. Arnaud Genon e Isabelle Grell. *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. *Colloque de Cerisy 2012*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016. 221-234.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka*. *Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, col. "Critique", 1975.

———. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, col. "Critique", [1972] 1973 (edición aumentada).

———. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, col. "Critique", 1980.

Delgado, Verónica. "*Babel*. *Revista de libros* en los '80. Una relectura". *Orbis Tertius*, núm. 2-3, 1996: 275-302.

Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

Dhondt, Reindert, y Beatrijs Vanhacker. "*Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique". *COnTEXTES*. *Revue de sociologie de la littérature*, núm. 13, 2013. Web. Consultado el 22 jun. 2020 <https://journals.openedition.org/contextes/5685>

Diderot, Denis. "Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient". *Œuvres complètes de philosophie*. *Tome I*. Paris: Garnier Frères, 1875. 275-342. Web. Consultado el 16 jun. 2020 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544966d/f348.item>

Díaz, José-Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.

Donoso Macaya, Ángeles. "'Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción' o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio* (2007)". *Chasqui*, vol. 40, núm. 1, 2011: 96-110.

Dorio, Jorge, y Martín Caparrós. "Caballerías". *Babel*. *Revista de libros*, núm. 1, 1988: 3.

Doubrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. Comp. Ana Casas. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012. 45-64.

———. “Autofiction : postface”. Dir. Michel Erman. *Autofiction(s)*. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, col. “Champs du Signe”, 2009. 153-156.

———. *Fils*. Paris: Gallimard, col. “Folio”, 1977.

———. “Les points sur les ‘i’”. Dirs. Jean-Louis Jeannelle y Catherine Viollet. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. 53-65.

Echevarren, Roberto. “Denis”. Comps. Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo. *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. 161-204.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Trads. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Gedisa, [1977] 2001.

———. *Historia de la fealdad*. Trad. Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.

———. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Trad. Francisca Perujo. Barcelona: Seix Barral [1962] 1965.

Elvridge-Thomas, Roxana. *Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto*. Ciudad de México: Tierra Adentro, 2004.

Epstein, Julia. “The Pregnant Imagination, Women’s Bodies, and Fetal Rights”. Eds. Susan C. Greenfield y Carol Barash. *Inventing Maternity: Politics, Science, and Literature (1650-1865)*. Lexington: The University Press of Kentucky, [1994] 1999. 111-137.

Estrada, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente: Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, 2014.

Eudave, Cecilia. "El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres". Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, 2019. 43-58.

Felski, Rita. *The Uses of Literature*. Oxford: Blackwell Manifestos, 2008.

Fernández, Macedonio. *Obra completa, tomo 6: Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

Fink, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*. Trads. Hans Hildenbrand y Alex Lindenberg. Paris: Les Éditions de Minuit, 1966.

Forest, Philippe. "Ego-literatura, autoficción, heterografía". Trad. David Roas. Comp. Ana Casas. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, [2007] 2012. 211-235.

———. "La vie est un roman". Dirs. Jean-Louis Jeannelle y Catherine Viollet. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. 211-219.

Foucault, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Fécamp: Nouvelles Éditions Ligne, 2009.

———. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Garzón del Camino, Aurelio. Ciudad de México: Siglo XXI, [1975] 2009.

Freixas, Laura. "Contra la autoficción". *Letras libres*, núm. 206, 01 nov. 2018. Web. Consultado el 13 jun. 2020 <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/contra-la-autoficcion>

Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *El hombre de la arena, precedido de "Lo siniestro"*. Trads. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: Hesperus, [1917] 1991.

Frye, Joanne S. “Narrating Maternal Subjectivity: Memoirs from Motherhood”. Eds. Elizabeth Podnieks y Andrea O’Reilly. *Textual Mothers/Maternal Texts*. *Motherhood in Contemporary Women’s Literatures*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010. 187-201.

García Díaz, Teresa. “Prólogo”. Coord. Teresa García Díaz. *César Aira en miniatura: Un acercamiento crítico*. Xalapa/Veracruz: Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones, col. “Cuadernos”, 2006. 9-19.

García Díaz, Teresa, y Juan Pablo Villalobos. “Para leer a César Aira”. Coord. Teresa García Díaz. *César Aira en miniatura: Un acercamiento crítico*. Xalapa/Veracruz: Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones, col. “Cuadernos”, 2006. 141-168.

Garland Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.

Gaspar, Martín. *La condición traductora*. *Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014.

Gasparini, Philippe. *Autofiction*. *Une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil, col. “Poétique”, 2008.

———. “Autofiction *vs* autobiographie”. *Tangence*, otoño 2011: 11-24. Web. Consultado el 11 sept. 2019 <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar/>

———. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, col. “Poétique”, 2004.

———. “Limites de l’autofabulation”. Dir. Michel Erman. *Autofiction(s)*. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, col. “Champs du Signe”, 2009. 97-112.

Genette, Gérard. *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l’architexte*. Paris: Éditions du Seuil, [1991] 2004.

———. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

———. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. *Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity, 1991.

