

## **AUTOFICCIÓN Y ENUNCIACIÓN AUTOBIOGRÁFICA**

**Alicia Molero de la Iglesia**

Grupo de Investigación del ISLTYNT

La revitalización del discurso autobiográfico, como consecuencia de ese estado general de la cultura occidental que en las últimas décadas ha traído la vuelta de la subjetividad literaria, forzará la actividad crítica hacia un género que viene siendo objeto de atención sobre todo a partir de la publicación de *Le pacte autobiographique* (Ph. Lejeune, 1975). Esta intensa carrera teórica desembocará, a finales de los setenta, en la negación de la autobiografía como género por parte de la crítica neorretórica, cuyos replanteamientos abrirán nuevas perspectivas en el ámbito teórico, así como en el de la creación<sup>1</sup>. La necesidad de reivindicar la razón individual por encima de la social, por un lado, y

---

<sup>1</sup> En un trabajo dedicado a estudiar las relaciones entre autobiografía y realidad, analiza Eakin (1992) el hecho de que la negación del sujeto y las teorías deconstrucionistas de P. de Man o M. Sprinker, que se imponen en la crítica de estos años, no traiga sino mayor interés por explorar los modos de la referencialidad literaria, como muestra el *Roland Barthes par Roland Barthes*. Similar objetivo movió a S. Doubrovski a escribir *Fils* (1977), texto con el que el novelista busca anular la definición de *pacto autobiográfico* que en 1975 diera Ph. Lejeune.

la presión que ejercen las ideas sobre la imposible relación de identidad entre el sujeto y su representación escrita, por otro, van a estimular al escritor autobiográfico hacia una búsqueda personal del propio autodisco<sup>r</sup>sso que lo desconecte del paradigma moderno.

En el caso de España, tal impulso coincidirá con los cambios socio-políticos y las consecuencias estéticas que tuvo la superación del experimentalismo, que se había impuesto en los sesenta como reacción a la literatura del compromiso social; dicha confluencia de factores sociales y literarios va a ocasionar, a partir de 1975, la proliferación en el mercado editorial de obras autobiográficas<sup>2</sup>. En línea con la estética dominante, nuestro autor autobiográfico también se va a esforzar en la búsqueda de fórmulas con las que romper la linealidad narrativa que quiere imitar a la de la vida, troceando el sujeto textual mediante ciertos recursos que caracterizan la novela postfreudiana. Este alejamiento de la autobiografía decididamente monónica, así como el esfuerzo creativo que supone, llevará a muchos escritores autobiográficos —apegados a la consigna dada por Barthes de tomar el propio sujeto inscrito como personaje de novela— a proponer en sus prólogos la ficcionalidad de una autoescritura, que lo único que pretende es experimentar otras formas de dicción del yo, al margen de la autobiografía clásica. A esta usurpación de recursos por parte de la narración autobiográfica responderá el creador de ficciones, atraído a su vez por los efectos referenciales que provoca la incorporación del material autobiográfico a su novela. Es así como en el elástico ámbito de la autonovelación, en el que históricamente se han aventurado con particulares modos autores como Hita, Torres Villarroel o Unamuno, nuestra literatura va a encontrar un amplio espacio para la creatividad en este último cuarto de siglo, con escritores como Gonzalo Torrente Ballester, Jorge Semprún, Carmen Martín Gaite, Carlos Barral, Francisco Umbral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín, Antonio Muñoz Molina o Javier Marías.

---

<sup>2</sup> Constatada la importancia que tuvo la edición de textos autobiográficos en torno a 1975 (Caballé, 1995) y los factores que sin duda alentaron tal explosión (Romera Castillo, 1991), se puede hablar de algunas características generales que afectan a este tipo de escritura en el último cuarto de siglo, en España. Importa resaltar entre ellas la imposibilidad de sostener, después de los años cincuenta, el carácter reivindicativo que tenía la literatura de mujeres en el XIX; tampoco es válida la atribución de la escritura intimista como determinante de la expresión literaria femenina, puesto que los escritores acusan esa misma necesidad narrativa y todos —autores y autoras— van a practicar abundantemente en las últimas décadas la incursión autobiográfica en sus creaciones. Otro dato que debe tenerse en cuenta es que la *moda* de escribir sobre uno mismo no se agotó en una superproducción coyuntural, sino que su cultivo ha seguido aumentando hasta los noventa; así como que escritores pertenecientes a todas las generaciones que hoy publican en nuestro país se acercan de una u otra forma a lo autobiográfico.

---

La significativa aparición de este tipo de textos nos lleva a analizar, por un lado, el conflicto genérico que ha abierto la ficcionalización de la narración autobiográfica, y, por otro, el alcance que tiene la irrupción de la historia personal en obras que se publican como narrativa de ficción; así pues, se trata de distinguir, primero, dos géneros narrativos, para hallar después el significado que tiene la interacción de lo histórico y lo inventado en una novela sobre el autor. Al abordar el problema del género surge inmediatamente un dilema respecto a la génesis de lo que llamamos autoficción<sup>3</sup>: ¿su creador parte de un proyecto de novela, cuyo contenido autobiográfico responde a esa dimensión subjetiva del arte a la que también se acoge la ficción de nuestro tiempo, o, por el contrario, se trata del único modo que ve posible el autobiógrafo de hoy para llevar a cabo el propio autodisco? Puesto que las barreras de los géneros se amplían o se reducen dependiendo de los criterios que apliquemos a su definición, y teniendo en cuenta que éstos pueden renovarse y contaminarse formal y temáticamente, la vigencia de la autobiografía en nuestros días va a depender de que admitamos la evolución y actualización de su discursividad o, por el contrario, restrinjamos el género al modelo moderno. Quien defienda un concepto de autobiografía exclusivamente circunscrito al canon del XIX no considerará que lo sea el que se construye según el sistema de rupturas acordes con las necesidades representativas del sujeto en la postmodernidad. Desde este último punto de vista se viene hablado del fin de la autobiografía, como también se habló del de la novela, cuando ésta cambió la narración de hechos por la de palabras; aunque lo cierto es que después de su renovación, a principios de siglo, ésta ha seguido adelante como género vivo pese a estar tan alejada ya de la fórmula clásica.

