



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Tutor: Juan Antonio Garrido Ardila

Examinador: Juan Antonio Garrido Ardila

La invención de una historia real

Autoficción en la novela *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas

Magisteruppsats

Hösttermin 2015

Autora: María Eugenia Angarita Castro

Resumen

El presente trabajo hace un análisis de la novela *Kassel no invita a la lógica* del escritor catalán Enrique Vila-Matas, para identificar en ella rasgos de lo que se conoce como autoficción y poder, así mismo, catalogarla dentro de esta corriente literaria. Para ello, se hace necesario realizar una compilación de lo que se ha dicho hasta el momento sobre el neologismo creado por Serge Doubrovsky, debido a la disparidad de opiniones y teorías, algunas veces contrarias, que han surgido frente al tema e intentar llegar a una definición consensuada. Se hace, además un somero estudio de los antecedentes del género para determinar si corresponde a un estilo novedoso de contar historias o si esta manera ya existía con anterioridad. De igual forma, se establecen las características generales que determinan la autoficción para posteriormente compararlas con las características de estilo que se encuentran en la novela objeto de estudio. Así mismo, se hace un estudio del estilo que el autor acostumbra a emplear en la mayoría de sus escritos, novelas, cuentos y artículos periodísticos, para encontrar elementos en común no solo con esta novela sino con el estilo autoficcional.

Se demuestra que la novela de Enrique Vila-Matas coincide en gran medida con lo que es la autoficción dado que en ella predominan aspectos como la ambigüedad, la subjetividad, la intertextualidad, el metadiscurso, la fragmentación del tiempo a través de la pausa digresiva y la identificación plena entre autor, narrador y personaje como un solo ser indivisible.

Palabras clave: *Kassel no invita a la lógica*, Enrique Vila-Matas, autoficción, autobiografía, hibridismo genérico, ambigüedad, pacto novelesco, pacto autobiográfico.

Tabla de contenido

1. Introducción	3
2. Marco teórico y conceptual	5
2.1. Algunas teorías sobre la autoficción	6
2.1. ¿Moda o un nuevo género reinventado? Antecedentes de la autoficción	10
2.2. Clases de autoficción	15
2.3. Hacia una definición consensuada	19
2.4. Características de la autoficción	21
2.4.1.1. Hibridismo y transgresión genérica	21
2.4.1.2. La figura de autor – relación entre autor-narrador-personaje	23
2.4.1.3. Temática, manejo del tiempo y el autocomentario	24
3. Trasfondo	25
3.1. Hibridismo vilamatiano. Enrique Vila-Matas y su obra	25
3.2. Un paseo por Kassel según Vila-Matas	26
3.3. Breve reseña sobre la ciudad de Kassel y la dOCUMENTA (13)	27
4. Análisis	28
4.1. Características principales de la novela	28
4.1.1. Ambigüedad e hibridismo genéricos	28
4.1.2. Manejo del tiempo – Pausas digresivas	30
4.1.3. Intertextualidad	31
4.1.4. El papel del escritor como tema recurrente	32
4.1.5. Reinención, suplantación y transformación de personajes	34
4.1.6. Autoreferenciación y metaliteratura	34
4.2. ¿Es Kassel una novela autobiográfica, un ensayo literario o periodístico o una autoficción?	35
5. Conclusiones	38
Bibliografía	41

1. Introducción

Mucho se ha hablado en las últimas décadas sobre aquel estilo literario en el que la novela se transforma en una especie de ventana donde el autor se muestra como personaje de su propia historia. Esto al parecer no es nada nuevo, sin embargo, es a partir de 1977, cuando el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky le da el nombre de *autoficción*¹ a su novela *Fils*, que comienzan a proliferar novelas de este tipo. Escritores franceses como Georges-Arthur Goldschmidt, Camille Laurens, Catherine Cusset, Hubert Lucot, Régine Robin, Jacqueline Rousseau-Dujardin, Chloé Delaume, Philippe Forest, Marie Darrieussecq, Philippe Vilain y el mismo Doubrovsky (Burgelin, 2010); españoles como Francisco Umbral, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas y Javier Marías y, latinoamericanos como Roberto Bolaño, César Aira y Fernando Vallejo (Alberca, 2007), han escrito un sinnúmero de novelas que bien pueden enmarcarse dentro de lo que puede ser la *autoficción*.

En el caso del escritor español Enrique Vila-Matas, quien de alguna u otra forma es el protagonista de preferencia en muchos de sus escritos, llámense ensayos, críticas o novelas, la autoficción puede llegar a ser el rótulo con el que sin duda se podría identificar su obra. Novelas como *Recuerdos inventados* (1994), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) o *Doctor Pasavento* (2005) han sido consideradas tanto por críticos como por teóricos como novelas representativas del “género”². De igual forma puede incluirse en ese listado a la obra *Kassel no invita a la lógica*, publicada en 2014, en la que un escritor (muy probablemente el mismo Vila-Matas) es invitado a participar en la DOCUMENTA (13) de Kassel, una de las ferias de arte actual más importante a nivel mundial que se realiza cada cinco años en dicha ciudad alemana. En este escrito los límites entre lo real y lo ficticio se difuminan hasta casi perderse; el narrador puede identificarse con el autor, gracias a un amplio número de datos biográficos y de hechos que pueden llegar a comprobarse con facilidad, como la mayoría de lo acontecido en la misma feria de arte. El texto contiene, además, una alta carga de subjetividad e introspecciones en las que el narrador va plasmando

¹ Serge Doubrovsky, en la contracubierta de su novela *Fils*, define a esta como una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere [una] *autoficción*” (Casas, 2012: 10).

² Se pone la palabra *género* entre comillas para dar a entender que aún no existe en ámbitos universitarios un acuerdo que establezca la autoficción como género literario. No solo en cuanto a si debe ser considerado como un género literario autónomo o como un subgénero de la novela o de la autobiografía (Alberca, 2007: 159-163)

sus pensamientos y opiniones sobre el arte actual a medida que recorre la ciudad de Kassel logrando, así, transmitirnos a los lectores su particular forma de experimentar cada instalación.

Como bien puede determinarse por lo anteriormente expuesto, con el presente trabajo se hará un análisis de la obra *Kassel no invita a la lógica* de Enrique Vila-Matas, con el fin de identificar en ella rasgos característicos que permitan catalogarla como novela representativa de la autoficción. Para ello, se tendrá como soporte teórico los estudios de investigadores y críticos literarios sobre la autoficción, las definiciones que se le han dado y sus características más notables. Si bien es cierto que el propio Vila-Matas en algunas ocasiones ha negado que esta sea una autoficción, también es cierto que en muchas otras deja la posibilidad abierta, jugando así con la ambigüedad que lo caracteriza³ y haciendo aún más difícil la categorización de la obra.

De lo anterior se desprende, entonces, la hipótesis de que *Kassel no invita a la lógica* puede llegar a considerarse como un ejemplo claro de lo que se conoce como autoficción, puesto que cumple con ciertas características que permitirían enmarcarla dentro de dicho modelo narrativo.

A fin de demostrar la hipótesis señalada, se requiere determinar el modo y la forma en que la novela retoma o recrea los parámetros que se han establecido como distintivos de la autoficción, identificando aquellos pasajes de la novela que de manera clara los representen, así como aquellos que pueden llegar a ser opuestos o representativos de otro género o modelo literario.

³ Ver el artículo de El País.com, publicado el 22 de febrero de 2014 y titulado Vila-Matas, en un chino (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/21/catalunya/1393011155_068892.html).

2. Marco teórico y conceptual

Para construir un marco teórico que nos brinde las herramientas necesarias que conduzcan a la comprobación de la hipótesis planteada en esta investigación es necesario, ante todo, definir el concepto de autoficción y establecer sus características. Es por ello que, en el presente apartado, se hará una compilación de lo que algunos teóricos han escrito sobre la autoficción y otros modelos literarios que le son similares o diametralmente opuestos. Esto con el fin de intentar hallar una definición y establecer unas características que la representen, así como hacer un somero estudio de los antecedentes que el género puede llegar a tener.

Aunque el término autoficción es un neologismo que aún no aparece en los diccionarios, el fenómeno que lo representa no es algo nuevo, pues existen antecedentes que datan de la literatura medieval, de la renacentista y/o de la edad moderna. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, que si bien puede llegar o no a clasificarse como una autoficción, es claro que allí se nos muestra uno de sus rasgos característicos como lo es la identificación y participación del autor como personaje dentro de la obra (Colonna, en Casas, 2012: 86-122). Ejemplos como el anterior son incontables, sin embargo, es evidente que en los últimos treinta años se ha visto un considerable incremento en el número de escritores que de una u otra forma están incursionando en este modelo de narración (Alberca, 2007: 31).

Ahora bien, llegar a una definición de autoficción no es una tarea sencilla debido principalmente al gran número de escritores y críticos literarios que se han dado a la tarea de estudiar el fenómeno y que hasta la fecha no han logrado un consenso al respecto. Por ello intentaremos recoger los diferentes trabajos de los críticos más representativos para así lograr extraer una definición del concepto y establecer las características que esta posee. Antes de meternos en el debate, podemos retomar la definición que el mismo Serge Doubrovsky planteó al categorizar su novela *Fils*, la cual denominó como una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Casas, 2012: 10), para, de manera ambigua, quitarle el carácter autobiográfico a la misma y convertirla en una amalgama entre ficción y realidad. Dicha obra no puede clasificarse dentro del género autobiográfico pese a que en ella se insertan sucesos reales, tales como recuerdos, temores y deseos de un personaje que responde al mismo nombre del autor, puesto que también está desarrollada a través de hechos ficticios. Y de igual forma, aunque en el sentido opuesto, tampoco puede considerársele como una obra

de ficción, es decir, como una novela. ¿Qué queda entonces? Denominarla como una autoficción.

2.1. Algunas teorías sobre la autoficción

Como bien lo señala Ana Casas en su compilación de textos sobre el tema, nos enfrentamos a “un término problemático” en tanto que al día de hoy aún existe “cierta disparidad en los criterios, las nomenclaturas o las características que definen y delimitan la autoficción” (Casas, 2012: 26). El problema principal del concepto creado por Doubrovsky radica en que este ha llegado a abarcar un número bastante amplio de obras que no pueden llegar a establecerse enfáticamente como autobiografías o como novelas tradicionales. Es por ello que, a partir del neologismo de Doubrovsky, cierto sector de la crítica literaria encontró el término perfecto para clasificar toda aquella obra que se encontraba en medio de estos dos polos, la autobiografía y la ficción (ibíd.). Pero de igual forma, también empezaron a aparecer contradictores que de una u otra forma se opusieron al uso un tanto desmedido o generalizado del término en cuestión y, por ello, se aventuraron a establecer su propia teoría y terminología.

A partir de los trabajos de Doubrovsky se empezó a generar toda una serie de estudios sobre la autoficción y sus alcances en la literatura universal. El centro del debate ha sido, sin embargo, Francia puesto que es en este país donde la novela del yo, más exactamente, la novela autobiográfica ha tenido un especial desarrollo (Casas, 2012: 21). Esto no significa que otros países no se hayan contagiado del fenómeno, lo cual puede verse claramente en la proliferación de escritores y críticos que han incursionado en el tema, generando una especie de moda en la literatura posmoderna. Veamos a continuación algunos de ellos.

