

¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción¹

Manuel Alberca

Manuel Alberca es profesor de Literatura Española de la Universidad de Málaga. Forma parte de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona como investigador especialista en los textos memorialísticos. Se interesa especialmente por los relatos innovadores y fronterizos de la autobiografía –autoficciones–, sobre los que prepara un libro bajo el título de *El pacto ambiguo*. Es autor de *La escritura invisible*. Testimonios sobre el diario íntimo (*Prólogo de Philippe Lejeune*), *Oyarzun*, *Sendoa, 2000*, en el que da los primeros resultados de su investigación sobre la práctica del diario íntimo entre las personas comunes en España.

Una autoficción es una novela, que, igual que todas las novelas, deja libres al autor y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta, pero en la que pareciera que el novelista se comprometiese a decir la verdad sobre su vida y sobre sí mismo, al atribuir a su protagonista y narrador un nombre propio idéntico al suyo, como sucede en las obras que se someten al pacto autobiográfico. Esta estructura híbrida y el pacto de lectura ambiguo consiguiente la convierten en una metáfora de la actual deriva del sujeto y de la fuerte mutación que éste experimentó en el siglo pasado. En este contexto, la identidad del autor no debemos entenderla como sustancia o esencia, sino como su representación o figura, aprensible directamente en el texto narrativo, en la cual se percibe la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de una transfiguración literaria.

El auge de la autoficción hay que situarlo justamente en el intersticio de la programada y efímera «muerte del autor» pregonada en los años sesenta y del incontestable auge de la autobiografía en los setenta. Ambos fenómenos son síntomas contradictorios de nuestra época y una evidencia de sus limitaciones. Como es sabido, en las últimas décadas del siglo, se produjo una extraordinaria expansión de la literatura autobiográfica en todas las literaturas occidentales, desarrollo que casaba bien con los designios de una sociedad guiada por el predominio y el prestigio de lo individual. En España esta eclosión coincidió además con el final del franquismo, con el comienzo de la transición democrática y con el posterior e inmediato desencanto de las causas políticas. Ante esta nueva situación (un estado espiritual o psicológico colectivo), la mayoría de los escritores, en sintonía con sus lectores, se agarraron muchas veces a lo estrictamente personal, a lo íntimo y sentimental como única enseña válida.

No se podría entender el desarrollo de la autoficción sin el crecimiento editorial de autobiografías y memorias arriba mencionado y sin el desigual aprecio literario que el género autobiográfico ha despertado tradicionalmente en los escritores (incluso entre los que han publicado su autobiografía) y en los críticos periodísticos y académicos. Entre éstos, muchos coinciden al tratar la literatura autobiográfica como una escritura de segunda división, por debajo de las obras de ficción, consideradas por el contrario como la literatura con mayúsculas. Además de este desprestigio artístico, la autobiografía española soporta una discriminación o desprecio social, que tiene su origen en razones históricas y religiosas, que no parecen terminar de extinguirse. El desarrollo de la autoficción no es ajeno a esta paradójica situación de la autobiografía, en la que, por un lado, se la valora tácitamente y, por otro, se la discrimina literaria y moralmente. Los escritores que se acogen a la fórmula autoficcional se aprovechan del atractivo que despierta lo autobiográfico y al tiempo evitan las discriminaciones literarias y esquivan sus compromisos y riesgos sociales.

^ Philip Guston
El año (1964)

Paolo Canevari
Cabeza (1997)

1. El texto que sigue es un fragmento del libro inédito *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción, un ensayo literario que describe y trata de explicar el fenómeno de la autoficción en las letras españolas del siglo XX.

Para intentar explicar el desarrollo de la autoficción no se puede ignorar ni pasar por alto el marco cultural en el que se inserta y del que en cierta manera se alimenta, no siempre (todo hay que decirlo) con la dieta más sana y equilibrada, como son los presupuestos del llamado posmodernismo. Qué cosa sea el posmodernismo no es algo fácil de precisar ni es mi objetivo en este momento, pero sin duda los presupuestos filosóficos desarrollados por los pensadores de esta corriente contemporánea han marcado una parte de las realizaciones artísticas de los últimos años, y en algunos casos no podemos dejar de lamentarlo, pues sus consecuencias han sido muchas veces nefastas. La cultura posmoderna es la que ha caracterizado, no sin contradicciones y resistencias, a las sociedades occidentales u occidentalizadas de las décadas de los ochenta y noventa, en las que se puso en entredicho lo que se había considerado hasta entonces como los fundamentos del sujeto moderno, tal era la confianza crítica en la memoria, la voluntad de transformar y explicar la realidad y la fe en la trascendencia histórica de las acciones humanas, que daban coherencia en el pasado a aquél.

En este contexto hay que situar una serie de dogmas contemporáneos como son el escepticismo y el relativismo extremos, considerados erróneamente como una forma de apertura y tolerancia sociales, la abolición de las fronteras y de las aduanas culturales, el desprestigio de la verdad y la consideración de que su búsqueda es siempre una impostura. En fin, una serie de principios que constituyeron, sobre todo en las décadas citadas, una peligrosa tendencia a la uniformidad y a la homogenización de los diferentes puntos de vista, en una apoteósica confusión según la cual todo es lo mismo y cualquier producto cultural vale por igual. La sistemática ficcionalización de la realidad y sobre todo la amnesia histórica producían en el pensamiento posmoderno lagunas difíciles de colmar, pues como comenta Terry Eagleton con ácida ironía: «El posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que existían la verdad, la identidad y la realidad».²

2. *Después de la teoría*, Madrid, Debate/Referencias, 2005, pág. 69.

