

EL DESPLIEGUE DE LA AUTOFICCIÓN EN LA ACADEMIA: LA NOVELA DE CAMPUS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

LUIS VILLAMÍA
Nazarbayev University

No hay duda del auge actual del que gozan las novelas bautizadas con el neologismo autoficción, ideado por Serge Doubrovsky en 1977 para definir su novela *Fils*. Probablemente los motivos sean múltiples, pero parece evidente que es un marco propicio para intercalar muchos de los semblantes del ideario posmoderno: la fascinación de un sujeto narcisista pero de identidad inasible, el habitual hibridismo transgenérico de la novela actual, la palinodia¹ o retracción de la que hablara Antoine Compagnon, la manipulación temporal o el escepticismo hacia la proyección de una realidad de la que siempre se sospecha y que queda amurallada en una suerte de simulacro o de virtualidad. Como describió el propio Doubrovsky con lucidez, la autoficción es la variante posmoderna de la autobiografía (Vilain 2005: 212).

Dentro de estas coordenadas, la autoficción, como señala Ana Casas, consiste en proyectar al autor ficcionalmente en la obra dentro de un abanico de registros y hacer confluír elementos factuales y ficcionales con la finalidad, en última instancia, de problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia (2012: 11). Al ser tan representativa de la posmodernidad, la novela de autofic-

¹ Antoine Compagnon describía el concepto en su obra *Las cinco paradojas de la modernidad* (1991) en estos términos: "Retracción o palinodia, el posmodernismo invierte entonces la negación crítica de la historia de las formas que constituye el fundamento del mesianismo moderno. En contra de los dogmas de coherencia, de equilibrio y de pureza en que se basaba el modernismo, el posmodernismo revalida la ambigüedad, la pluralidad y la coexistencia de los estilos; cultiva a la vez la cita vernácula y la cita histórica. La cita es la más poderosa figura posmoderna" (1991: 104).

ción también se caracteriza por la transición de una dominante epistemológica a una ontológica. Es decir, como sugería David Harvey, se produce un desplazamiento del perspectivismo mediante el cual el modernista podía conectarse con el significado de una realidad compleja pero singular, a la acentuación del enigma consustancial del renacer del ser como fascinación y desconcierto, y en cuanto que acontece como lenguaje (1998: 58).

Philippe Forest, con un término pertinente y agudo, enmarca el género en lo que denomina *ego-literatura* (2012: 212), una corriente que exhibe el yo arrogante y victorioso en todos los frentes de la cultura. Desengañados de relatos totalizantes y engañosos, se produce un repliegue hacia la atmósfera tranquilizadora de lo más íntimo. Quizá la quintaesencia de esa tendencia introspectiva actual sea una novela del yo ambientada en un recinto universitario, es decir, el subgénero conocido como novela de campus. Esta afectación narcisista tendría por supuesto su correlato entre la crítica académica. En palabras de Elaine Showalter: "The ultimate narcissism for an English professor to write literary criticism about novels by English professors about English professors" (2005: 3).

Como es bien sabido, la novela de campus en el ámbito anglosajón goza de una amplia tradición que se remonta a los años cincuenta con *The Groves of Academe* (1951) de Mary McCarthy. Se escinde en dos grandes vertientes, aquellas obras que esbozan una aproximación cómica o satírica, como *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis o *Small World: An Academic Romance* (1984) de David Lodge, y las que abordan esta temática de forma más grave y reflexiva, tales como *The Human Stain* (2000) de Philip Roth, *Disgrace* (1999) de Coetzee o la más reciente de Jeffrey Eugenides *The Marriage Plot* (2011). Sin duda, el *boom* de las novelas de campus se produjo en la década de los noventa, donde se llegaron a publicar 70 en inglés, y suele considerarse *White Noise* (1985) de Don DeLillo como la primera versión posmoderna dentro de este género.

Es lógico asumir este florecimiento de la novela de campus desde hace décadas en el ámbito anglosajón por la propia índole de los campus universitarios, pequeños microcosmos de una sociedad integral donde se intensifican los vínculos cercanos entre profesores y estudiantes. Por otro lado, los programas suelen incluir *creative writing*, por lo que la mayoría de las facultades poseen escritores como docentes, que pueden observar con plena libertad los ritos tribales de sus colegas desde dentro.