Lo cierto es que en la actualidad encontramos una amplia variedad de realizaciones discursivas de lo autobiográfico, que, de un modo muy general, podríamos agrupar en tres categorías: por un lado, hay que considerar aquellos textos que pretenden narrar hechos de la vida de quien escribe y cuyo interés radica exclusivamente en el contenido de esa existencia; por otro, los que no sólo buscan contar la vida, sino hacer una narración artística de lo vivido; pero, además, están las novelas cuyo

---

<sup>3</sup> El término lo puso en circulación S. Doubrovsky en 1977, utilizándolo para dar nombre a una narración cuyo protagonista lleva el mismo nombre y apellidos que el autor y donde todos los datos atribuidos a este personaje son históricos y comprobables, si bien el autodisco se ensambla en una invención lingüística que lo desvía del enunciado autobiográfico. Doubrovsky seguirá poniendo el acento en la estrategia de ficcionalización del discurso en sus novelas posteriores: *Un amour de soi* (1982) y *Le livre brisé* (1989).

personaje representa al escritor, si bien en este último apartado, que comprende el ámbito de la autoficción, no pueden incluirse aquellos autorrelatos donde no existan elementos que modifiquen referencialmente el pacto ficticio. Así pues, será el acto puramente comunicativo el que separe el primer grupo de los otros dos, de clara intención literaria, pero tampoco estos últimos tienen un ámbito coincidente, porque el enunciado emitido como acto literario puede ser imitación de uno real o de uno supuesto. El primero corresponde a lo que los filósofos del lenguaje llaman *enunciado serio* y, por tanto, tiene una intención informativa que hace que, a pesar de ser confeccionado literariamente, el lector no lo reciba como invención; mientras que el segundo, definido como acto literario *no serio*, responde a intereses puramente lúdicos<sup>4</sup>. Así, el hecho de que gran parte de la autobiografía literaria que se hace en el XX haga uso de ciertos recursos propios de la novela, no significa que la autoficción haya absorbido en su naturaleza novelesca todo enunciado autobiográfico. Se recoge aquí una concepción de lo autobiográfico como sistema intencional del discurso, que establece diferente estatuto ontológico en una autobiografía y en una novela, donde el enunciador real delega en otro ficticio; lo que supone trasladar el criterio para un contraste textual de la prueba de veracidad, que fundamentaba la primera definición de pacto autobiográfico, a la naturaleza, real o imaginaria, del propio acto enunciativo que constituye el texto.

Lo que se viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor. Como hemos dicho, esto le separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona que no muestran explícitamente la relación entre personaje e instancia de escritura. Y, puesto que existe la novela autobiográfica, tendremos que preguntarnos qué lleva al novelista de hoy a hacerse personaje, fijando la mirada en sí mismo. La respuesta tiene que ver más con el contexto literario que con el momento personal, contrariamente al caso del autobiógrafo, cuya obra responde en gran medida a la propia evolución profesional o a la idea de carrera conclusa. Es decir, mientras la obra autobiográfica suele

<sup>4</sup> Para diferenciar teóricamente un autodisco curso como expresión autobiográfica de una novela cuyo protagonista es el propio autor resulta imprescindible recurrir a los conceptos de *dicción* y *ficción* de Genette (1982), que se apoya a su vez en los de *enunciado serio* y *no serio* de Searle; éstos explican exactamente por qué dos discursos literarios y narrativos se leen sin embargo en diferente clave.

llegar como consecuencia de la madurez del escritor, el novelista autobiográfico está influido ante todo por la estética del momento, que en este final del XX viene claramente dominada por la vuelta al intimismo. El cultivo artístico de la subjetividad ha generado diversidad de estatutos, dentro del ámbito de la autorreflexividad y la autorreferencialidad, cuya distinción no siempre es evidente: la diferencia entre *pacto autobiográfico*, *pacto autonovelesco* y *pacto fantasmático* reside únicamente en el grado de compromiso que el escritor exhibe en un discurso personal, pero que el lector percibe a través de elementos pragmáticamente situados en el nivel del enunciado o en el del discurso realizado (Scheaffer, 1988). Según esto, el *pacto autobiográfico* responde a la lectura igualmente autobiográfica de un texto que representa un enunciado real, suscrito responsablemente por el propio autor; el *pacto de autoficción* es propio de la lectura novelesca, y por tanto corresponde a un enunciado fingido cuyo sujeto señala al escritor de la misma; al *pacto fantasmático* responden todas aquellas novelas donde, sin que el personaje remita expresamente al autor, el lector reconozca en él los atributos o circunstancias de quien firma la obra.

Puesto que no leemos de la misma manera un texto autobiográfico que una novela y tampoco ésta que una autoficción, se podrán hallar en las distintas zonas del mismo ciertos rasgos, potencialmente genéricos, que en el momento de la descodificación marquen cada tipo de lectura. La búsqueda en los diferentes niveles discursivos de unas cuantas obras, editadas entre 1977 y 1997 bajo la etiqueta de «novela», como es el caso de *Autobiografía de Federico Sánchez* (Semprún, 1977), *Penúltimos castigos* (Barral, 1983), *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991), *Estatua con palomas* (Goytisolo, 1992) y el conjunto de tres entregas publicadas por Enriqueta Antolín bajo los títulos *Gata con alas* (1991), *Regiones devastadas* (1995) y *Mujer de aire* (1997), muestra que, pese a los diferentes grados y estrategias que cada escritor selecciona para referir el sujeto inscrito en el texto a su persona, y la complejidad que presenta este conjunto en cuanto a la utilización de los recursos de ficcionalización con los que se organiza la figura textual, todos coinciden en la naturaleza ficticia de su enunciado. Según esto, ninguno de ellos podría ser considerado un enunciado autobiográfico, por proceder de una voz fingida que se emite en función de otra instancia igualmente ficticia, resultando de ello un enunciado supuesto.