Goldchluk, Graciela. "¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin". *El hilo de la fábula*, vol. 7, núm. 8-9, 2010: 93-100. Web. Consultado el 09 ago. 2019 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6265/pr.6265.pdf>

———. "La desescritura del dolor en la obra de Mario Bellatin". Coord. Cécile Quintana. *La escritura del dolor en América Latina*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2017. 31-40. Web. Consultado el 31 may. 2020. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.541/pm.541.pdf>

González Arce, Teresa. "Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli". *Sincronía*, vol. 20, núm. 69 [enero-junio], 2016: 254-268.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo*. *Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, [1990] 2011.

Grawez, Damien. "Nouveau Roman". *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

Grell, Isabelle. "Introduction". Dirs. Arnaud Genon e Isabelle Grell. *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. *Colloque de Cerisy 2012*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016. 5-13.

———. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.

———. "Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'*autofiction* ?". Dirs. Jean-Louis Jeannelle y Catherine Viollet. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. 39-51.

Gronemann, Claudia. "Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte : Conceptions postmodernes / postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébine". Eds. Susanne Gehrmann y Claudia Gronemann. *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*. Paris: L'Harmattan, 2006. 103-123.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies*. *Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Guerrero, Javier, y Nathalie Bouzaglo. "Introducción: fiebres del texto - ficciones del cuerpo". Comps. Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo. *Excesos del cuerpo*. *Ficciones de contagio y enfermedad en América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. 9-54.

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Visor, [1957] 1995.

Hanson, Clare. "The Maternal Body". Ed. David Hillman. *The Cambridge Companion to the Body in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 87-100.

Haraway, Donna. "Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature". *A Cyborg Manifesto*. *Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth-Century*. New York: Routledge, [1985] 1991. 149-181.

Hawking, Stephen, y Leonard Mlodinow. *The Grand Design*. London: Bantam Edition, 2010.

Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Barcelona: Random House, 2011.

Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot*. *Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Janzen, Rebecca. *The National Body in Mexican Literature*. *Collective Challenges to Biopolitical Control*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.

Jordan, Shirley. "État présent: Autofiction in the Feminine". *French Studies*, vol. 67, núm. 1, 2013: 76-84. Web. Consultado el 12 jun. 2020 <https://academic.oup.com/fs/article/67/1/76/535584?searchresult=1>

Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo (1907-1954). Dolor y Pasión*. Köln: Taschen, 1999.

Kovacshazy, Cécile. *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2012.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

———. "Una literatura de la clase media: Notas sobre César Aira". *Hispamérica*, núm. 88, 2001: 37-48.

Laera, Alejandra. "Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls". *Revista Iberoamericana*, vol. 75, núm. 227, 2009: 459-474.

Lafforgue, Jorge. "La nueva novela latinoamericana". Comp. Jorge Lafforgue. *Nueva Novela Latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1969. 13-29.

Lasso de la Vega, José S. "Introducción general". *Sófocles: Tragedias*. Madrid: Gredos, 1981. 7-112.

Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, [1990] 1992 (edición corregida).

———. *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris: Méridiens Klincksieck, [1985] 1991.

———. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, 1992.

———. *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris: Métailié, 2015.

Lecarme, Jacques. “Origines et évolution de la notion d’autofiction”. Eds. Marc Dambre, Aline Mura-Brunel y Bruno Blanckeman. *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. 13-23. Web. Consultado el 11 sept. 2019 <http://books.openedition.org/psn/1623>

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, [1975] 1996.

Lemus, Rafael. “Mario Bellatin: el diálogo silencioso”. *Fractal*, núm. 14, 1999. Web. Consultado el 07 may. 2019 <https://www.mxfractal.org/F32Lemus.html>

Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1971.

Lipovetsky, Gilles. *L’ère du vide*. *Essais sur l’individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983.

Llano, Pablo de. “Cien mil veces Mario Bellatin”. *El País*, 23 jun. 2012. Web. Consultado el 20 mzo. 2019 <https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html>

Logie, Ilse. “‘Más allá del paradigma de la memoria’: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina”. *Pasavento*, vol. 3, núm. 1, 2015: 75–89.

López Alfonso, Francisco José. “Ironía en *La jornada de la mona y el paciente*”. Coords. Alejandro Palma Castro, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Lambarry y Samantha Escobar Fuentes. *Bellatin en su proceso*. *Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. 117-131.

———. “Laberintos en ‘La enfermedad de la sheika’, de Mario Bellatin”. *Romance Notes,* vol. 55, núm. 2, 2015: 265-271.

———. *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, col. “Cuadernos de América sin Nombre”, 2015.

López-Labourdette, Adriana. "Cuando el autor deviene monstruo. Escritura, autoficción y capitalización del cuerpo extra/ordinario en *Wasabi* (Alan Pauls)". Eds. Adriana López-Labourdette, Claudia Gronemann y Cornelia Sieber. *Cuerpos extra/ordinarios: discursos y prácticas somáticas en América latina y España*. Barcelona: Linkgua, 2019 (libro electrónico). 302-319.

López-Labourdette, Adriana, Claudia Gronemann y Cornelia Sieber. "Cuerpos extra/ordinarios: una aproximación". Eds. Adriana López-Labourdette, Claudia Gronemann y Cornelia Sieber. *Cuerpos extra/ordinarios: discursos y prácticas somáticas en América latina y España*. Barcelona: Linkgua, 2019 (libro electrónico). 11-34.