En España en cambio, este género apenas se ha cultivado y las aportaciones más recientes suelen recrear atmósferas de universidades anglosajonas, ya sea Javier Marías, Javier Cercas o Juan Francisco Ferré. El autor Antonio Orejudo justifica su ausencia por la dificultad de urdir una creación estética verosímil en la universidad española: "aquí en España el referente, la universidad, es tan cutre que el resultado es siempre un sainete o una astracanada" (2011b). Uno de sus personajes en su novela *Un momento de descanso* (2011a), la profesora de Oxford Raquel Medina, que acabará ingresada en un sanatorio madrileño al tener que confrontar la superlativa corrupción de la universidad española, desvela una respuesta más detallada:

La universidad española, donde yo trabajé mucho tiempo antes de marcharme a Inglaterra, no solo es mediocre y corrupta, es también inverosímil. ¿Nunca se ha parado a pensar por qué apenas se han escrito novelas de campus en español? Yo se lo voy a decir: porque es imposible escribir una novela sobre la universidad española, que sea elegante y además verosímil. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, o *Small World*, de David Lodge, son tan buenas porque la universidad que toman de referencia, la anglosajona, conserva todavía unas formas impecables, aunque por dentro esté consumida por las mismas corruptelas que la de aquí. En la universidad española por el contrario la grosería aparece tal cual, sin los ropajes de la buena educación. Una novela realista, cualquier libro sobre la universidad española, aunque sea un libro de investigación como el suyo, está condenado a convertirse en una astracanada. (Orejudo 2011a: 175)

Este tipo de novelas (ya de por sí ubicadas en unas coordenadas espacio-temporales constreñidas), si se insertan en algunos de los mecanismos representativos de la autoficción, son en ocasiones juzgadas como excesivamente retraídas y tediosas por el plúmbeo deleite narcisista que suelen arrastrar. Sin embargo –más allá de todas las alusiones críticas que asolan a esta escritura compulsiva del yo o de la propia academia como matriz para el despliegue de la imaginación–, estas versiones creativas inspiradas en la introspección ofrecen en ocasiones recursos experimentales y prismas reflexivos fértiles y novedosos. La autoficción se asocia con frecuencia a esa forma de asfixia que la condición y las modas posmodernas han impuesto a la novela actual y que momifica la imaginación soberana en un sentido más amplio. Pero este género cuando no cae en vicios prosaicos y autocomplacientes ofrece todo un mosaico de técnicas narrativas y estadios de lectura novedosos para el lector.

No obstante, estas obras siempre despiertan una prudente inquietud. Los géneros, al fin y al cabo, son codificaciones que confinan un estilo y, en este caso, el autor puede sentir la tentación de cultivar únicamente la esfera más lúdica del lector (o del mercado), con una escritura epidérmica, ensimismada y balsámica. Diluir la literatura con un “artefacto gratificante”. La novela siempre debe arrastrar una huella de turbación e incertidumbre y permitirse incomodar y zarandear al lector. Pero también la recepción de estas obras entraña ciertos peligros. En el caso del lector, estas obras encandilan quizá en exceso lo que Constantino Bértolo denominaba en su obra *La cena de los notables* (2009) la “lectura letraherida”, es decir, la “caracterizada por una hipertrofia del elemento metaliterario en el proceso de lectura” (94).

Desde estos parámetros, la finalidad de este estudio será analizar en detalle dos novelas de autoficción que se integran dentro del género de novela de campus: *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas y la más reciente *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo. Se considerarán algunos procedimientos análogos, el sentido de la autoficción en cada una de ellas y la presencia de dos atributos apenas citados en este tipo de creaciones: sus implicaciones éticas (más allá de una confesión íntima) y por otro lado la evidente trabazón entre el género de la autoficción y las categorías interpretativas de los lectores.

Tanto la novela de Orejudo como la de Cercas, dentro de un catálogo de clasificación genérica de autoficción, pertenecen a lo que Mokhtar Belardi denominó "alteridad auto-alterbiográfica" (2006: 153). Ambas, más allá de confesar sus vidas, lidian con el destino de un amigo. Estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida, y en los dos casos son proyecciones con un origen referencial real. En *La velocidad de la luz* Rodney Falk –un hombre lúcido y brutalmente corroído por su pasado– está inspirado en el que fuera colega y compañero de despacho de Javier Cercas en una universidad de Illinois, donde enseñó durante dos años. Como también se cifra en la propia novela, esta huella del pasado del escritor fue la que también moldeó el personaje de Olalde en su primera obra *El inquilino* (1989).

En la novela de Antonio Orejudo, *Un momento de descanso*, el personaje de Arturo Cifuentes comparte circunstancias biográficas con el escritor Rafael Reig, viejo amigo de Orejudo, con el que coincidió en ámbitos universitarios en Madrid y Nueva York. Aquí las coincidencias factuales y de ficción son más lúdicas y superfluas pero afloran taimadamente silenciadas.