El deseo de que no haya dudas respecto a la condición ficticia de la obra hace que el novelista autobiográfico prefiera, a menudo, confiar la intención novelesca del texto a un marco, con el que crear un espacio y

un tiempo absolutamente imaginarios y autónomos donde ensartar lo autobiográfico: el mundo de Federico Sánchez irá surgiendo de una imaginaria interpelación del narrador Semprún al personaje político, además de situar la rememoración en diferentes momentos de la existencia de Sánchez; entre ellos resultará especialmente organizativo aquel que alude a la sesión del Comité Central del PCE, reunido en Praga el 16 de abril de 1964, en la que se decidió el alejamiento de las funciones directivas del partido de Fernando Claudín y Federico Sánchez. Y mucho más evidente aparece esto en *Penúltimos castigos*, donde Carlos Barral va a cerrar su autoficción sobre el pretexto del informe psicoanalítico que un narrador sin nombre dirige a su psiquiatra. Igualmente claro está en *Estatua con palomas*, ya que Luis Goytisolo renunciará a la función de autor reduciendo su papel al de personaje entrevistado; tal estrategia le va a permitir expresarse en primera persona siguiendo la idea estética de autoproyección, que él tanto admira en Dante y en Velázquez. Lo mismo sucede en *El jinete polaco* de Muñoz Molina, cuyo autorrelato vendrá justificado como una interlocución entre el protagonista y su amante, narrada en forma de monólogo interior, que además se va a alternar con otro narrador omnisciente. Y ocurre algo parecido en las novelas de Enriqueta Antolín, estructuradas por una supuesta interpelación que la narradora dirige a su yo infantil en un momento de escritura impracticable: la vuelta a la conciencia tras una intervención quirúrgica. Pues bien, será precisamente el marco narrativo lo que fenomenalice el discurso, dando como resultado esa *puesta en abismo transcendental* (Dälbach, 1977) que supone un factor de ficcionalidad inaceptable en el pacto autobiográfico, puesto que éste se genera siempre a partir del enunciado directo que sobreviene con la verbalización de un ejercicio de memoria.

Tal diegetización del enunciado va a condicionar forzosamente la aparición de un destinador y un destinatario internos, y por tanto ficticios, que no corresponden al escritor y lector que sostienen el discurso autobiográfico, sino a los sujetos fingidos de una situación interlocutiva igualmente inventada, donde el narrador puede asumir cualquier identidad mientras el narratario suele ser explícito; en el caso de estas obras, Federico Sánchez, el doctor Laclos, Nadia, David o la niña serían las ficciones que sostienen el proceso de interlocución generador de la narración. Pero, además, la sintaxis de subordinación de planos narrativos abre las muchas posibilidades de metadietetización que inciden en la combinación y variación del sistema modalizante, constituido por el juego de voces y perspectivas: al autorrelato de *El jinete polaco* se superpone otro plano narrativo en tercera perso-

na; igualmente la narración en primera persona acabará enmarcando el relato en segunda en las novelas de E. Antolín; el autorrelato y el soliloquio se alternan en *Autobiografía de Federico Sánchez* según una calculada política de intercambio en las funciones de narrador y narratario; y en *Estatua con palomas*, el discurso sobre sí mismo quedará finalmente subordinado a un plano interlocutivo dominante, abierto en función de la entrevista que enmarca el autodisco<sup>r</sup>sso; mientras que en *Penúltimos castigos* va a ser el desdoblamiento del yo en un narrador-personaje y en otro que representa al autor, la fórmula que deje este último como tercera persona. En resumen, el carácter auténtico o ficticio de la elocución reside, antes que nada, en la condición real o no del referente al que señalan los deícticos de persona, tiempo y lugar; éstos, responderán en un enunciado autobiográfico a una situación comunicativa virtual y no inmediata, en cuanto que es literaria, pero auténtica, en cuanto que el aquí y el ahora del escritor corresponden a un tiempo y lugar reales: el momento en que tiene lugar un acto de escritura que recoge el discurso que, a título personal, dirige el autor al futuro lector. Por tanto, mientras el enunciado autobiográfico es dependiente del sujeto que escribe, la novela es autónoma y únicamente como *mundo posible* puede tener valor referencial.

Además, si bien es cierto que muchas de las técnicas narrativas que caracterizan el discurso novelesco de nuestros días pueden ser compartidas por el autobiográfico, no ocurre lo mismo con otros recursos que sirven a la autoficción para asegurar el sentido *no serio* de su enunciado: mientras factores como la fragmentación, la subordinación del material fáctico al ejercicio reflexivo, las imprecisiones y silencios del relato, los criterios de orden o el tratamiento artístico de la narración son aspectos con poca relevancia a la hora de distinguir ambos estatutos de lectura —por ser aquí precisamente donde ha incidido la ruptura del discurso autobiográfico del XX con el modelo moderno de autobiografía<sup>5</sup>—, otros elementos novelescos, aparte de la *puesta en abismo*, como las figu-

