



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La autoficción: definición y alcance.
Su trascendencia en *Soldados de Salamina*
de Javier Cercas

Autor

Ernesto Ainoza Enrech

Director

Juan Carlos Ara Torralba

Facultad de Filosofía y Letras

2014

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	3
2. ESTUDIO TEÓRICO SOBRE LA AUTOFICCIÓN.	4
2.1. Origen e historia del término <i>autoficción</i> . Su conceptualización a lo largo del tiempo.	4
2.2. Principales controversias en torno a la autoficción: antigüedad y constitución como género.	9
2.3. La diversidad autoficcional. Tipologías propuestas.	12
2.4. El problema de la identidad en el texto y fuera de él. Juego y búsqueda personal.	15
2.5. Formas y temas fundamentales.	17
2.6. La autoficción como fenómeno posmoderno.	20
3. LA AUTOFICCIÓN EN <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>	23
4. CONCLUSIONES.	29
5. BIBLIOGRAFÍA.	31

1. INTRODUCCIÓN.

El presente estudio tiene por objeto analizar un fenómeno literario actual, de gran repercusión tanto en el arte como en la crítica reciente, conocido como *autoficción*. Se trata de un tipo de escritura híbrida, pues participa tanto del género autobiográfico como del novelesco, innovadora e íntima; características que han le han propiciado un sorprendente éxito editorial. La naturaleza experimental, transgresora y única de la autoficción ha sido, y sigue siendo, todo un reto para la crítica literaria.

En este trabajo, investigo el origen y la historia de la autoficción, así como expongo las principales teorías que, durante las últimas décadas, han establecido diferentes definiciones, fronteras y clasificaciones para esta modalidad literaria; sin pasar por alto las controversias suscitadas en los debates teóricos.

Por otra parte, también analizo las características formales, temáticas y pragmáticas que distinguen la práctica autoficticia y que permiten integrarla en el panorama cultural posmoderno.

Es preciso señalar que esta investigación se limita al estudio de la autoficción en la narrativa y, especialmente, en el ámbito hispanico. Es por esto por lo que he decidido analizar una de las *novelas* más significativas de nuestra literatura reciente: *Soldados de Salamina*, del escritor Javier Cercas.

Cabe añadir que la bibliografía encontrada sobre la autoficción es un tanto escasa, debido a la contemporaneidad del fenómeno y al incipiente interés sobre el mismo. Si bien es cierto que hay una gran cantidad de artículos sobre el tema, las fuentes en las que se basan se repiten constantemente. En definitiva, los trabajos consultados más destacables corresponden a la crítica francesa, que acuñó el término y sentó las bases teóricas a partir de los años setenta, y a un puñado de tesis doctorales y estudios literarios en español, centrados exclusivamente en la autoficción y publicados ya en el presente siglo.

Finalmente, el objetivo de este trabajo es presentar y analizar los principios y mecanismos que rigen la escritura autoficcional, así como esclarecer en todo lo posible su definición y alcance, teniendo en cuenta las distintas hipótesis postuladas por la crítica.

2. ESTUDIO TEÓRICO SOBRE LA AUTOFICCIÓN.

2.1. Origen e historia del término *autoficción*. Su conceptualización a lo largo del tiempo.

La autoficción guarda una estrecha relación con la autobiografía desde sus orígenes. Para explicar el nacimiento de dicho neologismo, es preciso remontarse a la publicación en 1975 de *Le pacte autobiographique*; manual en el que Philippe Lejeune, crítico literario francés, intenta establecer las bases teóricas del género autobiográfico. Esta obra, ampliada y corregida en textos posteriores del mismo autor, se ha convertido en referencia obligada para cualquier estudio o aproximación sobre la autobiografía. Pero antes de eso, en su año de aparición, el libro de Lejeune fue recibido como un reto literario por algunos escritores del momento.

En primer lugar, Lejeune define *autobiografía* como «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (1991, p. 48; original en 1975). La autobiografía clásica presenta un narrador en primera persona, figura en la que reconocemos al autor que aparece en portada. Para distinguirla de otros tipos de narraciones similares, Lejeune da cuenta de una serie de pactos o contratos de lectura que se establecen entre autor y lector. Éstos se afirman por medio de un «criterio textual general»¹ que va a ser clave: la identidad nominal entre autor y narrador-protagonista.

De esta forma, advierte principalmente un pacto autobiográfico y un pacto novelesco. En el primero, el autor se identifica con el narrador-protagonista de su obra (explícita o implícitamente) y se compromete a contar la verdad de lo ocurrido. En el segundo, la identidad del autor no se corresponde con la del narrador y de algún modo se afirma el carácter ficcional del texto (generalmente al presentarse con la etiqueta de *novela*).

Tras las definiciones pertinentes, Lejeune traza un cuadro que determina el género literario resultante (novela o autobiografía) de cada una de las combinaciones

¹ Con esta expresión, Lejeune hace referencia a un elemento que no pertenece al texto en sí mismo, pero que está vinculado a él, que lo enmarca de alguna manera. En palabras de Genette, correspondería a un elemento paratextual. La identificación narrador-autor no sería posible sin conocer el nombre de éste último, sólo presente en el aparato paratextual del libro. Lejeune defiende la importancia que tiene esta identificación, pues permite diferenciar, por ejemplo, la autobiografía (misma identidad nominal entre autor y narrador) de la novela autobiográfica en primera persona (identidades nominales diferentes). En un análisis interno del texto, la distinción no sería posible.

posibles entre los criterios estudiados: identidad entre autor y narrador (hay una misma identidad, no la hay o no se determina) y el tipo de pacto (novelesco, autobiográfico o indeterminado). En el esquema, el teórico galo dejó dos casillas vacías correspondientes a dos posibilidades que él no concibió o de las que no encontró ejemplo alguno. En este trabajo solamente nos interesa una de ellas: narrador en primera persona identificado como el autor real del texto, el cual se presenta bajo un pacto novelesco. Éste es el hueco que la autoficción, en principio, va a rellenar.

La casilla vacía de Lejeune abrió un gran espacio de experimentación e innovación para los escritores, especialmente los franceses, quienes primero tomaron conciencia del *descubrimiento* y empezaron a ponerlo en práctica a partir de los años setenta. De todos ellos destaca especialmente Serge Doubrovsky, quien propuso el término *autoficción* para presentar su supuesta novela *Fils* (1977). Esta expresión pronto se extendió por los círculos literarios, de tal manera que en la actualidad se ha convertido en el término más habitual y común para referirse al fenómeno que aquí nos ocupa.

La práctica repentina e intensa de la autoficción ha significado, además, un espacio todavía inexplorado para la crítica literaria, la cual ha tenido que enfrentarse a la indefinición y la problemática clasificación genérica de este tipo de literatura. Ha causado verdaderos quebraderos de cabeza a estudiosos y teóricos del tema, así como sonadas discusiones y polémicas. En las siguientes páginas, me propongo recorrer las principales y diferentes definiciones de autoficción que se han formulado desde que la crítica tomó conciencia del fenómeno hasta la actualidad. Un breve periodo de tiempo que, no obstante, ha sido productivo y ha arrojado alguna luz sobre el tema.

El primero en teorizar sobre la naturaleza de la autoficción fue su propio *inventor*: Doubrovsky. Una primera definición, un tanto paradójica, se encuentra precisamente en la contraportada de *Fils*, con el objetivo de presentar la obra:

Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco), lejanos (su infancia, antes de la guerra y durante la guerra), y también problemas cotidianos, avatares de la profesión [...] ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje (Alberca, 2007; original en Doubrovsky, 1977).

En un principio, el término *autoficción* (formado a partir la unión entre autobiografía y ficción) parece sugerir que dicha práctica participa de ambos géneros equitativamente. Sin embargo, se observa que Doubrovsky hace hincapié en distinguir la autoficción de la autobiografía. En declaraciones posteriores², aclara que no considera la autoficción como algo opuesto a la autobiografía, sino que es una variante de ella, resultado de una evolución gradual del género autobiográfico y acorde con el pensamiento contemporáneo y su afán experimental. Por todo ello, se puede deducir que «la autoficción para Doubrovsky es una variante “posmoderna” de la autobiografía» (Alberca, 2007, 147).