En estas obras sus respectivos narradores también trasladan al texto su condición profesional de escritores en una suerte de concatenación de cajas chinas que multiplica los planos narrativos. El narrador innominado de *La velocidad de la luz* es también autor de *El inquilino* y de otra novela "que gira en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil" (2005: 153) y con el que había vendido 300.000 ejemplares en un año, haciendo clara alusión a la célebre obra de Cercas *Soldados de Salamina* (2001). En el caso del narrador Antonio Orejudo, en sincronía con la bibliografía real del novelista, es autor de *Fabulosas narraciones por historias* (1996), *Ventajas de viajar en tren* (2000) y *Reconstrucción* (2005), aunque en la obra esta capacidad repentina de fabular esté desencadenada por la estimulación magnética.

Sin embargo, la identidad autor-narrador-personaje en la novela de Cercas alcanza una magnitud y una trascendencia de la que adolecen tanto su obra previa, *Soldados de Salamina*, que incluye un recurso retórico similar, como la novela de Antonio Orejudo citada. Como explica Gasparini, el discurso del yo siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado y en estas obras no se puede ignorar su dimensión ética (2012: 199). Aquí por tanto el despliegue de la imaginación en todo su esplendor exige una doble perspectiva, estética y testimonial. Los efectos del *larvatus prode* del que hablara Roland Barthes (1953: 45), en esta novela son audaces y turbadores. Tras la máscara de la ficción Cercas revela, como señala Manuel Alberca, no sólo una imagen de su personalidad crítica con su propia vanidad, sino además íntimamente fracasada, por ello la aplicación de su propia identidad aquí desnuda un desafío ético íntimo (2007: 201).

Es quizá en esta novela donde se manifiesten con mayor nitidez las dos principales cualidades de una novela de autoficción: por un lado la sugestividad proteica de una superposición de planos narrativos y por otro, la indagación heurística de una revelación íntima. Aunque Rodney Folk, con su angustiosa clarividencia, nos advierte de que "hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse" (2005: 152) en un pasaje de la novela, el efecto aquí no es

tanto de exhibicionismo o de impudor, sino de otra versión de búsqueda. Como decía Susan Sontag, “hay épocas que no necesitan la verdad, sino profundizar en la realidad” (2007: 72).

Esta confesión íntima que desflora la novela de Cercas arrastra también una lúcida reflexión ética que perturba y enriquece aún más su lectura. Michel Foucault, como es bien sabido, impartió un célebre curso en 1982 en su cátedra de *Histoire des Systèmes de Pensée* en el Collège de France sobre la “Hermenéutica del sujeto”, donde, en su afán por encarar la genealogía de los problemas, abordó los vínculos entre el sujeto y los juegos de verdad inspirándose en el mundo grecorromano con la finalidad de realzar la ética del cuidado de sí.

El eminente pensador francés aludía a la noción de *épiméleia*, que significa el cuidado de uno mismo, como un principio filosófico clave en el modo de pensamiento griego, helenístico y romano. Como explicaba el teórico francés en una entrevista: “entre los griegos y los romanos –sobre todo entre los griegos– para conducirse, para practicar como es debido la libertad, era preciso ocuparse de sí, cuidarse de sí, tanto para conocerse –y tal es el aspecto con el que se está más familiarizado del *gnôthi seautón*– como para formarse, para superarse a sí mismo, para dominar los apetitos que corren el riesgo de arrastrarnos” (2002: 261).

Foucault, dentro de la complejidad semántica del término, distinguía una acepción que aludía a una forma de atención, la necesidad de una auto-vigilancia que florecía en el adiestramiento de la introspección: la *épiméleia heautou* (1994: 35). Este cuidado de sí del que hablaba Foucault a sus alumnos, que exigía el conocimiento de uno mismo, conducía a tres estadios según los escritos de Platón. Uno de ellos, como aparecía en el *Fedón*, guiaba a la catarsis, es decir, a una relación de implicación en la reminiscencia.

Desde estas coordenadas se puede descodificar la trascendencia de la confesión íntima que se produce en *La velocidad de la luz* de Javier Cercas. Esa tríada responsable de la confidencia en la novela, autor-narrador-personaje, no sólo abre diferentes estadios de lectura, sino que desvela una catarsis con un fin ético: problematizar su libertad. La noción del cuidado de sí –que mencionaba Foucault– estaba profundamente vinculada con la libertad en la Grecia Antigua y esta, a su vez, significaba la no-esclavitud, es decir, entre otros aspectos, no ser esclavo de uno mismo y de sus apetitos.