<sup>5</sup> El descrédito en la linealidad, tanto del progreso cultural como de la vida del sujeto, lleva al escritor a buscar otros órdenes a la hora de autorrelatarse; de ahí que Semprún (1995) se proponga seguir un ritmo narrativo a imitación de los movimientos del jazz, algo que también atrae a Muñoz Molina, autor que trata de imprimir a la narración de su novela un orden musical. Lo mismo puede decirse de la tendencia a realizar la figura del sujeto siguiendo un sistema analógico; este mismo novelista entiende la metáfora como modelizadora del mundo creado, teoría que supone precisamente el concepto básico del ideario estético seguido por Luis Goytisolo, quien cierra su arte sobre la analogía en busca de una ordenación arquitectónica para su escritura. Si bien, Goytisolo encuentra su modelo en ciertos arquitectos clásicos y, en cambio, Muñoz Molina (1995a: 74) piensa que la metáfora es el *lenguaje* de la arquitectura actual.

ras de narración (en uso continuado), el desdoblamiento o la dramatización van a caracterizar la narración novelesca por su capacidad para disociar instancias narrativas y sujeto de escritura. El perspectivismo en el autorrelato depende sobre todo de la concurrencia de voces, y de esta combinación, a su vez, el sistema de relaciones que se establece entre el relato de hechos y la descripción del universo del personaje, y entre éste (mundo narrado) y la conciencia expositiva del presente (mundo comentado). El distanciamiento que el yo reflexivo toma respecto al yo que actúa señala la escisión del sujeto, al manifestarse dos conciencias cuyo extrañamiento es posible realizar textualmente gracias a esta serie de recursos que consiguen un efecto de asonancia psicológica (Cohn, 1981). Entre ellos, la mayor o menor presencia de la voz del personaje tiene importancia para inclinar la visión hacia la conciencia del presente o la del pasado, así como el modo de actualizarlos (estilos) cuenta para situar en una posición de mayor o menor alejamiento al narrador respecto del personaje citado. También el tono es indicador de la separación de entidades psíquico-temporales cuando el comentario irónico va dirigido al personaje, tal como Jorge Semprún lo aplica para poner en evidencia al sujeto político, alienado de ideología y dialéctica, o del modo que Carlos Barral hace víctima de las críticas del narrador al personaje que lleva su nombre. Otra cosa es la mirada irónica hacia el contexto representado, a través de la cual el discurso connota una relación de matiz disidente a través del tono ácido, sarcástico o, simplemente, jocoso, imputable siempre a la ideología del autor. Una conjunción de ambas miradas se realiza en la ironización del contexto social de los años cincuenta, a través de la visión infantil, en la obra de E. Antolín; por ella desfilan elementos eclesiásticos, académicos o militares que serán puestos en evidencia gracias al estilo ingenuo que intenta imitar la expresión deficiente y reducida visión del personaje-niña. De cualquier manera, el tono tiene siempre algo que decir a la hora de marcar los distintos tipos de enunciado, ya que en el autobiográfico tiene continuidad el elegíaco, dada su pretensión apologética, y, en cambio, al autoficticio le es más propio el irónico, puesto que su voluntad es distorsionar, empequeñecer e, incluso, ridicularizar la figura que representa a quien escribe<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Además de algunos otros recursos para lograr la superposición de máscaras, es, precisamente, la doblez discursiva que impone un narrador al aplicar la visión irónica hacia el personaje, el factor de ficcionalización más importante en un autorrelato como *La vida de Torres Villarroel*. Esta obra está dominada por lo que Starobinski (1974) llama *tono pícaro*, y que él opone al *tono elegíaco*; ambos extraídos por el crítico en su análisis de las *Confesiones* de Rousseau. El tono *elegíaco* expresa allí el sentimiento de la felicidad perdida; por eso, en tanto que supone un refugio en los días de la juventud, el acento cualitativo favorece al pasado. Por el contrario, cuando aparece

Otra dimensión importante que depende mucho de la actualización de los discursos ajenos es la imagen del contexto, imprescindible en cuanto marco de contraste sobre el que se revelará la imagen personal. En este sentido, es ejemplar el modo en que Goytisolo perfila su propia figura mediante el juego antagónico con el sujeto social, o cómo Semprún enfrenta la dialéctica partidista al diálogo con las posiciones contrarias. Aquellos autorrelatos que privilegian la representación del entorno frente al yo, como en el caso de *La gata con alas* y *Regiones devastadas*, buscan figurar el medio de formación o evolución del personaje, provocando la desviación del tópico narrativo hacia la radiografía social, donde el personaje es poco más que el sujeto mediatizador a partir del cual se va construyendo la imagen cultural. Enriqueta Antolín basa la intriga de sus dos primeras novelas fundamentalmente en ese mundo encontrado de posguerra, en la reconstrucción de algunos acontecimientos que impresionaron al personaje y la magnificación con la que a esa edad se muestran todos los hechos, con el fin de ofrecer una imagen de la situación política y de la educación en los años de dictadura. Esta novelista es una experta en diseñar el yo como observador del mundo, y por eso, aunque mucho más volcada en el relato interior, en su tercera novela tampoco va a renunciar a la descripción del entorno con la imitación de ciertos discursos de la transición política. Tanto las voces de los sesenta, cuando España se abría ya al progreso económico y cultural, como el aspecto de la sociedad y los pueblos españoles en los momentos de cambio social pasarán a ser fundamentales también en el texto de Muñoz Molina, para diseñar una figura personal que se define en aquellos años de plena transformación socio-económica de nuestro país. En gran medida la realidad social se ofrece textualmente bajo el dominio de tales referentes divulgados, que, por otra parte, significan autobiográficamente porque en ellos se da una comunión generalizada.