Jacques Lecarme, profesor y crítico francés, enfocó sus primeros estudios en demostrar que antes de que Doubrovsky creara el nuevo término, la casilla vacía de Lejeune⁴ ya estaba habitada por un número considerable de escritores, pertenecientes al siglo XX francés, poniendo en duda, con ello, la novedad de la autoficción (Alberca, 2007: 150). Adicionalmente, Lecarme se aventuró a dar una definición que pretendía ser más rigurosa que la de Doubrovsky: “La autoficción es en principio un dispositivo muy simple: sea un relato,

⁴ En el apartado 2.1.2 del presente trabajo se explican con detalle las teorías de Lejeune que en gran medida le dieron origen a la autoficción como concepto y a su consecuente debate.

cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela” (ibíd.: 151). De la misma manera, indica que se debe distinguir entre tres pactos diferentes, un pacto autobiográfico, un pacto novelesco y un pacto indefinido, donde lo más importante es determinar “si el nombre del narrador o del personaje principal es el mismo del autor, totalmente diferente a este o ni siquiera está dado” (Ahlstedt, 2011: 21). Para Lecarme, entonces, dentro de la autoficción es posible identificar diferentes grados que van desde el punto más próximo a la autobiografía, como una variante de esta, hasta las narraciones ficcionales, es decir, más próximas a la novela (Casas, 2012: 21).

En resumen, Lecarme entiende la autoficción como aquellos textos que guardan en común dos aspectos principales: primero, asegurar claramente que la obra está basada en hechos ficticios, gracias al uso del subtítulo “novela”; y segundo, la coincidencia entre el nombre del autor, del narrador y del personaje principal (Ahlstedt, 2011: 22).

Vincent Colonna, investigador y escritor francés, sigue la misma línea de Lecarme en lo concerniente a demostrar la existencia de la autoficción antes del neologismo de Doubrovsky, solo que, a diferencia de Lecarme, va mucho más allá de los límites del siglo XX y del territorio francés. Para empezar, Colonna define la autoficción desde dos perspectivas, una amplia y otra estrecha; la denominada como estrecha corresponde a aquella “obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)” (Alberca, 2007: 151). Y la denominada como amplia incluye “todas las composiciones literarias donde un escritor se enrola bajo su propio nombre (o un derivado indiscutible) en una historia que tiene las características de la ficción, ya sea por un contenido irreal, por conformación convencional (novela o comedia) o por un contrato preestablecido con el lector.”⁵

Por su parte Gerard Genette, teórico francés creador de la narratología, también hace una valiosa contribución al debate sobre la autoficción, en cuanto a que es uno de sus principales detractores. Para Genette lo primero que se debe hacer es distinguir entre las autoficciones “verdaderas” y las “falsas”. Las primeras consisten en “la adhesión seria del autor a un relato de ficción” en obras como *La divina comedia*, de Dante Alighieri, o *En busca del tiempo*

⁵ Original en francés, traducción propia.

perdido, de Marcel Proust; y las segundas, no serían más que autobiografías “vergonzosas” que responden a un afán mediático y comercial (Alberca, 2007: 152). Partiendo de esa distinción, Genette asegura que solo se puede “hablar de autoficción cuando un narrador identificado con el autor produce un relato de ficción homodiegética” (ibíd.), es decir, un relato en primera persona en donde autor y narrador comparten la misma identidad y que sigue la fórmula de la autobiografía (A=N=P)⁶. Sin embargo, al hacer uso de esta fórmula, se entra en contradicción, pues desde el punto de vista de la ficción no puede existir una identificación real entre autor y narrador, según como el mismo Genette lo expone en su libro *Ficción y dicción* (1991).

Por otro lado, Manuel Alberca, uno de los críticos literarios de España que se ha dedicado a investigar sobre la autoficción, recoge los elementos básicos e indispensables de todos aquellos los involucrados en el debate y se lanza con una definición que le permita al concepto “seguir siendo una herramienta funcional” (Alberca, 2007: 158). Para él, entonces, “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (ibíd.). Es claro para Alberca que el término se debe limitar solo a aquellos relatos de ficción, que presentan una apariencia autobiográfica sustentada esta por la misma identidad entre autor, narrador y personaje, con el fin de evitar que bajo el nombre de la autoficción se clasifique todo tipo de escrito que no entra en las categorías de la novela o la autobiografía, es decir, que son inclasificables. De esta forma se evita, también, que el término deje de ser útil para críticos e historiadores literarios que están en la búsqueda de comprender lo que ha sucedido en la literatura desde la década de los 70 del siglo pasado hasta la fecha.

La autoficción es, entonces, para Alberca, una especie de híbrido que surge de la mezcla entre la novela y la autobiografía, cuyo rasgo más importante está “en la estrecha relación que mantiene con los dos pactos literarios, el novelesco y el autobiográfico, con la particularidad de no pertenecer propiamente a ninguno de ambos”, convirtiéndose en algo ambiguo e impreciso (ibíd. 159).

⁶ Genette en su libro *Ficción y dicción* (1991) presenta una serie de esquemas triangulares que señalan las relaciones posibles (solo cinco para él) entre autor (A), narrador (N) y personaje/protagonista (P) que parten de la determinación entre lo que es un relato factual (A=N) y un relato ficcional (A≠N)

Marie Darrieussecq, escritora francesa, coincide con Alberca en cuanto a que la autoficción no pertenece a ninguno de los extremos, pese a que este tipo de literatura atrae de manera “perturbadora” tanto a la novela en primera persona como a la autobiografía a sus terrenos. Para Darrieussecq lo primero que se debe hacer es entender que la autoficción posee simultáneamente un doble valor, el factual y el ficticio, de ahí su carácter ambiguo, es decir, que los escritos autoficcionales se presentan como actos ilocutivos⁷ con una doble intención: que se crea y no que lo que se dice es cierto. En otras palabras, lo que esta escritora pretende es que, de alguna manera, no se siga ligando a la autoficción con la autobiografía o con la novela, como una variante de una de ellas, sino que se estudie la intencionalidad que trae implícita los textos de este tipo, puesto que ellos modifican la forma como el lector los asume, y, de igual manera, cambia los modelos literarios existentes, al tiempo que revive la presencia del autor dentro de su obra (Darrieussecq, en Casas, 2012: 65-82).

Philippe Gasparini, ensayista e investigador francés especializado en la escritura del yo en literatura, particularmente en autobiografía y autoficción, ha realizado una fuerte crítica al concepto de Doubrovsky, el cual encuentra inapropiado por la polisemia que la palabra autoficción contiene y la que se genera a partir de ella. En otras palabras, Gasparini asegura que el concepto en sí, se ha convertido en un obstáculo para críticos e investigadores literarios, puesto que bajo su nombre se ha puesto una gran cantidad de textos de una heterogeneidad bastante amplia que hace imposible su clasificación. Esa polisemia, continúa Gasparini, se debe principalmente al uso equivocado de la palabra “ficción”, ya que esta “puede designar una exposición de hechos imaginarios” con lo que se entraría directamente a romper el contrato de lectura existente en todas las escrituras del yo (Gasparini, en Casas, 2012: 178).

Gasparini prefiere situar la autoficción en medio de dos “archigéneros”, la autobiografía y la novela, más exactamente la novela autobiográfica, y a partir de allí analiza aquellos puntos en común que caracteriza a estos géneros (identidad autor-protagonista-narrador, innovación

⁷ Darrieussecq, en su artículo “La autoficción, un género poco serio”, publicado en la revista *Poétique* en 1996, hace un análisis de las teorías de Gerard Genette quien pretende explicar el carácter ilocutivo, hablando en términos de actos del habla, que hay en los enunciados de ficción y los traslada a las narraciones factuales en primera persona, es decir, a las autobiografías, para así lograr entender la funcionalidad de la autoficción (Darrieussecq (1996), en Casas, 2012: 65-82).

formal, sinceridad, empleo del tiempo y el autocomentario⁸) y, desde el punto de vista de la autoficción, el aporte de novedad que esta les otorga. Es así que Gasparini ofrece una nueva definición para un nuevo género:

*Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia.*⁹

Pero para evitar continuar con el problema de contradicciones que el neologismo de Doubrovsky ha generado, Gasparini se acoge a la propuesta de Arnaud Schmitt, quien en 2005 “abogó por sustituir *autoficción* por *autonarración*” (ibíd. 193), en tanto que, y siguiendo las palabras de Schmitt, “autonarrarse consiste en expresarse como en una novela, verse como un personaje incluso si la base referencial es completamente real” (194). De esta manera, para Gasparini, la autonarración viene siendo una parte del género autobiográfico, una forma contemporánea de este, y la autoficción vendría a ser sinónimo de novela autobiográfica también contemporánea (195).

2.2. ¿Moda o un nuevo género reinventado? Antecedentes de la autoficción

Como bien se ha visto en los párrafos anteriores, dentro del debate surgido a raíz de la aparición del neologismo es evidente que hay opiniones opuestas con respecto a los orígenes de la autoficción y si debe o no ser considerado como un género o un subgénero bien de la novela o bien de la autobiografía. Dentro de ello, cabe preguntarse ¿Es un fenómeno literario nuevo? ¿Es una tradición que ha existido desde hace siglos? O ¿Es simplemente una moda pasajera?

Lo que sí está claro es que la autoficción ha tenido cierto auge a partir de la década de los 70 del siglo pasado en la literatura occidental, pese a que muchos teóricos han intentado rastrear su presencia desde muchos siglos atrás, como es el caso de Vincent Colonna, para quien el proceso de “ficcionalización del yo” se encuentra en los orígenes mismos de la novela y por

⁸ En el apartado 2.1.5 del presente trabajo se profundiza más en estos puntos, los cuales nos darán mayor claridad frente a las características de la autoficción

⁹ El texto original viene en cursiva

ello ubica rasgos de la autoficción en una obra de Luciano de Samosata, escritor latino del siglo II (Alberca, 2007:151, 156).

En ese orden de ideas, también podríamos encontrar rasgos de la autoficción en la novela picaresca española, con obras como *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo* (1646), en la que se “altera, oculta, exagera o inventa a veces la verdad” o en la novela decimonónica española en la que, pese a una declarada resistencia y oposición a introducir rasgos de la personalidad del autor o fragmentos autobiográficos en sus novelas, autores como Pardo Bazán, Pérez Galdós o Leopoldo Alas veladamente hicieron uso de la autobiografía en algunas de sus obras (Alberca, 2007: 114). Un caso al que habría que prestarle especial atención lo encontramos en la novela *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín en la que una narración autobiográfica se convierte en autoficción, haciéndose ambigua e impidiéndole al lector la posibilidad de distinguir entre los hechos reales y los ficticios y en la que las reflexiones metaficticias llegan prácticamente a “ahogar” la trama (Garrido, 2014: 179). Es así que esta novela bien puede considerarse como la primera obra autoficticia española, que dio la pauta para que escritores como Unamuno, Goytisolo y Umbral, entre otros, también incursionaran en esta técnica narrativa (ibíd.).

Sin embargo, como bien lo justifica Alberca, no se puede establecer un paralelo entre la autoficción y las fabulaciones fantásticas de los escritores como Luciano o Dante o incluso Borges, en las que estos son protagonistas de hechos o acontecimientos irreales y fantásticos, ni con las novelas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, no solamente porque resultan anacrónicas sino porque aportan mayor confusión al tema (Alberca, 2007: 156). El surgimiento de las autoficciones actuales (si se permite el adjetivo) debe estudiarse bajo una óptica moderna, bajo las condiciones sociales, culturales y políticas vigentes, pues es evidente que la forma como concebimos lo privado y lo público ha cambiado sustancialmente desde el surgimiento de teorías individualistas y la aparición de nuevas tecnologías que conllevan una modificación del concepto del yo y, por lo mismo, de su representación en la literatura.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la sociedad occidental se enfrenta a una serie de cambios a nivel político, económico, social y filosófico que por lógica se ven reflejados en todas las expresiones artísticas. Desde la década de los cincuenta, en un mundo diseñado por el bloque de países aliados luego de la Segunda Guerra Mundial, en donde se empieza a

satanizar cualquier ideología de carácter colectivo, llámese socialismo, comunismo, marxismo o fascismo, las sociedades occidentales comienzan su transformación hacia ideologías más individualistas, tal como argumenta Susana Arroyo Redondo (2011). Poco a poco vemos cómo el individualismo va surgiendo por encima de lo colectivo y las ideas de la democracia invaden todos los ámbitos.

