



Universidad de Valladolid

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO

CURSO 2018/2019

**VERDAD Y MENTIRA: LA AMBIGÜEDAD EN
LA AUTOFICCIÓN DE AMÉLIE NOTHOMB**

Álvaro ESPINOSA CASQUETE

TUTOR ACADÉMICO: Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ

We can be Heroes just for one day

David Bowie

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. JUSTIFICACIÓN..... | 3 |
| 2. LA AUTOFICCIÓN: APUNTES TEÓRICOS..... | 4 |
| 3. EL EQUILIBRIO ENTRE PACTOS: ASPECTOS TEÓRICOS DE LA AMBIGÜEDAD AUTOFICTICIA | 7 |
| 4. LOS TIPOS DE AUTOFICCIÓN..... | 11 |
| 5. AMÉLIE NOTHOMB: LA AUTORA Y SU OBRA..... | 13 |
| 5.1. ANÁLISIS DE LA AMBIGÜEDAD EN LA AUTOFICCIÓN DE AMÉLIE NOTHOMB | 13 |
| 5.1.1. <i>METAFÍSICA DE LOS TUBOS</i> (2000) (ANAGRAMA, 2013) | 14 |
| 5.1.2. <i>NI DE EVA NI DE ADÁN</i> (2007) (ANAGRAMA, 2010)..... | 18 |
| 5.1.2. <i>LA NOSTALGIA FELIZ</i> (2013) (ANAGRAMA, 2018) Y EL DOCUMENTAL <i>AMÉLIE NOTHOMB, UNE VIE ENTRE DEUX EAUX</i> (2012) | 23 |
| 5.2. CONCLUSIONES SOBRE AMÉLIE NOTHOMB Y SU AUTOFICCIÓN | 27 |
| APÉNDICE: LA MÁSCARA Y SU VIDA: COMENTARIO A <i>LA MÁSCARA O LA VIDA: DE LA AUTOFICCIÓN A LA ANTIFICCIÓN</i> (2017), DE MANUEL ALBERCA..... | 30 |
| BIBLIOGRAFÍA:..... | 37 |
| VIDEOGRAFÍA:..... | 38 |

1. Justificación

El siguiente trabajo tiene como principal objetivo desentrañar la construcción del pacto ambiguo en la obra autoficticia de la escritora belga Amélie Nothomb. Para ello, será preciso establecer un marco teórico sobre la autoficción narrativa con los estudios básicos precedentes en la materia.

Una vez analizado el componente teórico anterior —en el que se incluirá la reflexión básica sobre qué es la autoficción, los tipos de pacto, un análisis del pacto ambiguo y se mostrarán los diferentes tipos de autoficción— en los estudios hispánicos, y tras haber expuesto una postura propia sobre en qué consiste la autoficción, se pasará al análisis de la obra de Amélie Nothomb.

Se ha elegido la obra de esta autora belga por su singularidad temática y estilística, además de por carecer de una base de estudios sobre su obra en lengua española. Se trata de reconocer el magisterio de la autora a través del análisis de tres de sus obras y observar cómo argumenta sus reflexiones en el marco que establece la autoficción. Tras el análisis de estas tres obras, más la comparación con un documental a propósito de ellas, también protagonizado por la escritora, se dará paso a una serie de conclusiones sobre los mecanismos que utiliza para mantenerse sobre el pacto ambiguo, que es el propio de la autoficción.

En un apéndice final, se rebatirá el estudio de Manuel Alberca *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017), en la que declara que el género autoficticio es una enfermedad pasajera de la autobiografía y opina que este tipo de libros está obsoleto. Para defender la autoficción se utilizarán, aparte de la propia opinión del autor del trabajo, reflexiones de autores literarios e historiadores de la literatura. También se hará uso de ejemplos tan recientes como del presente año 2019 para defender su actualidad y su vigencia.

2. La autoficción: apuntes teóricos

Con el propósito de enmarcar exactamente el campo en el que se va a trabajar, hace falta definir, primeramente, qué se entiende por autoficción. Esto da paso a hablar sobre las diferentes perspectivas que tienen algunos de los teóricos más citados de habla hispana sobre el tema al que atañe el texto: la narrativa autoficticia.

Es necesario delimitar el ámbito de la autoficción debido a que las adscripciones de producción literaria a esta denominación han resultado, en los últimos años, un inconveniente para la teorización del propio género. Como muy acertadamente indica Ana Casas (2012: 10), “la generalización del término ha acabado convirtiendo la autoficción en una suerte de cajón de sastre”.

En el siguiente trabajo se entenderá como autoficción lo siguiente: una obra literaria en la que existe una identidad entre el autor, el narrador, y el personaje. Tal identidad podrá no ser nominal si se sustenta en otros datos biográficos comprobables: nombres de otros personajes, lugares en los que sucede la trama, apelativos, etc. A este respecto, Manuel Alberca (2007: 31) señala lo siguiente:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria.

Si bien es verdad que coincide con lo que se dice más arriba sobre la identidad, su disimilación de la esencia no concuerda con lo que se pretende aquí. En este sentido estamos más de acuerdo con Ana Casas (2012: 17) al afirmar que “El principio de sinceridad [de la autobiografía] lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo”.

La subjetividad del autor nos permite conocer realmente su esencia. Con la autobiografía y su pacto de veracidad, el autor muchas veces se autocensura por diferentes temores, ya sean familiares, sociales o de cualquier otro tipo. A través de la máscara que supone la autoficción, el autor puede desvelarnos muchas aristas de su personalidad utilizando un lenguaje más poético, como se puede distinguir en el caso de Marta Sanz en *Clavícula* (2017: 50):

Cuando escribo —cuando escribimos— no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva.

En cuanto al término novela (también relato breve y cuento, según sea su extensión), parece ser el más adecuado para este tipo de narraciones. Es cierto que el componente autobiográfico es una marca fundamental, pero se puede observar en muchos prólogos o en otros paratextos, como se verá más adelante con el estudio de la obra de Amélie Nothomb, que esta narración siempre se vende como «novela», ya que, como señala Alberca (2007: 158),

lo más adecuado para que el concepto y el término sean útiles y mantengan su valor es limitar su uso sólo a los relatos, que se presentan inequívocamente como «novelas», es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia biográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje.

Esta tensión entre lo ficticio y lo factual conduce a hablar sobre el comúnmente denominado como «pacto ambiguo». La autoficción ha sido introducida por los teóricos en un espacio entre el «pacto autobiográfico» y el «pacto novelesco», denominaciones atribuidas a Manuel Alberca (2007). El pacto ambiguo hace que la referencialidad entre el yo personaje y el yo autor oscile hacia uno de estos dos pactos continuamente durante el transcurso de este tipo de escritura, como indica Javier Ignacio Alarcón (2015: 107):

Es imposible saber dónde terminan los hechos reales y dónde comienzan los ficcionales. Por lo tanto, el yo narrado en una obra autoficcional no es ni ficticio ni real, lo cual hace que la pregunta por la identidad que habita este tipo de textos sea difícil de contestar.

El pacto autobiográfico es un contrato entre el autor y el lector en el que aquel afirma que todo lo que está escrito es real, es verdadero; el lector, por su parte, se compromete a creer de manera veraz todo lo que lee, sin poner en duda el texto en ningún momento. Esta verdad, además, debería ser anunciada en el texto (Alberca, 2007: 66-67):

Según esto, para poder hablar de «autobiografía» no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad de su vida, tácitamente solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto.

Pero como ya se ha dicho más arriba, este pacto suele ser cuestionado por una cierta «autocensura», aunque Alberca (2007: 69-70) afirma que la simple búsqueda o intención de verdad sea “una expectativa que no es ilusoria sino real y muy humana”.

Por otro lado, el pacto novelesco o ficticio marca una total separación entre el autor y el texto, haciendo imposible una referencialidad de ningún tipo por parte del lector. Esta disimilación marca uno de los aspectos fundamentales en los que se basa la ficción pura (Alberca, 2007: 71):

Este principio formal de distanciamiento entre narrador y autor conlleva implícitamente una declaración de no-responsabilidad por parte de este, pues quien allí habla, opina, sanciona o actúa no es él sino otro, y por tanto no se le debe responsabilizar de aquello que no le es atribuible.

Por lo tanto, es muy improbable que, para diferenciarse del texto, exista cualquier tipo de referencia a la realidad más próxima del autor, hecho que sí comprobamos en la narrativa autoficticia. Lo que hace a la autoficción asemejarse a la novela es la parte del contrato en la que el autor pide al lector que reciba estos textos

como posibles, suspendiendo el principio de incredulidad con el que rechaza en la vida cotidiana los mensajes que sabe o sospecha que son falaces por mucho que su interlocutor le quiera convencer de lo contrario (Alberca, 2007: 72).

3. El equilibrio entre pactos: aspectos teóricos de la ambigüedad autoficticia

El aspecto más interesante en la construcción de la narrativa autoficcional reside en la clara presencia de una ambigüedad entre lo ficticio y lo real, entre lo que es mentira y lo que forma parte de la biografía del autor, es decir, lo autobiográfico.

El propósito de este trabajo no es descubrir qué es verdad y qué es mentira en la obra de Amélie Nothomb, sino ver los mecanismos a través de los cuales construye su obra, ver cómo sobre unos cimientos aparentemente incompatibles llega a construir una obra coherente, y destacar cuáles son las reflexiones teóricas que marcan a esta autora para basarse en su escritura.