En la posición del sujeto frente al mundo y los problemas de la personalidad encajan los motivos de la *doblez* y la *multiplicidad del ser* que tan bien muestran todas estas novelas, abordados desde el tema del doble (Barral), de la impostura (Semprún), del sujeto cultural (Muñoz Molina) o transcultural (Goytisolo); fórmulas todas ellas que

---

el tono *picaresco*, será el pasado el que esté en desventaja. La ironía es, por tanto, un elemento distanciador que con frecuencia sirve a la autoficción en su proyecto de enlazar con el personaje de vida vulgar, marginal o disidente, oponiéndose así al sujeto de la autobiografía, en cuanto género dedicado a los grandes hombres, a las genialidades (Doubrovsky, 1977).

se inscriben dentro del concepto actual de sujeto y sus necesidades de representación. Para llevarlo a cabo se busca en el pasado, retextualizando los mitos que intervinieron en la formación, y que serán sometidos a un tratamiento subjetivo al ser incorporados al texto personal con nuevos sentidos y frecuentemente parodiados o tratados irónicamente<sup>7</sup>. Ahora bien, junto a estas dimensiones que emanan directamente de la personalidad intelectual del autor, también es frecuente en la novela de hoy encontrar las referencias populares que identifican al sujeto en este momento cultural, en forma de imágenes vulgarizadas, sobre todo por los medios de comunicación. Se trata, por tanto de procedimientos con los que se quiere dar salida a todas las dimensiones del yo, a los atributos que se tienen como formantes de la identidad propia y los que se consideran ajenos a la misma. Es así como el texto construye un signo ideológico que en autoficción suele provocar altos índices disonantes con el discurso cultural dominante; lo que la convierte en un producto estético derivado de la *cultura de síntesis* (Durand, 1993) que emblematiza el presente siglo, una vez superado el pensamiento antitético que impusieron los lenguajes unidireccionales de las ideologías totalitarias. Dicho cambio, discursivamente hablando, no puede sino traducirse en esa sustitución de la razón dialéctica por la dialógica en la que tanto incide J. Semprún, y de la que va a derivar una hiperdiscursividad que, al ser organizadora del texto, resultará fundamental para su sentido.

Pero la imagen del sujeto proyectada por una ficción autobiográfica se consigue por la interrelación de los dos niveles del enunciado, puesto que sólo la interacción del plano lingüístico (comunicacional) y literario (inmanente) puede perfilar una macrofigura que incluya al sujeto del relato, al de narración y al de escritura. Todos ellos constituyen ese espacio autobiográfico hecho de pasado, presente y atemporalidad, que conforma un sujeto textual cuya validez referencial va a depender siempre del acuerdo extratextual. Si la codificación de la obra adquiere sentido sólo en función de la decodificación, será en el nivel pragmático donde se dirima el significado del enunciado que contiene; es, por tanto, en estas

---

<sup>7</sup> La reelaboración de los mitos y la reinterpretación de elementos culturalistas suele desviar el texto del sentido del hipotexto, ya que la recurrencia se presenta como reescritura, independizándolo arbitrariamente del discurso primitivo. Este nuevo tratamiento surge desde la ironía, como rasgo configurador de la nueva significación que se superpone a la de los modelos petrificados, lo que supondrá un factor restrictivo más que el texto culturalista de nuestros días impone a la competencia lectora, a la hora de realizar la descodificación en clave irónica que domina las equivalencias en la obra.

zonas del texto donde podrán establecerse las claves de escritura-lectura detectables por vía paratextual, textual, e incluso de manera intertextual. En este sentido, la ficción autobiográfica se distingue por el juego de enfrentar unas estrategias de fiabilidad a otras de fabulación; entre las primeras, será el nombre del personaje, semejante al del autor, el principal factor referencial; entre las segundas, es importante el hecho de presentar el libro como *narrativa de ficción* o *novela*. Un personaje representa a quien escribe en un discurso narrativo novelesco cuando el nombre de la firma del texto escrito coincide con el de dicho ente de ficción, independientemente de la semejanza o parecido de esa figura textual con la persona que hay detrás de esa firma. Luego la coincidencia del nombre propio supone una relación denotativa con la fuente de escritura en los textos de Semprún, Barral y Goytisolo<sup>8</sup>. Sin embargo, aunque sea la coincidencia del nombre del personaje con el de quien ha escrito el libro el primer y mejor índice de autobiografismo, de otras muchas maneras puede el referente de la ficción remitir al propio autor, sirviéndose de marcas textuales que funcionarán genéricamente al ponerse en relación con los datos del paratexto; entre ellas: los nombres que aparecen en su dedicatoria; el compromiso del escritor en el prólogo, en el título o el subtítulo; la fotografía del autor; la ficha biográfica o la sinopsis; y, en definitiva, cualquier elemento paratextual que se vea reflejado en el texto de un modo intencionalmente referencial. Pero también a través de señales autógrafas o alógrafas de otros textos que comenten con el lector dicha obra, como es el caso de las reseñas, artículos críticos e, incluso, obras de creación que se relacionen intertextualmente.

Contrariamente a lo que sucede en la lectura autobiográfica, donde, antes que valorar su capacidad histórica lo que se hace es poner en duda alguno de sus asertos, en la autonovelesca el contenido entero está bajo sospecha; por eso, en el texto presentado como novela el receptor buscará elementos para una codificación autoficcional en el grado de referencialidad, valorando la imitación que hace de la realidad. En este sentido, hay que destacar ciertos elementos textuales que, por su evidente coherencia contextual, logran un gran efecto referencial, como es el caso de la transcripción de documentos reales o el de las marcas de historicidad (topónimos, temporalización data-

<sup>8</sup> En el caso de las novelas impersonales o aquellas otras que juegan con un seudónimo u otro tipo de enmascaramiento nominal, no habrá denotación sino connotación. La posible interpretación autobiográfica se deberá aquí sobre todo al esfuerzo del receptor, en cuanto que la presencia del nombre propio en la novela es un elemento al alcance de todo lector, mientras que las que no lo facilitan logran una lectura de realidad dependiendo del conocimiento e información que tenga éste sobre el escritor.

da por acontecimientos históricos, etc.). De un modo efectivo serán signos de rango pragmático todos aquellos en los que el receptor observe una transposición de la instancia de escritura. Esto sucede cuando el lector de las novelas de E. Antolín relaciona al personaje con la autora, atendiendo a las correspondencias espacio-temporales del texto, que remiten a Toledo o a la procedencia de la familia, con los datos de la ficha biográfica. Junto a estas alusiones intencionales se dan otras de carácter menos voluntario, como puede ser lo que concierne a la temática recurrente, donde se encuadrarían los motivos más obsesivos de cada escritor. Se pueden contar entre ellos las relaciones que se establecen en el círculo de intelectuales que rodean al personaje en la novela de Barral, el motivo constante de la frustración creadora y profesional, y sobre todo su conocida preocupación por la identidad múltiple, que encontramos tanto en su obra narrativa (memorias y novela) como en la poética, o el tema de la clandestinidad, el de la libertad, la política y el exilio en la obra de Semprún, etcétera.