Como decía al comienzo, el yo de las autoficciones se somete formalmente al principio de identidad, propio de las autobiografías, y al mismo tiempo se inscribe dentro de un relato presentado como novela, pero ¿cómo interpretarlo? ¿Es igual este yo que el formulado por el autor de una autobiografía o unas memorias? Aunque se parecen, pienso que no es posible equipararlos. En el pacto autobiográfico el autor, equivocado o no, sincero o mentiroso, pero de forma voluntaria y directa, afirma que el yo que habla allí es el mismo que firma, y, de acuerdo a esto, pide ser valorado. El lector, por su parte, espera que aquél sea veraz, aunque luego quede defraudado y pueda pensar incluso que el texto no es veraz. El autobiógrafo pretende y se compromete a ofrecer una imagen de sí mismo lo más completa y veraz y a que en el resultado se sumen e integren los sucesivos yos encarnados por el autor a lo largo de su vida.

¿Es, acaso, el yo autoficcional un ente de ficción del mismo tipo que el yo novelesco? Creo que tampoco, pues ha dejado huellas inequívocas de sí mismo, que impiden la desconexión entre el autor y su texto, como proponen y es posible en las novelas. Incluso Roland Barthes, uno de los responsables teóricos de esta deriva novelesca del yo y el artífice de una frase que hizo fortuna, resulta fundamentalmente ambiguo al colocar dicha frase en el pórtico de *Roland Barthes por Roland Barthes*, libro que es difícil leer de otra manera que biográficamente, a pesar del distanciamiento que el autor pretende al utilizar la tercera persona para hablar de sí mismo: «Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela».

El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas. El yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato. El autor de una autoficción nos dice que no quiere que se le evalúe desde el prisma autobiográfico, pues sabe que no puede satisfacer la veracidad esperada y, además, tampoco quiere comprometerse. No renuncia a hablar de sí mismo, incluso es posible que diga la verdad de su vida, pero no lo anuncia ni nos avisa, al contrario extiende una densa cortina de humo sobre sus intenciones. Por lo tanto, la ambigüedad de la autoficción no afecta sólo al contenido del relato ni a su modo de lectura, sino también, y de manera más significativa, al enunciador, al yo que dice «yo» en el texto. Es decir, el yo de la autoficción cuestiona a partes iguales los principios del yo novelesco y del autobiográfico, por los cuales el narrador se distancia o se identifica con el autor del relato.

Si comparamos el yo de las autoficciones con el de las novelas autobiográficas y de cualquier relato que suponga disfraz o escondite del autor, la diferencia salta a la vista enseñada, porque el disfraz, por disimulado que sea, levanta las sospechas del lector y pone su imaginación en el disparadero tratando de descubrir la persona escondida. En cambio, en la autoficción la identidad del yo narrativo y su autor resultan tan transparentes que podría pasar desapercibido, pues nada mejor que esconderse tras la propia identidad que, al hacerse explícita, resulta impenetrable. Por ejemplo, para Enrique Vila-Matas, este yo es el que le permite borrarse en el texto, esconderse o hacerse otro, sin dejar de ser él:

Después de todo me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día. En realidad, no escribo para conocerme a mí mismo sino para esconderme cada vez más. Y si firmo con ese nombre que me han dicho que es el mío es sólo porque, como decía mi amigo Paco Monge, no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio.³

El objetivo de hacerse invisible tras la propia identidad es una de las metas de Vila-Matas en sus relatos, propósito que parece haber logrado al convertirse él mismo en personaje novelesco, pues, si es cierto lo que asegura su editor Jorge Herralde, Enrique Vila-Matas, que firma así sus libros desde sus comienzos, se llama en realidad Enrique Vila Matas. Es decir, hace tiempo que al introducir entre el apellido paterno y el materno un guión convirtió su verdadero nombre en una eficaz máscara, en el que se funden simbólicamente la genealogía del padre y de la madre, dando como resultado una nominación nueva.⁴ Es curioso que muchos años antes de esta revelación, el propio autor se había referido de manera impersonal a esta posibilidad de camuflaje onomástico en un artículo sobre la importancia de los pseudónimos y los apócrifos de los escritores, como recurso para crear una identidad distinta:

... algunos escritores han añadido *un guión entre sus apellidos* [...] un amigo ya fallecido, que colaboró en numerosas publicaciones emboscado tras todo tipo de pseudónimos, hasta el día que descubrió que el que mejor podía ayudarle a esconderse del mundo, era paradójicamente su propio y verdadero nombre [...] había dado con *una ultrasutil fórmula para dejar de ser uno mismo: serlo* (cursiva mía).⁵

Este artículo de Vila-Matas debe ser leído como un anticipo de lo que después desarrollaría narrativamente en su obra, en particular en *El mal de Montano*, donde el personaje

3. «¿Por qué es usted tan posmoderno?», *El País-Babelia*, 14 de septiembre de 2002, pág. 24.

4. *Qué leer*, enero 2003, pág. 65.

