

Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana; Vervuert, pp. 264

Salvador Gómez Barranco
(The Graduate Center, CUNY, New York City, USA)

Ana Casas amerita haber sido una de las primeras investigadoras en introducir y fomentar los estudios académicos sobre autoficción en el ámbito hispánico. Su volumen *La autoficción: reflexiones teóricas* (Arco/Libros, 2012) recogió, traducidos al español, algunos textos fundacionales en el área (de Doubrovsky, Darrieussecq, Colonna o Gasparini, entre otros), lo que lo convirtió inmediatamente en una guía de referencia básica para estudiosos interesados en esta forma artística que se imponía como tendencia también en el ámbito creativo hispanohablante. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Iberoamericana; Vervuert, 2014), también editado por Casas, recogía una serie de estudios teóricos y críticos que complejizaban la autoficción, atendiendo especialmente a sus posibilidades de aplicación en el ámbito de la literatura hispánica.

El autor a escena. Intermedialidad y autoficción (Iberoamericana; Vervuert, 2017) se lee por tanto como una continuación lógica de un proyecto académico de largo alcance que, liderado en buena medida por Ana Casas, incluye también congresos, conferencias o grupos de investigación especializados en el tema. El aporte específico de este nuevo tomo tiene que ver con la necesidad de analizar la operatividad de la autoficción más allá del ámbito literario, al que nació asociado, y extenderla al estudio de otras formas artísticas como el cine, la televisión, el teatro o las artes visuales. Se asume aquí, por tanto, que el fenómeno autoficcional no es más que otra de las tendencias que definen al arte contemporáneo, en el que, «asumida la imposibilidad de un referente estable – incluido el propio autor –, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (aun fragmentaria y precariamente)» (7).

Además de su enfoque intermedial, este volumen se caracteriza por dejar en un segundo plano la fiebre teorizadora que había ocupado gran parte de los ensayos sobre autoficción hasta la fecha. Así, de manera productiva, la mayoría de los autores participantes en *El autor a escena* parte de la base de que la autoficción ya se ha demostrado un concepto operativo y flexible, y dedica gran parte de los esfuerzos a analizar casos

concretos, deduciendo de ellos las formas y particularidades que esta forma de autorrepresentación toma en cada medio artístico.

Aunque la mayoría de las obras estudiadas en estos ensayos son latinoamericanas o españolas, el ámbito geográfico tampoco se impone como límite metodológico a los autores. Iván Gómez, por ejemplo, traza un iluminador panorama de la autoficción cinematográfica que va desde Charles Chaplin a León Siminiani, pasando por Jonas Mekas o Woody Allen, entre otros muchos. Algo similar se observa en la aportación de Enric Bou, cuyo ensayo indaga en casos en que autoficción e intermedialidad se dan al mismo tiempo, y cuyo corpus incluye obras tan dispares como *Francofonía* del director ruso Sokurov o el *Dietari* de Pere Gimferrer. De la continua alusión a autores pertenecientes a distintas tradiciones se desprende, por un lado, una concepción de la autoficción como tendencia artística a nivel global y, por otro, una voluntad de actualizar las metodologías del hispanismo tradicional, acercándolo a perspectivas comparatistas o culturalistas.

Este volumen ve la luz en un momento en que la autoficción está siendo acusada de ser una fórmula que está perdiendo fuerza por su repetición (Anna Caballé), de fomentar un tipo de escritura narcisista y autocomplaciente (Alberto Olmos) o incluso de ser portadora de «gravísimos peligros» para la literatura (Iban Zaldúa). Entre esas voces acusadoras destaca tal vez la de Manuel Alberca (autor de *El pacto ambiguo*, 2007, título clave en los estudios de la autoficción), quien en 2014 se declaraba «cansado» de la autoficción, al considerar que en el contexto español ésta no ha sido sino un «sarampión» o «fase intermedia» que habría de desembocar en una autobiografía, legitimada como género, e incontaminada de ficción (a la que se refiere como «antificción»). El volumen *El autor a escena* parece consciente de todas las sospechas y críticas que pesan sobre la autoficción, y propone una eficaz huida hacia adelante basada en dos presupuestos: ni la autoficción es una fórmula única y cerrada que pueda repetirse y desgastarse, ni es un fenómeno que ataña sólo al ámbito literario, sino que se desborda hacia otras disciplinas artísticas que redimensionan las posibilidades.