En esta línea decreciente de los llamados *realemas*, donde los últimos tienen una disminuida fuerza representativa respecto al primero (el nombre del personaje igual al de la firma), hay que relacionar como verificadora la textualización de los registros lingüísticos, que metonímicamente remiten a los contextos sociales identificando tipos y variantes antropológicas, culturales e ideológicas. El lenguaje que define a los personajes de Semprún está ocupado por la ideología política, tanto en la realización como en la desrealización del discurso doctrinal; lo mismo vemos en la exhibición de términos que E. Antolín destina a la identificación de registros rurales y regionalismos, tendencia popular y provinciana a expresarse con frases hechas, refranes o dichos, que acabará resultando estructurante en el discurso narrativo de esta novelista. Igualmente significativas son las canciones emblemáticas de épocas y zonas geográficas, o juegos infantiles con los que se apela al reconocimiento del lector en *El jinete polaco*. La misma función cumplen las frases publicitarias que han acompañado la infancia de varias generaciones, relacionadas rápidamente con la realidad radiofónica de los años cincuenta y sesenta, así como el estilo y los contenidos que caracterizaron la información periodística y los noticiarios durante el régimen de Franco, tal como lo muestra *La gata con alas*. Las novelas de Antolín y Muñoz Molina presentan un proceso discursivo cuya base narrativa es la expresión ajena; se trata de imitar en ellas una voz narrativa hecha con las expresiones de los otros, lo que lleva a la textualización de una amplia

variedad de estilos. Similar carácter connotativo alcanzan otros elementos narrativos con los que se identifica personal e íntimamente el lector; se trata de hechos vividos individualmente pero de reconocimiento general entre los que cuentan el relato de sueños, las experiencias infantiles y sobre todo las ampliamente compartidas complejidades y frustraciones del universo adolescente. En general, todo lo que es propio de las diferentes edades y estados humanos, o lo que identifique generacionalmente, constituirá un espacio del relato personal del que se apropiará el lector, produciéndose un acto reflejo de la instancia de emisión y recepción.

Pero a la lectura autobiográfica a la que nos llevan las explícitas referencias al autor, y en menor grado todos estos efectos de realidad, se oponen aquellos factores de deformación, ocultación o fabulación, legítimos en una ficción autobiográfica, que suponen una ruptura del personaje novelesco con el biográfico. A esto se acogerán en diferente medida las obras de estos cinco autores: algunos de ellos van a limitar la ficcionalización del discurso al falseamiento de la situación enunciativa, interponiendo entre el sujeto enunciador y el enunciado una estructura de *abismación* o cualquier forma de desdoblamiento; otros, además, crearán una fábula a partir de ciertos elementos reales, como hace Barral en una novela donde los hechos históricos no suelen respetar las causas ni el momento real del suceso. Pero también se puede someter a un juego deformador los nombres propios y otras claves personales, como en el caso de *El jinete polaco*, donde el autor solapa la propia identidad y la del escenario de sus primeros años tras las ficciones de Manuel y Mágina, siempre que se establezca otro sistema de referencias para atribuir los contenidos de la narración a quien escribe. En este caso será cargando la función referencial en el nombre de los personajes que representan a los miembros de su familia, y el de los lugares del pueblo donde vivió hasta los 18 años el autor. Con mayor voluntad de ocultación, E. Antolín va a callar cualquier dato que pueda remitir paratextualmente la historia al sujeto civil, e incluso desfigurará para la ficción las verdaderas circunstancias de los hechos más traumáticos de su vida, relacionados con la ausencia del padre en la adolescencia y la enfermedad que la llevó al quirófano en la madurez. Contra esto, demostrará la intención de relacionar al personaje con ella misma enmarcándolo en ciertas circunstancias personales ineludibles, como es su ascendencia palentina o la misma formación escolar en Toledo, además de mencionar a sus cuatro hermanos por el nombre familiar y algunos otros detalles personales, dados a conocer tras la publica-

ción de *Ayala sin olvidos* (Antolín, 1993)<sup>9</sup>. Las ocultaciones o deformaciones sufridas por los nombres del contexto que se ficcionaliza, prerrogativa novelesca de la que en mayor o menor grado hacen uso todos estos autores, tienen como finalidad evitar inducciones pragmáticas que lleven a una lectura excesivamente autobiográfica, restando poeticidad al texto o incluso desviando su lectura del estatuto novelesco que persigue el escritor. Pero la desnaturalización de los acontecimientos realmente vividos —pensemos en la que lleva a cabo Barral en su novela respecto al viaje a la Toscana; en la de Antolín con las causas de su operación, incluso en el hecho de que Manuel trabaje con el lenguaje desde el terreno de la traducción simultánea; o que Goytisolo se invente un hijo no reconocido que componga en forma de entrevista el autorrelato del escritor— no anula un autobiografismo esencial en cuanto a las reacciones, sensaciones, sentimientos y experiencias que provocaron otros similares o aproximados.