En el campo literario, por ejemplo, comienza a abandonarse la concepción del autor como héroe, del escritor y su firma como objeto artístico por sí mismo con un carácter puramente comercial. El escritor, en palabras de Alberca, “se democratiza” (op. cit., 24), se hace más pequeño, más homogéneo, tanto que es por ello que Roland Barthes, en 1968, decretó la muerte del autor, pues este, o más bien su figura, se había convertido en un obstáculo a la obra y a la comprensión de su verdadero significado (ibíd., 25). Para Barthes “es el lenguaje, y no el autor, el que habla” dentro de una novela (1968) y por ello se hace necesario transferir toda la carga literaria al lector.

Paralelamente, se empiezan a gestar movimientos filosóficos y literarios¹⁰ que, bajo la sentencia de la imposibilidad del lenguaje de alcanzar una verdad objetiva que represente la realidad y la desconfianza en la fiabilidad de la memoria del escritor autobiográfico, hacen que los escritores busquen nuevas formas de expresión, así, estos abandonan las formas clásicas de escritura y se lanzan hacia textos más intimistas, más subjetivos, más metafísicos, en conclusión, empiezan a crear autobiografías nuevas con características novelescas (Arroyo, 2011: 105). De esta manera, nos enfrentamos a un innegable auge de las novelas autobiográficas, cuyo centro principal está en la Francia de los años 60 y 70 del siglo pasado. Autores como Céline, Patrick Modiano, Dominique Rolin y Alain Bosquet, entre otros, fueron los precursores de la autoficción al innovar con sus autobiografías en aspectos como la fragmentación y dislocación del tiempo cronológico, el metadiscurso, la subjetividad, la intertextualidad, el interés de reafirmación personal, etcétera (Gasparini, en Casas, 2012: 201).

¹⁰ Se habla específicamente de la teoría del deconstruccionismo, promovida por Jacques Derrida, en el que básicamente se establece una fuerte crítica, un profundo análisis y una revisión constante de las palabras y sus conceptos, de la necesidad de mostrar el proceso como se ha construido el concepto, a través de una revisión histórica y metafísica, para lograr entender su significado (<https://oyukimacias.wordpress.com/2010/05/07/jacques-derrida-y-el-deconstruccionismo/>)

Tal es el auge del género autobiográfico que escritores y teóricos como Barthes, luego de decretar la muerte del autor, se anima a escribir su propia vida, en *Roland Barthes per Roland Barthes*, reivindicando su papel como escritor y narrador (Alberca, 2007: 24-25).

Otro aspecto que da las bases para la conformación de la autoficción es el auge de la novela conocida bajo el nombre del *nouveau roman*, con la cual se instaura la crisis del personaje. En esta clase de novelas se propende por la creación de relatos más ambiguos en donde los personajes se convierten en antihéroes, en individuos anónimos que no tienen un anclaje espacio-temporal definido, se abandona al personaje humano para darle paso a la conciencia, a “un torrente de palabras sin pasado ni destino” (ibíd.).

Es así como todos estos aspectos, la exaltación de la individualidad, las crisis de autor y de personaje, el auge de la novela autobiográfica, la marcada desconfianza en la memoria y la objetividad del autor, son la semilla para la aparición de lo que hoy conocemos como autoficción. Se puede decir que esta forma de narrar surge, entonces, como una manera de rebelión ante las tradiciones impuestas por las diferentes escuelas narrativas y una búsqueda desesperada de formas más autorreflexivas e intimistas.

El mismo Doubrovsky, cuando escribió su novela y la llamó autoficción, lo hizo a manera de reto ante las declaraciones de Philippe Lejeune, quien en 1975 pretendió establecer una clara distinción entre autobiografía y novela autobiográfica, creando para ello el concepto del *pacto autobiográfico*, una especie de relación contractual entre autor y lector, en el que el primero se compromete explícitamente a contar su vida ciñéndose lo más posible a la realidad (Lejeune, 1994: 12). Lo que concretamente llamó la atención de Doubrovsky hace referencia a los llamados *casos ciegos* en la teoría de Lejeune, quien, para darle claridad a los conceptos de pacto autobiográfico y pacto novelesco, del cual hablaremos más adelante, diseñó un cuadro cartesiano de doble entrada (pacto/ nombre del personaje) que muestra “todas las combinaciones posibles” de las “narraciones autodiegéticas” (ibíd.: 67). Sin embargo, en dicho cuadro dos casillas resultan vacías, es decir, lo que corresponde a los casos ciegos, veamos:

Nombre del personaje	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Pacto			
Novelesco	1 ^a <i>NOVELA</i>	2 ^a <i>NOVELA</i>	
= 0	1b <i>NOVELA</i>	2b <i>Indeterminado</i>	3 ^a <i>AUTOBIOGRAFÍA</i>
Autobiográfico		2c <i>AUTOBIOGRAFÍA</i>	3b <i>AUTOBIOGRAFÍA</i>

Para explicar el caso ciego de la casilla superior derecha, Lejeune se preguntaba si “¿El protagonista de una novela puede tener el mismo nombre del autor?” a lo que seguidamente responde: “Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo.” (Ibíd.: 70)

Dobrovsky, quien para la fecha ya había leído el artículo publicado por Lejeune en 1973 en la revista *Poétique*, bajo el título de “El pacto autobiográfico”, sintió ante esto un profundo deseo de “llenar esta casilla vacía” (Ahlstedt, 2011: 20), y por ello se puso a la tarea de escribir su novela *Fils*. No obstante, según explica Eva Ahlstedt algunos teóricos como Genette, Gasparini y el mismo Lejeune, entre otros, han querido demostrar que “Dobrovsky malinterpretó tanto su propio concepto como lo que la casilla vacía vendría a representar”¹¹. Es decir, que si los escritos de Dobrovsky respetaran el pacto de verdad, como él mismo manifiesta hacer, estos no pueden llegar a ocupar dicha casilla, puesto que ella está destinada para aquellos textos que responden al pacto de ficción. En otras palabras, sus escritos deberían ocupar el espacio que corresponde al pacto autobiográfico, puesto que están basados en hechos de su propia vida (ibíd.).

Ahora bien, Lejeune hace una clara distinción entre lo que él llama el pacto autobiográfico, como se mencionó en párrafos anteriores, y el pacto novelesco, los cuales consisten en redefinir cada uno de estos géneros, la autobiografía y la novela, desde el punto de vista del lector, es decir, el pacto que se establece entre el escritor y el lector, pues es a este último a quien van dirigidos los textos y, por ello, quien puede captar las diferencias de

¹¹ Traducción propia del texto “Den franska autofiktionsdebatten: en pågående debatt om en mångtydig term” publicado en *Den tvetydiga paktten. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion* por la Universidad de Gotemburgo, 2011.

funcionamiento entre uno y otro. A partir de la comprensión de estos dos pactos podemos acercarnos más a entender lo que es la autoficción y su papel dentro del estudio de géneros.

En lo que se refiere a la autobiografía, Lejeune establece que esta corresponde a un “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” (Lejeune, 1994: 50). Una autobiografía debe, entonces, cumplir ciertas características (todas ellas implícitas en la definición anterior) para ser considerada como tal, de lo contrario se estaría hablando de géneros “vecinos”, tales como memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo. Además, añade que para que haya autobiografía es necesario que coincidan las identidades de autor, narrador y personaje, aunque este criterio también es válido, en general, para todos los géneros de la literatura íntima, básicamente diario, autorretrato y ensayo. Partiendo de la coincidencia de identidades se establece el pacto autobiográfico, que no es más que la “afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada” (ibíd.: 64). Esta relación contractual, es la que determina la actitud que el lector tendrá frente al texto, así, este se convierte en una especie de “detective” que intentará siempre encontrar similitudes con el autor en caso de que la identidad no sea afirmada o diferencias en el caso contrario, haciendo que el texto se asuma como ficticio o autobiográfico, respectivamente (ibíd.: 64).

Si miramos el lado opuesto encontramos el pacto novelesco que, según Lejeune, está dado por dos criterios básicos: la no-identidad entre autor y personaje y la declaración de ficción. Dentro de este pacto se insertan las novelas autobiográficas, que si las analizamos desde el punto de vista del texto mismo no existe diferencia alguna entre estas y la autobiografía; la distinción se basa en la categoría explícita de *novela* y por lo mismo su carácter ficticio, así que el lector comprende que todo en ella proviene de la ficción y nada allí se relaciona con la vida del autor (ibíd.: 66). Lejeune explica detalladamente cada una de las posibilidades que se desprenden del cuadro que, por razones de espacio en el presente trabajo, no entraremos a detallar.

2.3. Clases de autoficción

Cuando surge un género nuevo o una manera nueva de escribir, como bien se le quiera llamar, se hace necesario establecer criterios que determinen el campo de aplicación del mismo, en

este caso varios teóricos que se han dedicado a estudiar el fenómeno de la autoficción, han hecho propuestas interesantes sobre la mejor manera de clasificarla, pues dada la ambigüedad que la misma definición establece, son muchos, y tan disímiles entre sí, los textos que se han puesto bajo el manto de la autoficción. Por esto es que se hace necesario determinar categorías y clasificaciones. Para la presente investigación se tomarán dos teóricos, que proponen una tipificación para la autoficción de acuerdo a la manera como ellos la entienden y la definen, Vincent Colonna y Manuel Alberca. Posteriormente, se contrastarán ambas propuestas con el fin de hacer una propuesta paralela.

En primer lugar, Colonna entiende que, para poder clasificar mejor los escritos que están dentro de las dos definiciones que él ofrece, las cuales se estudiaron en el capítulo 2.1.1. del presente trabajo, es necesario responder a dos variables, primero, definir cuál es el estatus que tiene el “otro yo”, el doble del escritor, dentro de la obra, ¿es protagonista o un personaje secundario; y segundo, determinar qué tan real o irreal parece la historia (Ahlstedt, 2011: 22). A partir de allí, se pueden determinar “cuatro modalidades de la autoficción: la fantástica, la biográfica, la especular y la autorial” (Colonna en Casas, 2012: 41).

En la autoficción fantástica, el escritor es el protagonista pero la historia no está basada en hechos de su propia vida, ni es una adaptación de la misma sino que, por el contrario, es una ficcionalización total del yo, una imagen irreal e inverosímil del mismo en una historia que puede llegar a ser extraordinaria. Dos ejemplos claros serían la *Divina Comedia* de Dante Alighieri y el cuento “El Aleph” de Borges (ibíd. : 85). En la autoficción biográfica, explica Colonna, el autor continúa siendo el protagonista de la historia, pero se emplean datos reales y a partir de ellos se construye una historia falsa. En este caso, el lector entiende que está frente a una historia inventada, una especie de “mentira verdadera”, en la cual se hace evidente su alto nivel de subjetividad. Como ejemplos Colonna menciona *La vida nueva* de Dante, *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, y, entre los contemporáneos, Doubrovsky, con su novela *Fils*, y Cristine Angot con *El incesto* (ibíd. : 94-101).