A partir de esta propuesta, los investigadores literarios empezaron a interesarse por el estudio de la autoficción. Destaca Vincent Colonna, discípulo del Gérard Genette, quien presentó el trabajo más riguroso hasta el momento. En su tesis doctoral *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Litterature)*, del año 1989, Colonna difiere en buena medida de los planteamientos de Doubrovsky. Su concepción amplía fronteras y se posiciona al lado de la ficción, desechando que la autoficción pueda ser una variante autobiográfica. «Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)» (Colonna, 2004; en Amícola, 2008). Según esto, el contenido autobiográfico es prácticamente nulo (el nombre es el único rasgo coincidente), por lo que la autoficción se sitúa «dentro del fenómeno antiquísimo de la “(auto)fabulación”» (Toro, Schlickers y Luengo, 2010, 12). La autoficción para Colonna no es un invento moderno, pues esta técnica ya fue utilizada por Dante en su *Divina Comedia* o por Cervantes en el *Quijote*.

Jacques Lecarme o el propio Genette son críticos de similar opinión, que sitúan la autoficción en el terreno de lo novelesco. El aparente contenido autobiográfico, por lo tanto, sería inventado: se produciría una total ficcionalización del yo. En el otro extremo se encuentran Philippe Gasparini o Philippe Vilain, que consideran la autoficción como una forma de autobiografía, coincidiendo así con Doubrovsky.

² Doubrovsky declaró lo siguiente: «Je ne suis pas du tout anti-autobiographique. Ce que j'ai essayé de faire, c'est un type différent d'autobiographie [...] Je me range parmi les sous-catégories de l'autobiographique» (Jones, 2009, 183). E. H. Jones insiste en que la autoficción «is seen by this writer as a late twentieth-century form of autobiographical writing and is one that seems to represent a gradual evolution of literary form rather than a sharp break with tradition» (ibíd., 178).

En definitiva, podemos observar que ningún crítico concibe la autoficción como ser autónomo y todos ellos acaban por incluirla o bien en el género de ficción, o bien en el de no ficción. Además, como señala Susana Arroyo Redondo, «la autoficción ha venido siendo definida por casi todos sus estudiosos como una versión “poco seria” de la autobiografía» (2011, 35). La autoficción no ha tenido para la mayor parte de la crítica un estatus digno dentro del panorama literario. Al contrario, se le ha llegado a tachar de descomprometida e irresponsable.

Marie Darrieussecq es quizá la primera en defender el carácter serio de la autoficción. Más partidaria a las visiones de Genette o Colonna, ha señalado su carácter ambiguo y ha lanzado otras hipótesis interesantes, por ejemplo la consideración de la autoficción como subversión de la novela en primera persona: «¿Por qué no tomar la autoficción al pie de la letra y relacionarla, como ella misma reclama, con la “novela en primera persona” antes que con la autobiografía?» (Alberca, 2007, 154).

En España, Alicia Molero de la Iglesia ha arrojado mucha luz sobre las técnicas narrativas que la autoficción toma de sus géneros vecinos. También considera un «pacto de autoficción», contrato de lectura diferente a los dos descritos anteriormente y que va a ser el propio de la autoficción, como su nombre indica. Por otra parte, continúa con el error de siempre: califica esta práctica como *poco seria*, ya que copia el discurso autobiográfico emitiendo, no obstante, un enunciado falso³.

Manuel Alberca es probablemente el crítico español que ha despejado más dudas; además se ha encargado de dignificar la práctica autoficticia y colocarla en un espacio intermedio entre los dos grandes géneros (novela y autobiografía).

Alberca propone la siguiente definición de autoficción: «novela (o relato que se presenta como ficticio) cuyo narrador y/o personaje detenta la misma identidad nominal de su autor» (2010, 36). Esta definición encierra los dos principios indispensables que exige toda autoficción. El primero, perteneciente al pacto novelesco, es la presentación del texto como ficción, al menos en apariencia. No podría mostrarse explícitamente como autobiografía ya que rompe el principio de verdad de manera intencionada. La

³ Coincido con los comentarios correspondientes de Arroyo Redondo (2011, 42), así como de Toro, Schlickers y Luengo, quienes apuntan que «la seriedad del contenido de un texto nada tiene que ver con su factualidad o ficcionalidad» (2010, 16).

segunda característica necesaria, relativa al pacto autobiográfico, es la identidad nominal entre autor, narrador y personaje.

La autoficción, por lo tanto, se forma a partir de los dos contratos de lectura. El resultado, según Alberca, es un nuevo pacto: el ambiguo. La ambigüedad es lo más significativo de la autoficción, ya que ésta se mantiene vacilante entre la realidad y la ficción, evitando inclinarse hacia alguna de las dos. Precisamente, el objetivo del autor es mantener este estado ambiguo hasta el final, sin determinar ninguna interpretación como válida. Esto provoca la confusión en el lector, quien tendrá que solucionar (o no) la ambigüedad del texto.

El origen (y, por extensión, el concepto) de la autoficción sigue debatiéndose en la actualidad. Parece que los críticos coinciden en señalarla como variante o subversión de un género próximo (autobiografía, ensayo, novela autobiográfica, autobiografía falsa o ficcional, novela en primera persona, etc.). Sin embargo, teorías como la de Colonna (quien la considera una forma de autofabulación) o la de Alberca (para quien la autoficción se alimenta tanto de la ficción como de la autobiografía y se sitúa en un espacio intermedio) no hacen pensar en un proceso de mera derivación, sino en uno más complejo.

En relación a estas últimas, cabe mencionar otras propuestas: entender «la autoficción dentro del marco de la categoría de textos [...] “sin pacto previo explícito”» (Louis, 2010, 73) o considerar que «la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y ficcionalidad» (Schlickers, 2010, 51). En primer lugar, Louis bebe de la teoría de Alberca pero incluye la autoficción dentro de un grupo de obras más vasto. La ambigüedad del texto puede originarse por diferentes causas, no sólo por deseo del autor, y depende de diversos factores, como puede ser el tiempo o el modo de recepción. Por ello, Louis considera como rasgo esencial de la autoficción la perdurabilidad. Por otro lado, Schlickers da cuenta del carácter lúdico de la autoficción, así como del afán por ficcionalizar el yo; una práctica universal y atemporal que explicaría las manifestaciones autoficticias anteriores a la posmodernidad, si es que verdaderamente las hay. Ambas teorías tienen por objeto desligar la autoficción a cualquier clasificación genérica, por lo que niegan su dependencia con la autobiografía. Me sirvo de estas propuestas para introducir las dos

principales polémicas que rodean la autoficción: su existencia anterior a la posmodernidad y su descripción genérica.

2.2. Principales controversias en torno a la autoficción: antigüedad y constitución como género.

La autoficción no es tan moderna como puede parecer. Aunque Doubrovsky fue quien le puso nombre, no fue ni mucho menos el primero en ponerla en práctica. Encontramos textos de carácter autoficticio ya en la Edad Media, casos excepcionales y esporádicos. No dejaremos de mencionar alguna de estas obras, y otras posteriores a la época medieval, que son consideradas por la mayoría de la crítica como precursoras del *boom* autoficticio de estos últimos años.

Como ya hemos podido observar, Colonna (y críticos de similar opinión) piensa que la autoficción es una técnica narrativa antiquísima, por tanto no es particular de la posmodernidad; si bien es cierto que el contexto sociocultural en el que vivimos habría propiciado su uso. Colonna es consecuente con su teoría, lo que no significa que no pueda rebatirse.

José Amícola (2008), por ejemplo, le critica la inclusión de obras remotas (pertenecientes incluso al siglo II) en el fenómeno autoficticio, pues éste no se entiende sin el género autobiográfico, aparecido con posterioridad. Alberca también ha señalado que en alguna ocasión Colonna incurre en el *ilusionismo histórico*: «al no existir en el siglo II el sentido moderno de individuo ni el concepto de vida privada actual, con respecto a los que entendemos hoy la autoficción, no se puede comparar ni comprender con respecto a qué se establece la deriva ficticia del yo» (Alberca, 2007, 156). Aunque Alberca y Colonna no comparten la misma idea de autoficción, lo que está claro es que no podemos determinar su presencia o alcance en una época histórica cuyos valores y conceptos de la realidad difieren notablemente de los contemporáneos; valores y conceptos que son pertinentes para el estudio de la autoficción y sus límites.