Este fracaso, al no saber el personaje lidiar con el éxito y la fama repentina, será el que resalte Javier Cercas en su novela. Asume en primer lugar la elección de su oficio de escritor casi como una disposición del destino: “en cierto modo no había sido yo quien había elegido mi oficio, sino que había sido mi oficio quien me había elegido a mí” (2005: 150). Y tras ella, la confidencia de su incapacidad de dominar sus apetitos, de no ser esclavo de ellos y establecer consigo mismo una cierta relación de dominio:

Incrédulo y exultante, al principio ni siquiera supe advertir que giraba sin control en el vórtice de un ciclón demente. Yo intuía que aquella era una vida perfectamente irreal; una farsa de dimensiones descomunales parecida a una enorme telaraña que yo mismo segregaba y tejía, y en la que me hallaba atra-

pado, pero, aunque todo fuera un engaño y yo un impostor, estaba deseoso de correr todos los riesgos con la única condición de que nadie me arrebatara el placer de disfrutar a fondo aquella patraña [...]. Aunque al principio apenas fui consciente de ello, el éxito y la fama empezaron a envilecerme enseguida. (Cercas 2005: 191-93)

Por otro lado, aunque para los griegos el cuidado de sí es ético en sí mismo, implica y requiere complejas relaciones con los otros. Los vínculos externos son también ineludibles porque esta ética (*éthos*) de la libertad es también una manera de ocuparse del colectivo y, especialmente, porque para cuidarse bien de sí hay que escuchar las lecciones de un maestro. Aquí es donde Foucault incluye otra noción clave: *paresia*. En la exposición de sus clases Foucault recogía el significado etimológico del término, "decirlo todo", y confrontaba además este "hablar franco" con la "adulación", considerado un contendiente moral, y la "retórica", que era el adversario técnico (1994: 99). Frente a ellos se debía imponer la *paresia*, capaz de producir un cambio en el sujeto.

Esta función de guía y consejero, del amigo que nos desvela la verdad, la desempeña sin duda el personaje de Rodney en *La velocidad de la luz*, donde, en el habitual juego de espejos de Cercas, será la inspiración para el personaje de Olalde en su obra *El Inquilino* (tanto en la ficción novelesca como en la referencia real a la que remite como primera novela de Javier Cercas). La función del personaje se desvela en la propia novela de forma explícita cuando Rodney se sorprende de cómo ha sido retratado en la ficción: "como el único que se entera de verdad de lo que está pasando" (2005: 169). Rodney ejerce por tanto el magisterio en la novela –al advertir al narrador de los riesgos y la fatalidad del éxito y la fama–, en ocasiones incluso de forma franca y directa: "ya habrás comenzado a convertirte en un cretino o en un hijo de puta, ¿no? [...] en eso es en lo que acaban convirtiéndose todos los tipos con éxito, ¿no?" (165). El narrador, en la aflicción que atravesará más adelante en la novela, recordará una y otra vez las palabras de su viejo amigo.

Pero hay algo más, esa búsqueda del narrador en la que ahonda la novela implica también a Rodney Falk. Ambos personajes se despliegan como espejos equidistantes. Cercas plantea la resolución íntima de un problema hipotético y simultáneamente confronta su experimento con otro personaje. Ambos sufren un monstruoso episodio trágico en sus vidas, los dos se ven apremiados a enfrentarse a una situación violenta y, en una influencia recíproca, ambos emprenden un viaje solitario en busca del otro y visitan a sus respectivas familias. Presentan por tanto destinos entrelazados y sombríos. La indagación íntima de Cercas como autor exhibe una identidad rizoma, emulando el término de Edouard Glissant, es decir, una raíz a la búsqueda de otras raíces. Entonces lo que cobra relevancia no es tanto un presunto absoluto de cada raíz, sino el modo, la manera en que entra en contacto con otras raíces, esto es, la relación (1995: 32).

En cualquier caso, este desafío en duelo mutuo que plantea Cercas en esta novela exhibe un envés más espinoso por su naturaleza de narración tan ensimismada. Por momentos, se puede acercarse al umbral de una estética de la ternura que adoptaría más bien una ética inmovilista y reaccionaria y que tras-

cendería en exceso pequeñas catarsis íntimas. El débil contorno que trastoca una tragedia y se desfigura en cursilería.

Junto a esta implicación ética que emana de la novela de Cercas (que rebatiría la habitual recriminación a las novelas de autoficción como creaciones que despliegan un insípido y ególatra nihilismo), hay otro espacio fundamental que reivindica la autoficción y sobre el que quizá no se ha incidido lo suficiente: la ligazón a las categorías interpretativas del lector, es decir, su complicidad en el consenso y proceso de lectura. Para esta reflexión, la obra *Un momento de descanso* es especialmente conveniente y atractiva porque ejemplifica con claridad las demandas singulares que la autoficción requiere en su lectura.