López-Pellisa, Teresa. "¿Autoficción en la ciencia ficción? Autoficción especulativa en *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066)* de Pablo Martín Sánchez". Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text*. Trad. Gail Lenhoff y Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan, [1970] 1977.

Louis, Annick. "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción". Eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. *La obsesión del yo*. *La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 73-96.

Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura y otros textos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, col. "Gótica", [1927] 2010.

Luis Mora, Vicente. *La literatura egódica*. *El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Servicio de Publicaciones, 2013.

———. "Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin". Comps. Julio Ortega y Lourdes Dávila. *La variable Bellatin*. *Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, col. "EntreMares", 2012. 71-98.

Luiselli, Valeria. "An International Life in Essays and Fiction: Valeria Luiselli". Entr. Wendy Smith. *Publishers Weekly*, 25 abr. 2014. Web. Consultado el 30 ene. 2017. <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/62009-aninternational-life-in-essays-and-fiction-valeria-luiselli.html>

———. "Gilberto Owen, narrador". *Letras libres*, núm. 121, 31 ene. 2009. Web. Consultado el 13 jun. 2020 <https://www.letraslibres.com/mexico/gilberto-owen-narrador>

———. "Hiperrealismo afantasmado. Entrevista a Valeria Luiselli". Entrs. Ezequiel Barbosa Vera y Pablo Scofaulos. *Revista Tónica*, 10 oct. 2012. Web. Consultado el 14 jul. 2017 <https://revistatonica.com/2012/10/10/hiperrealismo-afantasmado/>

———. "Novedad de la nueva narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica". *Nexos*, 01 feb. 2012. Web. Consultado el 01 feb. 2017 <https://www.nexos.com.mx/?p=14682>

———. *Papeles falsos*. Ciudad de México: Sexto Piso, [2010] 2015 (3ª edición).

———. "Valeria Luiselli: The Novelist All Your Smart Friends Are Talking About". Entr. Lauren Oyler. *Broadly*, 15 sept. 2015. Web. Consultado el 30 ene. 2017 <https://broadly.vice.com/en_us/article/valeria-luiselli-the-novelist-all-your-smart-friends-are-talking-about>

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

Martín, Rebeca. *La amenaza del Yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.

Marzano-Parisoli, Maria Michela. *La philosophie du corps*. Paris: Presses Universitaires de France, col. "Que sais-je ?", [2007] 2009.

———. *Penser le corps*. Paris: Presses Universitaires de France, col. "Questions d'éthique", 2002.

Maupassant, Guy de. "Le Horla". *Œuvres complètes*. Paris: Maurice Gonon/Albin Michel, 1969. 19-53.

Meizoz, Jérôme. "Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur". *Argumentation et analyse du discours*, núm. 3, 2009. Web. Consultado el 22 jun. 2020 <https://journals.openedition.org/aad/667>

———. "'Écrire, c'est entrer en scène': la littérature en personne". *COnTEXTES*. *Revue de sociologie de la littérature*, 10 feb. 2015. Web. Consultado el 25 mzo. 2019 <https://journals.openedition.org/contextes/6003>

———. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Érudition, 2007.

Méndez, Marcelo. "Aproximación a *Wasabi*, de Alan Pauls". *Hispamérica*, núm. 111, 2008: 103-107.

Meruane, Lina. *Contra los hijos (una diatriba)*. Santiago de Chile: Random House, [2014] 2018 (edición revisada y ampliada).

Mitchell T., David, y Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis*. *Disability and the Dependence of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

Molina, Diego. "Babélicos versus Planetarios. Puro grupo". Dir. David Viñas. *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso, 2010. 205-213.

Molkou, Elizabeth. "L'autofiction, un genre nouveau ?". *French Literature Series*. Jul. 2002: 155-168.

Montes, Alicia. "Cuerpos ausentes y horror". *Amerika*, núm. 19/20, 2020. Web. Consultado el 21 feb. 2020 <https://journals.openedition.org/amerika/10776>

Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico". *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 2, núm. 2, 2000: 47-61.

Nettel, Guadalupe. "El divino narrador. Identidad y perspectiva del narrador en la novela". Tesis de fin de carrera. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Nicolás, César. "Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo : una imagen literaria, pictórica, fílmica". Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert. *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*. Madrid: Iberoamericana, 1999. 17-56.

Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

Nodier, Charles. "Du fantastique en littérature". *Revue de Paris*, nov. 1830: 205-226. Web. Consultado el 10 mzo. 2020 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c.image>

Olea Franco, Rafael. *En el reino de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. Ciudad de México: El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

Ospina, William. "Coronavirus: del miedo a la esperanza". *El Espectador*, 15 mzo. 2020. Web. Consultado el 04 sept. 2020. <https://www.elespectador.com/coronavirus/coronavirus-del-miedo-la-esperanza-por-william-ospina-articulo-909303/>

Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui*, vol. 32, núm. 1, 2003: 25-38.

———. "Prólogo". *Mario Bellatin. Obra reunida*. México: Alfaguara, 2005.

Palma Castro, Alejandro, y Rogelio Rosado Marrero. "Comparemos escrituras: Bellatin y la ausencia del sujeto". Coords. Alejandro Palma Castro, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Lambarry y Samantha Escobar Fuentes. *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. 133-148.