En la autoficción el autor muestra su identidad con unos rasgos totalmente autobiográficos, pero además muestra su ser en unos momentos que nunca han existido, que son invención. Como apunta Alberca (2007: 171),

El escritor autoficcional realiza una transacción entre lo que realmente fue o es y lo que quiso o le hubiera gustado ser y al mismo tiempo le está permitido imaginar lo que no le llegó nunca a suceder, como si le hubiese ocurrido.

Sin embargo, parece atrevido afirmar que todo lo que ocurre en una novela de este tipo sea «lo que no le llegó nunca a suceder» porque de tal manera se entiende que no hay ambigüedad: hay unos datos biográficos (fecha de nacimiento, nombre, lugar de los hechos, por ejemplo) que son ciertos, y en una posición paralela unos hechos narrados (la trama de la historia) totalmente ficticios.

Resulta más acertada a este respecto la afirmación de Javier Ignacio Alarcón (2012: 107):

La autoficción puede ser leída como una máscara que utiliza el autor. Su ambigüedad inherente, que desdibuja las líneas entre lo que es verdad y lo que es mentira, sirve sobre todo para ocultar al escritor, que desaparece detrás del texto. Incluso cuando el autor confiesa el carácter híbrido de su obra, su identidad queda tan contaminada por la ficción que simplemente se eclipsa para dejar que el narrador/protagonista tome su lugar ante los ojos del lector.

Es decir, el autor de la autoficción proporciona sus datos, pero no aclara si lo que cuenta es real o ficticio: la trama es ambigua. Con este efecto, el autor pasa a un segundo plano, como una especie de Mago de Oz, que tras una cortina mezcla verdad y mentira para que nos la creamos como verdad, pero siempre sin dejar de ser él mismo.

Tanto Alberca como otros estudiosos en la materia hacen referencia a dos tipos de ambigüedad: una paratextual y una textual.

La ambigüedad paratextual es la que se da en los textos que rodean a la narración, pero que no salen del interior de lo literario, estos son: portada, contraportada, dedicatorias, prólogos, epílogos, etc. Sobre estos paratextos, Susana Arroyo Redondo (2015: 65) afirma que

Son fundamentales para entender el proceso de lectura y diálogo social que se establece entre autores y lectores. Porque los paratextos constituyen un umbral de preparación para la lectura e imbuyen al lector de ideas previas sobre cómo debe interpretar esa obra.

Siempre que se vaya a leer una obra que se cree autobiográfica se va a considerar el pacto consensuado para tal tipo de obras, pero si en un paratexto se dice algo como «novela con datos autobiográficos» va a reconducir al lector en el pacto establecido hacia una lectura autoficcional —o, al menos, a una novela autobiográfica—, con lo cual ayuda al receptor a hacer una mejor interpretación del texto, ya que muchas veces “la información paratextual es fundamental en el caso de aquellos discursos en los que no está explícito el nombre del autor dentro del texto” (Alicia Molero, 2000: 203).

Aparte de lo meramente legible, destaca como paratexto la imagen que suele aparecer en la portada. En los libros autoficcionales se encuentran, normalmente, fotos hechas por el autor, retratos suyos (ya sea en pintura o en fotografía), o una imagen reconocible del lugar en el que transcurren los hechos, siempre con aparentes objetos personales relevantes para la acción del texto: manuscritos, una prenda que luego se destaca en el relato, unas gafas... Esta fotografía viene aparte de la que comúnmente aparece encima o al lado de la breve biobibliografía del autor.

Estos elementos visuales ayudan a no separar nunca la visión del lector del pacto autobiográfico, y mantenerlo junto al novelesco. Dicha imagen no ayuda en ningún momento a desenredar el hilo de la ambigüedad, es más, una fotografía del autor, y más

si es de la época de la que se habla en el libro, en la portada, hace más fuerte el impacto que produce sobre el lector, que normalmente no espera esa imagen real ahí, representando a un texto ficticio.

Un elemento totalmente paratextual, aunque pasa más desapercibido, es la asignación del texto a una colección concreta:

En efecto, la colección en la que el editor incluye la obra influye de forma directa en el horizonte de expectativas del lector. Normalmente, las grandes editoriales dividen sus publicaciones por géneros o temas en diversas colecciones: ficción (a veces separada en hispánica y traducida, o en moderna y grandes clásicos), ensayo, temas de hoy, poesía, teatro, etc. Casi todas las editoriales que publican autoficciones lo hacen en sus respectivas colecciones de narrativas de ficción (Susana Arroyo Redondo, 2012: 67).

Este encuadre dentro de la colección de ficción canaliza la mente del lector hacia una lectura más ficcional. Por mucho que parezca que la obra va a ser autobiográfica, un encuadre en la sección de narrativa de ficción debe hacer sospechar al receptor del texto.

Todos estos paratextos forman siempre parte de una «guía» del lector, pero esta no siempre es precisa, y muchas veces puede hacer dudar al lector en sus claves de lectura:

Los elementos paratextuales son dignos de consideración porque resultan claves para comprender la trama de ambigüedades elaboradas por el autor y la forma en que los lectores las descifran. Si normalmente el paratexto está destinado a guiar al lector hacia la interpretación prevista por el autor, de modo que la colaboración entre ambos se establezca de manera satisfactoria, la autoficción se propone más bien todo lo contrario. Los libros autoficticios aprovecharán los elementos paratextuales con fines ambiguos, para que las señales lleguen de manera confusa al lector (Susana Arroyo, 2012: 66).

Es decir, muchas veces estos elementos forman parte del juego ambiguo que tanto editor como autor quieren dar a la lectura del texto, y así se haría imprescindible atender a lo que rodea al texto antes de sumergirse en él.

En lo que respecta a la ambigüedad textual, Manuel Alberca (2007: 177-178), siguiendo a Tomás Albadalejo, afirma que

Las autoficciones, cuya indeterminación interpretativa se deriva sobre todo de su construcción narrativa, la proyectan no sólo en el paratexto, sino también en el texto, prolongando y acentuando las posibles dudas creadas por la instancia enunciativa.

De esta manera pasa a la distinción de los «mundos posibles» de Albadalejo para diferenciar los grados de ambigüedad según su referente:

- a. Unos datos reales que pertenecen al mundo del autor, que existen sin el texto: nombre, familia, lugares, etc.
- b. Otros datos que son verosímiles pero que, o no se pueden contrastar, o son totalmente inventados.
- c. Una serie de datos que son inverosímiles dentro del mundo extraliterario y, por lo tanto, no se pueden asociar con la realidad del autor.

Muchas veces se puede hacer difícil la consecución de datos biográficos que contrasten el texto autoficcional, menos aún incluso dentro del texto. Se pueden conseguir estos datos a través de lo extraliterario: entrevistas, biografías, documentales... Como afirma Alicia Molero (2000: 202-203),

Puede obtenerse la autenticación de algún dato del relato cuando se tiene acceso a otro texto del mismo autor, siempre que el receptor vea confirmados allí los rasgos como referenciales. Lo más frecuente es observar paralelismos a través de una lectura intertextual de otras obras literarias, emitidas bajo un estatuto más o menos comprometido, o buscar el signo del pacto de lectura en otro tipo de discursos no estrictamente literarios, tales como entrevistas u otro tipo de informaciones en los medios de comunicación.

La existencia de una ambigüedad paratextual no debe repercutir en el hecho propio de la ambigüedad textual en cuanto a deshacerla. Los elementos que forman la ambigüedad paratextual sirven de apoyo al texto, no como solución a un acertijo.

4. Los tipos de autoficción

Hay una autoficción que no solo se respalda en el nombre del autor para ejercer este juego ambiguo, además mezcla experiencias vitales propias con otras inventadas, las cuales pueden ser verosímiles perfectamente. Este tipo de autoficción se ha dado en llamar «autobioficción». Manuel Alberca (2007: 194-195), a este respecto, sugiere que

Las autobioficciones se caracterizan por su equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son ni novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez, sin que el lector pueda estar seguro (mientras las lee) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico.

Esta podría ser la expresión máxima de la ambigüedad en la teoría autoficticia, ya que, aunque pueda parecer que el elemento narrativo es ficcional, en ningún momento se puede asegurar tal cosa. Suele ocurrir que este tipo de autoficciones tiene muchos menos referentes verídicos contrastables, es decir, se desconoce por completo si algo de lo que se cuenta pasó realmente, ya sea de manera total o parcial.

Otro tipo de autoficción es la que transmite unos hechos ficticios a partir de unos datos y hechos verídicos, totalmente contrastables, conocidos por otros medios. El autor sitúa al lector en un lugar conocido de su vida y lo sumerge en una historia que puede ser ficticia, y deriva esto hacia una ambigüedad muy débil que puede llevar al lector a hacer una mera lectura autobiografía, de no ser por los paratextos que la sitúan en el territorio novelesco. A este respecto, Manuel Alberca (2007: 182-183) afirma lo siguiente:

En este tipo de relato autoficticio, el punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica en ningún momento. El autor es el héroe de su historia, el pivote en torno al cual se ordena la materia narrativa, en la que fabula su existencia real a partir de datos que le identifican. En muchos de estos relatos la invención es tan débil que la ambigüedad se desvanece prácticamente, pues [...] lo ficticio reside en la denominación novelesca del relato y en la voz narrativa que cuenta. La ficcionalización es mínima y se hace evidente por la incursión en la trama de algún episodio o aspecto aislado inventado, que en la práctica resulta una declaración de autobiografismo apenas encubierto.

Por último, queda una autoficción fantástica, en la que el autor se aleja de su vida para situarse en un mundo superior a la realidad perceptible. Como afirma Alberca (2007: 190),

Este tipo de autoficción se caracteriza por la manera fuertemente ficticia con que se desrealizan los datos autobiográficos de los que arranca el autor o por la manera en que éste se inventa una personalidad y una historia radicalmente distinta a la suya, y que sin embargo, a la manera de un sosias grotesco o un doble imperfecto de sí mismo, también le representa.