5. Enrique Vila-Matas, «La importancia de llamarse Ernesto», *Diario 16-Culturas*, 7 de enero de 1989, pág. XII.

Montano renuncia a su verdadero nombre para tomar el de su madre Rosario Girondo, justificando su decisión en los siguientes términos:

Que otros se escondan en seudónimos o inventen heterónimos. Lo mío siempre ha sido el matrnimo. ¿Existe esa palabra, existe la palabra matrnimo? Rosario Girondo es como yo firmo mis libros desde siempre, Rosario Girondo es el nombre de mi madre. Muchas veces he tenido que oír que era mi seudónimo. No, es mi matrnimo. ¿Cuántas veces tengo que decirlo? ¿Cómo va a ser el nombre de mi madre un seudónimo?

Algo similar plantea Javier Cercas en *La velocidad de la luz*; bueno, Cercas no, su narrador, que en tantos aspectos coincide con él como diverge en otros, y Rodney, el personaje central de la novela, cuando dialogan sobre el relato que está escribiendo el narrador:

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo igual que yo que se encontraba en las mismas circunstancias que yo. «¿Entonces el narrador eres tú mismo?», conjeturó Rodney. «Ni hablar [...]. Se parece a mí en todo, pero no soy yo». Empachado de objetivismo de Flaubert y de Eliot, argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo, porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no sólo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. «Es verdad», convino Rodney. «Pero hablar mucho de uno es la mejor manera de ocultarse».

Los narradores de las novelas de Cercas y Vila-Matas, dejando aparte sus diferentes estéticas, entienden el yo de sus autoficciones de un modo similar, como si se tratase de una máscara invisible o un escondite transparente, pues tras esa identidad ficticia que simula ser real, el autor puede hablar de sí mismo sin ser evaluado o molestado. El problema, en su caso, será para el lector que no tendrá ninguna certeza del valor o significado de este yo. El lector debe saber que el yo que habla o interviene en una autoficción es el resultado de un haz de yos en movimiento, y que uno o varios de estos yos múltiples le apela y le habla.

Sin embargo, las dudas del lector no parecen tener fin, pues, ¿qué referente tiene el yo de un relato autoficticio? ¿Es éste un mero ente de ficción o una proyección fantasmática del autor? O por el contrario, como ya vimos antes, ¿la mera presencia del nombre propio del autor o su posible identificación extratextual, le confiere un halo de realidad o le compromete de algún modo, aunque sólo sea simbólicamente? La dualidad de la enunciación es evidente y tiene consecuencias trascendentales: de un lado, lo novelesco emborrona la evidencia autobiográfica que establece la identidad nominal. De otro, y simultáneamente, ésta confunde o mezcla el sujeto de la enunciación y el del enunciado, tan radicalmente separados en el estatuto novelesco.

El yo autoficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. Todos los yos caben en él: el yo mitómano y el yo verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención. No renuncia a nada, pues está abierto a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es otro. En el terreno de la autoficción, la contradicción se vuelve, además de verosímil, natural, pues como contestó la escritora francesa Annie Ernaux a la pregunta de quién hablaba en su libro *Passion simple*: «C'est moi et ce n'est pas moi». ⁶ El terreno que abre este registro narrativo es complejo, resbaladizo, incluso peligroso, pues se

6. Cit. Jacques Lecarme y Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, París, Armand Colin, 1997, pág. 271.

presta al truco disimulado, al engaño cínico y a la autocomplacencia más escandalosa, pero también permite expresar la realidad ambivalente, paradójica e incierta del sujeto actual.

Juan José Millás es un novelista que ha hecho de la reflexión sobre el inaccesible ser de lo real y sobre el conocimiento inalcanzable de la identidad personal, temas que conforman el centro de su mundo narrativo. En esta investigación literaria, la verdad no está nunca donde parece, sino donde menos se la espera, siempre oculta tras la paradoja, la contradicción y las causalidades azarosas. De acuerdo con semejante concepción, la idea de la verdadera personalidad queda sometida a los caprichos y recovecos de lo real, puesta en cuestión y atacada en su frágil y relativa consistencia: «[...] ignoramos quiénes somos, todos tenemos la impresión de ser alguien, quizá porque si me preguntas en qué consiste la identidad, no lo sé, pero si no me lo preguntas, lo sé».⁷