El hecho de que el protagonista sea el sujeto condiciona la temática fundamental de la autonovelación. En este sentido se aproxima a la preocupación de la autobiografía por los motivos directamente relacionados con el hombre y su forma de estar hoy en el mundo; ahora bien, no sólo porque la autonovelación reduce su cobertura a una dimensión, aspecto o época del yo que se diferencia del objetivo personal de la autobiografía, sino también por las posibilidades de incluir otros yoes supuestos o pretendidos, haciendo del sujeto textual un cúmulo de realidades, deseos y visiones de uno mismo. El concepto barraliano de *vivir a través de un personaje*, el de las diferentes vidas e identidades de Semprún, la noción de *vida de carácter transpersonal* de Goytisolo o la idea de la repetición e imitación del ser en Muñoz Molina recogen la función de complementariedad que tiene la figura textual en la autoficción, al estar construida sobre distintas perspectivas y posibles realizaciones del yo.

Todo esto muestra de qué manera en la ficción autobiográfica van a confluir la capacidad de la novela para hacer visible la condición

<sup>9</sup> Este libro, cuya fórmula viene a conjugar biografía y autobiografía, llegará a ser una *historia narrada en colaboración*. El proyecto es hacer una obra con la figura de Francisco Ayala, pero, en el transcurso de la entrevista que servirá de base al libro, la conversación llevará a la consecuente inversión de roles, para acabar presentando un contraste biográfico con ambos testimonios: el del intelectual exiliado y el de quien se formó en la España del franquismo, resultando el texto de una *doble biografía generacional* (Molero de la Iglesia, 1998: 533-534).

disgregada que impone al sujeto nuestra cultura, y un subjetivismo que puede interpretarse como el intento de recuperar el yo por encima de sus fragmentaciones. Porque a la autoficción le afecta como a la autobiografía la necesidad de revelación del sujeto, pero esta búsqueda la realiza la novela no sólo expresándose sobre ello, sino representándolo. Eso es lo que persigue una arquitectura como la de *Estatua con palomas*, que le va a permitir a su autor imprimir la imagen de la espiral humana que resulta de los ciclos socio-culturales; de la misma manera que sólo la novela proporciona a Barral el medio donde escenificar su conciencia de yo escindido. Gracias a esta capacidad representativa, Muñoz Molina podrá crear un personaje a través del cual superar en su autoficción los complejos infantiles y juveniles, enfrentando en el texto las voces y los modelos sociales que dieron sentido a los diferentes yoes. Lo que hay detrás de ese sujeto, antagónico de sí mismo en los distintos momentos que representa cada parte de *El jinete polaco*, es la conquista de la subjetividad mediante un personaje ficticio que habla de él y como él; desde ese punto de vista, habrá que reconocer la legitimidad de la autonovelación como auténtica penetración del sujeto y su visión del mundo. Algo parecido sucede con el yo en evolución plasmado por E. Antolín en su trilogía, donde el trazado de palabras irá perfilando, en *Gata con alas* y *Regiones devastadas*, una figura sobre la dosificación informativa que se adapta al grado de comprensión del personaje. De ahí que decrezca la presencia de voces figuradoras del entorno a medida que evoluciona la toma de identidad del sujeto, es decir, según éste va penetrando en el universo adulto y situándose en él, para acabar dominando el discurso la conciencia individual en *Mujer de aire*.

Concluyendo, la estrategia de narración tiene en estas autonovelas un significado respecto a la realidad psíquica del autor, estado mental que, si puede ser muy bien descrito desde un enunciado autobiográfico, es difícilmente dramatizable fuera del juego de voces que puede acoger el género novelesco. El concepto de *estructura significativa* manejada por Luis Goytisolo explica ese «algo más» que es la autoficción respecto al mero enunciado autobiográfico; tanto él como Jorge Semprún buscarán antes que nada la significación narrativa, con la explotación de aquellos modelos estructurales que mejor se ajusten a su necesidad artístico-expresiva, y a la proyección que quieren dar al sujeto que escribe sobre sí mismo. El alejamiento de estos dos autores del discurso estrictamente autobiográfico no se debe sólo al interés por experimentar con la narración novelesca, sino también

---

---

al convencimiento de que a través de la ficción se llega a la verdad (Semprún) y de que la novela es el vehículo idóneo para llegar al conocimiento (Goytisolo).

Una autoficción puede formar parte de un único proyecto estético, al que obedece la producción entera del autor dedicado a la textualización de sí mismo (como sucede en el caso de *Autobiografía de Federico Sánchez*, que supone una vuelta más del autodisco rso en la producción entera de Jorge Semprún) o constituir, por el contrario, un hecho único en la carrera de un escritor, respondiendo a una moda o necesidad puntual, sin pasar de ser un impulso aislado. Pero también es posible que constituya un eslabón en la evolución de un estilo personal, como sucede con *El jinete polaco* en la trayectoria literaria de su autor. Aunque escudado todavía en los nombres ficticios que inaugura con *Beatus ille* (1986), el autorrelato en esta novela llevará a cabo una introspección que obliga a su narrador a descubrirse y reconocerse en la propia voz; proceso autoexpresivo que se afianzaría con *El dueño del secreto* (1994) para quedar definitivamente libre de imposturas en *Ardor guerrero* (1995b), donde Muñoz Molina hablará ya en nombre propio. Por su parte, la figura personal que arroja la obra autorreferencial de Goytisolo podría definirse, con sus propias palabras, como el resultado del proceso que inició el escritor a finales de los sesenta en busca de una expresión personal. Dicha conquista, que tan claramente imita el texto en *Recuento* (1973), se inició con la utilización de los narradores y personajes vicarios que se multiplican en los libros que siguieron a éste para conformar *Antagonía*, hasta acabar estableciendo su identidad con el autor ficcionalizado de *Estatua con palomas*; si bien unos y otro textos (novelas y autoficción) serán concebidos según la misma ida estética de obra estructurada significativamente. Tanto es así que el sujeto literario se perfila no sólo a través del autodisco rso nominalmente asumido en *Estatua con palomas*, ya complejo por lo que de manera alterna transfiere de él mismo al otro yo (que es Tácito), sino en cuanto a la figura personal que arroja su obra total, es decir, por todo aquello que de su escritor asumen los distintos narradores de la tetralogía, sobre todo. Esa transferencialidad por parte de quien escribe de su experiencia vivida o deseada, del acto de reflexión al tiempo que de la función narradora, contiene la fórmula artística capaz de penetrar literariamente en la vida de tipo transcultural que el texto quiere representar. Algo parecido podría decirse de la trayectoria que marca la obra de Semprún, siempre evolucionando