Palou, Pedro Ángel. "Contemporáneos y la construcción del campo literario en México". Coords. Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vega y Rafael Mondragón Velázquez. *La revolución intelectual de la Revolución mexicana (1900-1940)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 2019. 275-292.

Pape, Maria. "El pasaje como modus operandi. Perspectivas simultáneas y recíprocamente excluyentes en *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 90 [septiembre], 2015: 171-195.

Parsons, Talcott. *Social Structure and Personality*. London: Collyer/MacMillan, 1964.

Pauls, Alan. "Acopio de compulsiones. Fragmentos de una conversación con Alan Pauls". Entr. Pénélope Laurent. *Letral*, núm. 5, 2010: 116-130.

———. "Alan Pauls". Entr. María Julia Rossi. *Hispamérica*, núm. 123, 2012: 51-59.

———. "Alan Pauls. Variaciones sobre la crítica". Entr. Alejandra Laera y Martín Kohan. *Mil palabras*, núm. 1, primavera 2001: 63-72.

———. *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*. Barcelona: Anagrama, [2000] 2004.

———. "El problema Bellatin". *Salon Kritic*, 14 jun. 2011. Web. Consultado el 15 nov. 2017 <salonkritic.net/10-11/2011/06/el_problema_bellatin_alan_pauls_1.php>

———. "El revés del sentido". *Babel*. *Revista de libros*, año 3, núm. 21, 1990: 5.

———. "Entretien avec Alan Pauls". Entr. Bernard Bretonnière. *Wasabi*. Trad. Lucien Ghariani. Paris: Christian Bourgeois, 2006. 145-154.

———. "Entrevista con Alan Pauls: literatura de la intimidad, la enfermedad, la politización del amor". Entr. Rafael Ojeda. *El hablador*, núm. 16, 2009. Web. Consultado el 16 jul. 2020 <https://www.elhablador.com/entrevista16_pauls1.html>

———. "Noche en Opwijk". *Letras libres*, núm. 130, 31 oct. 2009. Web. Consultado el 13 feb. 2018 <http://www.letraslibres.com/mexico/noche-en-opwijk-cuento>

———. “Noche en Opwijk. El cuento por su autor”. *Página/12*, 03 feb. 2013. Web. Consultado el 13 feb. 2018 <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-213128-2013-02-03.html>

———. “Retrato del artista disidente”. *Babel*. *Revista de libros*, núm. 1, 1988: 5.

———. *Trance: un glosario*. Buenos Aires: Ampersand, col. “Lector&s”, 2018.

Paz, Octavio. *Obra completa I: La casa de la presencia (poesía e historia)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Peller, Diego. “Estertores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80”. *CELEHIS*, núm. 17, 2005/2006: 97-109.

Picard, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.

Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Pitois-Pallares, Véronique. “Sous le signe du je : pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)”. Tesis de doctorado. Université Paul Valéry Montpellier 3, 2015. Web. Consultado el 11 sept. 2019 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01346530/document>

Pitol, Sergio. “Lo que dice César Aira”. Coord. Teresa García Díaz. *César Aira en miniatura: Un acercamiento crítico*. Xalapa/Veracruz: Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones, col. “Cuadernos”, 2006. 21-27.

Pozuelo Yvancos, José María. “‘Figuracion del Yo’ frente a Autoficción”. *Figuraciones del Yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, col. “Ensayos literarios”, 2010. 11-35. Web. Consultado el 04 sept. 2019 <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/figuraciones_del_yo_cortada.pdf>

Premat, Julio. “Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo”. *Cuadernos de literatura*, vol. 17, núm. 34, 2013: 47-64.

———. “Niño”. Ed. Carlos Walker. *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*. Santiago de Chile: Hueders, 2017. 406-410.

Prieto, Julio. “Autoficción y derivas fantásticas: la estrategia de la inverosimilitud en el cine argentino de los 2000”. Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

———. “‘¡Realmente fantástico!’: notas sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata”. Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*. *Límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid: Iberoamericana, 2009. 57-76.

Pron, Patricio. “De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Cómo me hice monja*”. Eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. *La obsesión del yo*. *La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 111-121.

Quirarte, Vicente. *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Publicaciones, 1990.

———. *El fantasma del Hotel Alsace*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, 2001.

Rabelais, François. *Œuvres complètes. Tome I*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.

Rank, Otto. *Double*. *A Psychoanalytic Study*. Trans. Harry Tucker. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, [1925] 1971.

Reisz, Susana. “Formas de la autoficción y su lectura”. *Lexis*, vol. 40, núm. 1, 2016: 73-98.

———. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. Comp. David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, [1989] 2001. 193-221.

Ricardou, Jean. "Le nouveau roman existe-t-il ?". Eds. Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon. *Nouveau roman : Hier, aujourd'hui. 1) Problèmes généraux*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972. 9-20.

Richard, Annie. *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme ?* Paris: L'Harmattan, 2013.