Entre los escritores españoles el primero, o al menos uno de los primeros, en atisbar esta realidad fue Miguel de Unamuno, que hizo de buena parte de su obra una plataforma de auto-invencción o de «yoización», para usar su misma expresión. La necesidad de inventarse a sí mismo en sus personajes o de «hacer la novela de la vida», como de manera paradójica dirá, tiene su origen en la convicción de que no es posible el conocimiento directo de sí mismo, sino objetivándose en otro, en una criatura de ficción. En varias ocasiones, este ejercicio introspectivo frustrado de Unamuno encuentra su referente en el escrutinio de la propia imagen en el azogue del espejo. Este ejercicio se repite en la obra de Unamuno de una manera sintomática y da como resultado diferentes representaciones. En *Cómo se hace una novela* (1925-1927), una verdadera autoficción *avant la lettre*, el personaje de U. Jugo de la Raza (evidente clon nominal de Unamuno: sus apellidos maternos eran, como se sabe, Jugo Larraínzar), que atraviesa una difícil coyuntura personal, se asoma con desesperación a las aguas del Sena, en donde busca un reflejo que lo afirme, y no encuentra sino un abismo o vértigo de irrealidad: «Y cuando para volver acá he atravesado el puente de Alma [...] he sentido ganas de arrojarme al Sena, al espejo. He tenido que agarrarme al parapeto». La visión del río, el «espejo fluido», con sus aguas quietas como la muerte, le horrorizan, y al punto retira la mirada y vuelve los ojos otra vez a la novela que está leyendo. Este relato lo escribió entre París y Hendaya, durante el exilio voluntario en Francia de 1924 a 1927, en unas circunstancias de aguda crisis personal por la conciencia de haber agotado su crédito como intelectual y político pro-republicano. A través de ese doble que apenas disimula su persona, Unamuno escenificó, proyectó y resolvió en cierta manera la necesidad de volver a ser el personaje de prestigio, activo y dueño de su historia, decidido a hacer su propia «novela» y no a leerla o repetirla.

No era la primera vez que Unamuno se servía de esta figura de la contemplación del vacío especular en su narrativa, pues la había utilizado con anterioridad en la novela *Niebla* (y aun antes de manera autobiográfica en 1897, en su *Diario íntimo*⁸), cuando Augusto Pérez le confiesa a su amigo Víctor Goti:

[...]... una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro yo, que soy un sueño, un ente de ficción... [...] No puedo remediarlo. Tengo la manía de la introspección. [...] Y creo que si uno no conoce su voz ni su cara, tampoco conoce nada que sea suyo, muy suyo, como si fuera parte de él.

7. Juan José Millás, *Cuerpo y prótesis*, Madrid, El País, 2000, págs. 73-74.

8. «Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié quedo mi nombre, lo oí como voz extraña que me llamara, y me sobrecojí todo como sintiera el abismo de la nada y me sintiera una sombra pasajera. ¡Qué tristeza entonces! Parece que se sumerge uno en aguas insondables que le cortan toda respiración y que disipándose todo, avanza la nada, la muerte eterna» (Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*, Madrid, Alianza/Libro de Bolsillo, 1970, págs. 49-50).

Si en estos relatos Unamuno contempla su propio rostro especular como el símbolo abismal del vacío y la nada, en otros, de forma contrapuesta y complementaria, son las imágenes multiplicadas e infinitas de su figura, reflejada en los espejos enfrentados, la que le sumen en la mayor perplejidad:

Había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y yo entre ellos me veía varias veces reproducido, cuanto más lejos más brumoso, perdiéndome en lejanías como de triste ensueño. ¡Qué monasterio de solitarios el que formábamos todas las imágenes aquellas, todas aquellas copias de un original! Empezaba ya a desasosegarme esto cuando entró otro prójimo en el local, y al ver cruzar por el vasto campo de aquel ensueño todas sus reproducciones, todos sus repetidos, me salí huido (*La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*).

El protagonista-narrador de este relato, en el que se puede reconocer fácilmente a Unamuno⁹, se espanta de esa sociedad de individuos incontrolables e infinitos que forma su imagen reduplicada en los espejos, como en los anteriores relatos le horrorizaba igualmente el vacío de su sola imagen. Si allí lo que le asustaba era la nada, aquí le da miedo no poder controlar esas presencias fantasmales múltiples que evocan los distintos e irreconocibles yos que anidan en su interior y se materializan en forma de imágenes repetidas. Entre la nada abismal del espejo y la reduplicación infinita de su imagen reflejada, se resume la angustia del yo unamuniano, pues encuentra en estas imágenes especulares la representación de sus múltiples yos y los problemas que le obsesionan: la insondabilidad del alma, la imposibilidad de verse a sí mismo, de dar respuesta al problema de la autenticidad y de resolver la cuestión de la propia personalidad.

9. Cfr. Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 312-330.

Por esta razón, el bilbaíno concibe sus ficciones como un intento de resolver las incógnitas íntimas que le preocupan: ¿Quién soy yo? ¿El que los demás piensan que soy, el que creo ser, el que soy en realidad? Ninguna respuesta puede ser satisfactoria para el voluntarismo de Unamuno si no contempla la urgencia del sujeto por llegar a ser el que quiere ser, el que desea ser, que no se corresponde con el que cree ser o los demás piensan que es. En el «Prólogo» de *Tres novelas y un prólogo*, el escritor sintetiza su teoría del carácter plural del yo, en la que expone y escenifica su complejidad y pluralidad. Según ésta en el yo habitan al menos tres personas: 1) el que uno cree ser, 2) el que los otros creen que uno es, y 3) el que en realidad uno es. Pero, por encima de estos tres, añade Unamuno, se encuentra un cuarto yo, más decisivo y trascendental, por «agónico» y voluntarioso: el que uno quiere ser. Este yo sería el específico de la autoficción: el que cuenta la vida no como ha sido o es, sino como le hubiera gustado, temido, deseado o aborrecido ser en el pasado, pero también en el futuro. En este sentido la idea de «autobiografía nivolesca» ideada por Unamuno sería equivalente a la autoficción o se confundiría con ella.