Como se verá, esta es una de las principales características de la autora Amélie Nothomb: hay momentos en los que se separa de sí misma para representar su máxima, y a la vez más íntima, esencia.

5. Amélie Nothomb: la autora y su obra

Amélie Nothomb es una autora belga que nació en Kobe (Japón), en 1967, debido al trabajo de su padre como diplomático. Su primera infancia la pasa en Japón, pero luego su destino se dirigirá hacia China, Birmania y Nueva York, siempre siguiendo el trabajo de su progenitor.

Gana el Gran Premio de la Academia Francesa por su novela más aclamada, *Estupor y temblores* (1999), que publicaría Anagrama en el 2000. Es famosa por publicar una novela al año, por sus estrictos hábitos de escritura (asegura que se levanta todos los días a las cuatro de la mañana a escribir) y por su extravagante manera de vestir. Es una de las autoras más vendidas de lengua francesa junto a Michel Houellebecq, por ejemplo.

Algunas de sus novelas se han llevado al cine, como es el caso de *Estupor y temblores*.

Actualmente reside en París, donde escribe sus obras y contesta las cartas de sus lectores personalmente a diario.

5.1. Análisis de la ambigüedad en la autoficción de Amélie Nothomb

Para este trabajo se han escogido las tres obras autoficcionales que tratan la vida de la autora en Japón: la infancia de *Metafísica de los tubos* (2013), la primera juventud en *Ni de Eva ni de Adán* (2010), y la madurez con *La nostalgia feliz* (2018). Además, se realizará una comparación con *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux* (2012), documental protagonizado por la autora que hace un recorrido visual por lo que se cuenta en *La nostalgia feliz*.

5.1.1. *Metafísica de los tubos* (2000) (Anagrama, 2013)

Metafísica de los tubos adentra al lector en el mundo infantil de la autora, sus primeros tres años de vida. Al principio del relato, Amélie Nothomb utiliza la tercera persona para hablar de su yo de la infancia, pero no solo se sirve de un narrador heterodiegético para alejarse, sino que nombra al propio personaje del que habla, es decir, habla de ella misma, como «Dios»:

En el principio no había nada. [...]

Dios tenía los ojos perpetuamente abiertos y fijos. Si hubieran estado cerrados, nada habría cambiado. No había nada que ver y Dios nada miraba. Se sentía repleto y compacto como un huevo duro, cuya redondez e inmovilidad también poseía.

Dios era la satisfacción absoluta. Nada deseaba, nada esperaba, nada percibía, nada rechazaba y por nada se interesaba. La vida era plenitud hasta tal punto que ni siquiera era vida. Dios no vivía, existía (Nothomb, 2013: 7).

Lo que hace Nothomb aquí es crear una realidad ajena a lo realmente ocurrido debido a la falta de recuerdos propios. La autora no siente que sea ella misma y por eso se aleja de su propia persona, hace un retrato de lo que pudo haber sido su inicio en el mundo en clave humorística. Se compara a Dios porque para ella nada hubo antes, solo oscuridad. Esta afirmación puede apoyarse en lo que se dice más adelante en el texto:

¿Cuál es la diferencia entre los ojos que poseen una mirada y los ojos que no la poseen? Esta diferencia tiene un nombre: la vida. La vida comienza donde empieza la mirada.

Dios carecía de mirada (Nothomb, 2013: 8).

Las únicas funciones que nos puede asegurar la autora que cometía en esta época son las básicas de “la deglución, la digestión y, como consecuencia directa, la excreción” (Nothomb, 2013: 9). Por ello pasa de llamarse Dios a denominarse como «el tubo».

A partir de este punto, la novela es una reflexión sobre la vida, la elección, la falta de decisión y la naturaleza humana para desembocar en el nacimiento de la identidad de la autora junto con su primer recuerdo: su abuela dándole chocolate belga.

Este momento tan anecdótico forma la parte más trascendental de la obra. El «yo» nace con la primera reacción, con el primer recuerdo:

La voluptuosidad se le sube a la cabeza, le hace jirones el cerebro y hace resonar una voz que nunca había oído:

—¡Soy yo! ¡Yo soy la que vive! ¡Yo soy la que habla! No soy «él» ni «este», ¡soy yo! Ya no tendrás que decir «él» para hablar de ti, tendrás que decir «yo». Y soy tu mejor amigo: el placer es mío.

Fue entonces cuando nació a la edad de dos años y medio, en febrero de 1970, en las montañas del Kansai y en el pueblo de Shukugawa, ante la mirada de mi abuela paterna, por obra y gracia del chocolate blanco (Nothomb, 2013: 30-31).

Se puede ver cómo la autora nace, según lo que ella dice, por segunda vez. Pero lo que realmente nace a partir de aquí es la conciencia de la autora, y como consecuencia surge la unión entre autor, narrador y personaje. En este momento aparece un pasaje totalmente aclaratorio sobre su creación autoficticia, en la que declara que lo realmente importante en su obra, en lo que se sustenta su invención, es en las sensaciones que recuerda de cuando era pequeña:

Al otorgarme una identidad, el chocolate blanco también me había proporcionado una memoria: desde febrero de 1970 lo recuerdo todo. ¿Para qué recordar nada que no esté relacionado con el placer? El recuerdo es uno de lo más indispensables aliados de la voluptuosidad.

Una afirmación tan contundente —«lo recuerdo todo»— no tiene ninguna posibilidad de ser creída por nadie. No importa. Tratándose de un enunciado de tan difícil comprobación, no tengo ningún interés en que nadie me crea.

Es cierto que no recuerdo la preocupación de mis padres, las conversaciones con sus amigos, etc. Pero no he olvidado nada de lo que realmente valía la pena: el verde del lago en el que aprendí a nadar, el olor del jardín, el sabor del aguardiente de ciruelas probado a escondidas y otros descubrimientos intelectuales.

Previo al chocolate blanco, no recuerdo nada: tengo que fiarme del testimonio de mis allegados, reinterpretado por mí. Luego mis informaciones son de primera mano: la misma mano que escribe (Nothomb, 2013: 35-36).

Hace una doble declaración para enredar aún más la ambigüedad textual: por un lado, confiesa que tanto parlamentos como anécdotas exteriores a ella son totalmente ficticias, pero por otro conduce a la esencialidad. En la base de su relato es donde se encuentra la verdad íntima de la autora. En el último párrafo del fragmento, Nothomb dice que después de la escena del chocolate blanco todo son recuerdos, pero esta afirmación hay que cogerla con cuidado, ya que estos recuerdos a los que ella se refiere son las sensaciones de «el verde lago» o «el sabor del aguardiente», nunca habla de recuerdos completos.

Nothomb comienza así una divertida narración sobre sus primeras andanzas en el mundo: sus primeros pasos o sus primeras palabras. En este momento, el relato se convierte en una alabanza hacia su niñez, en la que se erige a sí misma como una deidad hacia la que se doblan su aya Nishio-san, sus padres y su hermana Juliette.

La autora sumerge al lector en los primeros conocimientos de un niño sobre el mundo que lo rodea, tanto lo bueno como lo malo: la felicidad, el placer, la euforia, pero también la tristeza, la decepción, el miedo o el sentimiento de pérdida. Este último marcará uno de los mayores temores de Amélie Nothomb:

Acababa de enterarme de la terrible noticia a la que, un día u otro, todo humano tiene que enfrentarse: «Lo que te ha sido dado te será arrebatado»: así es como me formulaba el desastre que iba a convertirse en el leitmotiv de mi infancia, de mi adolescencia y de las peripecias subsiguientes. «Lo que te ha sido dado te será arrebatado»: tu vida entera se verá marcada por el luto. Luto por el país amado, por las montañas, las flores, la casa, Nishio-san y el idioma que hablas con ella (Nothomb, 2013: 113-114).

La historia de *Metafísica de los tubos* acaba con la tentativa de suicidio — disfrazada de accidente— de una Amélie de tres años en el estanque de su jardín nipón:

La tercera persona del singular retoma poco a poco posesión del «yo», que me sirvió durante seis meses. La cosa cada vez menos viva siente que vuelve a convertirse en el tubo que quizás nunca dejó de ser.

Pronto, el cuerpo no será más que tubo. Se dejará invadir por el elemento adorado que proporciona la muerte. Finalmente liberado de sus funciones inútiles, la canalización dejará paso al agua, a nada más (Nothomb, 2013: 138-139).

El intento de suicidio por parte de una niña de tres años puede resultar inverosímil. El texto acaba con una ambigüedad acrecentada gracias a este inesperado revés de la trama, aunque no se puede dudar de que los hechos ocurrieron, ya que ella misma aclara que hoy en día puede seguir viendo en su frente «una cicatriz de una admirable elocuencia» (Nothomb, 2013: 143). Lo que sí nos hace dudar es sobre su falta de intencionalidad o su voluntariedad, aunque a Nothomb no le importa ser inverosímil:

Tenía que acostumbrarme a aquella idea: no tenía credibilidad. No era grave. En el fondo, me daba lo mismo que me creyeran o no. Yo seguiría inventando para mi propia satisfacción.

Empecé, pues, a contarme historias. Yo, por lo menos, me creía lo que decía (Nothomb, 2013: 106).

Esta ambigüedad aumenta al producirse el incidente estando ella sola, o no habiendo testigos actuales que puedan corroborarla. Es común en su obra que los

momentos más inverosímiles de la historia sucedan cuando no hay ningún testigo. Ella misma cuenta que otra de las criadas que estaban en la casa, la cual odiaba a la familia, la ve y la deja ahogarse. No hay nadie que corrobore tal historia, con lo cual no se puede comprobar la veracidad de unos hechos tan sorprendentes.