Richter, Anne. *Les Écrivains fantastiques féminins et la métamorphose*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, col. "L'académie en poche", 2017.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Roas, David. *Tras los límites de lo real*. *Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Robbe-Grillet, Alain. "La 'Nouvelle Autobiographie': entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand". Comps. Roger-Michel Allemand y Christian Milat. *Le "Nouveau Roman" en questions 5. Une "Nouvelle Autobiographie" ?* Paris: Lettres Modernes Minard, 2004. 213-230.

———. *Le Voyageur*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 2001.

———. *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, [1963] 2013.

———. "Sur le choix des générateurs". Eds. Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon. *Nouveau roman : Hier, aujourd'hui. 2) Pratiques*. Paris: Hermann, 2011. 157-162.

Rodríguez Fernández, Mario. "'Pierre Menard, autor del Quijote'. Biografía de un lector". *Revista chilena de literatura*, núm. 67, 2005: 103-112.

Rodríguez Martínez, Daniel. "'De otro fue la palabra antes que mía'. Yuri Herrera y Jorge Cuesta; Valeria Luiselli y Gilberto Owen: Ecos y reflejos". *Boletín Millares Carlo*, núm. 32, 2016: 356-385.

Rosa, Hartmut. *Accélération*. *Une critique sociale du temps*. Trad. Didier Renault. Paris: La Découverte, 2010.

Rossum-Guyon, Françoise van. "Conclusion et perspectives". Eds. Jean Ricardou y Françoise van Rossum-Guyon. *Nouveau roman : Hier, aujourd'hui. 1) Problèmes généraux*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972. 399-415.

Rothfield, Lawrence. *Vital Signs*. *Medical Realism in Nineteenth-Century Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Sáenz, Inés. "Hacer *zapping* de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno". Comps. Julio Ortega y Lourdes Dávila. *La variable Bellatin*. *Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, col. "EntreMares", 2012. 135-161.

Salinsky, John. *Medicine and Literature. The Doctor's Companion to the Classics*. Boca Raton: CRC Press, [2002] 2018.

Samson, Dominique. "Le spectre de la mort de l'auteur". *L'Homme & la Société*, núm. 147, 2003: 115-132. Web. Consultado el 15 jun. 2020 <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-1-page-115.htm#no5>

Sánchez Prado, Ignacio M. *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon : Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, col. "Folio/essais", [1956] 1987.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, [1948] 2008.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Éditions du Seuil, col. "Poétique", 1999.

———. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris: Éditions du Seuil, 1989.

Schlesinger, Eilhard. *El Edipo Rey de Sófocles*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1950.

Schlickers, Sabine. "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción". Eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. *La obsesión del yo*. *La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 51-71.

Schmitt, Arnaud. *Je réel / Je fictif* : *Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Schopenhauer, Arthur. Aphorismes sur la sagesse dans la vie. Trad. J.-A. Cantacuzène. Paris: Librairie Germer Baillière, [1851] 1887 (3ª edición). Web. Consultado el 23 feb. 2018. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201420k>

Serna, Enrique. "La mancha violeta". *Letras Libres*, 21 dic. 2017. Web. Consultado el 05 mzo. 2020 <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-mancha-violeta>

Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. Trad. Juan José Utrilla. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, [1984] 1989.

Silvia Mancas, Magdalena. *Pour une esthétique du mensonge : Nouvelle Autobiographie et postmodernisme*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

Sófocles. *Tragedias*. Madrid: Gredos, 1981.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Penguin Books, 1978.

Souter, Gerry. *Frida Kahlo*. *Detrás del espejo*. New York: Parkstone International, 2018 (libro electrónico).

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. *Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

———. “César Aira: Manual de uso”. *Mil palabras*, núm. 1, 2001: 2-13.

———. *Fuera de campo*. *Literatura y arte argentino después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

———. *Primera persona*. *Conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995.

Stanton, Anthony. “Un poeta mexicano se apropia de las vanguardias europeas en Nueva York: ‘autorretrato o del subway’ de Gilberto Owen”. *Revista Iberoamericana*, vol. 74, núm. 224, 2008: 741-750.

Steinberg, Samuel. “To Begin Writing: Bellatin, Reunited”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 20, núm. 2, 2011: 105-120.

Stiénon, Valérie. “Le type et l’allégorie : négociations panoramiques”. *Romantisme*, núm. 152, 2011-2: 27-38.

Strafacce, Ricardo. *César Aira, un catálogo*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

Taormina, Alizé. *“Ese yo que soy yo y no soy yo”. Autoficción e imagen de autor en la obra de Javier Cercas*. Tesis de doctorado. Université de Liège, 2014-2015.

Teicher, Rahel. “Sueños y delirios en los relatos de los ‘hijos’: ‘Sueño con medusas’ de Félix Bruzzone y *Diario de una princesa montonera, —100% verdad—* de Mariana Eva Pérez”. Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Thurston, Luke. *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism*. *The Haunting Interval*. New York: Routledge, 2012.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Toro, Alfonso de. "'Meta-autobiografía'/'autobiografía transversal' posmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djebar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo". *Estudios públicos*, núm. 107, 2007: 213-308.

Toro, Vera. *"Soy simultáneo": El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017.

Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo. "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación". Eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. *La obsesión del yo*. *La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 7-29.

Torras Francés, Meri. "El cuerpo ausente: Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente". *Estudios: Centro de Estudios Avanzados*, núm. 27, 2012: 107-118.