En la siguiente categoría, que Colonna denomina como autoficción especular, el autor no necesariamente es el protagonista de la historia, su participación se hace más a través de la metáfora del espejo, como una especie de figura que se refleja dentro de la historia, en donde la veracidad de los hechos narrados pasa a un segundo plano. Aquí es importante distinguir entre aquellas novelas que utilizan la técnica de reflejar el libro dentro del libro, para no

mezclar dos fenómenos literarios, más conocidos como “*mise en abyme*” y *metalepsis*¹², porque lo que realmente le interesa a la autoficción es el papel que desempeña el autor dentro de la historia narrada. Como ejemplos de esta categoría, están *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, e incluso la segunda parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes (ibíd.: 103-114). Por último, Colonna presenta la autoficción intrusiva o autorial en donde el autor se presenta como una voz intrusiva que está al margen de la trama, se convierte en una especie de “narrador-autor” que se dirige al lector para avalar o contradecir los hechos o teorizar sobre la veracidad de los mismos. Dentro de esta categoría Colonna incluye obras como *Papá Goriot*, de Balzac o *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot (ibíd.: 115-122).

Para Manuel Alberca, por su parte, es indispensable limitar el campo de acción de la autoficción en tanto que esta ha llegado a agrupar un conjunto bastante heterogéneo de textos, lo que hace que se llegue a contradicciones y a una imposibilidad de clasificación. Para evitar esto, Alberca propone una especie de tipología basada en la gradación de las novelas según se alejen o se acerquen hacia los dos pactos hegemónicos que limitan la autoficción, es decir, hacia la autobiografía o hacia la ficción novelesca. Por ello ofrece tres tipos distintos de narraciones autoficcionales: la autoficción biográfica, la autoficción fantástica y la autobioficción, en donde las dos primeras corresponden a los extremos de la escala y la tercera al punto medio, al valor central, el cual viene a representar un mayor grado de “indefinición interpretativa”, si se quiere, un mayor grado de ambigüedad, sin que esto signifique que las tipologías extremas no tengan también altos grados de ambigüedad (Alberca, 2007: 181-182). Esto lo explica a través del siguiente cuadro:

¹² El término *metalepsis*, tal como lo explica Gerard Genette en su libro *Metalepsis, de la figura a la ficción* (2004), hace referencia, en el ámbito narratológico, a una “manipulación” ficcional que une al autor con su obra, es decir, una transgresión de los límites entre lo real y lo narrado en donde se llega a percibir la presencia del autor dentro de la historia o donde el narrador presenta cierta injerencia sobre los hechos y los personajes (15-18).

Con respecto a “*mise en abyme*”, explica Colonna en su artículo “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción), traducción y edición de Ana Casas, que esta figura consiste “en engastar un texto dentro de otro texto: la misma obra se duplica a sí misma (poemas dentro del poema [...]; teatro dentro del teatro [...]; novela dentro de la novela [...])” (Casas, 2012: 114).

PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
<i>Autoficción biográfica</i>	<i>Autobioficción</i>	<i>Autoficción fantástica</i>
1. A=N=P 2. <i>Novela</i> •-Invención: lo ficticio-<<real>> •-Ambigüedad: prox.pacto autobiográfico	← 1. A=N=P → ← 2. <i>Novela</i> → •-Invención: elementos <<autobioficticios>> •-Ambigüedad plena: vacilación lectora	1. A=N=P 2. <i>Novela</i> •+Invención: lo ficticio-<<ireal>> •-Ambigüedad: prox.pacto novelesco

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más.

Alberca resalta el carácter ambiguo de la autoficción, indicando que esta es “su seña de identidad más sobresaliente” (ibíd.), razón por la cual establece que todo el campo autoficcional se rige por un pacto ambiguo, en el que el lector encuentra mayor o menor dificultad para discernir entre lo irreal y lo verídico. Dicho campo es el resultado de la interacción del discurso ficticio y el discurso autobiográfico, cuyas fronteras se mezclan y tienden a desaparecer.

En resumen, en las autoficciones biográficas, el autor es el protagonista de una historia que parte de su propia vida, con un grado de ficcionalización mínimo y, por lo mismo, menor grado de ambigüedad, sustentado este tan solo por la etiqueta de novela que por lo general acompaña al título (ibíd. 182-183). En las autoficciones fantásticas, término que toma prestado de las teorías de Vincent Colonna y que define de la misma manera en que Gérard Genette se refiere a la autoficción, es decir, como aquellas narraciones en las que el autor, siendo protagonista, se “compromete” a contar una historia que nunca le ha sucedido, el grado de ambigüedad también tiende a desvanecerse en la medida en que se acerca más al discurso ficticio, así, el lector asume que la historia es irreal pese a algunos rasgos biográficos, (ibíd. 190). Por último, en las autobioficciones el grado de ambigüedad es total, puesto que allí se mezclan casi en igualdad de proporciones los dos géneros límites, la autobiografía y la novela, sin pertenecer a ninguno de ellos en particular, pero siendo ambos a la vez. En esta última tipología, el lector no encuentra las herramientas que le permitan determinar “dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico, entrando en una total incertidumbre” (ibíd. 194-195).

2.4. Hacia una definición consensuada

Basados en lo expuesto en los capítulos anteriores de este trabajo, se ofrece a continuación una definición que nos será útil en el análisis del texto objeto de estudio, sin embargo, más que una definición esta vendrá a ser un consenso de todas las definiciones que los estudiosos en el tema han dado tras largos años de investigación. Es evidente que si partimos de lo establecido por Doubrovsky pasando por los conceptos dados por Colonna, Genette, Alberca y Gasparini, todos poseen elementos en común que nos permiten llegar a una especie de definición, esto es, por ejemplo, que todos coinciden en que se trata de textos literarios, llámese novela, narración o relato, contados en primera persona, donde existe plena identificación entre autor, narrador y personaje, en tanto que comparten el mismo nombre y que se refiere a hechos que bien pueden hacer parte de la propia existencia del autor o provenir de su imaginación, y en los que los pactos de escritura (autobiográfico o novelesco) se rompen por la ambigüedad característica de su relato.

En definitiva podemos decir que autoficción es toda aquella narración o relato en primera persona en el cual el narrador, identificado implícita o explícitamente con el autor, cuenta una historia que parte de la existencia real de este, sin que por ello exista un compromiso de veracidad en lo narrado.

Esta definición intenta no limitar las obras a aquellas que tienen el subtítulo impreso de novela por dos razones principales; la primera porque dicho subtítulo aboga por textos totalmente ficticios, producto de la imaginación de un escritor, que busca reflejar la cotidianidad de un mundo verosímil, con personajes inspirados en la realidad. No entraremos aquí en la discusión sobre las características de la novela, pues muchos han insistido desde siempre que es imposible abarcar la diversidad que ella trae consigo y por ello escritores como Pío Baroja la definen como “un saco sin fondo donde cabe de todo”. Es por esta razón que solo nos limitaremos al carácter ficcional de su relato, de donde surge la segunda razón por la cual omitimos la palabra novela en la definición anterior, es decir, que la novela al querer enmarcarla dentro de los relatos exclusivamente ficticios ha hecho que esta entre en una especie de constante estado de crisis, que se mezcla con las ya conocidas crisis de autor y crisis del personaje, hasta que ha llegado a convertirse en un término un tanto desgastado y agotado en el que se excluye toda narración factual. Esto es lo que ha hecho que los escritores

contemporáneos experimenten en terrenos que no le son propios a la novela, llegando a un hibridismo total, a una mezcla de géneros y temáticas.

En cuanto a la identificación entre autor, narrador y personaje, este sigue siendo un factor de gran importancia para categorizar una obra como autoficción, sin embargo, esta identificación puede ser explícita o implícita, es decir, si está o no plenamente indicado el nombre del autor dentro de la obra y aquí nos acogemos a la definición de Colonna cuando dice que un escritor puede emplear su propio nombre “o un derivado indiscutible” para ser el narrador y personaje principal de su relato. En otras palabras seguimos con la fórmula A=N=P propuesta por Genette.

Por último, los hechos narrados pueden ser totalmente falsos, producto de la imaginación del escritor o pueden ser tomados de la realidad subjetiva del mismo. Si decimos realidad subjetiva es porque en este punto el grado de ambigüedad es tan alto que no se le dan al lector las herramientas necesarias para determinar qué es mentira y qué es realidad. Si bien el relato puede estar plagado de referencias verificables, nombres, lugares, fechas, estos se presentan de forma tal que el lector duda de su veracidad o, por el contrario, tener un buen porcentaje de hechos fantásticos que el lector puede confundir con fragmentos obtenidos de la biografía del autor.

Respecto a la clasificación, para el presente trabajo nos acogemos a la propuesta de Alberca con las tres tipologías de autoficción que vimos en el apartado anterior, puesto que estas abarcan de manera amplia lo que se entiende por autoficción sin incurrir en equívocos o trampas, es decir, comparando la propuesta de Colonna con la de Alberca, Colonna lleva al extremo máximo los textos autoficcionales hasta el punto de hacerles perder la ambigüedad, característica fundamental de la autoficción. Esto último se ve claramente en la *autoficción fantástica* que él propone, pues allí el lector entiende que está frente a un texto totalmente ficticio, cuyos hechos no pueden relacionarse con la vida del escritor, pese a que autor, narrador y protagonista comparten el mismo nombre. De igual forma sucede con la *autoficción intrusiva o autorial*, en la que el autor ni es protagonista ni cuenta hechos de su vida sino que aparece como “intruso” para conversar con el lector y de alguna manera avalar lo que allí sucede.

Es importante, sin embargo, puntualizar que el cuadro de clasificación que presenta Alberca incurre en un pequeño error al momento de medir el grado de ambigüedad que presenta la *autobioficción*, pues si esta es plena dentro de esta tipología, no puede anteponérsele el signo menos (-), por el contrario debe llevar el signo más (+), ya que, como Alberca mismo lo indica, el objetivo de las autobioficciones es “fomentar la incertidumbre” en el lector, radicalizarla hasta un máximo tal que no se le permite saber si se trata de hechos autobiográficos o ficticios, de novela o de autobiografía. Salvado este punto, podemos entrar a determinar las características de la autoficción.

2.5. Características de la autoficción

Según hemos visto a lo largo de esta investigación, la autoficción posee unas características especiales que la hacen única, pese al aura de duda que ella emana y que se instaura directamente en el lector. Una de ellas, tal vez la más notoria, es la ambigüedad. La mayoría de escritores y teóricos coinciden en el nivel de ambigüedad bastante elevado que se encuentra en las novelas de autoficción, sin importar el aspecto por el cual se le quiera analizar, es decir, las autoficciones manejan ambigüedad con respecto al género literario al que quiere adscribirse y, así mismo, al pacto de lectura que ofrece (hibridismo y transgresión genérica); ambigüedad frente al papel que desempeñan el autor, el narrador y el personaje principal al compartir estos el mismo nombre y ambigüedad con respecto a los hechos que narra por cuanto no se puede establecer cuáles de ellos son reales y cuáles son ficticios. Sin embargo esto no es lo único que representa a la autoficción, también se encuentra novedad en el aspecto formal de los textos, en el empleo del tiempo y en el uso del autocomentario, (Gasparini, en Casas, 2006: 178-209). A continuación se entrará a detallar con mayor precisión en qué consisten cada una de estas características.