Amélie Nothomb juega durante toda la obra con el lector haciendo un arriesgado equilibrio entre la lectura autobiográfica, afirmando que lo que cuenta a partir del episodio del chocolate es verdad, y la lectura ficticia, asegurando que esta verdad puede ser inverosímil, pero que tal efecto no le preocupa lo más mínimo. Nothomb no necesita dar explicaciones al lector, no quiere que se decante por una lectura u otra. Mantiene la tensión de los pactos hasta el final, y cuando la lectura ha concluido el lector no puede decantarse por ninguna interpretación.

El nombre de la autora no aparece en ningún momento, y el receptor tiene que sostener el componente autobiográfico sobre otros puntos, como el nombre de su hermana, Juliette, los nombres de sus padres, el del aya, el de su pueblo Shukugawa, e incluso las fechas de su nacimientos y su primer recuerdo junto a su abuela.

La portada de *Metafísica de los tubos* que la editorial Anagrama usó para su publicación en la serie «Colección Compactos» muestra una foto de la autora y su hermana de pequeñas en la playa. Esta fotografía, tomada por uno de sus padres, muestra uno de los momentos habituales en la familia en sus momentos de ocio, y que también aparece grabado en la narración a través de su traumático ahogo en el mar.

Estos elementos conducen a una interpretación biográfica del texto. Sin embargo, en la contraportada se denomina el texto como «novela», pero también nos dice que es «uno de los relatos autobiográficos de la autora». Con estas razones paratextuales se sitúa la narración en el ámbito de la autoficción.

Siguiendo en la contraportada, al final aparece una pequeña biografía en la que se puede constatar que el año en el que nace concuerda con las fechas del libro, además de los datos más básicos de su vida en Japón.

5.1.2. *Ni de Eva ni de Adán* (2007) (Anagrama, 2010)

En esta historia Amélie Nothomb se encuentra de vuelta en Japón, casi veinte años después de su partida, cuando todavía era una niña. Este dato lo muestra en la primera página de la novela: “En 1989, no eran precisamente jóvenes lo que faltaba en Tokio. Y menos en un café de Omote-Sando, el 26 de enero, hacia las tres de la tarde” (Nothomb, 2010: 7).

Nothomb va a contar al lector su vuelta al país nipón como profesora de francés. Allí se verá envuelta en una complicada historia de amor con un joven adinerado de Tokio llamado Rinri, alumno suyo.

Hay una clara diferencia con respecto a *Metafísica de los tubos*, pues en esta obra la autora se otorga muchos nombres diferentes: el tubo, Dios, la planta, etc. Sin embargo, en *Ni de Eva ni de Adán* aparece su nombre, «Amélie», desde el primer momento; también dice su edad, veintiún años.

La relación entre Amélie y Rinri comienza con una distancia entre profesora y alumno que se irá cerrando poco a poco hasta convertirse en amantes. Por el camino, Amélie descubre Japón con unos nuevos ojos: la belleza más tradicional le impacta frente a la moderna tecnología de Tokio, y la sociedad le desconcierta en sus costumbres. Pero se deja guiar por Rinri hasta sumergirse en el mundo nipón que había abandonado hacía casi veinte años.

El redescubrimiento del mundo japonés se coloca en paralelo al conocimiento de los amantes:

Yaloverás era la mejor de las filosofías. Rinri y yo no teníamos ni idea de lo que hacíamos juntos ni de adónde íbamos. Con el pretexto de estar visitando lugares de un interés relativo, nos explorábamos el uno al otro con indulgente curiosidad. La casilla de salida del monofili japonés me encantaba (Nothomb, 2010: 47).

En mitad de la narración hay un corte de un mes en la relación. La hermana de Amélie, Juliette, llega a Japón desde Bruselas y pasan juntas este tiempo volviendo a los lugares de su infancia, los lugares que aparecían en *Metafísica de los tubos*:

Un tren nos llevó hasta Kansai. La provincia seguía siendo igual de hermosa. Sin embargo, no le deseo un viaje así a nadie. Es un milagro que sobreviviera a semejante tormento. Sin la presencia de mi hermana, nunca habría tenido el valor de regresar a los

escenarios de nuestra infancia. Sin la presencia de mi hermana, me habría muerto de pena en el pueblo de Shukugawa.

El 5 de agosto, Juliette regresó a Bélgica. Me encerré durante horas para gritar como un animal. Cuando mi pecho se vació de los gritos que contenía, telefoneé a Rinri (Nothomb, 2010: 79).

Un episodio de un mes se resume en un par de párrafos, bien porque no interesa para el transcurso narrativo de la historia de amor, bien porque Amélie Nothomb no quiere compartir ese viaje por lo doloroso que le resulta. Se oculta al lector un mes entero de la trama sin que se pueda reconstruir. No se puede asegurar que, al omitir esto, mienta en algo, pero también es verdad que sí oculta la verdad.

Nothomb vuelve a ocultar los hechos en un tramo de tres días en los que ella y Rinri están encerrados en casa de este a causa de un tifón. Vuelve tras el paso del tifón, cuando suben las persianas de la casa, y es entonces cuando muestra los destrozos causados. Sin embargo, estos daños exteriores pueden ser extrapolados a los sentimientos de la protagonista durante este encierro:

Lo que experimentaba con Rinri era nuevo y se articulaba alrededor de la idea de compartir una encantadora incomodidad. Aquella vida en pareja se parecía al colchón de agua sobre el que dormíamos: pasado de moda, incómodo y divertido. Nuestro vínculo consistía en experimentar juntos un conmovedor malestar (Nothomb, 2010: 96).

Desde ese verano los meses de relación se resumen en películas que vieron juntos, o alguna excursión en pocas páginas. Llega diciembre y Amélie decide marcharse sola al campo. Aquí no dejan de suceder una serie de momentos que no se pueden denominar como verídicos totalmente. Amélie sube al monte Kumotori Yama, de dos mil metros de altitud, ella sola. Es necesario pararse en este suceso, ya que, como se advirtió en el análisis de *Metafísica de los tubos*, los hechos más extraños le suceden en soledad.

La protagonista ya va sugestionada por las historias que conocía a través de su aya Nishio-san:

Yo misma tenía que superar mi miedo al aventurarme sin escolta. Cuando era pequeña, mi bienamada aya nipona me contaba las historias de Yamamba, la más malvada de las *onibaba* (brujas), la que reinaba en las montañas, donde atrapaba a los paseantes solitarios para convertirlos en sopa —la sopa de los paseantes solitarios, potaje rousseauniano donde los haya, atormentó tanto mi imaginario que estoy segura de conocer su sabor (Nothomb, 2010: 121).

En la subida a la montaña rehúsa de hacer caso de una nube amenazadora, y, cuando estalla una tormenta de nieve, se sienta a contemplarla caer encima de ella. Esto provoca que se empape y tenga que correr a buscar un refugio, que encuentra a duras penas debido a la oscuridad que ya había. Se introduce en él, se pone un pijama, y entonces siente necesidad de miccionar. Aquí su decisión resulta bastante anodina:

Brusca constatación: pipí. Tendría que haberlo pensado antes. Lo más cómodo era la montaña. Salir en pijama en plena tempestad equivalía a perder mi última ropa seca, y tampoco iba a volver a ponerme la empapada. No había demasiadas alternativas: me quité el pijama, respiré hondo y corrí hacia fuera como quien se lanza al vacío. Descalza en la nieve, acucillada en cueros, procedí con una mezcla de horror y éxtasis. La oscuridad era absoluta y no se veía la blancura de los remolinos de nieve, sólo se percibía a través de otros sentidos: aquello tenía un tacto y un gusto blanco. Ebria de dolor, regresé al refugio y me sumergí debajo del *kotatsu*, aliviada de que el guarda no me hubiera sorprendido en esa postura. Cuando la estufa consiguió secar mi piel, volví a ponerme el pijama (Nothomb, 2010: 125-126).

Resulta un hecho bastante extraño y extravagante, sin embargo no inverosímil. Tras este momento pasa la noche en un delirio de insomnio y frío. Al amanecer ocurre otro suceso que la autora misma no se atreve a revelar como verdadero:

Mientras esperaba las primicias del alba, me pareció escuchar unos pasos en el refugio: no tuve valor de asomar la nariz fuera del *kotatsu*, nunca pude comprobar si los ruidos provenían de mi imaginación electrizada por el frío o de una presencia real. Mi miedo era tan intenso que temblé con más violencia todavía (Nothomb, 2010: 128).

Aquí, Nothomb hace un juego velado al contar una historia, unas sensaciones, pero enmarcándolas en un ambiente sugestivo a su propio miedo o delirio. Cuando sale por fin del refugio se da cuenta de que no hay huellas, por lo que asegura que su “visitante nocturno sólo podía haber sido Yamamba” (Nothomb, 2010: 129), la bruja que convierte en sopa a los montañeros solitarios. Es decir, afirma el hecho extraordinario, pero aún así, antes se ha escudado en una posible enajenación.

Aquí no acaba el desvarío del episodio, es más, Nothomb asegura estar corriendo por la montaña recién nevada desde las cinco de la mañana hasta las doce del mediodía, sin parar. En el momento en que para, se encuentra a lo lejos el monte Fuji y se echa a llorar. Amélie se pierde por la montaña hasta encontrar el referente geográfico del volcán en un delirio en el que se desconoce si es verdad o no lo que cuenta. Ella misma no puede asegurar nada y, como está sola, como no hay testigos de tales hazañas, no se puede constatar la veracidad de tales hechos. Este episodio de liberación acaba con el reencuentro con su amante, donde todo parece volver a un terreno verosímil:

[...] Al otro lado de la línea, un ser humano se dirige a mí:

—¿Quién es usted? —digo.