Torre Espinosa, Mario de la. "Posmemoria, autoficción y tramas inverosímiles en el cine documental de *los nietos*". Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Turner, Bryan S. *The Body and Society*. Los Angeles/London: Sage, [1984] 2008.

Uhía, Santiago. "Exótico/a". Ed. Carlos Walker. *Mil hojas: formas contemporáneas de la literatura*. Santiago de Chile: Hueders, 2017. 383-385.

Usi, Eva. "Los ingrávidos, de Valeria Luiseli, aclamada en Berlín". *Deutsche Welle Cultura*, 14 jun. 2013. Web. Consultado el 31 ene. 2017 <https://www.dw.com/es/los-ingrávidos-de-valeria-luiselli-aclamada-en-berl%C3%ADn/a-16878999>

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. *The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trad. Valentina Zavarin y Susan Wittig. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, [1973] 1983.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Dykinson, 2015 (libro electrónico).

Valéry, Paul. *Œuvres de Paul Valéry II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

Vanden Berghe, Kristine. "Guerre primitive, primitivisme esthétique et regard d'enfant". Eds. Achim Küpper y Kristine Vanden Berghe. *Guerre et jeu : Cultures d'un paradoxe à l'ère moderne*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2014. 123-140.

———. "Introducción: Jugar con Fernando Vallejo, Nellie Campobello y el Subcomandante Marcos". Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

———. "La Nueva Novela Latinoamericana : Boom y Boomerang. Un estudio polisistémico". Tesis de maestría. Katholieke Universiteit Leuven, 1987.

———. *Narrativa de la rebelión zapatista*. *Los relatos del Subcomandante Marcos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005.

———. "Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira". *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 41, 2012: 265-276.

———. "*Wasabi*, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional". *Pasavento*, vol. 3, núm. 1, 2015: 29-42.

Vanden Berghe, Kristine, y Nicolas Licata. "Otro poeta en Nueva York: Gilberto Owen en *Los ingrávidos* (2011), de Valeria Luiselli". *Literatura Mexicana*, vol. 31, núm. 1, 2020: 155-178. Web. Consultado el 03 mzo. 2020 <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1150>

Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. *Étude sur la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Vecchio, Diego. “Bellatin ou le corps à corps de la fiction”. *La femelle du requin*, núm. 33, 2009. Web. Consultado el 30 ene. 2019 <http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/vecchio/bellatin/bellatin.htm>

Vigarello, Georges. *Le sentiment de soi*. *Histoire de la perception du corps*. Paris: Éditions du Seuil, col. “L’Univers Historique”, 2014 (libro electrónico).

Villalobos, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama, 2016.

———. “Prefacio”. *Diez novelas de César Aira*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2019. 9-11.

Wagner-Egelhaaf, Martina. Trad. Antonio Rivas. “La autoficción y el fantasma”. Comp. Ana Casas. *La autoficción*. *Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, [2008] 2012. 237-258.

Warley, Jorge. “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 517-519, 1993: 195-207.

Waugh, Patricia. *Metafiction*. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.

Willem, Bieke. “Animales domésticos y la experiencia de extranjería en *Pajarito* de Claudia Ulloa Donoso”. Eds. Nicolas Licata, Kristine Vanden Berghe y Rahel Teicher. *La invasión de los alter egos*. *Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, en prensa.

Willemard, Philippe. “L’autofiction en finit-elle avec l’autobiographie ?”. Dir. Michel Erman. *Autofiction(s)*. Toulouse: Éditions Universitaires du Sud, col. “Champs du Signe”, 2009. 13-21.

Winnicott, Donald Woods. *Playing and Reality*. New York: Basic Books, 1971.

Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own*. London: Hogarth Press, [1929] 1931.

———. “On Being Ill”. *Collected Essays*. London: Hogarth Press, [1925] 1967. 193-203.

Zavala, Oswaldo. *Volver a la modernidad*. *Genealogías de la literatura mexicana de fin de siglo*. Valencia: Albatros, 2017.

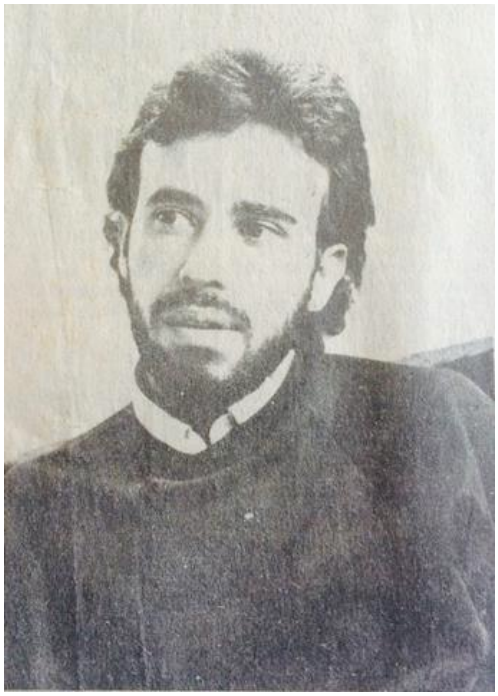
ANEXOS

Anexo 1. Comparación de las iconografías de Mario Bellatin y Alain Robbe-Grillet

Fig. 1. Alain Robbe-Grillet

Fuente: *Babelio*. Web. Consultado el 05 sept. 2019 <https://www.babelio.com/auteur/Alain-Robbe-Grillet/3129/photos>