En la primera parte del libro, dedicada a la autoficción cinematográfica, televisiva y teatral, se recogen los trabajos de Iván Gómez, Ana Casas, Mauricio Tossi y Manuel Pérez Jiménez. Gómez explora las autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo, y trata de establecer el lugar que las prácticas autoficcionales ocuparían entre las categorías cinematográficas clásicas, señalando, por ejemplo, que «la autoficción es una forma narrativa algo esquiva que puede aparecer en las prácticas documentales híbridas o en determinadas ficciones que apelan a la autenticidad de parte de lo que cuentan» (20). Casas, por su parte, indaga en la autoficción como tendencia en productos televisivos a nivel global, deteniéndose especialmente en el análisis de la serie española *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, creada por David

Trueba y el propio Sanz, quien se interpreta a sí mismo. Tossi, en un ensayo de corte más teórico, busca las condiciones estético-políticas de la autoficción teatral, un medio que también se habría visto afectado por el giro subjetivista, proponiendo la idea de «corporización» (en contraste con la de «encarnación») para referirse a un modo especial en que los actores conciben su vínculo con los personajes, asumiendo una fractura de la unidad entre el cuerpo del actor y el papel interpretado. Pérez Jiménez, por último, utiliza la categoría «Teatro Verbo» para tratar de explicar un nuevo paradigma de creación teatral que se está imponiendo en el contexto español actual.

La segunda parte, titulada «Ciberespacio», está compuesta por un único ensayo, en el que Julio Prieto se acerca al escritor, performer y activista chicano Guillermo Gómez Peña, y a sus «autofiguras transformistas» donde el autor intuye procedimientos cercanos a los presupuestos de la autoficción.

La tercera parte, «Narrativas intermediales», incluye sendos artículos de Angélica Tornero, José Manuel González Álvarez, Javier Ignacio Alarcón Y Bénédicte Vauthier. Tornero intenta buscar las particularidades latinoamericanas de la autoficción y de la intermedialidad, y, pese al esfuerzo expositivo, su artículo denota ciertas dificultades para encontrar conclusiones iluminadoras al respecto (si bien declara que es un proyecto en marcha y, por tanto, inacabado). Las contribuciones de González Álvarez y de Alarcón son de un corte más clásico, ya que insisten en acercarse a la autoficción desde ángulos más afines a la narratología, y retoman categorías como «paratexto», «peritexto» o «epitexto» para explicar las estrategias lúdicas o paródicas que proponen distintos autores en sus obras literarias. Cerrando el capítulo, Vauthier pone a dialogar a autores tan dispares como Juan Goytisolo, Fernández Mallo y Robert Juan-Cantavella, para comparar el modo innovador en que éstos han practicado la intermedialidad en sus obras.

El libro se cierra con un capítulo titulado «Literatura y artes (audio) visuales». En él, Enric Bou, en un artículo ya mencionado, explora la forma en que autoficción e intermedialidad no aparecen sólo como técnicas practicadas por ciertos autores, sino sobre todo cómo éstas funcionan para exponer ciertas preocupaciones y creencias que les atraviesan como artistas y creadores. El ensayo de Patricia López-Gay, que cierra el volumen, piensa el rol del archivo en la configuración de obras de arte y literarias, proponiendo que los escritores Enrique Vila-Matas y Javier Marías estarían subvirtiendo el «valor de evidencia» que se presupone al archivo, mediante procedimientos autoficcionales que dotan a sus obras de apertura y espíritu contemporáneo.

El autor a escena, como se ha visto, compone un volumen diverso y estimulante, cuyas principales virtudes residen, por un lado, en la voluntad de liberar a los estudios sobre autoficción de su acostumbrada ansiedad

teorizante y, por otro, en el esfuerzo por demostrar la operatividad y productividad de la autoficción en otras disciplinas artísticas, más allá de lo estrictamente literario. Así pues, la autoficción parece garantizarse un nuevo ciclo de vida académica y creativa, pese a las recientes voces que insisten en catalogarla como especie en vías de extinción.