—Por fin, Amélie, soy yo, Rinri, ¿Ya no reconoces mi voz?

No me atrevo a decirle que había olvidado incluso su existencia (Nothomb, 2010: 133).

Este constituye el principio del fin de la relación con su amante japonés. La crisis se acentúa en un viaje en las fechas de la Navidad a la isla de Sado, donde Rinri le pide matrimonio a Amélie. Ella no acepta tal compromiso:

Unas horas más tarde, se durmió y yo inicié mi insomnio. Cuando volvía a pensar en la petición de matrimonio de Rinri, tenía la impresión de revivir el momento en el que los tentáculos del pulpo muerto me habían atrapado la lengua. Esa desagradable asociación de ideas no tenía nada que ver con la casi simultaneidad de ambos episodios. Intentaba tranquilizarme repitiéndome que había conseguido librarme de la opresión de las ventosas y aplazar sine día la amenaza matrimonial (Nothomb, 2010: 149).

La vuelta a Tokio entrelaza el hilo del final de la relación sentimental con Rinri con el inicio de su aventura empresarial, a principios de los noventa, que relata en *Estupor y temblores* (1999): “Rinri soportaba con valentía a aquella novia exangüe. Era yo la que no lo soportaba a él. En el trabajo, me comprendía. No comprendía nada a la zombi en la que me había convertido lejos de la empresa” (Nothomb, 2010: 153-154).

Los sufrimientos del trabajo pasan factura en el humor de Amélie y en su relación con Rinri. Empieza a dudar de si los placeres pasados fueron reales; en consecuencia, empieza a dudar de si lo que se ha narrado es cierto:

Cuando el metro me llevaba hasta el lugar de los suplicios, pensaba en mi vida anterior. Apenas unos meses me separaban de ella. Resultaba difícil de creer. En tan poco tiempo, ¿en qué se había convertido Zaratustra? ¿De verdad había afrontado con las piernas desnudas las cimas japonesas? ¿De verdad había bailado con el monte Fuji como recordaba? ¿Y de verdad me había divertido tanto con ese chico que ahora me observaba mientras dormía? (Nothomb, 2010: 154).

Nothomb duda de la realidad de su propio relato. Lo que ha narrado en las páginas anteriores se tambalea de manera inestable en el juego ambiguo que hace pensar en que la autora ha estado ficcionalizando su vida, no solo en los momentos más inverosímiles, sino también en los demás. Esto se acrecentará con un pasaje de *La nostalgia feliz* (2018) en el que se le pregunta a Rinri sobre esta novela, pero que será analizado en su correspondiente apartado.

Ante esta situación de desesperación, Rinri insiste en el matrimonio para liberar a Amélie de su trabajo, pero ella no consigue nunca decir que sí. Sin embargo, en un momento de estrés y de cansancio, Rinri le pregunta: “¿Como siempre no quieres casarte conmigo?”. Ella responde con un simple “no”, lo cual el nipón toma como una afirmación:

[...] Había comprendido. Debió de preguntar: «¿Como siempre no quieres casarte conmigo?» Y yo había respondido al modo occidental. Después de medianoche, tengo el fastidioso defecto de ser aristotélica.

Era horrible. Me conocía lo suficiente para saber que no tendría fuerzas para reinstaurar la verdad. Incapaz de ser desagradable con alguien amable, me sacrificaría para no decepcionarle (Nothomb, 2010: 157).

La decisión que toma la protagonista es comprar un billete sin vuelta a Bruselas y decirle a Rinri que va a visitar a su hermana Juliette. De allí no vuelve y es cuando empieza a escribir su primera novela, *Higiene del asesino* (1991). Las llamadas de Rinri se van espaciando hasta que no vuelve a llamar.

Unos años después, en 1996, se reencontrarían en una firma de libros de *Higiene del asesino* en Tokio, donde finaliza el libro con un abrazo entre los dos:

Y fue terriblemente intenso, siete años de emoción vividos en diez segundos. Así que era eso, Rinri y yo: el abrazo fraternal del samurái. Infinitamente más hermoso y más noble que una vulgar historia de amor.

Luego, cada samurái soltó el cuerpo del otro samurái. Rinri tuvo el buen gusto de marcharse en el acto, sin darse la vuelta.

Levanté la cabeza hacia el cielo para que mis ojos volvieran a tragarse sus lágrimas.

Yo era el samurái que debía dedicarle un libro a la siguiente persona (Nothomb, 2010: 172-173).

La imagen de la portada de *Ni de Eva ni de Adán* muestra a la autora en una edad de juventud con el filo de una catana de samurái entre sus manos, aludiendo a la historia que se cuenta en el interior del libro.

Hay una diferencia paratextual con respecto a *Metafísica de los tubos*, porque en la contraportada de *Ni de Eva ni de Adán* no se habla de «ficción» o de «novela». Sin embargo, el texto sigue enmarcado dentro de la colección destinada a ficción en la editorial Anagrama. No se desmadeja la construcción autoficticia en este punto: hay que recurrir a la lectura profunda del texto para situarse en ciertos puntos que se han

analizado arriba para ver que los momentos más inverosímiles son lo que vive en soledad. Además, hay ciertos puntos donde duda sobre la veracidad de sus recuerdos.

Todo esto sitúa al lector en un texto más complejo a la hora de desentrañar que el referente a su infancia. La autora ha evolucionado y es más hermética con respecto a *Metafísica de los tubos*. Aun así, se puede seguir considerando una autoficción.

5.1.2. *La nostalgia feliz* (2013) (Anagrama, 2018) y el documental *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux* (2012)

Dieciséis años han pasado desde el último encuentro entre Amélie y Rinri. A Nothomb le proponen un documental para la televisión francesa sobre su vida en Japón, con lo cual decide ponerse en contacto con las dos personas clave en las anteriores novelas: Nishio-san, su niñera, y Rinri.

El inicio del libro plantea el contenido ficticio de lo que ha contado en *Metafísica de los tubos*, pues reconoce la ficción obligada para reconstruir su infancia:

Todo lo que amamos se convierte en ficción. De las mías, la primera fue Japón. A los cinco años, cuando me arrancaron de allí empecé a contármelo a mí misma. Las lagunas de mi relato no tardaron en incomodarme. ¿Qué podía decir yo del país que creía conocer y que, con el transcurrir de los años se iba alejando de mi cuerpo y de mi mente? (Nothomb, 2018: 7).

Es cierto que en *Metafísica de los tubos* se ve una mayor seguridad contando lo que le rodea, y en *Ni de Eva ni de Adán* se observa a una Amélie confusa con respecto a las tradiciones y costumbres japonesas. Ella, que se creía genuinamente nipona, se da de bruces contra la realidad que vive.

Lo primero que hace es llamar a Rinri a Tokio para contarle que va a hacer un viaje hacia allí. La actitud de Amélie de pronto se vuelve tensa al recordar la publicación, cinco años antes, de *Ni de Eva ni de Adán*:

Nunca tantas banalidades fueron intercambiadas con tanta alegría. Me di cuenta de que había temido su reacción: cinco años antes, había publicado *Ni de Eva ni de Adán*, un libro en el que contaba nuestra relación. Es cierto que aquel relato mostraba el maravilloso chico que era él. Pero incluso así podría sentirse dolido conmigo (Nothomb, 2018: 14).

Efectivamente, Rinri había leído todos sus libros, pero no mostraba ningún rastro de malestar. Tras colgar, su siguiente llamada es para Nishio-san, con la que habla en un japonés que no había utilizado desde hacía dieciséis años. Cuando por fin llega a Japón vuelve a situarse en el tiempo:

Recapitulemos. Estamos a 28 de marzo de 2012. Soy una escritora belga que, tras una ausencia muy prolongada, se reencuentra con el país de sus primeros recuerdos.

La última vez que vi Japón fue hace dieciséis años, pero la última vez que vi Kobe fue hace veintitrés. En el ínterin, esta ciudad fue brutalmente destruida por el terremoto del 17 de enero de 1995. Lo que veo por la ventana me resulta familiar. Sin embargo, no puede serlo (Nothomb, 2018: 36-37).

El viaje a Shukugawa resulta ser una tremenda decepción para Nothomb: todo ha cambiado debido a los terremotos. El momento en el que presencia que de su casa no queda nada es totalmente traumático para ella. Sin embargo, por la presencia de las cámaras no se atreve a exteriorizarlo:

Si en algo soy japonesa es en eso: cuando intuyo que mi reacción emocional está a punto de volverse demasiado intensa, me pongo tensa. Mi cuerpo rígido deambula por la calle. Dirigen el micrófono hacia mí, suelto cualquier cosa insustancial sobre el transcurso del tiempo (Nothomb, 2018: 41).

Es cierto que, tras el visionado del documental, se puede observar la tensión en la anatomía de Nothomb. Quizá pueda considerarse al documental, debido a su intento de falsificar sus sentimientos, como otro tipo de autoficción.

El encuentro con Nishio-san se produce en el pequeño apartamento en el que vive la anciana. Aunque este es el primer reencuentro verdadero en el libro, en el documental *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux* (2012) montan esta escena en el final de la cinta, quizá por su componente conmovedor.