Fig. 2. Mario Bellatin

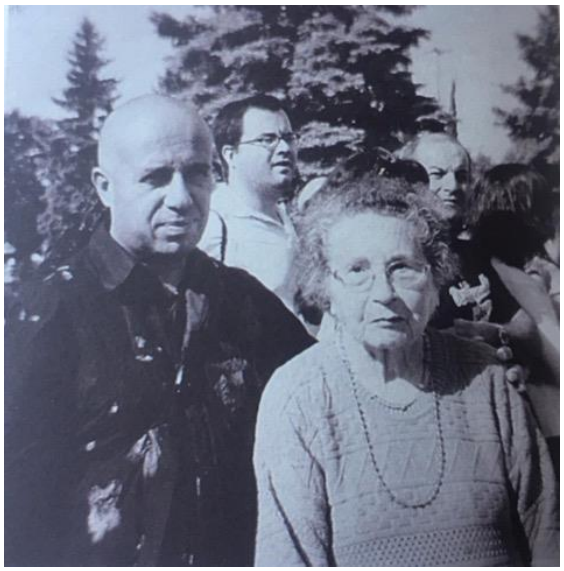


Fuente: "Las mujeres de Bellatin". *El Comercio*. 02 nov. 1986. Impreso. Consultado el 14 ago. 2019 en el "archivo Mario Bellatin", La Plata, Argentina.

Anexo 2. Mujer fotografiada por Mario Bellatin para su libro *Las dos Fridas* (2008)

Fuente: Llano, Pablo de. "Cien mil veces Mario Bellatin". *El País*, 23 jun. 2012. Web. Consultado el 20 mzo. 2019 <https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html>

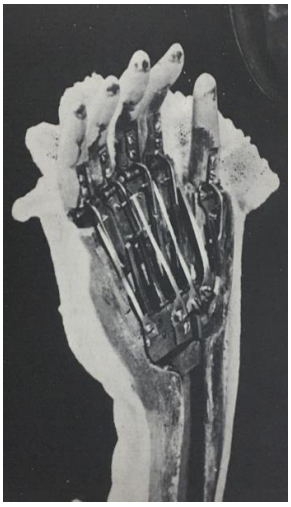
Anexo 3. Mario Bellatin y la madre de César Aira



Fuente: *Biografía ilustrada de Mishima*, en: *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2013, p. 580. Debajo de esta foto figura la leyenda siguiente: “Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima”.

Anexo 4. Lo *unheimliche* y las prótesis de Mario Bellatin

Fig. 1. Ilustraciones del concepto de "lo siniestro"



Fuente: Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *El hombre de la arena, precedido de "Lo siniestro"*. Trads. Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: Hesperus, [1917] 1991, pp. 14-15.

Fig. 2. Mario Bellatin posando con dos de sus prótesis

Fuentes: (imagen izquierda) Carlos Mussó, Luis. "Mario Bellatin: un caso de ficción". *El telégrafo*, 09 jul. 2014. Web. Consultado el 31 may. 2020 <https://urlz.fr/cPh9>
(imagen derecha) Quesada Gómez, Catalina. "*Mutatis mutandis*: de Severo Sarduy a Mario Bellatin". *InCUBAdora*, 09 ago. 2018. Web. Consultado el 31 may. 2020 <https://in-cubadora.org/2018/08/09/catalina-quesada-gomez-·mutatis-mutandis-de-severo-sarduy-a-mario-bellatin·/>

Anexo 5. Autoficciones no miméticas de César Aira ordenadas por fecha de escritura

- "Drácula en su dracumóvil, Frankestein a pie" (texto sin fechar, publicado en el primer número de la revista *El Cielo*, de septiembre-octubre de 1968);
- "El sacrificio" (enero de 1983);
- *Embalse* (diciembre de 1987);
- *Cómo me hice monja* (febrero de 1989);
- *Madre e hijo* (marzo de 1990);
- *El llanto* (abril de 1990);
- *La costurera y el viento* (julio de 1991);
- *La serpiente* (noviembre de 1993);
- "El espía" (julio de 1995);
- "Pobreza" (noviembre de 1995);
- *El congreso de literatura* (marzo de 1996);
- *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (septiembre de 1996);
- "Duchamp en México" (noviembre de 1996);
- *El juego de los mundos* (enero de 1998);
- "Suscripción" (noviembre de 2002);
- "El todo que surca la nada" (diciembre de 2003);
- "El carrito" (marzo de 2004);
- "El cerebro musical" (julio de 2004);
- "Picasso" (noviembre de 2006);
- "A Brick Wall" (enero de 2011);
- *El ilustre mago* (noviembre de 2012).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Autofabulateurs fabuleux. Études sur les autofictions non-mimétiques de Mario Bellatin, Alan Pauls, Valeria Luiselli et César Aira

Le titre de ce travail, qui renferme une valeur descriptive de son contenu, constitue un bon point de départ pour son résumé. Le mot « autofabulateur » renvoie à l'auteur d'une « autofabulation », terme technique qui désigne un type de récit de toute évidence imaginaire qu'un écrivain articule autour de sa propre personne, en s'y octroyant un rôle plus ou moins prépondérant. « Autofabulateurs » est renforcé par l'adjectif « fabuleux », qui doit être entendu au sens d'« irréel », « extraordinaire », « invraisemblable », car les auteurs dont il est question ici ne sont pas des fabulateurs modérés ; au contraire, les trames qu'ils inventent sont résolument fictives, et par ailleurs leurs récits mettent en évidence ce caractère fictif de bien des manières.