Esta novela de Antonio Orejudo, que se inserta plenamente en el subgénero de novela de campus, exhibe con claridad la estética delimitada de la autoficción: el hiperrealismo, como señaló Manuel Alberca (2007: 50), concepto del que a su vez se valió el sociólogo francés Jean Baudrillard para definir la posmodernidad. El relato de Orejudo procede con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo. Toda la obra de hecho está aderezada de humor pero en ocasiones se distorsiona en lo que Freud clasificó como un Witz de tendencia agresiva, es decir, un uso de lo cómico con tintes claramente ideológicos. El primer y tercer capítulo de la novela, dedicados alternativamente a la universidad americana y española, están redactados en tercera persona porque describe la semblanza del personaje de Arturo Cifuentes. En ambas instituciones el autor de la novela entresaca sendos estereotipos con tintes de humor hasta casi desdibujarlos para desvelar así una autenticidad más nítida. Así, en la universidad de Missouri la clase magistral no sólo debía atenerse a paradigmas de tensión dramática con el único fin de deslumbrar y entretener como decía el personaje de Augusto Desmoines, sino que era necesario contar con la aquiescencia de los estudiantes e incluso conseguir la complicidad de las minorías: "en Estados Unidos nunca estaba de más aparecer ante los estudiantes con un toque de feminidad. Cuanto antes se granjeara uno la simpatía del *lobby* homosexual y del feminista, tan poderosos y presentes en las instituciones, mejor" (53).

Asimismo, tras el germen de las mudables y tornadizas modas culturales en los departamentos de Humanidades americanos, los estudiantes graduados del Departamento de Español en la novela tienden a especializarse en investigaciones donde ya la necesidad de leer literatura ha desaparecido por completo. Gloria Gomes trabaja sobre las dedicatorias y así "algunas veces no sabía si era una estudiante graduada o una cazadora de autógrafos" (34), Ovid Malvern estudia las relaciones homosexuales en la Edad Media e Iris Constable escribía una tesis sobre la importancia de la amistad en la configuración del canon provisional: "está perfectamente informada de las relaciones entre escritores y entre escritores y críticos. Sabe quién es amigo de quién, quién es amante de quién, si la relación es duradera, qué cambios se producen en el estilo de los dos amantes o en uno de ellos" (35). En última instancia, estos estudiantes se han deshumanizado y convertido en zombis por el estrato de profunda melancolía en el que han construido su identidad (36).

En estas instituciones anglosajonas, al hilo de la novela, se hace fundamental detectar los códigos y saber desvelarlos correctamente. El conflicto entre Arturo Cifuentes y la estudiante negra Nela Williams, sin duda un homenaje a la iniquidad que sufría el personaje del viejo profesor Coleman Silk en la novela de Philip Roth *The Human Stain* (2000), exhibe la sinrazón de la sensatez y el fracaso de las ínfulas del rigor en la universidad americana para aliviar los obstáculos, donde la hipocresía siempre termina prevaleciendo:

Su error en el caso de Williams fue confiar en el sentido común. En Estados Unidos siempre es más práctico confiar en un buen abogado. Pero desde el principio Cifuentes tuvo claro que no pagaría un centavo por su defensa. Era rancio honor castellano, pero también esperanza de que todo se solucionara a la española, discretamente, dejando pasar un plazo, dilatando sine die una comparecencia o hablando directamente con la interfecta y diciéndole mira, niña, no tienes razón, por ahí no vas a ninguna parte. (Orejudo 2011a: 88)

En contraste, en el capítulo dedicado a la universidad española la cadena de acontecimientos alcanza un cariz superlativo hasta trazar una realidad delirante. Por ello, aquí el afán continuo del autor será mantener tintes de verosimilitud para el lector una vez que el personaje de Florencio Castillejo se afane en la heroica tarea de denunciar sus múltiples depravaciones: “denunció corruptelas increíbles. Más que increíbles, inverosímiles, cosas que sólo pueden suceder en la universidad española y que sólo pueden creer quienes hayan pasado por ella” (155).

La novela en última instancia se compone de un haz de testimonios orales que facilitan el cuestionamiento continuo por parte del autor de la verosimilitud de lo narrado, ahondado con un narrador-personaje que ha sido sometido a unos experimentos científicos (Transcranial Magnetic Stimulation) que le fuerzan a confundir imaginación y realidad, un umbral de enorme potencial para la autoficción: “comprendí que obsesionarse con distinguir nítidamente entre realidad e imaginación era un error operativo y conceptual que además conducía a la neurosis. Entendí que era más razonable –y también más exacto– considerar que la imaginación es un sexto sentido, tan fidedigno o engañoso como los demás” (144). De esta forma, los episodios más disparatados y arbitrarios se contrapesan con alguna presencia de referentes reales. Así, el hábito de entregar títulos sin haber aprobado todas las asignaturas que adopta el rector Virgilio Desmoines en la novela va acompañado en la novela de una fotografía que contiene una noticia del periódico *El País* titulada “Una norma permite licenciarse sin aprobar la última asignatura” (156).