2.5.1. Hibridismo y transgresión genérica

La primera característica que encontramos en la autoficción es el hibridismo genérico que este maneja. A lo largo de todo el marco teórico hemos visto cómo la autoficción resulta ser una mezcla de dos grandes géneros literarios, la novela y la autobiografía, sin llegar a ser ninguno de ellos pero ambos a la vez. Esto es lo que bien se conoce como hibridismo, en el que dos elementos principales interaccionan para crear un elemento nuevo, conservando características de uno y otro. En la literatura actual, los escritores se han puesto a la tarea de

experimentar con formas nuevas para producir novelas que rompen los viejos esquemas establecidos, traspasando los límites que imponen las normas de cada género, transgrediéndolos y subvirtiéndolos al máximo. La autoficción, entonces, tiene los mismos elementos ficcionales de la novela, pero esta se presenta bajo la apariencia de una autobiografía en donde el lector no sabe con certeza a qué tipo de texto se está enfrentando, es decir, se establece una duda entre si es ficción o realidad lo que tiene frente a sí.

Sin embargo, la autoficción y su carácter híbrido no se puede limitar solo a la mezcla de estos dos grandes de la literatura, las barreras genéricas se han roto también gracias a la incorporación de otros elementos, de otros géneros como el ensayo, el relato histórico, la epístola, el artículo periodístico, la crónica, el diario, la crítica literaria, entre otros, con el único fin de transgredir los límites entre realidad y ficción (Gómez Trueba, 2007: 21). Su cercanía con estos otros géneros, ha hecho que algunos teóricos la confundan con ellos, como es el caso de Gasparini, quien asume que la autoficción no es más que un sinónimo de la novela autobiográfica (Gasparini, en Casas, 2012: 195). Pero este hibridismo, esta mezcla de diferentes elementos, puede ser un signo de que los géneros literarios son entidades vivas, tal como lo sugiere Siridia Fuertes Trigal (2011: 97), en cuanto a que se desarrollan, evolucionan y se transforman constantemente, tomando elementos de uno y otro para crear un género nuevo.

No obstante, pareciera que nos enfrentamos a una ambigüedad más de la autoficción, la del querer ser y la del no querer ser considerada como un género literario, una paradoja en la que la autoficción se ve involucrada al constituirse como un género nuevo partiendo de la negación, del cuestionamiento o del rechazo de los géneros, por considerarlos limitantes y hasta inútiles (Alberca, 2007: 160). Al hablar de géneros literarios sabemos que estos existen por cuanto son convenciones preestablecidas en las que escritor, editor y lector se mueven y se hacen necesarias para establecer los pactos de lectura que cada uno conlleva, y esto mismo, la existencia de convenciones, es lo que despierta el carácter transgresor de los autores, promoviendo que se rompan las barreras y se traspasen los límites. Si no existiesen los géneros y sus normas, no habría transgresión ni hibridismo genéricos.

2.5.2. La figura de autor – relación entre autor-narrador-personaje

La segunda característica está en la relación unívoca entre autor, narrador y personaje. Es evidente que el papel del autor en las novelas de autoficción cumple una función específica, la de transmitir al lector una imagen de veracidad y sujeción a lo real al momento de narrar su propia historia, pero, como hemos visto, esa imagen se desvirtúa en el momento mismo en que el lector entiende que la vida del autor está novelada y que, por lo mismo, es ficción. Entonces, ¿cuál es el objetivo de “prestar” su nombre para contar mentiras?

Si bien existe en las autoficciones una identificación entre autor, narrador y personaje, esa estrecha relación no es garantía de que las tres entidades respondan a una sola, total e indisoluble, tal y como se pretende hacer en la autobiografía. Pero, si la autoficción surge como un estilo contestatario frente a la imposibilidad cada vez mayor de las autobiografías de llegar a una objetividad y una sinceridad puras, en donde se pone en duda la capacidad del individuo de ser fiel a sus recuerdos, la manera como se entiende y se muestra al yo cambia radicalmente. El yo en la literatura posmoderna es un ser escéptico frente a su propia verdad y frente a la conciencia que tiene de sí mismo, es “un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única” (Casas, 2012: 13), y es por ello que los escritores, preocupados por la representación de su propia figura, encuentran en la autoficción el lugar perfecto en el que se les permite experimentar con su vida, sus recuerdos, sus sentimientos, para ser otros sin dejar de ser ellos mismos. En este mismo sentido, se expresa Philippe Forest, para quien en la autoficción, la ego-literatura o la novela-del-yo (tres conceptos para un mismo fenómeno) se ha demostrado que no existe tal semejanza entre el autor, el narrador y el personaje, si bien el primero “presta su nombre, su historia, los rasgos más singulares de su rostro”, este se diferencia totalmente de la figura que lo representa dentro de la obra pues “quien narra su vida la transforma inevitablemente en novela y solo puede encarnarse a sí mismo en la falsa apariencia de un personaje” (Forest, en Casas, 2012: 217). Y esto, según Forest, se hace solo con fines estéticos lo que, en palabras de Alicia Molero de la Iglesia, se relaciona directamente con la imagen de sí mismo que el autor busca plasmar en sus novelas y los artificios de enmascaramiento e invención de personajes al que acuden los escritores de autoficción (Molero, 2006).

Entonces, al compartir una supuesta identidad única, la realidad se hace más subjetiva y la vida y personalidad propias del autor se ve difuminada por un ser múltiple, contradictorio,

disperso, un personaje de novela más que un ser real de carne y hueso (Alberca, 2007: 62). Toda la vida del escritor, sus ideas, recuerdos y sentimientos, que son plasmados en su novela, aunque puedan ser constatados, pasan a ser parte del universo literario y es en ese sentido cuando el escritor decide qué contar y qué callar, cómo soslayar la relación entre verdad y ficción, entre su verdad y su mundo imaginado, al parecer con la única intención de ocultarse mientras se hace presente como un ser de invención. No obstante la función de personaje de novela que el autor asume, es inevitable para el lector intentar relacionar al autor con la historia narrada, pues al encontrar en ella rasgos biográficos no se puede separar la figura de ese autor con el “individuo” que se reconoce en el escritor (ibíd.).

2.5.3. Temática, manejo del tiempo y el autocomentario

La siguiente característica se refiere a la temática que suelen manejar los textos autoficcionales. Según Gasparini (Casas, 2012: 188), pese a que una obra autoficcional puede manejar cualquier clase de tema, existen tres grandes motivos que son recurrentes y que hacen que se conviertan en factor común, estos son: el cuerpo, los vínculos o relaciones filiales y la figura del escritor.

Respecto al cuerpo, este autor hace referencia a la evolución que el tema ha presentado desde que surgió el término, empezando por una infundada “reputación de exhibicionismo, impudor, obsesión sexual” (ibíd. 185), tal vez gracias al éxito de la novela *La vida sexual de Catherine M.*, y a la época en que se comenzaron a hacer populares esta clase de novelas (después de los años sesenta y de cierto decaimiento de las teorías freudianas), donde se exaltaban la libertad individual de la expresión sexual y los testimonios feministas. Sin embargo, a partir de los años ochenta las temáticas ya no giran entorno al placer corporal, en ellas se muestra más bien un cuerpo representado por sus limitaciones y sufrimientos, decadente, enfermo, alcohólico, tal como se ve en las novelas de Guibert, Angot, Bukowski y Doubrovsky (ibíd. 187). En cuanto a la figura del escritor, esta es para Gasparini la temática que ha renovado a las novelas del yo en donde el escritor se refleja a sí mismo en su papel de escritor y en los avatares que este oficio trae consigo. Es, como Alberca explica, una especie de “narcisismo raquíctico” en donde el autor se presenta como un ser asocial, de personalidad débil, improductivo y mediocre (Alberca, 2007: 28) en un tono por lo general irónico, en el que se burla de la función del escritor.

Dentro de estas temáticas pareciera que se hace obsoleta la técnica tradicional de la autobiografía de contar su historia en forma lineal y cronológica. En la autoficción se interrumpe la linealidad de la narración con frecuentes saltos al pasado, haciendo uso constante del metadiscurso, de la digresión y el autocomentario y/o estableciendo una especie de diálogo intertextual con otras obras (Gasparini, en Casas, 2012: 189). Parece quedar claro que el escritor de autoficciones acepta de antemano la imposibilidad de contar su historia cronológicamente y por ello acude a las técnicas ya mencionadas, las cuales ha tomado prestadas de otros géneros, para fragmentar el discurso, reorganizarlo y presentarlo al lector de un modo totalmente autónomo (ibíd.).

3. Trasfondo

En el presente apartado, antes de comenzar con el análisis, se hablará sobre el estilo que caracteriza al escritor y que se hace presente en la mayoría de sus obras. Se hará, además, una corta reseña de la novela e igualmente una presentación sobre la ciudad de Kassel y, más específicamente, sobre la dOCUMENTA (13), evento de arte actual al que asistió Enrique Vila-Matas como invitado y que dio origen a la novela.

3.1. Hibridismo vilamatiano. Enrique Vila-Matas y su obra

Todo lo que se ha dicho hasta ahora está representado, en mayor o menor grado, en la prolífera obra del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas, quien, con estudios de derecho y periodismo, es autor de más de treinta obras, entre novelas, cuentos y ensayos. Su primera novela, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, la publicó en 1973 a la edad de 25 años, sin embargo, su inicio en la mezcla de ficción y realidad podría señalarse con la publicación de la novela *Impostura* (1984), basada en hechos reales y en la que aparece por primera vez un interés por intentar descubrir la “verdadera identidad personal”, o tal vez, por intentar ocultar su verdadera identidad, tal y como él mismo lo dice en su autobiografía literaria (enriquevilamatas.com). Pero, más concretamente, incursiona en el hibridismo con la novela *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), en los que ensayo y ficción se unen para dar paso a una nueva técnica que también marcará sus escritos posteriores.

Es a partir de entonces, que el tema de la identidad, junto con el papel de la literatura como eje vital (Alberca, 2007: 139) se convierten en los argumentos más recurrentes de su obra.

Novelas como *Bartebly y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005) son una muestra de la ambigüedad que se genera al introducir en la novela profundos discursos ensayísticos sobre la relación existente entre vida y literatura, en las que el lector se ve involucrado en una especie de juego donde encuentra casi imposible determinar si es la voz del personaje o la del escritor mismo quien reflexiona sobre estos hechos (Gómez, 2007: 17).

Críticos literarios y teóricos de la autoficción coinciden en que Vila-Matas es uno de los “representantes en España de esta nueva forma de pluralismo e hibridismo narrativo” (ibíd.), en cuanto a que en sus novelas involucra elementos que toma prestados de otros géneros, fusionando, por ejemplo, ensayo, autobiografía y ficción, para crear un modelo novelesco en el que lo real y lo literario se unen hasta el punto en el que sus límites desaparecen (Alberca, 2007: 140). Todos estos rasgos se convierten, entonces, en la marca que define el estilo vilamatiano, presente no solo en sus novelas sino también en sus cuentos y ensayos, cuya temática pareciera girar en torno a la preocupación del escritor por el desarrollo de su oficio, el arte de escribir y sus avatares. A esto se le puede sumar el uso frecuente de estructuras metaliterarias o metaficticias, ya que en la mayoría de sus escritos (si no en todos) se encuentran innumerables referencias sobre cómo hacer literatura, referencias que pueden así mismo venir tanto de sus propios libros como de los de otros autores, en el que Vila-Matas va tejiendo una especie de red entrelazando cada escrito, cada obra, con otras muchas (Fuentes, 2011: 101).