La crítica⁴, por lo general, coincide en señalar al *Libro de Buen Amor* (de Juan Riuz, Arcipreste de Hita) como el primer precedente claro de la autoficción en la literatura española. Otros autores que se destacan son: Torres Villarroel, Miguel de

⁴ Alberca (2007, 2009); Arroyo Redondo (2011); Molero de la Iglesia (2000b, 2004); Toro, Schlickers y Luengo (2010).

Unamuno, Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín, Borges y Ramón J. Sender. En menor medida, también se ha considerado como antecedente de la práctica autoficticia al *Quijote* de Cervantes, a los *Sueños* de Quevedo y a las memorias de Jerónimo de Pasamonte y de Alonso de Contreras; así como a los escritores Juan de Flores, Francisco Delgado, Arturo Barea y Gómez de la Serna.

En todos ellos, aparece el autor como personaje dentro de la ficción, «si bien adoptando formas y funciones muy diversas, con dependencia siempre de los patrones artísticos exigidos por los modelos de la subjetividad que dominan en cada época» (Molero de la Iglesia, 2004, 334). Arroyo Redondo considera solamente los antecedentes de la segunda mitad del siglo XX, en la que se encuentran «textos precursores de una búsqueda identitaria que se desarrollará plenamente en las últimas décadas del siglo» (2011, 123).

Respecto a la segunda polémica, los estudiosos de la autoficción han evitado postular su constitución como género. La tesis de Colonna se asemeja a la de Schlickers y a la de Louis en la medida en que las tres coinciden en describir la autoficción como una práctica literaria integrada en una serie de técnicas narrativas de largo recorrido (ya sea la autofabulación, la ficcionalización del yo o la ausencia de pacto explícito). Colonna (1989), además, dijo en su momento que no se podía hablar de género porque el horizonte autoficticio no estaba aún cristalizado. Louis, por su parte, señala que en Latinoamérica la autoficción se percibe como un fenómeno *transgenérico* y no se vincula tanto a la novela como ocurre en España.

Según Manuel Alberca, la autoficción, como la literatura posmoderna en general, pretende escapar de las leyes genéricas. Su intención es romper los límites del género y no constituir uno propio. La indeterminación e indefinición, sumado al hecho de que su singularidad no le permite entrar en la élite literaria, hacen inclasificable a la autoficción. Con todo, Alberca aventura dos posibles (pero no únicos) futuros para esta práctica: que la novedad de la autoficción se acabe agotando y sea devorada por la novela; o, por el contrario, que termine por convertirse en la nueva autobiografía, o al menos en una forma marginal de la misma. En ambos casos, la autoficción acabaría formando parte de un género ya existente.

Arroyo Redondo, por su parte, considera que la autoficción carece de una tradición internacional suficiente para constituirse como género literario; aunque no

descarta que acabe ocurriendo esto en un futuro. Además, define la autoficción como estrategia *interartística* «capaz de manifestarse en cualquier formato narrativo» (2011, 445) y también como «espacio creativo intermedio que aprovecha las tradiciones culturales asociadas con otros géneros para proponer una recepción propia [...] una forma de comunicación entre autores y lectores donde el texto se convierte en un artefacto ambiguo y nunca cerrado» (ibíd.).

Ante todas estas propuestas, es necesario aclarar, en primer lugar, hasta qué punto la autoficción es *transgénica* o *interartística*, conceptos algo vagos que no especifican qué géneros o disciplinas artísticas se tienen en cuenta.

Existen varios artículos sobre la autoficción que hacen una primera aproximación a la aplicación de esta práctica fuera de la prosa. De esta forma, la autoficción se ha visto en el teatro, la lírica, el cine o incluso en el cómic⁵. Resulta evidente que los principios de la autoficción pueden trasladarse a otras artes. Ahora bien, la autoficción no por eso deja de tener un espacio concreto en la literatura. Lo que nos incumbe aquí es definir qué es autoficción en relación a la narrativa, independientemente si es aplicable a otros medios artísticos.

Dentro de la narración, la autoficción puede adaptarse a diversos géneros propios de la ficción (novela policíaca, fantástica, histórica, negra, etc.) o propios de la no ficción (memorias, ensayo, diario, biografía, etc.). Puede tomar temas y formas de todos ellos. No obstante, en un mayor nivel de clasificación, precisamente el que distingue textos ficcionales y no ficcionales, no podemos decir que la autoficción es transgénica, ya que no es ni una cosa ni la otra: parte de ambas para crear algo distinto.

Retomando la tesis de Arroyo Redondo, es cierto que la autoficción es un espacio intermedio con una propuesta de recepción propia. Y también es el espacio mismo de la indeterminación genérica. Es decir, ocupa ese vacío existente entre lo ficcional y lo no ficcional; un vacío que hasta hace poco carecía de nombre y al que pertenecían, si se quiere, determinadas obras literarias descritas por la crítica como incatalogables o, desde la perspectiva contraria, que aceptan múltiples clasificaciones.

⁵ Los artículos que estudian, de forma sucinta, la autoficción en estos campos son los de Toro, Luengo, Schlickers (2010) y Agustí Farré (2007); respectivamente.

Cabe añadir una última consideración. A pesar de que la autoficción propone una singular recepción (o pacto de lectura), es el lector quien, en última instancia, se decide a clasificar la autoficción de un modo u otro. Es decir, el lector se inclinará por una interpretación autobiográfica de los hechos o por una lectura ficcional. Una tercera opción, igual de válida, es aceptar la ambigüedad propuesta por la autoficción y respetar el pacto ambiguo, lo que significa resignarse ante la indeterminación e inconclusión de la trama, fijando más la atención al contenido profundo del texto, que es lo que al fin y al cabo importa.

2.3. La diversidad autoficcional. Tipologías propuestas.

Al estudiar las diferentes autoficciones, observamos las múltiples formas en que esta escritura puede realizarse, lo que constituye un abanico de posibilidades bastante amplio. La autoficción comprende un espacio, que aunque confuso e híbrido, es flexible y heterogéneo. Los teóricos, por tanto, se han ocupado de agrupar las manifestaciones de la autoficción en diversas clases; cada uno ateniéndose a los criterios que ha creído pertinentes.

El primero de ellos, Vincent Colonna (2004), hace una doble división según si la diégesis es verosímil o inverosímil, por un lado, y según el uso de determinadas técnicas narrativas llamativas y la posición del autor respecto a la diégesis, por otro. De esta manera, resultan cuatro tipos de autoficciones:

- a) Autoficción biográfica: presenta una diégesis verosímil. Viene a ser, en realidad, una novela autobiográfica.
- b) Autoficción especular: se diferencia porque aparece un sutil reflejo del autor en su obra.
- c) Autoficción fantástica o inverosímil: el autor crea para su personaje una historia ficticia, por lo que no cabe ninguna interpretación autobiográfica.
- d) Autoficción intrusa o autorial: el narrador del relato participa en la historia, pero no así el autor. No requiere una identificación entre autor y narrador, por lo que Toro, Schlickers y Luengo la rechazan como autoficción, es más bien «una estrategia metaliteraria y/o metaficcional» (2010, 13).

Según las ideas de Colonna que hemos visto, la clasificación que se atiene mejor a su prototipo de autoficción corresponde al tercer grupo. Por otra parte, estas categorías

difieren o se cruzan de las propuestas por otros autores, ya que Colonna entiende la autoficción de manera muy diferente a los demás.

En la crítica española, Manuel Alberca (2007) engloba la autoficción en el grupo de «novelas del yo», junto con las novelas autobiográficas y las autobiografías ficticias⁶. Pero una vez dentro del campo propiamente autoficcional, Alberca distingue las siguientes subcategorías: autoficción biográfica, autobioficción y autoficción fantástica. Esta división responde al grado de ficción o realidad presente en el texto. Dicho esto, si en una obra prima lo autobiográfico sobre lo novelesco, se trata de una autoficción biográfica. En cambio, si ocurre lo contrario (lo novelesco sobre lo autobiográfico), estamos ante una autoficción fantástica (categoría tomada de la teoría anterior de Colonna). En último lugar, la autobioficción establece una ambigüedad plena entre realidad y ficción. La mezcla es indisoluble y la hibridación máxima. Como consecuencia, el lector vacilará en cuanto a la interpretación de lo narrado y difícilmente podrá inclinarse hacia el pacto novelesco o al autobiográfico.