Por tanto, para eludir el miedo abismal que le produce la introspección y el horror al vacío del reflejo azogado que lo simboliza, Unamuno emprende otro camino, el de la invención de sí mismo y el de la creación del personaje que quisiera ser. De ahí la necesidad unamuniana de la ficción. En el mismo «Prólogo», citado arriba, lo expresó de su característica y paradójica manera:

Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma y otra que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas.

Esta manera suplementaria de afirmación o de búsqueda de sí mismo en el laberinto de los diversos yos no es una maniobra de camuflaje o distracción, ni tampoco creo que se trate de un enmascaramiento de sí mismo en el personaje para expresar detrás de la máscara lo que no es capaz de decir o escribir abiertamente. No, no es un problema de inseguridad personal o de prevención social. Unamuno deja demasiadas pistas y guiños en el relato para que el lector pueda establecer una relación identificadora entre autor y personaje. Incluso más, cuando esta disociación entre autor y personajes se manifiesta, como sucede en el prólogo de *Amor y pedagogía*, en que un narrador anónimo que apela al autor, afirma irónicamente lo contrario: «...el autor no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes absurdos y grotescos». Es evidente que el hecho mismo de confesarlo, aunque sea con ironía, pone en evidencia todo lo contrario: Unamuno no se esconde tras la máscara de sus personajes, se hace visible en ellos. El personaje le permite objetivar su personalidad, convertirse en categoría abstracta sin dejar de ser él mismo. «Crear es creer» y viceversa, defendía Unamuno, pues el hombre necesita crear para afirmarse y existir, crearse para crearse. Hacerse personaje, «hacer el personaje» significa aquí poder expresarse en toda su complejidad y consecuentemente eternizarse a través de la ficción. Es la suya una búsqueda incesante de sí mismo a través de sus criaturas, una constante negación para poderse afirmar en los yos ocultos que le revelan sus protagonistas. Dicha búsqueda, por qué negarlo, no está exenta de cálculo, presunción y de soberbia, pues, no lo olvidemos, Unamuno quiere llegar a ser inmortal:

¡Mi leyenda! ¡Mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo. Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconsciencia, al pasado, a la nada (*Cómo se hace una novela*).

De manera más desinhibida y humorística que Unamuno, Vila-Matas, que enarbola en *París no se acaba nunca* el estandarte de la auto-ironía como divisa («Y no veo mayor verdad que ironizar sobre nuestra propia identidad»), se pregunta sobre el problema de la identidad, su identidad y la que los demás le quieren imponer:

¿Soy conferencia o novela? ¿Soy? De repente, todo son preguntas. ¿Soy alguien? ¿Soy qué? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él? [...] Creo que tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás, verme cómo me dé la gana verme y no como me obliguen a *ser* esa persona que los otros han decidido que soy. Somos como los demás nos ven, de acuerdo. Pero yo me resisto a aceptar tamaña injusticia. [...] Llevo años intentando *ser un enigma para todos*. Sin embargo, esta esforzada tarea se me está revelando inútil.

Pero incluso para un yo tan vacilante y escéptico como el de Vila-Matas, la autoficción se convierte en una especie de espacio de promisión para el individuo, en el que serían aceptables todas las liberaciones y caprichos personales, todas las identidades, tanto las reales o vividas como las imposibles o soñadas. En fin, la aspiración máxima del autor autoficcional consistiría en hacer un relato con la legión de yos que siente que habitan dentro de él o que él puede inventarse, tal como asegura Rosa Montero en *La loca de la casa* refiriéndose a los novelistas: «Sabemos que dentro de nosotros somos muchos [...]. Nada com-

parable con ser novelista, porque te permite no sólo vivir otras vidas, sino además inventártelas. A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito».

Por lo visto el yo de las autoficciones oscila entre la carencia de una identidad propia y la necesidad de auto-invencción, para concluir en muchas ocasiones que el autoco-nocimiento es imposible. *El mal de Montano*, de E. Vila-Matas, ejemplifica como pocos relatos las incertidumbres y vueltas del yo autoficticio. El metamórfico narrador de Vila-Matas se balancea entre la necesidad de hablar y especular sobre sí mismo, al tiempo que declara su incapacidad de conocerse («me conozco poco, pero tal vez sea mejor así»). El narrador de Vila-Matas se muestra necesitado de una identidad suplementaria, inventada o prestada, tantas veces como su incesante búsqueda se lo demande, tal como explica al final de *El mal de Montano*:

En fin, me construí una biografía tímida y más tarde aquí en Budapest me he transformado en un conferenciante hambriento al que ahora veo convertirse, tras una nueva mutación y por culpa de su traidora esposa, en un hombre solitario, en un hombre que avanza errático por una carretera perdida, en un caminante que estrena la identidad de un hombre engañado.

En el catálogo de figuras del yo autoficticio destacan las que señalan la fragmentación y la discontinuidad del sujeto. No quiero decir que estos rasgos le pertenezcan de manera exclusiva a las autoficciones o que no puedan expresarse en el marco de una autobiografía declarada, pero sin duda el marco de la autoficción permite exagerarlos o intensificarlos. Entre la discontinuidad y la continuidad del yo oscila se encuentra, por ejemplo, el narrador de Javier Marías que contempla como su personaje se disgrega y se cohesiona en su devenir temporal. El narrador-personaje de *Todas las almas*, que trata de poner orden en su vida poco después de regresar a España, cree que el que escribe y recuerda los dos aciagos años pasados en Oxford, ya no es ni puede ser, a pesar del escaso tiempo transcurrido, el que fue. Para ello se propone suturar la fisura que le produjo aquella «perturbación pasajera», eliminando las huellas del yo trastornado del pasado en este más cuerdo del presente:

Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo yo, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo mi casa a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador.