La pasividad y la inercia ante la gradual descomposición de la universidad española permite incluso la connivencia con episodios deshonestos y enormemente cómicos: “como se aceptaba a Paco Botas, que fue uno de los profesores más queridos de la universidad hasta que se descubrió que no era profesor. Pero no por eso dejó de ser querido. Paco Botas era un enfermo mental que había sido adscrito por error al Cuerpo de Profesores Titulares de Universidad. Durante

dos o tres años había estado impartiendo clases de Literatura Medieval sin que nadie hubiese notado nada raro" (157).

Ante la mayor intensidad de acontecimientos en la novela, cuando se convoca una oposición para una plaza de profesor en la universidad y el argumento revelado por Arturo Cifuentes adopte un carácter de thriller, con torturas a los miembros del Tribunal, la certeza y beneplácito de estas versiones por parte del personaje de Antonio Orejudo como narratario será, en última instancia, la convicción del lector. Para facilitar este proceso, en la novela se cita bibliografía ensayística reciente que acomete la depuración franquista de las universidades españolas –*El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo 1936-1945* (2006), de Jaume Claret Miranda– y, en segundo lugar, la biografía de Salvador Vila, rector republicano de la Universidad de Granada y discípulo de Miguel de Unamuno fusilado en Víznar en 1936 –*Salvador Vila. El rector fusilado en Víznar* (2004), escrito por Mercedes del Amo Hernández–. Esta herencia lacerante y despiadada de la universidad española franquista permite en la novela envolver en un halo de verosimilitud los episodios más grotescos que describe el personaje de Arturo Cifuentes:

A la luz de todas estas historias, relatadas en el libro con nombre y apellidos, se comprendía por qué la situación de la ciencia y de la universidad españolas era paupérrima. Nuestro raquitismo cultural, intelectual y científico no obedecía a un ciego y fatal designio del destino, sino al dictado consciente de quienes ganaron la guerra y a la incompetencia coadyutoria de los políticos que vinieron después. (Orejudo 2011a: 203)

Junto a otras virtudes que también exhibe la obra, está claro que la novela de Orejudo desdobra distintos estadios de lectura. Como señala Manuel Alberca, en las creaciones artísticas que se insertan en la autoficción sólo tiene sentido el perseverante desafío de las expectativas de los lectores por la tensión que se proyecta entre las marcas autobiográficas y ficcionales, es decir, entre dos estrategias narrativas irreconciliables (2007: 49). El concepto de autoficción de hecho únicamente despliega sus posibilidades estéticas integrales desde la complicidad del lector. Por ello, el análisis en este caso debe entreverar la relación dialógica entre las propuestas de las obras y las expectativas estéticas, y por otro lado las categorías interpretativas de sus públicos, en la interacción entre el texto y su lector. Sin una correcta simbiosis, hay estadios de lectura que se anulan en este tipo de creaciones.

Por ello, cuando en su novela el autor Orejudo inserta una de sus fotografías, no se trata aquí tanto de una técnica anticronológica como de un ingrediente factual indispensable. Retrata no solo a un joven y bisoño Antonio Orejudo recién matriculado en Filología Hispánica sino que, de espaldas, incluye al enigmático y atribulado Arturo Cifuentes. Es fácil inferir tras su figura al también escritor e íntimo amigo de Orejudo, Rafael Reig. Al otro lado de la fotografía aparece la figura espigada de Eduardo Becerra, profesor de la universidad Autónoma de Madrid y compañero de aquella hornada generacional. Por tanto, de esta forma tácita, la presencia de un autor que se proyecta ficcio-

nalmente en la obra no solo atañe al propio Antonio Orejudo sino también al personaje de Arturo Cifuentes.

Aquí, el lector no solo debe inclinarse al deleite en un juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes como explica Alberca, sino que, lejos de la pasividad, debe comportarse como un "cazador furtivo", citando la célebre imagen de Michel de Certeau. El texto mantiene la tensión de su dualidad de planos solo con la exterioridad del lector mediante un juego de implicaciones y de astucias que implica tanto al espacio legible como a la lectura de la obra. En esta fotografía, se reemplaza la necesidad del espectador en reconocer el parecido del narrador-autor por la de descifrar códigos semióticos que alteran, o quizá mejor, multiplican el significado de la novela.

Es cierto que la memoria visual, la inclusión de fotografías y su posterior explicación, se ha convertido en un recurso habitual en la autoficción, proyectada quizá a su mejor versión en la novela de W.G. Sebald *Austerlitz* (2001). Este mecanismo permite desvelar tanto la diégesis como la propia identidad de una forma fragmentada y anticronológica, al convertirse la narración en evocaciones de una imagen. Pero en la fotografía aquí incluida, la propia posición de Cifuentes –de espaldas a la cámara– subraya, parafraseando a Roland Barthes, su naturaleza de "espectro" que confiesa historias (ficciones) dentro de la novela, en ese aire ambiguo de distintos grados de autenticidad que permite la autoficción.