En su tesis doctoral, Susana Arroyo Redondo establece también una triple división de la autoficción, basada en la presencia del autor en el texto, o dicho de otro modo, en el distanciamiento entre éste y el narrador-protagonista. Todo ello, atendiendo solamente a las técnicas narrativas y los aspectos comunicativos que afectan en la recepción; ya que «resulta siempre difícil, y ciertamente poco interesante [...], precisar hasta qué punto un autor permanece fiel a su memoria o en qué grado está ficcionalizando su experiencia» (2011, 250). De este modo, la autoficción biográfica se aproxima formalmente a la autobiografía y la autobiografía novelesca lo hace respecto a la ficción. Una tercera clase, la autoficción metaliteraria, es totalmente ambigua y se acerca al género ensayístico.

En relación a esto, es preciso aclarar que según la investigadora, además de los dos grandes géneros de los que bebe la autoficción, se cruza un tercero: el ensayo literario, de donde proviene la «predilección por el tiempo presente, la reflexión extratextual y múltiples técnicas para focalizar el discurso en el pensamiento del

⁶ Estas dos categorías difieren de la autoficción al no cumplirse el principio de identidad nominal. Las primeras, más próximas a la autobiografía, presentan un autobiografismo escondido; mientras que las segundas, más próximas a las novelas, presentan un autobiografismo simulado. *Señas de identidad*, de Goytisolo, es un ejemplo de novela autobiográfica y el *Lazarillo* es una autobiografía ficticia.

autor/narrador» (ibíd., 446) de la autoficción. El ensayo, en consecuencia, se suma a la larga lista de géneros que participan en la autoficción.

Estas dos últimas clasificaciones, lejos de contradecirse, se complementan la una a la otra. La división de Alberca, basada principalmente en el pacto de lectura, es tomada luego por Arroyo Redondo y revisada desde el nivel, no solo pragmático, sino formal.

Cabe indicar también el concepto de *autoficción*, que abarca «relatos ficcionales en los que hay una “intrusión” del autor *in corpori* o *in verbis* en el mundo narrado» (Toro, Schlickers y Luengo, 2010, 21). Se trataría de un mecanismo autorreferencial, no solo presente en la autoficción, sino en todo tipo de textos ficcionales o híbridos, en los cuales el autor se menciona a sí mismo o a alguna de sus obras dentro del universo de ficción. La autoficción se acerca a la variante especular y, en menor medida, a la intrusa o autorial de la tipología establecida por Colonna. Un recurso puntual y transversal que de ninguna manera puede constituirse como género. Difiere bastante de autoficción pero ambos fenómenos están, por otra parte, estrechamente ligados. Schlickers, quien profundiza más en el tema, deja claro la necesidad de distinguir el modo auto(r)ficcional (que acabamos de definir) y el subgénero auto(r)ficcional, que comprende el texto en su totalidad o en su mayor parte, lo que en este trabajo se entiende por autoficción propiamente dicha.

Un último concepto digno de mención es el de *faction*. En principio, no es más que el sinónimo de *autoficción* en el mundo anglosajón, resultado de unir *fact* (hecho) y *fiction*⁷. No obstante, Alberca hace una apreciación sobre el término, pues a él le sugiere «la idea de la fusión de hechos históricos con sucesos inventados» (2007, 167). Sin salir del ámbito autoficcional, la *novela factual* (traducción que propone el crítico español) se aleja de la introspección personal, del intimismo particular de la autoficción, para centrarse en la Historia. El autor se toma la licencia de modificar determinados hechos históricos o rellenar algún vacío de nuestro pasado común, de tal manera que lo imaginado por él resulte verosímil. No hay que equivocarse y creer que este tipo de novelas pretenden falsear la Historia, con objeto de manipular o conspirar contra ella.

⁷ Kalenić Ramšak lo define en estos términos: «mezcla de la relación entre verdad y verosimilitud»; y también apunta que «el nuevo género híbrido amplía la ficción con lo verdadero con intención de que lo verosímil también influya sustancialmente sobre lo verdadero hasta que se borren los límites entre ellos» (2013, 4-5).

En absoluto, más bien «aspiran a desvelar la verdad histórica de unos hechos, que hasta ahora no se habían revelado quizá completamente ni en su significado real ni simbólico» (ibíd.). No demandan una revisión oficial de los hechos históricos. En todo caso, quieren arrojar luz y no oscuridad.

En definitiva, las diferentes tipologías vienen a demostrar la variabilidad de la autoficción, mayor de la que un principio se podría pensar. Su práctica no muestra signos de agotamiento y todavía sus límites están por explorar, debido a su carácter innovador y mudable. Por otra parte, las diferentes categorías propuestas parecen compenetrarse bien, si exceptuamos las relativas a Colonna.

2.4. El problema de la identidad en el texto y fuera de él. Juego y búsqueda personal.

Como hemos observado a lo largo de este estudio, la común identidad nominal entre autor y narrador-protagonista es fundamental para el establecimiento de la autoficción. En las siguientes páginas, me propongo analizar el principio de identidad, así como demostrar que su cumplimiento estricto no es indispensable para la existencia de la autoficción.

En lugar de eso, este principio muestra una notable flexibilidad. Con esto quiero decir que no es estrictamente necesaria una identificación nominal explícita. El autor puede servirse de otros mecanismos o recursos que aseguren su presencia en el texto. Uno de los primeros teóricos en advertirlo fue Philippe Gasparini⁸, quien señala que la identidad puede establecerse por correspondencias entre el escritor y sus personajes (su mismo trasunto ficticio o cualquier otro que aparezca) a través de rasgos biográficos coincidentes. Éstos pueden ser inmutables (fecha y lugar de nacimiento) o cambiantes (profesión). Los primeros conforman la *identidad estática*, mientras que los segundos, la *identidad dinámica*.

Alberca considera una forma explícita y otra implícita de establecer la identidad nominal en la autoficción (al igual que ocurre en la autobiografía). De hecho, lo más común es lo segundo. Los escritores de autoficciones han utilizado numerosas técnicas

⁸ «The crucial element of Gasparini's argument [...] is his insistence that although important, the establishment of nominal identity between author, narrator and protagonist is not crucial. On the contrary, Gasparini goes to great lengths to examine the myriad of other ways in which an identitarian relationship can be suggested between author and intratextual characters including correspondences in age, sociocultural background, occupation and aspirations» (Jones, 2009, 179).

para identificarse parcialmente con el narrador: la omisión de los apellidos, conservando el nombre; el empleo de su diminutivo infantil (especialmente para relatos de infancia), de las iniciales o de pseudónimos que forman anagramas; y la apropiación de nombres y apellidos de sus antepasados. Incluso hay casos donde la homonimia se basa en la homofonía (es el caso del chileno Roberto Bolaño y su *álter ego* en la ficción, Arturo Belano).

Por otra parte, el vínculo entre autor y narrador-protagonista no sólo viene dado por el nombre. El novelista nos puede dejar pistas dentro del texto, como por ejemplo la atribución de obras suyas dentro de la ficción. También entra en juego los elementos contextuales y paratextuales, que pueden ser claves en la identificación. Sin embargo, según la opinión de Alberca, un texto que presenta rasgos autobiográficos pero no contiene ningún indicio de identificación nominal no es una autoficción, puesto que «sin nominación, los efectos de ambigüedad [...] se diluyen» (2007, 237).

La anonimidad textual, por lo tanto, resulta ser otra cuestión controvertida en el estudio de la autoficción. Si se realiza de un modo riguroso (es decir, no se aportan datos autobiográficos evidentes o comprobables), Alberca descarta el carácter autoficticio, mientras que Gasparini lo aprueba. De cualquier modo, es evidente que si una obra anónima no remite de ninguna forma al autor, la ausencia de esta figura extratextual hace imposible el mecanismo autoficcional.