Para Isabel Verdú, toda la obra de Enrique Vila-Matas se mueve dentro del ámbito autoficcional en la medida en que las estrategias narrativas que el autor utiliza, la ambigüedad frente a lo que es real y lo que es ficticio, la intertextualidad, el tono auto reflexivo, el contraste y o fusión con otros géneros (periodismo, ensayo, autobiografía), hacen que exista una enorme dificultad de enmarcarla dentro de un género específico, pero que aún así sigue los rasgos de la autoficción.

3.2. Un paseo por dOCUMENTA (13) según Vila-Matas

La historia de la novela *Kassel no invita a la lógica* comienza cuando un escritor recibe una extraña llamada en la que la supuesta secretaria del matrimonio MacGuffin, identificada con el nombre de María Boston, le invita a una cena con ellos, quienes están interesados en

revelarle “la solución al misterio del universo” (11). El narrador y protagonista posteriormente descubre que todo ha sido un ardid y que realmente se trata del ofrecimiento para participar en la Documenta número 13 de Kassel, a modo de ser una especie de “instalación artística viviente” en la que durante tres semanas el escritor se sentaría en una mesa del restaurante chino Dschingis Khan, ubicado a las afueras de Kassel, a escribir. A partir de ahí, de la aceptación de la invitación, con más incomodidad que agrado, el lector es llevado a través de la ciudad, recorriendo las diferentes muestras de arte actual que hacen parte de la feria pero, sobre todo, acompañando al narrador en sus divagaciones internas y en sus conversaciones con otros personajes sobre vanguardismo, arte y literatura y su conjunción con la vida diaria¹³.

Toda la obra está cargada de un fino humor en la que juegos especulares, cambios de identidades, engaños y digresiones (mejor conocidas en el mundo de Vila-Matas como *macguffins*¹⁴), se mezclan para contar la historia de un “paseante solitario” que anda con un afán desesperado por descubrir lo que realmente es el vanguardismo e investigar cuál es su propia relación con esta corriente artística y literaria (enriquevilamatas.com).

3.3. Breve reseña sobre la ciudad de Kassel y la dOCUMENTA (13)

La ciudad de Kassel, ubicada en el centro de Alemania, es mundialmente conocida como la ciudad de los cuentos de hadas y las obras de arte, puesto que ella no solo fue la residencia durante muchos años de los hermanos Grimm sino que esta se ha convertido en el centro mundial del arte contemporáneo con su exposición dOCUMENTA. Cada cinco años, durante 100 días, Kassel acoge a los artistas más representativos del arte contemporáneo a nivel mundial. La última exhibición, la número 13, se realizó del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012 bajo el tema *Collapse and Recovery* y la dirección artística de Carolyn Christov-Bakargiev en compañía de Chus Martínez, como directora del departamento curatorial.

¹³ Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, primera edición 2014

¹⁴ Carles Geli en su artículo “Vila-Matas en un Chino”, escrito para el periódico El País, define *macguffin* como aquellas “frases o situaciones de suspense, que impresionan aunque no vengan a tono ni sean causa o efecto de lo hablado, ni lleven a nada” (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/21/catalunya/1393011155_068892.html), lo que claramente puede traducirse como la figura literaria de la digresión.

Fue precisamente a esta última feria que Enrique Vila-Matas estuvo como escritor invitado junto con otros 7 poetas, ensayistas y escritores de ficción, para hacer parte del programa *Writer in residence*, en el cual los participantes tan solo deben sentarse en una mesa del Restaurante Dschingis Khan a hacer lo que normalmente saben hacer, escribir. Vila-Matas asistió durante 6 días (septiembre 11 al 16) a esta curiosa performance, pero además, dio una conferencia en el Ständehaus titulada “Archivo de huellas” (d13.documenta.de), y como resultado del viaje escribió esta novela.

4. Análisis

Como bien se mencionó en la introducción del presente trabajo, el análisis de la novela *Kassel no invita a la lógica* se hará con el fin de encontrar en ella elementos que permitan categorizarla como obra representativa de la autoficción. Para ello, en este apartado se presentarán las características principales que se encuentran en la novela para, posteriormente, establecer el género literario al cual pertenece.

4.1. Características principales de la novela

4.1.1. Ambigüedad e hibridismo genéricos

Cuando el lector ha terminado de leer el libro *Kassel no invita a la lógica*, la primera pregunta que surge es sobre a qué género pertenece, puesto que no se logra determinar si es una novela o un ensayo sobre las vivencias del escritor en la ciudad de Kassel; no existe ningún paratexto que le señale al lector una respuesta, no hay un subtítulo que claramente diga “novela”; no hay ningún prólogo, introducción o similar que pueda ubicar al lector frente al texto y en su contraportada tampoco se da indicación alguna sobre ello. Por esto podemos decir que la primera característica que sale a la vista es su ambigüedad genérica. Las únicas referencias que se encuentran al respecto provienen, en primera instancia, del blog del escritor en el que él mismo presenta al libro como una “novela [que] se inicia con la invitación a cenar de los misteriosos McGuffin (un matrimonio irlandés)” y de los críticos literarios que han escrito sobre la obra y que la catalogan igualmente como novela, siguiendo las indicaciones del autor.

De allí se desprendería, por obvias razones, que al estar catalogada como novela por el mismo autor, la obra se enmarcaría directamente como ficción y todo cuanto en ella acontece como

producto de la imaginación del escritor, sin embargo, por el número tan amplio de referencias a acontecimientos reales, como lo son la exposición de arte de Kassel y la invitación para participar en ella que le hicieron a Enrique Vila-Matas, así como personajes reales que hicieron parte de la organización de la dOCUMENTA, entre otras muchas, hacen que el lector dude del carácter ficticio de la obra. Esta mezcla entre realidad y ficción forja en el lector una dificultad bastante amplia para diferenciar lo uno de lo otro lo que, a su vez, conlleva a la imposibilidad de separar al protagonista del autor, pese a que a lo largo de toda la novela nunca aparece el nombre de Vila-Matas como tal.

Toda la novela está narrada en primera persona a modo de diario de viaje (sin seguir exactamente las normas del diario), en la que el escritor protagonista va narrando lo que le sucede día a día en la ciudad mientras recorre las diferentes instalaciones artísticas. Esta ambigüedad genérica se hace aún mayor gracias al uso constante de la digresión, en la que el autor-narrador-personaje mezcla la descripción de lo experimentado en Kassel con los pensamientos e ideas sobre el arte contemporáneo o cualquier otro tema que puede o no tener relación con lo que acontece. Es así que la novela se acerca bastante al ensayo, tanto literario como periodístico, en cuanto a que se puede leer como una reflexión subjetiva sobre el arte contemporáneo y el vanguardismo y/o como un documento periodístico de lo que fue la dOCUMENTA (13).

No habían pasado ni cinco minutos y ya estábamos en el sendero del parque que conducía a la instalación de Huyghe, un artista francés, según había empezado a explicarme Pim, difícil de clasificar. En cualquier caso, se trataba de un tipo que desde sus comienzos se había interrogado sobre las estrechas y ambiguas relaciones entre la realidad y la ficción y era, además, alguien a quien le gustaba con locura la gente que amaba el juego en todas las manifestaciones del arte. Adoraba a Dadá y a Péric y a Louison Bobet (esto último era lo más raro, pues se trataba de un famoso ciclista al que él consideraba Dadá), y en realidad adoraba todo cuanto le sonara a imaginación desatada y desafortunada capacidad de inventar. Le gustaba que la realidad se convirtiera en ficción y a la inversa y que no pudiera distinguir bien entre una y otra (136).

En el fragmento anterior se puede observar claramente la mezcla entre lo real y lo ficticio, cómo el narrador traslada, por ejemplo, características propias de la personalidad del autor a

un artista francés que fue partícipe de la feria de arte para convertirlo en personaje de ficción, pues es bien sabido que es Enrique Vila-Matas quien guarda una profunda admiración por el escritor George Perec, cuyo experimentalismo marcó el estilo de Vila-Matas e inspiró el nombre de la columna *Café Perec* del diario El País en la que el autor escribe quincenalmente (Verdú, en enriquevilamatas.com).

En cuanto al hibridismo genérico, como se explicó en párrafos anteriores, la obra mezcla elementos del diario de viaje, de las memorias y del ensayo con la literatura, en donde la subjetividad y los pensamientos del protagonista están por encima de la trama, tal como ocurre en el capítulo 13 en el que el narrador cuenta su experiencia frente a la obra *This Variation* del artista Tino Sehgal. En este capítulo se describe con detalles la obra en cuestión mientras se van introduciendo a cada momento opiniones muy personales:

Sí, estaba claro: el arte pasa como la vida. Y Sehgal era un preclaro heredero de Duchamp. Pero ¿innovaba?, ¿podía decirse que pertenecía a alguna vanguardia?

No, no innovaba. Pero ¿desde cuándo era necesario que el arte se dedicara a la innovación? Exactamente esto era lo que yo me preguntaba cuando entré en *This Variation*, el cuarto oscuro de Sehgal (55).

4.1.2. Manejo del tiempo – Pausas digresivas

Referente al tiempo de la novela, este transcurre de manera lineal. La historia, narrada en pasado, comienza cuando el escritor recibe la misteriosa llamada que termina siendo una invitación a participar en la feria de arte Documenta 13¹⁵, más o menos hacia septiembre de 2011, hasta que el protagonista, un año después, a finales de septiembre de 2012, toma el taxi que lo llevará al aeropuerto para regresar a su hogar en Barcelona, dejando atrás la ciudad de Kassel y su exposición de arte. Sin embargo, el transcurso del tiempo se interrumpe constantemente gracias a las pausas digresivas y a los monólogos interiores que trasladan la narración hacia un tiempo íntimo, que no avanza, y que ralentiza la trama o que, por el contrario, cualquier experiencia o mínimo detalle transportan al narrador a recuerdos de

¹⁵ La manera como se escribe el nombre de la feria de arte de Kassel varía en la novela, pues allí se escribe Documenta, mientras que en la página web del evento, y todas las versiones que se han hecho, se escribe siempre dOCUMENTA

tiempos lejanos, de la infancia o adolescencia. Un ejemplo de ello podemos verlo hacia el final del capítulo 45 en el que luego de describir la obra *The Refusal of Time*, del artista sudafricano William Kentridge donde, según el narrador, el uso de las líneas punteadas le remite a la idea de los puntos suspensivos y esta a su vez a lo perpetuamente suspendido, como “el patio del colegio cuando por la tarde los escolares marchábamos a casa...” (204).

Otro ejemplo lo encontramos en la siguiente cita, en donde el autor “interrumpe” la trama para reflexionar sobre el miedo a perderse, veamos:

Me puse a evocar el miedo de la infancia y, al salir del hotel, mientras caminaba por la Friedrich-Ebert-Straße hacia la cita con Chus, me acordé del día en que, aunque lo conocía ya a través del temor a perderse del cuento alemán del pobre pulgarcito, descubrí lo que era la esencia misma del miedo, la descubrí un día de verano del 53, en un pequeño pueblo de la costa norte de Barcelona [...] En aquel pueblo, los domingos por la tarde era costumbre que las familias barcelonesas fueran al cine. La primera película que fui a ver con mis padres fue un western [...] en la pantalla se podía ver la vida cotidiana de una feliz familia de granjeros [...] De pronto, la normalidad quedaba alterada por la aparición de uno extraños –más tarde sabría que eran indios cheyenes– [...]