Sin embargo, casi veinte años después, ese mismo narrador, preso o voluntario de su memoria, confiesa su sorpresa al comprobar la pulsión contraria, cuando necesita trazar una línea de continuidad a pesar de la distancia y de las dificultades inherentes a la operación retrospectiva, que le salve de su perturbadora sensación de extrañamiento: «Parece raro que se trate de la misma vida. Parece raro que yo sea él mismo, aquel niño con sus tres hermanos y este hombre aquí sentado en la penumbra», dice el narrador de *Tu rostro mañana. Baile y sueño*, al evocar la infancia del narrador de *Todas las almas*, cuando de niño se paseaba con sus hermanos por las calles del barrio madrileño de Chamberí.

Hay, por tanto, un muestrario extenso de formas para acreditar y negar la incierta identidad de autor y personaje en las autoficciones, que paradójicamente se llaman igual, y sin

embargo no se consideran ya él mismo. Por su marcado significado autoficticio y por su singular carácter contradictorio, me detendré en la obra novelística de Juan Goytisolo. Este escritor, que se sirvió primero del estructuralismo lingüístico de Benveniste en los años sesenta y después, en los ochenta, del post-estructuralismo, ha mostrado de manera práctica la complejidad de los mecanismos gramaticales y de los recursos onomásticos para señalar las fisuras de la personalidad, pero sin dejar de afirmarla. En *Don Julián* y en *Juan sin Tierra* los anónimos, cambiantes y polifónicos narradores que, inscritos en el molde vacío de los pronombres, dirigen el relato, a pesar de sus notables diferencias poéticas y narrativas, tienen en común el estar revestidos de numerosos atributos o rasgos identitarios que se corresponden con la biografía del narrador:

YO/TÚ

pronombres apersonales, moldes substantivos vacíos!: [...] os hago asumir el dictado de mis voces proteicas, cambiantes [...] quién se expresa en yo/tú? [...] hábilmente podrás jugar con los signos sin que el lector ingenuo lo advierta [...]: distribuyendo entre tus egos dispersos los distintos papeles del coro (*Juan sin Tierra*).

Quizá sea sólo una mera coincidencia, pero en estas dos novelas el título cita el nombre del autor de manera directa (*Juan sin tierra*) o de manera solapada (*Don Ju(li)án*). Como se sabe, buena parte de la obra del escritor barcelonés está marcada por la rebeldía y la negación de sus orígenes, sean éstos familiares, sociales o nacionales. Bajo ese ejercicio subyace una conciencia culposa y la necesidad de limpiarla. Por eso, como dice el narrador polifónico de *JST*, no bastará con el odio a «la estirpe que te dio el ser», será preciso «echar por la borda rostro, nombre, familia, costumbres, tierra», para continuar la ascesis de la des-identidad. El símbolo de esta ruptura o traición a los orígenes patrios, para adoptar los del enemigo moro, lo representa de manera mítica y pintiparada el conde Don Julián y su leyenda. A nadie se le oculta el atractivo que este símbolo iconoclasta encierra para el autor, el símbolo del traidor a la patria, perseguidor perseguido, opresor/redentor de sí mismo, provoca y amplifica la aversión que esta figura despierta en el imaginario patrio. La figura legendaria del traidor le permite elevarse a la categoría del héroe con el prestigio del maldito. Por eso resulta coherente con la nueva personalidad asumida, que no niega totalmente la anterior, la encarnación de Juan Goytisolo en la figura de un conde Don Ju(li)án moderno, la figura del destructor de los mitos patrios y de sus símbolos.

En novelas posteriores a su ejercicio confesional autobiográfico (*Coto vedado* y *En los reinos de taifa*), como *El sitio de los sitios*, *Carajicomedia*, *Telón de boca*, *La saga de los Marx*, *La cuarentena*, *Las semanas del Jardín*. *Un círculo de lectores*, o *Paisajes después de la batalla*, el autor dibuja la figura equívoca y ambigua de un personaje homónimo que representa la idea o el *desideratum* vital y creativo de su última etapa literaria. La continuidad entre el narrador-personaje y el autor empírico la afirma Goytisolo en la medida que tienen la misma identidad nominal, las iniciales JG o algún alias que inequívocamente le identifica, como el de San Juan de Barbés en *Carajicomedia*, con el que según parece Severo Sarduy le bautizó en la vida real. Todas estas posibles onomásticas remiten ambiguamente al Goytisolo de carne y hueso. Los relatos construyen un personaje o un autor-personaje que integra sus pulsiones, ideas y posiciones de manera armónica en el texto literario, en el que quedan obliteradas las persistentes contradicciones personales, sociales y políticas, de acuerdo con una renovada tendencia mitómana.