Dicho todo esto, podemos considerar como rasgo principal de la autoficción el juego con la identidad del narrador; causa principal de la ambigüedad textual y de la incertidumbre que siente el lector. Éste se pregunta quién es realmente el narrador o hasta qué punto se corresponde con su creador. Quien nos cuenta los hechos no parece ser totalmente de confianza⁹, por lo que la duda se instala también sobre lo narrado: ¿qué es verdadero y qué es imaginado?

Por otro lado, este aparente juego del autor nos conduce a reflexiones serias sobre la identidad; especialmente en los casos donde la identificación nominal se produce de forma parcial (iniciales, anagramas, homofonía, etc.). La autoficción nos hace plantear en qué consiste la identidad de una persona y qué datos biográficos la

⁹ Javier Cercas habla del *unreliable narrator*, expresión acuñada por Wayne C. Booth, y señala que «a fin de cuentas, todo narrador, y en particular si es un narrador en primera persona, es siempre *unreliable*» (2005, 93).

conforman. Nos preguntamos, ya de forma más concreta, qué información nos ha dado el autor para que podamos identificarlo en su obra, aparentemente ficticia. O lo que es más interesante: ¿qué información conocemos del autor para que percibamos una contradicción en su trasunto ficticio? ¿Es posible que una autoficción funcione si desconocemos por completo la vida de su autor?

Estos interrogantes nos hacen considerar el mecanismo ambiguo de la autoficción, que no puede depender solamente en el reconocimiento o no de elementos biográficos. Como señala Alberca, «el texto debe proceder con una calculada estrategia de ambigüedad en todos los niveles narrativos» (2009, 16). Tampoco hay que olvidarse de la preocupación del autor para que la historia resulte verosímil, lo que hace efectiva una interpretación autobiográfica sin necesidad de conocer la vida del escritor. Estas cuestiones, en cualquier caso, van a ser estudiadas con más detalle en páginas posteriores y, particularmente, en el análisis de la autoficción escogida.

Por último, el juego de identidades permite al autor mostrarse y ocultarse a lo largo de la narración cuando le plazca. De esta manera, la autoficción le puede servir para confesar sus secretos más íntimos o sus pensamientos más excéntricos y mezclarlos con otros falsos, sin que el lector pueda diferenciar unos de otros con claridad. Una vez más, Alberca acierta al definir esta situación como el «inmenso placer de la ocultación» pero, por otro lado, la «catástrofe que supone no ser encontrado» (ibíd.). El escritor de autoficciones, al mismo tiempo que juega a ser otras personas (a *ser yo pero no ser yo*) también busca su identidad. La autoficción no es solamente una actividad lúdica, sino que supone una autorreflexión del *yo*, una búsqueda de sí mismo.

2.5. Formas y temas fundamentales.

En relación a las características formales, la autoficción utiliza técnicas narrativas, recursos estéticos o estilísticos que podemos considerar como propios, si bien es cierto que algunos se aplican a la literatura posmoderna en general.

En primer lugar, la narración en primera persona es indispensable; de otro modo, no se podría cumplir el principio de identidad ni funcionaría el mecanismo ambiguo. Se trata de un narrador homodiegético que ofrece su punto de vista respecto a lo ocurrido (es subjetivo), pero por otra parte, eso proporciona mayor verosimilitud al relato. Según Arroyo Redondo (2011) lo más común es que el narrador recurra a la extradiégesis, lo

que significa que es consciente de que está contando una historia y da cuenta al lector de la artificialidad del texto.

Esta figura protagonista, que parece identificarse con el autor, nos presenta sus vivencias, no ya de forma retrospectiva (como pasa en la autobiografía), si no de manera fragmentaria y desde el presente¹⁰. No interesan tanto los recuerdos íntimos del narrador, que también, como el proceso de rememoración. En la autoficción, el protagonista no narra sus experiencias vividas, sino que narra cómo las recuerda. De ahí el carácter inmediato, natural y cercano de la autoficción, más pegada al presente que a ese pasado lejano que se rememora.

Uno de sus objetivos, de hecho, es simular el funcionamiento de nuestra memoria; una memoria imperfecta que, lejos de mantener el orden cronológico de los acontecimientos, más bien los asocia unos con otros, formando interconexiones. Por eso va a ser frecuente en la autoficción la sucesión de fragmentos conectados por asociaciones de ideas. Un pensamiento lleva a otro, y éste al siguiente, olvidando por completo el factor tiempo.

De vuelta al narrador, éste puede ser omnisciente, cuando conoce completamente todo lo narrado, o equisciente, si va contando la historia según vive los acontecimientos. Una tercera opción es la narración deficiente: su conocimiento es limitado y no puede narrar todos los hechos ocurridos, lo que provoca huecos o vacíos en la trama, que pueden ser rellenados con pura invención.

Indistintamente del tipo de narrador, se observa en las autoficciones la tendencia a la introspección. Es frecuente el monólogo interior, las reflexiones personales y también las de carácter más general y atemporal, así como los modos discursivos estáticos (descripción, comentario).

En otro orden de cosas, la autoficción y la metaficción van casi siempre de la mano, por lo que el componente metaliterario es muy habitual. En la autoficción, aunque el autor se proyecta a sí mismo ficcionalizado, casi siempre conserva su profesión (nótese que esto es importante para mostrar la artificialidad de la narración,

¹⁰ En palabras de Doubrovsky: «autofiction doesn't perceive someone's life to be a whole. It is only concerned with separate fragments, with broken-up chunks of existence, and a divided subject who doesn't coincide with him or herself» (1999; en Jones, 1989, 176). A esto, Contat añade: «everything is written in the present» (2001; en Jones, 1989, 177).

antes mencionada). En muchas ocasiones, el autor-narrador describe en su propia autoficción el proceso de concepción y elaboración de la misma. Cuestión aparte es si esta descripción se ajusta o no fielmente a la realidad.

Por otra parte, la autoficción tiende a recoger otros tipos de texto, desde romances hasta columnas de opinión, e integrarlos en la narración. De acuerdo con lo dicho anteriormente, el autor puede mencionar o directamente transcribir otras publicaciones suyas, de manera parcial o en su totalidad, así como textos ajenos con los que se sienten vinculados. Otras veces recurren a elementos visuales, como fotografías (verdaderas o falsas), dibujos o cuadros conocidos, que les sirven para contar su historia personal, además de la del objeto en cuestión. Todo ello alimenta el carácter fragmentario y heterogéneo de la autoficción.

Tampoco es extraña la inclusión de relatos dentro de otros relatos, ya sean éstos personales o de terceros. Los recuerdos del autor se pueden cruzar con los de otros y, de igual forma, sus historias y experiencias. En ocasiones, la autoficción sirve para pasar del recuerdo individual al colectivo. Por ello, puede ocurrir que la voz del narrador, ya en un principio desdoblada entre autor y personaje, se multiplique. La polifonía y el multiperspectivismo conllevan la ruptura de la unidad del sujeto, otra constante presente en la autoficción.

Muchas de estas propuestas no nos resultan extrañas, ya que son frecuentes en la literatura actual. Este hecho hace evidente la adscripción de la autoficción a la posmodernidad, por un lado; aunque reduce las características que le son propias, por otro. Con todo, la autoficción se configura como un tipo de escritura muy particular, basada en la ambigüedad, el principio de identidad y dos temas fundamentales: el funcionamiento de la memoria y la imposibilidad de la Verdad (a través de la escritura o, por extensión, otras capacidades humanas).

En relación a esto último, es preciso señalar que la autoficción bebe de la autobiografía pero modifica sus técnicas narrativas, dando cuenta de sus defectos y sugiriendo una evolución. La autoficción parece criticar la artificialidad de la narración autobiográfica pero, como hemos comentado, también la suya propia. Esto nos lleva a pensar en la imposibilidad de narrar los hechos reales tal y como han sucedido o suceden. Paradójicamente, la autoficción, al desconfiar de la capacidad referencial del

lenguaje, puede acercarse más a la verdad que otras prácticas literarias; pues no hay mayor certeza que la imposibilidad humana de alcanzar la Verdad.