Tanto en el documental como en el libro se observa el encuentro, después de años, entre una «madre» y una «hija». Al principio ninguna de las dos se atreve a ser cariñosa en exceso, pero cuando Amélie le confiesa a su aya que fue una madre para ella, la anciana se derrumba y las dos se funden en un abrazo:

Permanecemos así interminablemente. Lloro como me habría gustado llorar a los cinco años, cuando me arrancaron de sus brazos. Resulta extraño experimentar algo tan intenso. Inclino mi cabeza hacia la de esa mujer tan importante para mí y entonces se produce algo difícil de expresar con palabras: a causa del llanto, el contenido de mi nariz mana sobre la cabeza de mi sagrada madre. Horrorizada ante la posibilidad de que se haya dado cuenta, le acaricio el pelo con la palma de la mano, con el objeto de

limpiar mi fechoría. En Japón, un gesto tan íntimo resulta una grosería inimaginable, pero Nishio-san lo acepta porque me quiere (Nothomb, 2018: 49-50).

Se puede afirmar que el documental no es una prueba visual de lo que cuenta Nothomb en su libro. Es más bien un complemento. En *La nostalgia feliz* se cuenta la historia de los sentimientos, lo que es imposible ver a través de una pantalla. Amélie Nothomb siente este momento como desgarrador, se imagina a ella llorando desconsoladamente, tilda al momento de «intenso». Sin embargo, en el documental no se ve a una Nothomb desgarrada. Se la ve rígida ante la situación, quizá porque a ella no se le olvida la presencia de las cámaras. El libro constituye la pieza que le falta al documental, nos analiza lo que «realmente» siente Nothomb por dentro ante tal escena.

Tras este episodio se sucede la visita a la escuela de su infancia, momento que ocupa una parte importante del documental, también del libro. Sin embargo, en *Metafísica de los tubos* casi no se menciona esta parte de su vida. La visita es rutinaria, porque es un sitio que, según confiesa la autora, odiaba de pequeña.

La siguiente visita es a Fukushima, lugar que no aparece en los libros y que la autora, según dice, no visitó nunca antes. Sirve para mostrar por la televisión francesa los desastres del accidente nuclear del año anterior. Esta visita se la llega a reprochar Rinri en una llamada de teléfono:

—Acabo de visitar Fukushima, estoy en el Shinkansen.

—Fukushima. ¿No crees que esa pobre gente ya ha sufrido bastante? ¿Era realmente necesario que fueras? —dice con su tono chistoso.

—Ya sabes que ignoro lo que es la compasión (Nothomb, 2018: 81).

Resulta paradójico que Amélie Nothomb en este momento acepte la visita al lugar de la debacle, cuando de lo que se trata es de hacer un repaso por su vida y su obra en Japón. Simplemente parece un artificio televisivo en el que ella se ve encerrada, incapaz de buscar otra alternativa.

En el siguiente capítulo se reencuentra con su novio de *Ni de Eva ni de Adán* (2010). Este encuentro no se documenta en las imágenes emitidas en televisión, por lo que el único documento disponible es lo narrado por Nothomb:

No ha cambiado en absoluto. Está exactamente igual que en 1989. Delgado, guapo, sobrio, la nuca bien afeitada. El chico hinchado de 1996 nunca existió.

Me acerco para abrazarle, es muy amable. Apenas algunas canas. Tiene cuarenta y tres años. Eso no tiene ningún sentido (Nothomb, 2018: 90).

El reencuentro que temía Amélie se convierte en una excursión fría por el taller de joyería de Rinri. Después de un breve paseo por los lugares de su pasado en Tokio, por fin Amélie aborda la pregunta sobre su distanciamiento:

—Cuando hui y dejaste de llamarme: ¿qué ocurrió?

Toma un sorbo de vino y responde pausadamente:

—Primero fui infeliz. Entonces mi madre me sermoneó: «Estoy muy decepcionada contigo. Compórtate como un japonés.» Le repliqué que no tenía ni idea de lo que significaba. «Soy consciente de ello. Por eso te he matriculado en un curso de civilización japonesa, en Londres. Te marchas mañana.» Creí que se trataba de una broma, pero me equivocaba. [...]

—Y luego regresé a Japón: gracias a Londres, me enamoré de mi país. [...] Mi padre me nombró vicepresidente de la escuela (Nothomb, 2018: 96-97).

En una cena posterior con el equipo del documental, preguntan a Rinri por *Ni de Eva ni de Adán*. Su contestación y la reflexión de Amélie sobre ella constituyen un pilar importante para entender los procesos por los que construye su autoficción:

—Una encantadora ficción.

La realizadora parece perpleja.

Pensándolo bien, entiendo lo que dice. En *Ni de Eva ni de Adán*, cuento mi versión de nuestra relación. ¿Cómo no iba a divergir la de Rinri hasta el punto en que la mía parezca ficticia? Si San Juan hubiera podido leer el Evangelio según San Mateo, sin duda lo habría considerado una ficción en toda regla. Además, él ha dicho que esta ficción resultaba encantadora. Me siento aliviada (Nothomb, 2018: 104-105).

Lo que nos cuenta en sus libros es su verdad, la única investigación es aquella introspectiva. Utiliza la memoria y los sueños para evocar su propia realidad sin basarse en la de los demás, con lo cual no cuenta la verdad total al lector, sino lo que ella ha interpretado de sus recuerdos. Esta es la confesión madura de sus procesos autoficticios.

El libro acaba con la vuelta a París y con la idea de un futuro viaje con paradero desconocido.

Esta vez parece que el libro sea una justificación del documental. Nothomb no parece cómoda grabando esos lugares y a esas personas y, por ello, decide explicarse a través del relato. La presencia de las cámaras deja que el proceso de invención sea mucho menor, pero aprovecha los momentos sin ellos para reflexionar. Reflexionar

sobre su escritura, sobre su relación con Rinri, sobre la vida de Nishio-san, sobre lo que podría haber ocurrido de no haber abandonado a su novio en 1989...

El libro dota de un significado todavía más profundo a *Metafísica de los tubos* y a *Ni de Eva ni de Adán*, desde una perspectiva más madura, totalmente diferente a la Amélie de esas historias.

En esta ocasión, la fotografía de Amélie de la portada corresponde con esa madurez. Se la observa ya con uno de sus característicos tocados extravagantes, feliz, en un patio muy austero.

En la contraportada aparece la expresión «ficciones autobiográficas» para referirse no solo a esta entrega, sino a *Ni de Eva ni de Adán*, en cuya contraportada no aparecía tal signatura, ni otra parecida. Pero, además, aparece la recomendación de una periodista de *Libération*, donde se encuentra, por primera vez, la palabra «autoficción» para designar y enmarcar su obra. Este elemento no se encuentra en ninguna de las obras anteriores. Aun así, no hay ningún elemento que nos clarifique el pacto ambiguo, decantando su lectura hacia un lado más autobiográfico. Solo se puede dudar de si pasan o no los momentos en los que está sola con Rinri, o sus propios pensamientos.

5.2. Conclusiones sobre Amélie Nothomb y su autoficción

Tras un análisis de estas tres obras de Amélie Nothomb se puede llegar a una serie de conclusiones sobre su obra autoficcional. Estas conclusiones se pueden hacer de forma conjunta, debido a que entre los tres libros se podría decir que se forma una trilogía, al menos temática.

Los periplos japoneses de la autora belga forman parte del grupo de «autobioficciones» de la autora, aunque también se podrían considerar «autoficciones biográficas». Las diferencias teóricas arriba explicadas hacen difícil poner una etiqueta definitiva a la obra de Amélie Nothomb, debido a que los momentos más ambiguos, o menos transparentes, de su obra no quedan esclarecidos, tal y como ella misma dice: “Yo seguiría inventando para mi propia satisfacción” (Nothomb, 2013: 106). Es decir,

cuenta su propia verdad, pues a ella no le interesa la verdad absoluta, y crea su verdad a su gusto para estar en armonía consigo misma. Esto puede respaldarse por las propias palabras de Rinri en *La nostalgia feliz* (Nothomb, 2018: 104), cuando dice que la historia de *Ni de Eva ni de Adán le parece* «Una encantadora ficción».

En el caso de que solo existieran pruebas textuales sobre las obras, es decir, que viniera dado el propio texto solamente, se considerarían estas tres obras como autoficciones, ya que no hay ningún elemento que resulte inverosímil, aunque sí produzcan extrañeza. Los hechos que más ambiguos parecen siempre suelen tener una explicación que conduce a una explicación que raya la alucinación o el desvarío de la propia autora en su vida real. Sin embargo, gracias a los paratextos obtenemos la información de que son «novelas» con tintes autobiográficos, o incluso «ficciones autobiográficas», con lo cual se decantaría más por una interpretación de «autoficción biográfica».

Lo que no puede ser, sin duda, es una «autoficción fantástica», debido a que los hechos pueden tener una explicación verosímil, no extraordinaria. Incluso el momento de *Ni de Eva ni de Adán* en el que se encuentra sola en la montaña se puede explicar como un desvarío.

Amélie Nothomb pone grandes dificultades a la hora de etiquetar sus obras debido a que su autoficción no se queda sobre el papel. Es frecuente verla en sus entrevistas y actos públicos dando contestaciones ambiguas, llevando una imagen extravagante y haciendo de sí misma su propio personaje. Nothomb traspasa las líneas de sus novelas y lleva a cabo su obra en la vida pública. Se ha convertido públicamente en lo que quiere mostrar en sus obras.

En el propio documental *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux* (2012) no se puede asegurar que esté siendo ella misma, que esté siendo totalmente sincera. La máscara del autor ha salido del mundo literario, ha ido mucho más allá: se ha convertido en una *performance*.