En cada texto de la etapa final, el resultado es diferente, pero igualmente significativo de la invención del artista, pues aborda un aspecto de la imagen mítica en la que el «autor-texto» aspira a perpetuarse. En *Telón de boca*, la imagen resultante es la del equilibrio, la armonía y la serenidad ante el horizonte de la propia muerte, de manera similar a lo que ya había abordado en *La cuarentena*. Este gesto de enfrentarse de manera anticipada a la muerte tiene mucho de presunción megalómana, en la medida que el autor aspira a diseñar o planificar el futuro o lo que es lo mismo a prever su propia posteridad, cuando no resulta de un cierto coqueteo con la postrera, pues, en las dos novelas citadas, el autor disfruta de una segunda oportunidad. La muerte que vive es doblemente ficticia, no va en serio, o por lo menos no va en serio todavía, porque regresa del «más allá» para comprobar otra vez la belleza de la naturaleza.

En *Paisajes después de la batalla*, un enigmático y misántropo escritor, encerrado en su buhardilla del barrio parisino del Sentier, pergeña sobre el papel una particular revolución, consistente en subvertir y confundir todos los códigos burgueses (sexuales, culturales o sociales), a través de la parodia y de la ironía. Este autor ficticio se llama igual que el «presunto homónimo que firma el libro», «el remoto e invisible escritor Juan Goytisolo». Su correspondencia funciona gracias a una suerte de identificación que al mismo tiempo la afirma y la niega. A través de la figura del estrambótico narrador, el autor se representa a sí mismo bajo una apariencia ridícula y degradada, ridiculización y degradación más formal que profunda, pues, aunque intervenga en clave humorística e hiperbólica, el escritor abuhardillado no deja de ser un martillo demoleedor de reglas y convecciones. Planea acciones terroristas, da rienda suelta a sus obsesiones sexuales, defiende causas perdidas y, como consecuencia, se convierte en una figura heroica y sublime que es capaz de trastornar el orden establecido desde su marginalidad. Pero aunque en el libro haya otros registros y predomine el esperpéntico y humorístico, lo que prevalece es su carácter subversivo, su determinación de corroer y someter a irrisión cualquier principio moral, orden social o valor cultural establecido y su apoyo directo o silencioso a todo lo que suponga su arrumbamiento. Es decir, que aunque en la forma éste es un héroe grotesco, en el fondo no lo sería y menos a los ojos del autor empírico, pues en su personaje confluyen, si bien exagerados, muchos de sus rasgos característicos. Dicho de otra manera, ¿de verdad se pone en solfa o se ridiculiza el autor en este entramado de ficciones y confesiones? O por el contrario, ¿es nuevamente un artificio hiperbólico del que sale magnificado, al encarnar todos los tabúes y obsesiones que la burguesía supuestamente detesta? Al introducirse como personaje de ficción en su relato, en apariencia Juan Goytisolo se toma a broma, se parodia y ridiculiza, pero bajo este escarnio de sí mismo se percibe un regusto autocomplaciente, pues el autor está convencido de que su obra emite mensajes perturbadores para el orden burgués, difunde el caos y lo agranda.

El último ejercicio de contradictoria des-identidad al que me quiero referir lo constituye su novela *Las semanas del jardín. Un círculo de lectores*, en el que Goytisolo se propone dinamitar el concepto de autoría, mediante una particular ceremonia de la «muerte del autor», dicho sea con palabras de Barthes. Algo sin duda contradictorio en un autor que ha cuidado (con todo derecho, no se me entienda mal) de preservar su obra y su figura en el parnaso futuro de la historia literaria, convertido en un «autor-texto», destinado a durar más allá de la mercadotecnia actual. En *Las semanas del jardín*, si bien el autor empírico

desaparece, el autor textual se perpetúa como una invención de sus lectores, en un artificioso juego de eliminación del autor. Este ejercicio de presunta discreción viene no obstante a demostrar que resulta inconcebible un texto sin que el lector construya la figura del autor o sin la foucaultiana «función-autor».

La primera impresión del relato es que el autor en un ejercicio de humildad máxima, casi franciscana, ha decidido desaparecer, borrarse en el texto del que el es un simple *médium* o un producto de sus lectores. La novela está formada por 28 relatos, uno por cada letra del alfabeto árabe y por cada uno de los lectores. Cada uno da su particular versión; en realidad la novela adopta la forma de una falsa biografía de un autor desconocido, un poeta español que responde a la enigmática nominación de Eusebio***, que ya había aparecido en *El sitio de los sitios*. De hecho cada uno inventa «su» Eusebio***, aporta algo a esa biografía imaginaria, lo dota de una historia y de una obra que por desconocida resultaría mítica o legendaria. Lo curioso es que este misterioso Eusebio va siendo construido con rasgos y atributos, pertenecientes al propio Goytisoló, que tan generosamente había cedido la autoría a sus lectores, al desaparecer su nombre de la portada incluso. Sin embargo, en la solapa del libro, se reproduce la imagen de Goytisoló con un texto explicativo que es expresivo de la construcción o invención del autor, el «monigote» como se le denomina:

El Círculo de Lectores del Poeta, antes de dispersarse, inventó un autor. Después de prolongadas discusiones en las que sus miembros lucieron vastos conocimientos etimológicos, históricos y lingüísticos, forjaron un apellido ibero-eusquera un tanto estrambótico, Goitisoló, Goytizoló, Goytisoló –finalmente se impuso este último–, le antepusieron un Juan –¿Lanas, Sin Tierra, Bautista, Evangelista?–, le concedieron fecha y lugar de nacimiento –1931, año de la República, y Barcelona la ciudad elegida por sorteo–, escribieron una biografía apócrifa y le achacaron la autoría –¿o fechoría?– de una treintena de libros.