sobre los distintos modos de lo autobiográfico. Tras las primeras novelas de los sesenta, *El largo viaje* (1963), *El desvanecimiento* (1967) y *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1969), llegaron las autoficciones *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) y *Aquel domingo* (1980), para probar en la siguiente década a alejarse del yo y la primera persona escribiendo novelas como *La algarabía* (1981), *La montaña blanca* (1986) o *Netchkaiev ha vuelto* (1988), sin que la tercera persona narrativa le permitiera evadirse de la explícita referencia a sí mismo como personaje de ficción. En los años noventa su producción literaria retomaría el discurso de la memoria testimonial con *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993), volcándose en la escritura de la intimidad para atribuir, personal y definitivamente, la conocida historia de sus personajes a sí mismo en *La escritura y la vida* (1995) y *Adiós, luz de veranos...* (1998).

La particularidad discursiva de todos estos textos está en la conciencia que tiene la autoficción de estar al margen de las leyes del discurso histórico, y de ahí seguramente la necesidad de Barral de explorar con la autorrepresentación novelesca el personaje que luego conoceríamos autobiográficamente en *Cuando las horas veloces* (1988). Pero también los distingue su ruptura con el enmascaramiento en los personajes vicarios de las novelas personales, permitiéndoles asumir la palabra escrita como expresión propia sin responsabilizarse por ello del enunciado. Semprún, Goytisolo y también Barral —recordemos que el escritor de memorias y diarios preparaba una segunda novela autobiográfica— son tres ejemplos inmejorables de escritores que entienden la obra como continuidad de la vida del yo. En función de esta complementación de literatura y vida se entienden los personajes que asumen distintas facetas de la persona en Carlos Barral; se explica la transformación de Goytisolo en múltiples autores ficticios; y se justifican todos los Artigas, los Manuel, los Gérard o los Sánchez, que forman parte del universo literario de Semprún. Desde Hita a Umbral, pasando por Torres Villarroel, Gómez de la Serna o Rosa Chacel, tenemos muestras de esta concepción de la vida inspirada por la literatura y de la literatura inspirada por la vida, y, muchos de ellos, harán de la propia escritura un retículo autorreferencial que multiplica y fragmenta el sujeto mediante múltiples autotextualizaciones. Sólo la escritura de quien entiende la expresión artística como autoexpresión puede organizar ese proyecto literario que gira enteramente a torno a sí mismo y las múltiples versiones del yo.

---

### Referencias bibliográficas

- ANTOLÍN, E. (1992). *La gata con alas*. Madrid: Alfaguara.  
— (1993). *Ayala sin olvidos*. Madrid: Espasa-Calpe.  
— (1995). *Regiones devastadas*. Madrid: Alfaguara.  
— (1997). *Mujer de aire*. Madrid: Alfaguara.
- BARRAL, C. (1983). *Penúltimos castigos*. Barcelona: Seix Barral.  
— (1988). *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets.
- CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul.
- COHN, D. (1981). *La transparence interieure*. París: Seuil.
- DÄLLENBACH, L. (1977). *Le récit spéculaire*. París: Seuil.
- DOUBROVDSKY, S. (1977). *Fils*. París: Hachette.  
— (1982). *Un amour de soi*. París: Hachette.  
— (1989). *Le livre brisé*. París: Grasset.
- DURAND, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- EAKIN, J. P. (1992). *En contacto con el mundo*. Trad. Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul, 1994.
- GENETTE, G. (1982). *Fiction et diction*. París: Seuil.
- GOYTISOLO, L. (1973). *Recuento*. Barcelona: Seix Barral.  
— (1992). *Estatua con palomas*. Barcelona: Seix Barral.
- LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (1998). «Los sujetos literarios de la creación biográfica». En *Biografías literarias (1975-1997)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 525-536. Madrid: Visor Libros.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1986). *Beatus Ille*. Barcelona: Seix Barral.  
— (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.  
— (1994). *El dueño del secreto*. Madrid: FNAC.  
— (1995a). *Las apariencias*. Madrid: Alfaguara.  
— (1995b). *Ardor guerrero*. Barcelona: Seix Barral.
- ROMERA CASTILLO, J. (1991). «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)». *Suplementos Anthropos* 29, 170-184.
- SCHAEFER, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil.
- SEMPRÚN, J. (1963). *El largo viaje*. Trad. Jacqueline y Rafael Conte. Barcelona: Seix Barral, 1981.  
— (1967). *El desvanecimiento*. Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Planeta, 1979.  
— (1969). *La segunda muerte de Ramón Mercader*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 1978.  
— (1977). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta.  
— (1980). *Aquel domingo*. Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Planeta, 1986.  
— (1981). *La algarabía*. Trad. Adolfo Martín. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

- (1986). *La montaña blanca*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara, 1986.
  - (1988). *Netchaiev ha vuelto*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets, 1988.
  - (1993). *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets.
  - (1995). *La escritura o la vida*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets, 1995.
  - (1998). *Adiós, luz de veranos...* Trad. Javier Albiñana. Barcelona: Tusquets, 1998.
- STAROBINSKI, J. (1974). *La relación crítica*. Madrid: Taurus.