El punto al que ha llevado su obra y su papel es el principal motivo de estudio de este trabajo. Amélie Nothomb ha creado un mundo literario a partir de su biografía. La lectura de sus obras autoficcionales se entiende mejor si se hace de manera cronológica

en paralelo a su vida real, es decir, desde *Metafísica de los tubos* (2013) hasta el presente. Con cada obra que sucede a la anterior se entiende más su conjunto, porque no solo se sirve de su vida para sus obras, sino que también hay una parte importante de reflexión literaria de las obras anteriores.

Es por este motivo por el que se han elegido, formando una especie de trilogía, *Metafísica de los tubos* (2013), *Ni de Eva ni de Adán* (2010) y *La nostalgia feliz* (2018), a las que se podría añadir *Estupor y temblores* (2000) para completar su ciclo de novelas ambientadas en Japón. Si no se ha añadido esta última obra en el análisis es porque, aunque forma parte de su ciclo nipón, realmente no muestra más vida de la que hay en su puesto de trabajo y, además, no ocupa una parte central en el documental del 2012.

En *Ni de Eva ni de Adán* (2010) existe cierta reflexión sobre lo pasado en *Metafísica de los tubos* (2013), pero *La nostalgia feliz* (2018) es la encargada de cerrar el círculo, es la reflexión definitiva sobre su vida, pero también sobre lo pasado y narrado en las dos anteriores novelas. Una reflexión en la que ella misma parece conducirse hacia un terreno pantanoso en el que no está segura si lo que ha contado es verdad del todo.

La narrativa de Nothomb, aun a pesar de contener ciertos rasgos característicos de la autoficción, es novedosa, es fresca, irónica y muy amena. La autora se centra en los rasgos fundamentales que quiere describir y no da lugar a arduas reflexiones sobre su existencia, o a un común autocompadecimiento. Es una escritora que ayuda enormemente a que este género, que fija su razón de ser en la ambigüedad de pactos, tenga un futuro más claro y prometedor. Nothomb demuestra con cada una de sus obras que la autoficción no está agonizando, que quizá goce de una buena salud todavía.

APÉNDICE: La máscara y su vida: comentario a *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción* (2017), de Manuel Alberca

Años después de sentar las bases sobre qué es la autoficción en los estudios hispánicos, Manuel Alberca publica un libro llamado *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción* (2017), en el que da un paso atrás y se posiciona en contra del género, como él mismo dice: “Me cansa ya la autoficción, y, como vengo argumentando desde el comienzo de este libro, los años comienzan a darme una visión distinta de la literatura” (2017: 306).

La principal crítica que hace del género es que la autoficción ha desterrado a la autobiografía de lo literario. Ha usado su etiqueta para entrar en un terreno prestigioso sin hacer un aporte novedoso real.

Es cierto que, como dice, “nadie puede sostener que su novedad sea absoluta” (2017: 307), mismamente uno se puede remontar incluso al Arcipreste de Hita o a Dante Alighieri, y desde ahí numerosos son los ejemplos de elementos biográficos en la ficción hasta estos días. Sin embargo, que un individuo sea su propio objeto de arte sí es algo común desde finales del siglo XX. Existe un interés general por la introspección en uno mismo. Como dicen Domingo Ródenas y Jordi García (2011: 242), esta literatura

pudo legitimarse a través de su eficacia comercial, pero también por su heterogeneidad extrema y exploratoria, de modo que las reescrituras de toda índole actuasen como recursos estéticos, a menudo bajo la distorsión paródica, el uso transgresivo de esquemas literarios, la tipificación subvertida o el cruce y mestizaje de artes, estilos y referencias incoherentes o imprevisibles.

Es decir, detrás de la literatura posmoderna, en la que se enmarca la autoficción, hay mucho más que un rechazo de la palabra «autobiografía». Es muy recurrente en la autoficción el recurso de estrategias metaliterarias, o incluso interliterarias, como se puede observar en toda la obra de Vila-Matas, y en concreto se puede poner el ejemplo de *París no se acaba nunca* (2003), obra en la que reflexiona sobre la escritura de una de sus primeras novelas de juventud, reflexión enmarcada en forma de “conferencia”.

También es una principal característica de la narrativa autoficcional el uso de la ironía, y difícilmente se puede ironizar sobre un hecho o sobre un sentimiento sin crear una figura en la que apoyarse. La autobiografía limita bastante la ironía debido al pacto

de verdad en la que se basa, pues es una contradicción que aparezca el recurso irónico de manera sutil en un relato verídico.

Pero es que esta estrategia de la máscara va más allá de la verdad de la autobiografía. Hay veces que el autor siente la necesidad de contar una verdad, pero se encuentra con impedimentos de algún tipo. Para resolver este problema disfraza esta verdad bajo el signo de la ficción, como hizo Javier Marías en *Todas las almas* (1989):

A mi modo de ver, que el Narrador no fuera ni mi prolongación ni mi sobra ni mi heredero ni mi usurpador (ni tampoco los suyos) daba a ese Narrador, nada más comenzar el texto, una autonomía absoluta, tanta que incluso yo podía permitirme, como he dicho, prestarle mis atributos y ráfagas o imágenes de mi pasado sin que yo corriera por ello el peligro de confundirme con él (Marías, 2011:1064-1065).

Alberca asegura que uno de los principales soportes del éxito de la autoficción es que “la autoficción venía a testificar la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable” (2017: 308), pero se queda en la superficie. Es verdad que la identidad del autor se ve difuminada, pero esto deriva de la imposibilidad de una verdad absoluta: el sujeto no tiene permitido conocer una verdad total y por eso no puede vender ningún relato como verdadero. Realmente un pacto biográfico en el más estricto de los sentidos resulta imposible, porque la verdad propia no es envolvente, no lo acapara todo. La escritura de uno mismo desde su propia perspectiva siempre será subjetiva por la imposibilidad del multiperspectivismo.

Resulta de gran apoyo a esta idea una reflexión de Carmen Martín Gaité en la que da su punto de vista sobre la escritura del «yo» femenino:

La mujer se refugia en sus recuerdos. Atesora celosamente lo que alguna vez ha entrevisto como felicidad fugitiva. Y sueña. Cuando ese sueño rompe la frontera de lo tangible (a causa de su fuerza) se pone a escribir y crea un universo propio. Se escapa «por dentro» (2011: 1051).

Pone Alberca como ejemplo de autoficción, para criticarla, la obra de Elvira Lindo *Lo que me queda por vivir* (2010). Sin embargo, aunque es verdad que la autora reconoce que se basa en aspectos biográficos, no se puede considerar una autoficción, porque no hay una identidad biográfica total; es más, la protagonista de la novela se llama Antonia, con lo que nominal tampoco. La propia autora, en conversación por Instagram, ha confirmado para este trabajo que su obra no es una autoficción; sí que confiesa cierto autobiografismo en esta y el resto de sus novelas, pero no mecanismos

autoficticios. Esta obra estaría más cerca de la novela autobiográfica propia de principios del XX que de la autoficción. Como dijo Alberca en *El pacto ambiguo* (2007), la identidad nominal “coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de los pilares fundamentales” (p. 128). Es decir, Manuel Alberca, diez años después, se contradice para justificar su nueva postura.

Alberca se refiere a la autoficción como «una enfermedad pasajera de la autobiografía». Tiene, para él, un “éxito coyuntural o de moda, y arrastra los problemas propios de esta clase de fenómenos” (2017: 313). Añade más adelante lo siguiente: “quiero pensar que la autoficción fue un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa” (2017: 315).

No se puede asegurar que la autoficción sea un género pasajero o una moda con problemas; hoy en día se pueden ver los claros ejemplos de la literatura fantástica juvenil, o la literatura posapocalíptica, muy de moda y muy rentables en el mercado, y, sin embargo, no hay voces que critiquen su éxito sobre otro género. Además, no se puede considerar a la autoficción como un trámite para que la autobiografía sea un género bien considerado en el mundo literario. Tampoco se puede culpar al género ambiguo de acaparar un mercado que le pertenece a la autobiografía.

No es propósito de este trabajo desacreditar a la autobiografía como género literario, muy valioso como documento, y que también puede ser muy rico literariamente. El problema de la autobiografía es que también puede tener muy poco de literario, al igual que le puede pasar al ensayo. Con la autoficción no encontramos este problema, porque en la ambigüedad y en la imaginación y creación de un mundo reside la literariedad, ya sea de mayor o menor calidad.

Puede ser que la autoficción sea una moda pasajera, pero desde luego no se encuentra en sus últimos momentos. Amélie Nothomb, cuya base literaria es la autoficción en la mayor parte de sus obras, publicó su último relato biográfico, *La nostalgia feliz*, en 2013 en Francia, y es una de las autoras más vendidas junto a nombres como Houellebecq o Carrère. Karl Ove Knausgård, escritor noruego, es hoy en día afamado y reconocido por su serie de relatos autoficticios que reúne bajo el nombre *Mi lucha*, y en los que habla de su infancia (*La isla de la infancia*, 2015), de la muerte

de su padre (*La muerte del padre*, 2012) o su experiencia como padre (*Un hombre enamorado*, 2014).

Delphine de Vigan, otra autora muy vendida en Francia, hace en sus obras una reflexión sobre el propio proceso de escritura insertado en momentos claves de su vida, buscando “un espacio que no sea ni la verdad ni la fábula, sino las dos a la vez” (2012: 130), como en *Nada se opone a la noche* (2012), donde intenta reconstruir la vida de su madre tras encontrar que se había suicidado en su cama. La reflexión sobre la escritura y su verdad queda muy patente durante toda la obra:

Pero ¿qué me había imaginado? ¿Que podría contar la infancia de Lucile mediante una narración objetiva, omnisciente y todopoderosa? ¿Que me bastaría con hacer una criba del material que me habían entregado y elegir, como si fuese a la compra? ¿Con qué derecho?