2.6. La autoficción como fenómeno posmoderno.

Probablemente, no estaríamos debatiendo ahora sobre la autoficción si ésta no hubiera experimentado su *boom* particular, iniciado en los años setenta. Hasta ese momento, como hemos visto de forma escueta, tuvo un corto e irregular recorrido. La autoficción había sido un componente excepcional o, si se quiere, visionario, presente en obras (maestras) de la literatura a lo largo de su historia universal. La narrativa del siglo XX empieza ya a abrir camino a la autoficción, que se vuelve tendencia a finales del mismo. Tendencia muy acorde con el contexto posmoderno.

En estas últimas páginas me propongo arrojar algo de luz sobre las causas de la creciente práctica autoficticia y la buena respuesta que ha tenido por el público de hoy en día. Para ello, es necesario vincular este fenómeno a la época sociocultural que estamos viviendo en Occidente, conocida como *posmodernidad*.

En este punto de la exposición, ha quedado clara la primacía de la figura del *yo* narrador en la autoficción. Todo gira en torno a él: la subjetividad, la memoria personal, la reflexión interior y la búsqueda de sí mismo configuran el aparato autoficcional. La reivindicación del individuo y la valoración de lo íntimo que encontramos guardan una estrecha relación con el movimiento posmoderno. No obstante, estos elementos no son nuevos en la historia de la literatura. El romanticismo ya introdujo el subjetivismo en el arte, la importancia del *yo* y la necesidad de diferenciarse del resto. Más tarde, los escritores modernistas se preocuparon por la búsqueda de su identidad y la reflexión metaliteraria.

Un paso más fue necesario para desembocar en la autoficción: tras el auge autobiográfico (diarios, memorias, testimonios...) que se desarrolló una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial (en el caso español, tras el franquismo) y sirvió para rendir cuentas con la Historia, llegó la desconfianza en las letras y en su capacidad referencial. El fallido maniqueísmo dio paso al escepticismo y relativismo extremos, que motivaron «el desprestigio de la verdad y la consideración de que su búsqueda es siempre una impostura» (Alberca, 2007, 39).

En la autoficción, como resultado, la ficción sustituye a la realidad. Ambas «se encuentran en el mismo nivel de historicidad y ficcionalidad» (Kalenic, 2013, 121). La ficción puede crear un mundo tan verdadero como la propia realidad. Los límites genéricos, por tanto, se difuminan. Por otra parte, la autoficción ofrece múltiples lecturas, todas ellas válidas. Aboga así por un entendimiento del mundo flexible, abierto a nuevas perspectivas y diferentes opiniones. La autoficción rompe las dicotomías y demuestra que el gris es también una opción.

De nuevo a la importancia del *yo*, la autoficción niega la muerte del autor que postulaba Roland Barthes en los sesenta. Al contrario, reivindica su papel en el acto de lectura. El autor sumerge al lector en un universo ambiguo; le cuenta sus memorias, ya sean falsas o verdaderas; y presenta una identidad cambiante. Esta situación descoloca por completo al lector, que no sabe a qué atenerse. La actitud del escritor, en apariencia caprichosa e infantil, «busca problematizar la figura de aquél en el relato» (Arroyo, 2011, 78). El autor nunca ha estado muerto y con la autoficción demuestra la relevancia que tiene incluso en el acto de lectura.

No obstante, también cabe decir que el *yo poético* se ve a sí mismo empequeñecido, débil, fragmentado. Esta vulnerabilidad se intenta contrarrestar con la creación de un *yo* ficticio en el que poder refugiarse, superarse y deshacerse de la imagen pesimista que tiene de sí mismo. En bastantes ocasiones, el autor se proyecta en la ficción desde el humor o la autoparodia, con los mismos fines. Entra en juego la ironía, otra actitud muy posmoderna.

No hay que olvidarse, por último, del capitalismo dominante en la sociedad occidental. La autoficción ha resultado ser un éxito de ventas, de ahí el tirón editorial que ha experimentado estos últimos años. Dicho de una forma quizá simplista, si la autobiografía es recibida con recelo y la ficción no ofrece nada innovador, la solución ideal para el mercado literario ha sido la autoficción. Por un lado, permite al lector indagar en la vida del autor y reflejarse en él, además de suplir su «avidez [...] por historias verídicas» (Manrique, 2008). Por otro, conserva una trama novelesca que puede paliar la aversión a lo autobiográfico y también dar rienda suelta a la imaginación.

Desde el punto de vista comercial, la autoficción tiende a presentarse como novela, pues se suele recibir como ficticio lo que contiene ficción, por mínima que ésta

sea. Además, en ningún caso puede publicarse como autobiografía, ya que rompe el principio de veracidad intrínseco al género. El autobiógrafo se responsabiliza de lo narrado, por lo que mentir sobre lo ajeno podría traerle consecuencias no deseadas. No lo hace, sin embargo, el autor de autoficciones, que, gracias al componente ficticio, siempre puede justificar sus licencias poéticas. De nuevo, aparece otro rasgo propio de la posmodernidad: la falta de compromiso o responsabilidad, lo que en la literatura supone una hoja de doble filo¹¹.

¹¹ La autoficción (aunque no siempre) puede ser una postura cómoda y descomprometida para el escritor, pero de acuerdo con Alberca, «no debería servir de camuflaje o argumento hipócrita al escamoteo sistemático de la responsabilidad del escritor como autor o ciudadano» (2007, 299).

3. LA AUTOFICCIÓN EN *SOLDADOS DE SALAMINA*.

Javier Cercas, plenamente consciente de lo que es la autoficción y haciendo uso de ella, publica en 2001 *Soldados de Salamina*, un inesperado éxito editorial. En dicha obra, un periodista de mismo nombre inicia una investigación sobre un suceso de la Guerra Civil Española que le obsesiona: la huída de Rafael Sánchez Mazas de un fusilamiento colectivo y su posterior ocultación en los bosques de Gerona. Esta búsqueda le sirve al protagonista para explorar la vida de una de las figuras más relevantes de la Falange Española y, además, le conduce al soldado republicano que perdonó la vida de Mazas en su ejecución: Miralles, quien encarnará la figura del héroe de guerra anónimo. El objetivo último de Cercas, por consiguiente, es recordar y ensalzar a todas las víctimas de la guerra que lucharon por unas ideas y por la consecución de una España mejor; y sin embargo, nunca tuvieron ningún tipo de reconocimiento y acabaron cayendo en el olvido colectivo.

Tras este breve resumen, me dispongo en esta sección a analizar *Soldados de Salamina* como autoficción, por lo que directamente voy a comentar de qué manera Javier Cercas lleva a la práctica los principios de esta modalidad literaria:

Dependiendo del conocimiento sobre Cercas o afán investigador del lector, la identificación entre autor y narrador se producirá más tarde o más temprano. Al principio de la obra, el narrador lanza una serie de pistas que permitirán al lector avisado reconocer en él al Javier Cercas real. La primera de ellas se presenta cuando el protagonista afirma haber publicado su primera novela en 1989. Efectivamente, este es el año de publicación de *El inquilino* (sólo hace falta consultar la solapa del libro para saberlo). Más adelante, confirmará que trabaja como periodista y que escribió un artículo sobre Machado titulado «Un secreto esencial» (incluido en la narración); todo ello cierto.

No obstante, los datos biográficos no vinculados a su carrera profesional son escasos. Además, si se comprueban resultan ser falsos:

Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. (Cercas, 2001, 17).

Miente, sí, pero no sólo en el tercer punto, sino en todos. La vida íntima del narrador parece evitarse y lo poco que sabemos de ella no se corresponde con la realidad. Mientras tanto, la investigación que lleva a cabo el Cercas ficticio sí parece ajustarse a la verdad.

Por esta razón, Arroyo Redondo afirma que «Cercas sólo ofrece una imagen de sí mismo como creador» (2011, 385). Por su parte, Manuel Alberca opina que el trasunto ficticio de Cercas «es ilusorio o cómico, “woodyallenesco”» (2007, 202). Esto es así porque el narrador se presenta como un fracasado, tanto en el terreno sentimental: su padre ha muerto, se ha separado de su mujer y tras dos relaciones más, está saliendo con Conchi, pitonisa en una televisión local; como en el profesional: no se considera buen escritor y parece que su trabajo en el periódico no le llena. Lo único que le ilusiona es la investigación sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas, un proyecto que va abandonar y retomar constantemente, del que no tiene muchas esperanzas y que le ocupa varios años de su vida. Al final consigue lo que se propone, no sin pasar por muchos obstáculos. En definitiva, Cercas se proyecta a sí mismo con un tono irónico y paródico, tono que además de aportar algo de comedia a la obra, «contribuye también a desnudar ante el lector las más ocultas frustraciones del protagonista» (Arroyo, 2011, 379).