Hay una evidencia por tanto en este proceso que no se debe desatender: aunque por definición el género de la autoficción se compone de un canon de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos. Aquí nos adentramos por tanto en el "mundo del lector", en esa etérea "comunidad de interpretación" a la que pertenece y que define un mismo conjunto de competencias, de normas y de usos (Chartier 2005: 27). En un plano de lectura más detallado, *Un momento de descanso* de hecho incorpora en muchos de los personajes secundarios el reflejo de referentes reales en distinto grado, ya sea el célebre hispanista recientemente fallecido Elias Rivers, el apenas encubierto académico de la Universidad de Arizona Malcolm Compitello (el decano "Ted Confitello" en la obra) o la similitud más sutil entre algunos aspectos de la semblanza de Augusto Desmoines trazada en la novela y episodios de la biografía de Julián Marías: ambos nacidos en 1914, brillante precocidad, estadías en Estados Unidos y, sobre todo, la traición y denuncia tras la guerra por un amigo íntimo que casi termina en su fusilamiento.

La novela de Orejudo retrata de esta forma una ficción integrada en unas coordenadas biográficas tanto para el personaje de Antonio Orejudo como para el de Arturo Cifuentes que se liga a la identidad de Rafael Reig y que también estudió en la Universidad Autónoma madrileña y posteriormente en Stony Brook en Long Island. Esta es la gran prebenda que adopta la autoficción. Su naturaleza de simulacro, tal como entendía este concepto Jean Baudrillard, donde lo real se integra y se reproduce artificialmente para devolver una versión más precisa y verídica, requiere de un lector activo dispuesto a descodificar claves que se contonean entre la realidad y la ficción y que activan una tensión en la interpretación del sentido. La autoficción en última instancia solo fluye en todas

sus dimensiones si se trata de una “alucinación consensual”, apropiándonos del término con el que William Gibson describió el ciberespacio².

Habría que añadir aquí otra consideración. El auge actual de la autoficción ha terminado de canonizar e institucionalizar académicamente esta forma de creación. La dualidad de espejos que hace vislumbrar en esa identidad autor-narrador-personaje, ya no se concibe como una transgresión sino como un dispositivo retórico ya empleado por algunos autores integrados en el canon de clásicos. Como señala Annick Louis, estas obras actualmente acogen una doble perspectiva: la dimensión sincrónica, por la tensión no resuelta entre ficción y texto factual, y por otro lado, una consideración diacrónica, porque el fenómeno ya atesora una historia y por ello se inscribe un lugar de escritura y de recepción para este tipo de textos (2010: 77).

Por tanto, las “comunidades de lectores”, aludiendo al término de Roger Chartier, despliegan nuevas prácticas concretas y procedimientos de interpretación en torno a la autoficción. Esta relación dialógica permite también nuevos guiños y dimensiones significativas a los autores. Así, Antonio Orejudo en el segundo capítulo de su novela comenta: “Los profesores más jóvenes y más sensibles a lo posmoderno digamos, los mismo que habían escrito ensayos sobre la autoficción o que estudiaban la mezcla de realidad e imaginación en la narrativa contemporánea fueron los más intransigentes conmigo” (143). Con esta seña, Orejudo proyecta también en la ficción al lector más ávido³. Con una ironía vaticina su juicio estético y lo integra como un nuevo fantasma dentro de su espacio autobiográfico. Así, la oscilación y ambigüedad entre las figuras diferentes y complementarias del autor incorporan y atañen también al lector. Ya no hay un pacto de lectura explícito, pero hay que desafiar y convencer al lector de la fiabilidad del autor-narrador, como señala Gasparini (2012: 189).

El lector de autoficción debe integrar por tanto en su lectura diferentes postulaciones conceptuales que guían las diversas prácticas artísticas. García Canclini distinguía recientemente tres vertientes: por un lado, quienes aún buscan la esencia artística se suelen dirigir a las estéticas filosóficas. Otros juzgan que son los discursos los que definen lo artístico, es decir, la conformación de las prácticas sociales a partir de relatos o procesos de significación. Según la tercera perspectiva, la antropológica, para dilucidar lo estético es necesario observar los comportamientos de los artistas, conocer sus biografías (2010: 40). Pues bien, el lector ideal de autoficción, por la particular naturaleza de estas novelas, debe ampararse en los tres semblantes que delineaba García Canclini.