Dans le sous-titre, l'expression « autofictions non-mimétiques » est employée comme synonyme du terme « autofabulations », et si je parle d'« études » au pluriel (et non d'« étude » au singulier), c'est parce que chaque chapitre se centre sur un seul des quatre auteurs cités, en donnant la priorité à l'unicité de son œuvre. Ceci étant dit, le fait que chaque chapitre part de la lecture d'une œuvre individuelle n'empêche pas qu'il crée aussi des ponts avec l'œuvre des trois autres auteurs dans le but d'élucider un ou plusieurs aspects importants de l'autofabulation et/ou de l'autofiction en général. Il est donc recommandé de lire conjointement ces différents chapitres.

De ce sous-titre, on peut aisément déduire que la présente thèse ne prétend pas offrir une étude panoramique de l'autofabulation, qui serait basée sur un grand nombre de ses cultivateurs. Cela ne signifie pas pour autant que j'aie complètement perdu de vue dans ma méthodologie la variété propre du panorama. Au lieu d'opter pour une thèse panoramique, qui engloberait une multitude d'auteurs, j'ai plutôt opté pour intégrer le panorama à mon approche des récits : non pas, donc, un point de vue panoramique, mais un panorama de points de vue analytiques. En effet, tout en étant toujours prioritairement littéraire, mon approche aux autofabulations de Mario Bellatin (Mexico 1960), Alan Pauls (Buenos Aires 1959), Valeria Luiselli (Mexico 1983) et César Aira (Coronel Pringles, province de Buenos Aires 1949) se renouvelle d'un chapitre à l'autre, et même souvent d'un sous-chapitre à l'autre.

Dans les pages de cette thèse sont abordés entre autres les thèmes suivants : la relation critique de l'autofiction avec la médecine et plus globalement la science, l'autofiction féminine, les similitudes entre l'autofiction non-mimétique hispano-américaine contemporaine et la *nouvelle autobiographie* française, la conception rhizomatique de l'identité développée dans l'autofabulation, l'image sociale que se construit l'autofabulateur, le pacte de lecture ludique que ce dernier propose à ses lecteurs, ainsi que l'ouverture de ses récits au sens défini par Umberto Eco.

Fabulous autofabulators. Studies on Mario Bellatin's, Alan Pauls', Valeria Luiselli's and César Aira's non-mimetic autofictions

The title of this dissertation, which holds a descriptive value of its content, is a good starting point for its summary. The word "autofabulator" refers to the author of an "autofabulation", a technical term that in turn refers to an obviously imaginary type of narrative that a writer builds around his or her own person, playing in it a more or less leading role. "Autofabulators" is reinforced by the adjective "fabulous", which should be understood in the sense of "unreal", "extraordinary", "implausible", because the authors considered here are not moderate fabulators. On the contrary, the plots they imagine are resolutely fictitious, and their narratives bring out this fictitious nature in many ways.

In the subtitle, the expression "non-mimetic autofictions" is used as a synonym for the word "autofabulation", and I speak of "studies" in the plural (and not of "a study" in the singular) because each chapter focuses on only one of the four authors cited, giving the priority to the unicity of his or her work. That being said, the fact that each chapter offers a reading of an individual work does not preclude that it also builds bridges with the three other authors'

work, in order to elucidate one or various important aspects of autofabulation and/or autofiction in general. It is therefore recommended to read these chapters conjointly.

From the subtitle, it can be deduced that this doctoral thesis does not aim at providing a panoramic study of autofabulation, one that would be based on a large number of its cultivators. This does not however mean that I have completely lost sight in my methodology of the variety that characterises the panorama. Instead of opting for a panoramic thesis, that would encompass a wide range of authors, I opted for integrating the panorama in my approach to the narratives: not a panoramic point of view, but a panorama of analytical points of view. Indeed, remaining always primarily literary, my approach to Mario Bellatin's (Mexico City 1960), Alan Pauls' (Buenos Aires 1959), Valeria Luiselli's (Mexico City 1983) and César Aira's (Coronel Pringles, province of Buenos Aires 1949) autofabulations renews itself from chapter to chapter, and often even from subchapter to subchapter.

In the pages of this thesis, the following issues among others are dealt with: the critical relationship of autofiction with medicine and more globally with sciences, feminine autofiction, the similitudes between contemporary Hispano-American autofabulation and the French *nouvelle autobiographie*, the rhizomatic conception of identity developed in autofabulation, the social image that autofabulators create of themselves, the ludic reading pact they propose to their readers, as well as the openness of their narratives as defined by Umberto Eco.