La identificación nominal explícita tarda en aparecer. Es un momento muy esperado por los lectores, quienes quieren aclarar de una vez por todas sus dudas acerca de la identidad del narrador. Sin embargo, pronto nos damos cuenta que esta identificación no ayuda mucho, pues no salva la ambigüedad que el relato viene arrastrando desde su inicio. El hecho tiene lugar en la tercera y última parte del relato, gracias a la intervención de *un tal* Roberto Bolaño: «Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil* y *El inquilino*?» (Cercas, 2001, 145). La identidad del narrador se confirma aquí, así como la autoría de las obras mencionadas.

La expresa identificación entre autor y narrador se contrapone con la imagen paródica e irónica que Cercas proyecta de sí mismo, así como sus mínimas y falsas referencias a su vida privada. Por consiguiente, el escritor Javier Cercas es y no es al mismo tiempo el narrador Javier Cercas. El lector no puede identificar ambas figuras en un mismo referente, pero tampoco puede desligarlos por completo. Es prácticamente

imposible determinar cuándo habla el autor y cuándo el personaje. La identidad ambigua del narrador es, como hemos visto, un rasgo esencial de la autoficción.

Por otro lado, Cercas ha sabido convertir una (aparente) novela en una historia (aparentemente) verídica. Prueba de ello es la repercusión que ha tenido en los lectores: la residencia de Dijon donde se cuenta que vive Miralles recibió numerosas cartas y llamadas de teléfono que querían agradecer o reconocer sus actos durante la guerra. Llamadas y cartas que iban dirigidas, en realidad, a un personaje literario¹².

La credibilidad de *Soldados de Salamina* se debe a la buena pluma de Javier Cercas, quien pone todo su esmero en que la historia resulte verosímil. En primer lugar, el estilo periodístico que domina la narración aporta autenticidad al relato. El protagonista parece realizar un trabajo de investigación riguroso; además su profesión le avala. El Cercas ficticio duda en varias ocasiones de la veracidad de sus fuentes y es consciente de los límites que tiene, es decir, sabe que no puede alcanzar la verdad absoluta del evento que investiga. He aquí algunos ejemplos: «tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces» (Cercas, 2001, 42-43); «Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si [...] estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto» (ibíd., 62); «lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables» (ibíd., 89); «ni Joaquim Figueras ni Daniel Angelats conservan un recuerdo demasiado nítido de aquellos días» (ibíd., 117).

Cercas descubre ante el lector toda su investigación: los pasos que da en cada momento, los obstáculos que se interponen en su camino, los pequeños descubrimientos e incluso las limitaciones con las que se encuentra. La sinceridad que el narrador transmite hace muy creíble su historia. Por otro lado, Cercas se preocupa por mostrar el inevitable halo mítico que encierra el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas. Ésta es una estrategia muy inteligente, pues nos hace dudar sobre este turbio episodio del falangista sin que nos demos cuenta de que la ficción se extiende a todos los niveles narrativos.

¹² Este suceso anecdótico fue relatado por el propio Javier Cercas (Cercas y Trueba, 2003).

Efectivamente, los hechos narrados en *Soldados de Salamina* no son tan verdaderos como aparentan ser. Encontramos pequeños detalles que hacen desconfiar del narrador. Incluso puede ocurrir que las dudas sobre la veracidad de ciertas partes del relato puedan extenderse a la totalidad del mismo, lo que favorece a la estrategia ambigua de la obra.

Además de los datos biográficos falsos, hay otros elementos que despiertan la sospecha. En ciertas ocasiones, el narrador no recuerda muy bien (o no quiere recordar) algunas conversaciones importantes o determinados datos sobre su investigación. Curiosamente, los dos temas más importantes, el fusilamiento de Sánchez Mazas y la presentación de Miralles, se introducen con cierta vaguedad: «No recuerdo cómo ni quién sacó a colación el nombre de Rafael Sánchez Mazas» (ibíd., 19); «Fue allí [...] donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni cómo llegó hasta ella» (ibíd., 153). También desconciertan enunciados como: «Aguirre explicó que Figueras era constructor o contratista de obras (o algo así)» (ibíd., 44). Advertimos que las historias narradas no sólo dependen de los testimonios y recuerdos de las personas involucradas en ellas, sino también de la memoria del narrador. También observamos el uso de la equisiciencia y la focalización deficiente.

Por otra parte, el Cercas narrador llega a confesar que ha utilizado su imaginación para completar algunos huecos de la historia: «no resultaba difícil recomponer, a partir de sus testimonios y rellenando a base de lógica y de un poco de imaginación las lagunas que dejaban, el rompecabezas de la aventura de Sánchez Mazas» (ibíd., 71). Una vez inmerso en la crónica de dicha aventura, el narrador se mete en la cabeza del personaje y reproduce sus pensamientos: «Piensa que no va a morir, que va a escapar. Piensa que no puede escapar hacia su espalda» (ibíd., 102); una clara licencia poética que rompe el principio de veracidad.

La invención se hace más patente en la última parte del relato. Cercas necesita encontrar y entrevistar al soldado que perdonó la vida de Sánchez Mazas pero se da cuenta de que es una tarea imposible. Bolaño acaba dando la solución al problema cuando le dice: «Tendrás que inventártela» (ibíd., 169). Ciertamente, todos los encuentros entre Miralles y Cercas son totalmente inventados, pues nunca llegó a encontrarlo. Para mayor ironía, el Miralles ficticio niega ser aquel soldado.

Antoni o Antonio Miralles tiene un referente real¹³: es un conocido de Roberto Bolaño, amigo del autor en la realidad. Sin embargo, Javier Cercas lo ficcionaliza, lo convierte en personaje para completar su obra. Esto no es raro, ya que en *Soldados de Salamina* casi todos los personajes remiten a personas reales ficcionalizadas, como el mencionado escritor chileno, el propio Javier Cercas o, quizá en menor medida, Rafael Sánchez Mazas, Joaquim Figueras y Daniel Angelats. También nos encontramos personajes totalmente inventados, como Conchi, que funciona «como un contrapunto humorístico del protagonista» (Arroyo, 2011, 379).

En resumen, el lector puede ser capaz de intuir tanto la verdad como la ficción en la obra de Cercas, aunque le es imposible distinguir sus límites. Como se ha dicho anteriormente, la autoficción se sirve de la ficción para alcanzar la verdad, por eso es muy difícil establecer cuando Cercas miente y cuando no. Podríamos dudar de toda la narración, pero eso no nos va a despejar la incertidumbre. Con todo, la indistinción entre realidad y ficción no impide ver el mensaje profundo de *Soldados de Salamina*: el reconocimiento de todos los héroes anónimos de la guerra, dada su injusta caída en el olvido.

Esta autoficción, como la mayoría, no escapa del mecanismo metaficcional. No obstante, durante las dos primeras partes de las tres que componen la obra, la metaficción se puede eludir o pasar por alto. De esta manera, distinguimos al autor real cuya *novela* titulada *Soldados de Salamina* sostenemos en nuestras manos y al narrador (voz intratextual) que pretende escribir un *relato real*¹⁴, de igual título. Efectivamente, parece que la segunda parte del libro, «Soldados de Salamina», corresponde a ese relato real.

Sin embargo, la tercera parte (donde, recuérdese, se produce la identificación nominal) rompe esta distinción y hace evidente la metaficción. El personaje de Cercas no queda contento con su texto porque le falta una pieza, así que inicia una nueva búsqueda. La pieza resultará ser Miralles, así que cuando el protagonista consiga entrevistarse con él y encuentre el sentido último de su relato, quedará satisfecho y *verá* su obra completa en su cabeza: «Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo,

¹³ Cercas y Trueba (2003).