Quizá esperaba que, de esa extraña sustancia, se desprendiese una verdad. Pero la verdad no existe. No tenía más que fragmentos dispersos y el mismo hecho de ordenarlos constituía ya una ficción. Escribiese lo que escribiese, entraría en el terreno de la fábula. ¿Cómo me había imaginado, aunque fuese por un solo instante, poder hacer inventario de la vida de Lucile? ¿Qué buscaba en el fondo, si no era acercarme al dolor de mi madre, explorar sus contornos, sus pliegues secretos, la sombra que arrastraba? (De Vigan, 2012: 41).

En *Basada en hechos reales* (2016), De Vigan hace una reflexión sobre la escritura en la madurez, en la cual se siguen utilizando estrategias ambiguas para su comercialización, como la que se puede ver en su contraportada: “Si en esa y en alguna otra obra anterior utilizaba los recursos novelescos para abordar una historia real, aquí viste de relato verídico una ficción. ¿O no?”.

Pero también en el terreno español se encuentran casos recientes de escritores consagrados que escriben autoficción, o incluso de autores que se han consagrado gracias a ella, como es el caso de Manuel Vilas con su *Ordesa*, de 2018, obra en la que hace una reflexión ambigua sobre su vida, la de sus padres y sobre la soledad en la que se encuentra:

Pero una cosa son las palabras en un libro, y otra las palabras de la vida, diré yo.
Son dos verdades distintas, pero las dos son verdades: la del libro y la de la vida.
Y juntas fundan una mentira (2018: 96).

Vila-Matas, que es un escritor conocido por su juego ambiguo entre lo que es realidad y lo que es ficción, publica *Kassel no invita a la lógica*, donde reflexiona sobre

su estancia en la *Documenta 13*, una feria de arte moderno en la ciudad alemana de Kassel. En este libro se camina entre lo que fue, lo que pudo haber sido, y lo que realmente se ha escrito, como asegura el propio Vila-Matas:

Mientras Pim hablaba con Chus acerca de la belleza de la mañana —sí, hablaron de esto— empecé a deslizarme peligrosamente hacia ese tormento sólo para mentes angustiadas que los franceses llaman «*l'esprit de l'escalier*» (el espíritu de la escalera), que consiste en encontrar demasiado tarde la réplica: pasar por ese momento en el que encuentras la respuesta, pero ésta ya no te sirve, porque estás ya bajando la escalera y la réplica ingeniosa deberías haberla soltado antes, cuando estabas arriba. Y así, al repasar la breve conversación con Chus, al reconstruirla palmo a palmo, palabra por palabra, fui viendo lo que podría haberle dicho y no dije y acabé preguntándome si cuando el sábado regresara a Barcelona y contara a otras personas mi viaje a Kassel no haría lo mismo, iría dándome cuenta de lo que debería haber dicho o hecho en esa ciudad y no dije ni hice... Y bueno, si algún día escribía la historia de aquel viaje, seguí pensando, seguro que trabajaría con el espíritu de la escalera. Claro que a mucha honra... (2015: 144-145).

Es decir, el autor catalán trabaja en este libro con lo que pudo ser pero no fue, y no reniega de ello sino que lo defiende con orgullo. También juega con su figura y su nombre, cambiándolo continuamente: “mi propio nombre, en mi boca, me producía siempre una impresión extraña” (2015: 146).

Juan José Millás publica en este mismo 2019 una autoficción llamada *La vida a ratos*, en la que mezcla su vida cotidiana con sucesos surrealistas. Sin embargo, es en su reflexión sobre la identidad donde da las claves de lo que subyace en el pensamiento de los autores que escriben autoficción:

Yo me identifico con casi todo lo que leo. Leo para eso, para identificarme, porque tengo un déficit de identidad. Nunca le ha hablado a mi psicoanalista de este déficit, que es también el que me obliga a escribir. Leo y escribo porque tengo más de tú que de yo. Soy un tú cualquiera, a veces un usted y, con suerte, un nosotros. Pero un yo, lo que se dice un yo como Dios manda, no lo he sido nunca. Me parece que esto explica muchas cosas (Millás, 2019: 440-441).

La falta de una identidad clara, la inseguridad sobre su propio ser, dificultan la escritura de una verdad absoluta.

Marta Sanz empieza *Clavícula* (2017) con una reflexión sobre lo que va a contar a continuación: “Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece” (2017: 11). Es decir, va a fabular sobre su vida y sobre lo que hubiese podido sucederle. Todos sus

miedos y su hipocondría forman parte del cuerpo central de la novela, hechos no reales, o que no llegan a suceder realmente, toman forma en las páginas del libro.

En estos últimos ejemplos tan recientes (la obra más antigua aquí citada data de 2012, la más reciente del mismo 2019) se puede observar cómo autores de renombre, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, se siguen interesando por la creación de una narrativa que siga las corrientes posmodernas de la autoficción. Estos autores, además, no se conforman con seguir unas pautas ya establecidas, tanto por otros como por ellos mismos, con anterioridad, sino que se muestran creativos e intentan superar un marco dogmático, reinventando la escritura del yo constantemente.

La imposibilidad de manejar una verdad ontológica absoluta es la que impide mayormente al escritor de autoficciones escribir sin cuestionarse a sí mismo, sobre todo en una época tan individualista como la que se vive en la sociedad, no solo en la creación artística.

No existe un claro rasgo identificador en cuanto al tono en que puedan usar los autores en el momento que eligen una perspectiva sobre cómo hablar sobre ellos mismos. Este eclecticismo en el gusto da una sensación de que lo que se lee no es todo el rato lo mismo. El autor se puede encontrar con la visión trágica o amarga de Manuel Vilas, pero también se puede encontrar con la ironía y el humor de Vila-Matas o de Nothomb. La escritura autoficcional no es una, es múltiple en sus puntos de vista.

Autores como Manuel Vilas o Karl Ove Knausgård se han consagrado en el mundo literario gracias a sus autoficciones, y no hace quince o veinte años, sino en tiempos tan recientes como el año 2018. Pero, además, grandes intelectuales de la literatura, como Enrique Vila-Matas, siguen apostando por esta escritura, cuyo prestigio circula por todo Occidente.

La autoficción sigue siendo popular, sigue siendo vendida, y sigue interesando, tanto al escritor como al público, ya sea especializado o popular. Este tipo de expresión artística sigue en boga en librerías, pero también en museos, destacando Marina Abramović en el arte performativa, o en el cine y en series, como el ejemplo del humorista Berto Romero con su serie *Mira lo que has hecho* (2018), donde ficcionaliza su paternidad.

La autoficción, a pesar de lo que afirma Manuel Alberca, no está muerta. No es tampoco una enfermedad ni un peaje de la autobiografía para pasar a un estatus literario. La autoficción es una manera artística de entender el ser y exponerlo al público en un momento en el que la sociedad no es capaz de afirmar que su verdad sea la verdad más absoluta. En un momento en el que todo parece mentira mientras juega a ser verdad, la autoficción es un claro reflejo de lo que pasa en el mundo.

Bibliografía:

- Alarcón, J.I. (2015). “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular”. En A. Casas. (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Marcial Pons, pp. 107-125.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido fuego.
- Arroyo, S. (2015). “El diálogo paratextual de la autoficción”. En A. Casas. (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Marcial Pons, pp. 65-77.
- Casas, A. (2012). “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En A. Casas. (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: ARCO LIBROS, S.L., pp. 9-42.
- De Vigan, D. (2012). *Nada se opone a la noche*. Barcelona: Anagrama.
- De Vigan, D. (2016). *Basada en hechos reales*. Barcelona: Anagrama.
- García, J. y Ródenas, D. (2011). *7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- Lindo, E. (2010). *Lo que me queda por vivir*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Marías, J. (1989). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.
- Marías, J. (2011). “Javier Marías, «Quién escribe»”. En García, J. y Ródenas, D. (autores). *7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. [Apéndice] Barcelona: Crítica, p. 1064.
- Martín Gaité, C. (2011). “Carmen Martín Gaité y el punto de vista femenino”. En García, J. y Ródenas, D. (autores). *7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. [Apéndice] Barcelona: Crítica, p. 1051.
- Millás, J.J. (2019). *La vida a ratos*: Barcelona: Alfaguara.
- Molero, A. (2000). *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang.
- Nothomb, A. (2000). *Estupor y temblores*. Barcelona: Anagrama.
- Nothomb, A. (2010). *Ni de Eva ni de Adán*. Barcelona: Anagrama.
- Nothomb, A. (2013). *Metafísica de los tubos*. Barcelona: Anagrama.

Nothomb, A. (2018). *La nostalgia feliz*. Barcelona: Anagrama.

Ove Knausgård, K. (2012). *La muerte del padre*. Barcelona: Anagrama.

Ove Knausgård, K. (2014). *Un hombre enamorado*. Barcelona: Anagrama.

Ove Knausgård, K. (2015). *La isla de la infancia*. Barcelona: Anagrama.

Sanz, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.

Vilas, M. (2018). *Ordesa*. Barcelona: Alfaguara.

Vila-Matas, E. (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.

Vila-Matas, E. (2015). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.

Videografía:

Chiari, L. (director). (2012). *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux* [cinta cinematográfica]. Francia: CinéTélévision/France Télévisions/La Cinquième.

Romero, B. y Therón, C. (directores). (2018). *Mira lo que has hecho* [serie para televisión]. España: El Terrat/Movistar+.