Me quedó bien grabada aquella irrupción inesperada de los primeros seres extraños que veía en mi vida [...] Aquel terror surgió sin duda del descubrimiento de lo distinto. (224-225)

4.1.3. Intertextualidad

La intertextualidad es otra de las características más notables de esta novela. De igual forma como en la mayoría de sus escritos, el número de referencias literarias es casi incontable, página tras página el narrador nos va dando un listado de escritores, obras literarias y acontecimientos que se relacionan (o no) con lo experimentado en la ciudad de Kassel. Escritores y artistas como Franz Kafka, Camilo José Cela, Raymond Roussel, Stanisław Lem, Maurice Maerterlinck, Antonin Artaud, Sergio Pitlor, Marcel Duchamp y Salvador Dalí, entre muchos otros, van apareciendo en la narración para darle soporte a las divagaciones o elucubraciones del protagonista sobre el arte y la literatura, su estado actual en el mundo moderno, su función y su relación con la vida misma.

A veces, me parece divertido sentirme dentro de las novelas de otros. Quizás por esto, cuando con Boston llegamos por fin, después de un breve paseo a la gran explanada de la Friedrichsplatz, me acordé del comienzo del segundo capítulo de *Locus Solus*: <<Al final del trayecto descubrimos una gran explanada muy lisa y totalmente descubierta...>> (62)

A Maeterlinck precisamente le había estudiado yo a fondo durante un tiempo, fue autor de ensayos filosóficos sobre el mundo de la naturaleza: *La vida de las abejas*, *La inteligencia de las flores*, *La vida de las termitas* [...] Víctor Erice, cineasta vasco, encontró precisamente el título de su admirado film *El espíritu de la colmena* en el comienzo de un párrafo de *La vida de las abejas*. (136)

En los dos fragmentos anteriores vemos ejemplos claros de la intertextualidad que maneja Vila-Matas en esta novela, donde constantemente remite al lector a otras lecturas u otras obras, no solo de literatura sino de arte, cine y televisión, que puedan representar de cierta manera el arte actual o el arte de vanguardia.

4.1.4. El papel del escritor como tema recurrente

Todo lo anterior nos lleva a uno de los temas constantes en los escritos de Enrique Vila-Matas, el de la novedad. En la mayoría de sus textos se puede ver una especial preocupación por el arte, la literatura y la innovación, tal como lo expresa Isabel Verdú en su análisis de los artículos del autor publicados en la columna *Café Perec*, en la que señala la existencia de un “Leitmotiv” donde Vila-Matas critica fuertemente la cultura moderna, ignorante y gran promotora de las crisis que se viven actualmente en todos los campos, especialmente en el ámbito político, pero donde, al mismo tiempo, se pone a la literatura como el único bastión con el cual se puede resistir al desastre, gracias a aquellos autores “en los que hay una búsqueda ética [...] por crear formas nuevas” (Verdú, en enriquevilamatas.com). Hacia el final del capítulo 36 bien podría estar resumida la filosofía del escritor, de la que habla Verdú, allí, mientras nuestro narrador-protagonista recorre una y otra vez la ciudad en el bus de ruta circular que lo llevaría hacia el restaurante chino para desempeñar su papel de *writer*, imagina cómo Autre (personaje que se inventa para que sea su reemplazo y así eludir a quienes

quisieran expiar su trabajo) empieza a escribir sobre la angustiosa búsqueda de lo nuevo, promovida por un intenso deseo de que exista algo más que puede ser “distinto, no visto, especial, algo diferente...” (170). A través de la introspección el narrador describe cómo esa búsqueda siempre estuvo presente

“[...]desde aquellos veranos de juventud y sigue estando, creo que es mi centro, creo que es la esencia misma de mi forma de estar en el mundo, mi sello, mi marca de agua: hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por creer que quizás pueda existir lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí” (171).

Todo este capítulo, al igual que muchos otros apartes de la novela, describe hechos que solo ocurren en la imaginación del narrador como una muestra más de la mezcla entre lo real y lo ficticio que hace el autor, de la ambigüedad que se genera cuando se hace imposible discernir entre lo uno y lo otro:

Iba sentado ahí delante cuando decidí cambiarme a la parte trasera en la convicción de que las ventanas eran más espaciosas y vería mejor el paisaje.

Quien pasó entonces a mirar la carretera lluviosa fue Autre.

Y Autre, ni corto ni perezoso, ideó un personaje que se parecía a mí y que era supuestamente de vanguardia, y que por eso iba delante del bus (164).

Así, toda una serie de escenas inventadas se van desarrollando en la imaginación del protagonista mientras este se resiste a entrar en el restaurante chino; escenas hipotéticas que describen los deseos y pensamientos del narrador o parodian su condición de autor invitado a Kassel y que con humor le sirven de medio de escape a la realidad (la de tener que sentarse en una mesa del chino a esperar que alguien se interese por su ora) hacen que este capítulo condense todo lo que representa el estilo Vila-Matiano. A lo largo de la narración también se puede observar el uso frecuente de expresiones inciertas que tratan de lo que le hubiese gustado decir o hacer, pero no se atreve o si lo hace es solo en su imaginación: “me hubiera gustado confesarle...”, “me hubiera gustado decirle...” (88); “iba a preguntárselo, pero...” (118); o preguntas de tipo trascendente como “...¿existía realmente un arte de vanguardia? (86); “...¿era algo que estaba en la esencia misma de la noche? ¿Tenía solo sentido la noche cuando lograba evitar que descansáramos? (98).

4.1.5. Reinención, suplantación y transformación de personajes

Otra característica presente en la novela está en los personajes que se reinventan a sí mismos, se suplantán y/o se transforman constantemente. Empezamos, por ejemplo, con el personaje de María Boston, ella en primer lugar es la asistente de un matrimonio inexistente, los MacGuffin (11), quien luego resulta ser la asistente de Chus Martínez, curadora de dOCUMENTA (13) (13), quien luego suplanta a su jefe y se convierte en la misma Chus (20) para finalmente volver a ser María Boston (51) guía y acompañante del narrador a través de Kassel y sus instalaciones artísticas. De manera muy parecida sucede con el narrador, este se vale del personaje ficticio de Autre (111), según él mismo, muy diferente a él, para que actúe el papel en el chino, pero que luego ambos, narrador y Autre, son sustituidos por Pinowsky, personaje secundario de *El busto de emperador* de Joseph Roth (221).

“[...] un hecho inesperado hizo que nos desviáramos del camino, por lo que voy yo también a desviarme un momento, brevemente, para adelantar algo que ocurriría más tarde, por la noche en mi cabaña, cuando cambié de nombre y pasé a llamarme Pinowsky.

[...] Sólo voy a adelantar que, tras el repentino cambio, empecé a sentirme aliviado, contento además, porque mi nombre de tantos años venía siendo un lastre y no era en realidad más que el nombre de una juventud que en mi opinión yo había alargado demasiado. De hecho mi propio nombre, en mi boca, me producía siempre una impresión extraña.” (145-146)

4.1.6. Autoreferenciación y metaliteratura

Vemos también como toda la novela está cargada de referencias metaliterarias donde la autoreferenciación es constante; las incursiones de opiniones subjetivas y personales del autor sobre el vanguardismo, trasladadas al narrador-personaje, fácilmente se pueden constatar haciendo una revisión de sus columnas periodísticas o a través de su propia página web, haciendo que la línea que separa realidad y ficción sea aún más estrecha. Dicha referencia metaficticia o metaliteraria podemos verla en el tema central de la novela, es decir, en la preocupación del autor sobre el vanguardismo, como hemos mencionado anteriormente. Es

así que, por ello, llega a concluir que “cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo y más ha de vigilar para que no le encasillen en semejante cliché” (222). Luego añade que su intención cuando comenzó a escribir “este reportaje novelado” no era hablar de vanguardismo, pero que poco a poco “lo que he ido narrando [...] me ha ido devolviendo a aquella frase, dicha ahora con mayor convicción” (223). También vemos autoreferenciación cuando entre rayas (—) explica como “en mis libros el eje suele ser el recorrido: un escritor que viaja y escribe su desplazamiento” (ibíd.), poniendo de manifiesto y ante los ojos del lector que vida y literatura son una misma, que en sus escritos el autor se basa en su experiencia, en sus propias vivencias para darle cuerpo a sus historias y que este es ante todo un libro que habla de otros muchos libros.

Finalmente, vemos además un número bastante amplio de referencias de carácter autobiográfico, que aunque son fáciles de verificar, el autor los despersonaliza atribuyéndoselos a personajes de ficción con lo que se genera mayor incertidumbre en el lector. Un ejemplo de ello lo tenemos en el apartado en el que el narrador cuenta cómo se decide a escribir una “nota autobiográfica del pobre Autre” (121), un escritor barcelonés a quien le presta algunos datos de su propia vida, especialmente aquellos relacionados con el arte y que demostraban “que en él había estado siempre el cine mucho antes que la literatura”. También se puede ver el aspecto autobiográfico cuando, por ejemplo, describe su primera incursión en el restaurante chino y menciona el nombre de algunos de los otros escritores que, junto con Vila-Matas, también participaron en DOCUMENTA (13) como *Writer in residence*:

“Yo que tantos hombres había sido (pensé parodiando a Borges), era ahora tan sólo un escritor al que habían invitado para que montara un número chino. Y se notaba, para colmo, que el cartel lo habían manoseado en las semanas anteriores un largo número de escritores invitados, de los que retenía algunos nombres: Adania Shibli, Mario Bellatin, Aaron Peck, Alejandro Zambra, Marie Darrieussecq, Holly Pester.” (115)

4.2. ¿Es Kassel una novela autobiográfica, un ensayo literario o periodístico o una autoficción?

Por todo lo anterior, se podría decir que la respuesta a esta pregunta es más que evidente pues basados en las características que tiene la novela, confrontadas con las características propias

de la autoficción, estaríamos frente a una novela autoficticia. Sin embargo, fácilmente también se le puede poner del lado de la novela autobiográfica así como del ensayo literario y del reportaje. Entonces ¿qué es *Kassel no invita a la lógica*?

Para poder responder a esta pregunta debemos ir por partes. Primero, en una novela autobiográfica, tal y como lo explica Manuel Alberca, no existe asociación entre autor, narrador ni personaje, en cuanto a que estos no comparten el mismo nombre y por lo mismo, el lector no puede establecer que sean una misma persona, además esta se rige totalmente por el pacto de ficción, aunque muchos acontecimientos narrados puedan llegar a hacer parte de la propia biografía del escritor (Alberca, 2006: 111). Si bien existe una estrecha relación entre la novela autobiográfica y la autoficción hasta el punto de que pueden llegar a confundirse, pues ambas transitan por el camino de la ambigüedad y de la mezcla de hechos reales con hechos imaginarios, su principal diferencia radica en la plena identificación del autor, con el narrador y con el protagonista (basada en el hecho de que comparten el mismo nombre) que se puede establecer en la autoficción. Otra diferencia que existe entre estos dos géneros podría estar en la intención del autor, es decir, en la novela autobiográfica hay una intención evidente por parte del autor de ocultarse y por ello cambia de nombre y se presenta bajo una apariencia distinta, mientras que en la autoficción el interés vendría a ser totalmente opuesto, el autor busca mostrarse tal como es, con total transparencia, pero haciendo uso de las formas de la ficción (Alberca, 2006: 126).

En *Kassel...*, como hemos visto, el narrador-protagonista es hasta cierto punto anónimo, pues nunca se menciona a lo largo de toda la novela el nombre de Enrique Vila-Matas, sin embargo, y pese al anonimato, la identificación del autor con el narrador-protagonista puede establecerse de manera plena gracias al número de referencias personales que ni se ocultan ni se enmascaran, haciendo evidente la intención del autor de mostrarse. La ambigüedad que se maneja aquí está, entonces, más relacionada con la dificultad que tiene el lector para identificar los hechos narrados que pertenecen al campo ficcional que con la identidad del narrador-personaje, pues todos los hechos descritos parten de una perspectiva bastante subjetiva, lo que puede hacer que hechos que son reales, como lo fue la dOCUMENTA (13), se vean como imaginados.