¹⁴ Cercas explica que esta expresión es deliberadamente paradójica y pretende llevar a equívocos. Pero el autor deja claro que «*Soldados de Salamina* no es, ni pretende ser, un relato real» (2005, 92), como algunos han interpretado.

y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio (“Fue en el verano de 1994 [...]”))» (Cercas, 2001, 209). La última frase, entre paréntesis, corresponde al inicio de la primera parte del libro, en lugar de remitir, como cabría esperar, al comienzo del segundo capítulo. Esto implicaría que el *relato real* equivale a la *novela*.

La última parte del libro, por tanto, sume al lector en una total confusión: ¿Quién se supone que dice esas palabras, el Cercas real o el ficticio? Las creaciones de ambos se funden y es imposible determinar los límites del relato real y de la autoficción. De la misma manera que ocurría con los dos Javier Cercas, encontramos un «Soldados de Salamina» (dentro de la ficción) que es y no es al mismo tiempo *Soldados de Salamina* (el referente real). La obra se hace a sí misma de una manera muy peculiar y paradójica.

En conclusión, la obra de Cercas presenta los rasgos fundamentales de la autoficción, como son: la estrategia ambigua, la confusa identidad del narrador, el empleo de la metaficción, la importancia de la memoria y la imposibilidad de alcanzar una verdad absoluta.

El escritor extremeño consigue elaborar una autoficción singular, ya que el contenido autobiográfico es mínimo. Si a ello se le suma una trama casi policíaca, llena de intrigas e incertidumbre, el resultado es una atmósfera bastante novelesca. No en vano Arroyo Redondo (2011) incluye esta obra dentro de su categoría de *autoficción novelesca*. Etiqueta que no excluye otras, como la que propone Alberca (2007), quien cataloga la obra, además de autoficticia, como *faction* (según él la entiende).

Por último, el texto de Cercas presenta una estructura circular por varios motivos: primero, porque el misterio del soldado republicano no se resuelve, lo que puede incitar al lector a que él mismo inicie su propia investigación; y segundo, porque el texto acaba con las mismas palabras con las que ha empezado, debido al carácter metaficcional¹⁵.

¹⁵ Me apoyo aquí en las ideas de Casado: «la estructura de *Soldados de Salamina* es circular en el sentido que la novela termina inconclusivamente por un lado (Miralles niega ser el soldado que buscaba Cercas) al mismo tiempo que se nos presenta con una estructura circularmente cerrada en el sentido que el narrador reitera las mismas palabras con las que el Javier Cercas ficticio había empezado la novela (escrita por el Javier Cercas «real») que el lector está concluyendo» (2010, 95).

4. CONCLUSIONES.

Este estudio ha querido explorar el fenómeno de la autoficción, a través de la confrontación y/o integración de las diversas teorías que le rodean, con el fin de definirlo y fijar sus límites. La investigación realizada para este propósito ha conducido a las siguientes conclusiones:

La autoficción está indudablemente ligada a la posmodernidad. En primer lugar, porque presenta formas y temas característicos de literatura contemporánea; y en segundo lugar, porque la nominación y conceptualización de la autoficción ha tenido lugar en la era posmoderna, así como su práctica generalizada. Sin embargo, lo que no se puede afirmar es que sea un invento posmoderno. Encontramos ejemplos de autoficción (quizá inconsciente) a lo largo de toda la historia de la literatura, aunque son aislados e inusuales. Muchas veces, corresponden a obras visionarias que pretenden romper los cánones literarios de la época, por lo que no comparten necesariamente los mismos objetivos que la autoficción propiamente dicha.

La autoficción rompe la dicotomía realidad/ficción y salva el vacío existente entre los géneros literarios de ficción y de no ficción. Ocupa el espacio de la indeterminación y abarca toda una escala de grises presentes entre la autobiografía y la novela. Para ello, se sirve de una constante estrategia ambigua, lograda a través de mecanismos tanto formales como pragmáticos; y desarrollada en todos los niveles narrativos.

Por otra parte, la autoficción establece un espacio comunicativo entre autor y lector muy particular. Gracias al pacto ambiguo, el autor se divierte confundiendo y despistando al lector, mientras que éste disfruta dejándose engañar o intentando evitar sus trampas. En definitiva, se trata de experimentar, de buscar nuevas sensaciones tanto en el acto de escritura como en el de lectura. El componente lúdico, empero, no está reñido con un contenido serio y profundo; como puede ser el drama bélico que refleja *Soldados de Salamina*.

Finalmente, la naturaleza híbrida de la autoficción no sólo viene dada por la estrategia ambigua, sino que también es debida a su capacidad de adaptación a todo tipo de géneros, tanto ficcionales como no. La obra de Cercas analizada, sin ir más lejos, combina la novela testimonio con la policíaca y la bélica. Incluye además la biografía

de un personaje histórico; todo ello en clave autobiográfica e intimista. La autoficción, a partir de unos principios básicos, constituye una modalidad literaria excepcionalmente heterogénea. Característica, por otra parte, que unida a la indeterminación y juventud del fenómeno, imposibilita su consideración como género, al menos por el momento.

5. BIBLIOGRAFÍA.

- AGUSTÍ FARRÉ, Anna (2006). «Autobiografía y autoficción». *Garzoa*, 6, 9-18.
- ALBERCA SERRANO, Manuel (2004). «La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción». En C. Fernández Prieto y M. A. Hermosilla Álvarez (eds.), *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Madrid: Visor Libros, 235-256.
- (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009) «El pacto ambiguo ("Bonus Track")» *Ínsula*, 754, 14-18.
- (2010) «Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día». En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 31-50.
- AMÍCOLA, José (2008). «Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)». *Olivar*, 12, 191-207.
- ARROYO REDONDO, Susana (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. UAH, Alcalá de Henares.
- CASADO, Stacey Dolgin (2010). «Ficción y realidad en Javier Cercas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 719, 89-102.
- CEPEDELLO MORENO, María Paz (2011). «Juegos ficcionales en el discurso narrativo y cinematográfico: Soldados de Salamina». *El hilo de la fábula*, 11, 107-119.
- CERCAS, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- (2005). «Relatos reales». *Quimera*, 263-164, 91-93.
- CERCAS, Javier y TRUEBA, David (2003). *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*. Madrid-Barcelona: Plot-Tusquets.
- COLONNA, Vincent (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Litterature)*. Tesis doctoral. EHESS, París.

- (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- CONTAT, Michel (2001). «Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain». *Genesis*, 16, 119-135.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- (1999). *Laissé pour conte*. París: Grasset.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat (2010). «Del autoconocimiento a la autoficción». *Ínsula*, 760, 5-9.
- GARCÍA MASCARELL, Purificación (2011). «La narrativa posmoderna de Enrique Vila-Matas: de espaldas a la tradición hispánica». En P. Caballero-Alías, F. E. Chávez y B. Ripoll Sintés (eds.), *Del verbo al espejo. Reflejos y miradas de la literatura hispánica*. Barcelona: PPU, 225-233.
- GRACIA, Jordi y RÓDENAS, Domingo (2011). *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- JONES, E. H. (2009). «Autofiction: a brief history of a neologism». En R. Bradford (ed.), *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 174-184.
- KALENIĆ RAMŠAK, Branka (2013). «Los límites de la ficcionalidad». *Colindancias*, 4, 111-124.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- (1991) «El pacto autobiográfico» (Ángel G. Loureiro, trad.). *Anthropos*, 29, 47-61.
- LOUIS, Annick (2010). «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción». En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 73-96.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2008). «El yo asalta la literatura». Consultado el 10 de septiembre de 2014, en http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html.

- MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos (2006). *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis doctoral. UNC-CH, Carolina del Norte, Chapel Hill.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000a). *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang.
- (2000b) «Autoficción y enunciación autobiográfica». *Signa*, 9, 531-549.
- (2004) «El sujeto complementario de la autoficción». *Religión y Cultura*, 229, 327-350.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2013). «¿Hay vida más allá de la autobiografía? Sobre la posibilidad del testimonio en la ficción». *Tonos Digital*, 25, 1-17.
- SCHLICKERS, Sabine (2010). «El escritor ficcionalizado o la autoficción como autorficción». En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 51-72.
- TORO, Vera, SCHLICKERS, Sabine y LUENGO, Ana (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.