Por tanto, el género de la autoficción requiere más que nunca del análisis de esa producción silenciosa que es la actividad lectora. La creatividad y singularidad de una creación artística inserta en los parámetros de la autoficción está

² William Gibson describió con estas palabras el ciberespacio en su célebre novela *Neuromancer* (1984).

³ También en la novela de Cercas hay guiños cómplices con las competencias y los sobreentendidos de la “comunidad de lectores”. Así, puede permitirse alusiones a la enorme repercusión que alcanzó su novela *Soldados de Salamina*: “Omito los pormenores de la historia, porque son públicos y más de uno los recordará enseñuida” (2005: 190).

condicionada a la complicitad, la competencia y las prácticas de la comunidad de lectores. Sus alusiones duplicadas requieren un consumo activo y creativo de la lectura. La ambigüedad y la interpretación desplegada como un mapa que explique los potenciales de sentido que atesora un texto es lo que verdaderamente enriquece una producción de este tipo. De esta forma, paradójicamente, el género narrativo más consagrado y embelesado en el autor, el que podría desplegar sus inquietudes más autocomplacientes, es quizá el que más exige desplazar el foco de su análisis en la recepción y sus posibilidades de interpretación. En el análisis de la autoficción, lo que se exhibe como un ejercicio de introspección literaria se torna casi en una etnografía de la lectura. En estas narraciones la memoria comienza a mitigar la imaginación del autor, a asignarle otro esqueleto más afín a su yo íntimo, a su "imaginación privada". Como decía Cercas en su prólogo a *La verdad de Agamenón* (2013) "al final siempre se acaba en manos de esa bestia omnívora e insoslayable que es el Yo" (13). Lo único que cambia es que aquí será el anclaje biográfico el que persuade a la imaginación, el que mesure la novela, y estas coordenadas exigen por parte del lector una nueva forma de descodificar la ficción.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Amis, Kingsley (1954): *Lucky Jim*. Nueva York, Doubleday & Company.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. París, Galilée.
- Barthes, Roland (1953): *Le degré zéro de l'écriture*. París, Seuil.
- Belarbi, Mokhtar (2006): "Auto-alterbiographie dans *Les Géorgiques* et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon", *Texte*, vol. 41-42, pp. 151-166.
- Bértolo, Constantino (2009): *La cena de los notables*. Cáceres, Periférica.
- Casas, Ana (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-45.
- Cercas, Javier (1989): *El Inquilino*. Barcelona, Sirmio.
- (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.
- (2005): *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets.
- Certeau, Michel de (1990): *L'invention du quotidien*. París, Gallimard.
- Chartier, Roger (2005): *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México, Universidad Iberoamericana.
- Coetzee, J. M. (1999): *Disgrace*. Londres, Secker & Warburg.
- Compagnon, Antoine (1991): *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- DeLillo, Don (1985): *White Noise*. Nueva York, Viking Press.
- Doubrovsky, Serge (1977): *Fils*. París, Galilée.
- Eugenides, Jeffrey (2011): *The Marriage Plot*. Nueva York, MacMillan.
- Ferré, Juan Francisco (2009): *Providence*. Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (1994): *Hermenéutica del sujeto*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.

- (2002): "La ética del cuidado de sí como práctica de libertad". En: Carlos Gómez (ed.): *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo xx*. Madrid, Alianza, pp. 256-265.
- García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores.
- Gasparini, Philippe (2012): "La autonarración". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 177-211.
- Glissant, Edouard (1995): *Introduction à une poétique du divers*. París, Gallimard.
- Harvey, David (1998): *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Lodge, David (1984): *Small World: An Academic Romance*. Nueva York, MacMillan.
- Louis, Annick (2010): "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción". En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-96.
- Marías, Javier (1989): *Todas las almas*. Barcelona, Anagrama.
- McCarthy, Mary (1951): *The Groves of Academe*. San Diego, Harcourt.
- Roth, Philip (2000): *The Human Stain*. Nueva York, Knopf Doubleday
- Orejudo, Antonio (1996): *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid, Lengua de Trapo.
- (2005): *Reconstrucción*. Barcelona, Tusquets.
- (2000): *Ventajas de viajar en tren*. Madrid, Alfaguara.
- (2011a): *Un momento de descanso*. Barcelona, Anagrama.
- (2011b): "Al poder le gusta el humor, pero en una vitrina", *El País*. Disponible en <http://elpais.com/diario/2011/03/05/babelia/1299287542_850215.html>. Última consulta: 01.10.2014.
- Showalter, Elaine (2005): *Faculty Towers: The Academic Novel and its Discontents*. Pennsylvania, Oxford University Press.
- Sebald, W. G. (2002): *Austerlitz*. Barcelona, Anagrama.
- Sontag, Susan (2007): *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Random House.
- Vilain, Philippe (2005): *Défence de Narcisse*. París, Grasset.