Adicionalmente, ese nivel de subjetividad tan elevado es la razón por la cual a la novela se le puede asociar también con el ensayo literario o con el ensayo periodístico. Como bien se sabe

estos son géneros libres en los que el escritor discute sobre un tema que le interesa y bien pueden estar escritos bajo el modelo científico y/o conllevar un estilo literario mucho más marcado. La característica principal de estos escritos es que son de carácter especializado, principalmente en los periodísticos, donde el escritor es un experto en el tema que le interesa desarrollar con el fin de comprobar una hipótesis, aunque esto último no siempre se da, pero donde lo importante es el estilo de redacción (López, 2002: 301). En *Kassel...* se puede ver que el escritor conoce muy bien el tema que expone por cuanto fue testigo y participante de la exposición de arte; se podría decir que su hipótesis a demostrar es que “[c]uanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo” (9); y toda su tesis está presentada con una introducción, un desarrollo y una conclusión. Sin embargo, la novela presenta una mezcla de hechos ficticios con hechos reales, donde el autor más que desarrollar la tesis expuesta cuenta la historia de su viaje a la ciudad de Kassel y su vivencia allí y en donde constantemente hace uso de la digresión y de la autorreflexión, que fragmentan la historia separándola del ensayo y llevándola más hacia la novela.

En *Kassel no invita a la lógica* encontramos, entonces, características de otros géneros literarios, como son la novela, la novela autobiográfica, el diario de viaje y el ensayo, entre otros, los cuales se fusionan y amalgaman para dar como resultado un género híbrido que presenta una gran dificultad para clasificarla. Y es en este punto cuando podemos decir que la novela de Vila-Matas está más cerca de ser una autoficción, no porque sea difícil de clasificar, sino porque cumple con casi todas las características que se han descrito en este trabajo y que hacen parte del género de la autoficción.

Veamos, las características más notables de la autoficción son la ambigüedad que genera en el lector al no poderse determinar qué es real y qué es ficción, la identificación plena entre autor, narrador y protagonista, así como el hibridismo genérico, todas ellas, presentes en la novela *Kassel no invita a la lógica*.

Otras características que encontramos en la novela y que también hacen parte de la autoficción son las constantes digresiones, autocomentarios e introspecciones que fragmentan o suspenden el transcurso lineal del tiempo, mezclando las vivencias con los pensamientos, sentimientos y opiniones sobre cualquier tema, pero particularmente sobre el arte actual.

Vemos también cómo en *Kassel...* la intertextualidad está presente en cada uno de los capítulos que la componen, con un sinnúmero de referencias a otras novelas, a otros autores, a obras de arte, películas, música y en general a cualquier expresión artística que le ayudan al autor a darle soporte a sus divagaciones. De igual manera, también encontramos rasgos de la intertextualidad en la novela, en donde el autor establece una especie de diálogo con algunas de sus obras anteriores o de sus ensayos periodísticos publicados en el diario El País o en su página web.

Finalmente, encontramos también relación entre esta novela y la autoficción en lo que se refiere a la temática que ambas manejan, puesto que en *Kassel...* se puede decir que la participación del autor en la feria de dOCUMENTA (13) le sirve de excusa perfecta para poder discutir acerca de sus opiniones sobre el arte actual, el vanguardismo y el papel que un escritor moderno debería cumplir en la sociedad actual. De igual forma, el tema de la literatura y de la figura del escritor y sus avatares en el mundo moderno, tal como indica Gasparini que es uno de los tres grandes temas que son recurrentes en la autoficción, lo encontramos en *Kassel...*

5. Conclusiones

Como bien se ha podido ver a lo largo del presente trabajo, el tema de la autoficción aún no se ha agotado, es más, la discusión continúa en la medida en que son muchos los escritores que han incursionado en el género con sus obras híbridas y ambiguas donde ellos mismos son los protagonistas de sus propias historias, rompiendo así los límites entre realidad y ficción. Todo esto se le debe en gran medida al escritor francés Serge Doubrovsky, quien el 1977 crea el neologismo con el que quería clasificar su novela *Fils*, mezcla de ficción con hechos “estrictamente reales”.

Si bien a partir de los años 70 empieza una especie de experimentación novelística, particularmente en Francia, se ha determinado que la autoficción no es algo nuevo, ya que sus antecedentes se pueden rastrear casi hasta los inicios de la literatura, donde los autores irrumpen en sus obras para comentar, discutir o participar de los acontecimientos que están narrando. Es el caso de obras como *La divina comedia* o *El Quijote*. Esta última nos indica que en la tradición literaria española también podemos encontrar antecedentes claros de la autoficción, especialmente en algunas obras del género picaresco y de la novela decimonónica.

Pero llegar a decir que estas obras pueden calificarse como autoficticias sería caer en el anacronismo, en el sentido de que en la época posmoderna, gracias a los cambios sociales y a los avances tecnológicos, el concepto del yo ha cambiado dramáticamente, haciendo que las novelas que se producen en la actualidad, especialmente las llamadas novelas del yo sean completamente diferentes a las de los siglos anteriores. En la novela actual la individualidad, el ego, el interés por mostrarse y ser alguien ante el público, así sea a través de un personaje de “ficción”, así como el interés en innovar y fusionar otros géneros, han dado como resultado lo que ahora conocemos como autoficción.

Ahora bien, después de Doubrovsky el debate frente a lo que es o no autoficción continúa, pues ni críticos, ni teóricos ni autores se han logrado poner de acuerdo en definir al género, ni en el establecimiento de sus características, es más, algunos se han centrado en descalificarle su condición de género literario.

En conclusión podemos decir que la autoficción es el género que reúne a un cierto número de novelas que se encontraban en una especie de limbo al no poder clasificarlas como novelas ni como autobiografías, al tratar historias en primera persona donde el autor, el narrador y el protagonista comparten el mismo nombre, tomando elementos evidentemente autobiográficos y en las que predomina la ambigüedad, la fragmentación y dislocación del tiempo cronológico, el metadiscurso, la subjetividad, la intertextualidad y un marcado interés de reafirmación personal. Todo esto lo encontramos en gran parte de la obra del escritor catalán Enrique Vila-Matas y especialmente en una de sus últimas novelas, *Kassel no invita a la lógica*.

Tal como hemos visto, esta novela bien puede pertenecer al género de la autoficción por cuanto cumple con lo que se ha establecido como autoficción, es decir, estamos ante una obra totalmente ambigua en el sentido en el que no es posible determinar hasta qué punto los hechos narrados son estrictamente reales y cuáles son solo parte de la invención del autor. Es ambigua, también, porque no se puede clasificar como una obra de ficción, pero tampoco como una obra autobiográfica, ya que posee características de ambos géneros pero además toma prestados elementos de otros géneros como el diario de viaje, el ensayo y el reportaje, para crear un producto híbrido difícil de enmarcar dentro de cualquier modelo literario

clásico, pero que sin embargo, dicha mezcla de géneros, conocida como hibridismo, es una de las características que componen la autoficción.

En esta novela el tiempo cronológico se detiene constantemente gracias al uso de pausas digresivas que fragmentan la narración e introducen reflexiones subjetivas sobre el vanguardismo en el arte y en la literatura o una serie de historias anecdóticas que reflejan los sentimientos íntimos del autor. De igual manera, tanto el uso de la digresión como la temática de la literatura, las encontramos también en la autoficción. Las pausas digresivas también son empleadas en esta novela para hacer referencia a un sinnúmero de obras de otros autores que pueden ayudarle al narrador a reforzar su discurso, a desarrollar sus ideas frente al arte. Pero esta intertextualidad no es solamente literaria, sino que aborda también la plástica, la música, el cine y la televisión, convirtiendo a la novela en una especie de catálogo en el que se listan las preferencias del autor.

Si bien una característica de la novela que puede ser discutida es la identificación plena entre autor, narrador y protagonista, dado que en ningún capítulo del libro se menciona el nombre de Enrique Vila-Matas y este, según coinciden todos los teóricos, es el requisito sin el cual no se puede hablar de autoficción, la identificación del autor es muy fácil de hacer gracias al número de hechos, referencias a lugares, acontecimientos y amigos cercanos al autor que constantemente se presentan en la novela. Así, aunque no exista un nombre para el narrador y protagonista de la obra, es evidente de que se trata del mismo Enrique Vila-Matas que fue invitado a DOCUMENTA (13), asistió para hacer el performance de *Writer in residence* en el restaurante chino a las afueras de Kassel; recorrió las instalaciones artísticas de los participantes a la feria y descubrió que el arte de vanguardia no está agotado, que sigue vivo y que aún puede maravillar, pero sobre todo descubrió que para ser un artista de vanguardia lo mejor es evitar a toda costa que le encasillen bajo ese título; es el mismo Vila-Matas quien advierte, en su *Breve entrevista inventada* (enriquevilamatas.com), que todo cuanto allí se cuenta es verdad.

Bibliografía

Ahlstedt, Eva y Karlsson, Britt-Marie. (2011) *Den Tvetydiga Pakten: Skönlitterära Texter I Gränslandet Mellan Självbiografi Och Fiktio*n. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Alberca, Manuel. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arroyo Redondo, Susana. (2011) *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, Facultad de filosofía y letras, Departamento de filología.

Barthes, Roland. (1987) “La muerte de un autor”. Barcelona: Paidós.

Burgelin, Claude y Grell, Isabelle. (2010) *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy. Lyon: PUL.

Casas, Ana. (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

dOCUMENTA (13). (2012) “Chorality, On Retreat: A Writers' Residency”. [En línea]. Disponible en http://d13.documenta.de/#/no_cache/programs/the-kassel-programs/chorality-on-retreat-a-writers-residency/?sword_list%5B%5D=residence [Fecha de consulta: 24 de agosto de 2015]

Fuertes Trigo, Siridia. (2011) “La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla”. *Olivar*. 12, 16: 96-108.

Garrido Ardila, Juan Antonio. (2014) “Azorín y la renovación de la novela: *Las confesiones de un pequeño filósofo* como novela lírica, metanovela digresiva y autoficción”. *Iberoromania*. 80, 1: 168–185.

Geli, Carles. (2014) “Vila-Matas, en un chino”. El País.com [En línea]. Disponible en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/02/21/catalunya/1393011155_068892.html [Fecha de consulta: 25 de agosto de 2015].

Genette, Gérard. (1991) *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen.

Genette, Gérard. (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Trueba, Teresa. (2007) “El nuevo género de las novelas anti-género”. *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* [En línea]. Disponible en <http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol4-1.html> [Fecha de consulta: 8 de octubre de 2015].

Lejeune, Philippe. (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

López Hidalgo, Antonio. (2002) “El ensayo periodístico”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 8: 293-306.

Molero de la Iglesia, Alicia. (2006) “Figuras y significados de la autonovelación”. *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [En línea]. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> [Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2015]

Vila-Matas, Enrique. (2014) *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.

Vila-Matas, Enrique. (2015) “Breve entrevista inventada”. [En línea]. Disponible en http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_kasselnoinvita.html [Fecha de consulta: 8 de octubre de 2015].

Verdú, Isabel. “Autoficción y yo figurado en los artículos de “Café Pereg””. [En línea]. Disponible en <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/scrverduarnali1.html> [Fecha de consulta: 6 de octubre de 2015].