Por esto, no hay confusión posible de quién es el autor, pues la portada, aunque no aparece su nombre, luce además de manera inconfundible una imagen fotográfica de éste junto a una cigüeña, que le identifica sobradamente sin necesidad de utilizar su firma. Esta foto adquiere su justo sentido en la leyenda marroquí de los hombres-cigüeña, que escribe una lectora del Círculo «adapta al realismo mágico». Según esa leyenda, las cigüeñas serían hombres que habían adoptado esa forma ágil y nómada para conocer otros lugares y al regresar a su origen, recuperaban su figura humana. De acuerdo con esto, la foto de la portada explicita el sentido mítico de la leyenda y, de paso, nos revela la imagen del auténtico autor del relato. La foto en realidad muestra la duplicación simbólica del autor: el hombre-cigüeña Juan Goytisoló sintetiza lo terrenal y lo aéreo, lo humano y lo animal, lo real y lo imaginario. Según esto, el autor unifica la doble perspectiva, la del mismo y el otro, la vida real y la ficticia, alcanzando la perfección del héroe o de los dioses.

Los últimos relatos de Goytisoló están atravesados por imágenes de desaparición física, de presentación irrisoria de sí mismo o de disolución identitaria de la figura del personaje-autor, que sin embargo le convierten paradójicamente en un ser eterno en el espacio del texto. En este sentido, es reveladora la que por ahora es su última novela *Telón de boca*, por lo que tiene de evaluación final, cuando el autor en el umbral de la muerte (ficticia) hace balance y recapitulación de lo vivido y convierte este relato en el cierre creativo de toda su obra (de hecho el autor repitió en la declaraciones promocionales del libro que ésta sería su última novela). Esta suerte de característica mitomanía culmina en el final de *Telón de*

boca, cuando el autor-demiurgo le asegure cuál es su verdadero ser o lo que es lo mismo el mito que legará a la posteridad:

Eres un ser de ficción. Tu destino fue escrito de antemano. [...] El manuscrito es tu propia vida. [...] Nombre, apellidos, fecha y lugar de nacimiento coinciden [con los de tu doble]. Pero el escrito eres tú y no él. Todo figura en sus páginas.

Este ser de ficción, el autor-texto, que tiene como referente al autor empírico con todas sus señas personales atribuidas a Juan Goytisolo y con numerosas referencias a su conocida biografía, le permite alcanzar la máxima plenitud imaginable: devenir él mismo en obra de arte y constituirse en criatura eterna. En consecuencia, para Goytisolo, cuando la vida o la propia persona entran en el espacio de la invención literaria se convierten ellas mismas en literatura.

El psicólogo Erik Erikson definió la identidad como «el punto de encuentro entre lo que una persona quiere ser y lo que el mundo le permite ser».¹⁰ En ese juego dialéctico entre lo íntimo y lo público, entre el deseo y la realidad, entre lo que es y lo que parece, se va cerniendo la identidad del sujeto. Bajo riesgo de simplificar, se puede decir que el yo autoficticio prescinde del contrapeso de lo real o «hace» como si no existiese, no pasa por el filtro de la esfera pública ni se ajusta en el equilibrio de los dos polos que señala Eriksson, sino que despliega todas las posibilidades de la mitificación y ficcionalización sin cortapiisas, pero esa libertad identitaria lejos de ser una ventaja se convierte tal vez en su más notoria limitación.

El yo autoficticio proyecta la imagen de un sujeto a la deriva, que sin dejar de ser él mismo se encuentra en serios problemas, pues está al páiro de los vientos que lo llevan entre la duda de su propia identidad y el omnipresente lugar común de la auto-invencción. El auge de lo rabiosamente personal significa la irrupción de lo privado en la esfera de lo público hasta conseguir borrarlo. A más «personalidad», mayor relieve de lo privado y menos sociedad. La abolición de las fronteras entre lo público y lo privado se corresponde con lo que los sociólogos han definido como neo-narcisismo, es decir, un estado social en que lo colectivo desaparece o queda reducido a un enfoque sentimental y lo real se mantiene bajo la forma de una anomalía o de una molestia. El sujeto resultante mantiene un evidente paralelismo con el yo de las autoficciones.

Sin embargo, el sujeto entronizado actualmente no parece penar por esta pérdida o falta, al contrario, desconfía de las identidades que no son inventadas y considera una liberación no conocerse. Sólo imaginando que es otro y que es muchas personas, extrañándose a sí mismo y suplementándose con una dosis de ficción, será capaz de reconocerse en un yo desvanecido: «Entonces [...], te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo. Y al escribir de ti mismo empiezas a verte como si fueras otro, te tratas como si fueras otro: te alejas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo». La sentencia del personaje de Vila-Matas en *París no se acaba nunca*, con su irónica y ambigua significación, no deja de ser un magnífico colofón de las paradojas, de las vacilaciones y de los *trompe d'œil* con que las autoficciones presentan al sujeto actual ■

10. Eric Erikson, *Identidad, juventud y crisis*, Madrid, Taurus, 1985.



Paul Klee
Muerte y fuego (1940)

