

UNIR LOS PUNTOS: AUTOFICCIÓN, FANTÁSTICO Y TRANSTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE DAVID ROAS

Javier Ignacio Alarcón Bermejo

Universidad de Alcalá

ignacio.alarcon@edu.uah.es

Resumen: La autoficción es un modo ficticio caracterizado por poseer una importante carga autorreferencial. Cuestiona sus propias formas y estructuras. Por tanto, al implementarse en una obra como la de David Roas, conformada por textos pertenecientes, en su mayoría, al género fantástico, surgen importantes cuestiones. Primero, como han señalado distintos estudiosos, la idea de una autoficción fantástica es problemática, pues el carácter autoconsciente del texto dificulta el tipo de compromiso exigido por este género no realista. Segundo, cabe preguntar cómo la estructura de un volumen de relatos afecta (y quizá complementa) la autoficcionalidad del texto. Este trabajo se plantea estas preguntas y revisa cómo en el volumen *Niños* (2022) de Roas, y en su obra en general, la transtextualidad que existe entre las ficciones breves edifica una forma específica de autoficción fantástica.

Palabras clave: autoficción, fantástico, relato, metaficción, transtextualidad

CONNECT THE DOTS: AUTOFICTION, THE FANTASTIC AND TRANSTEXTUALITY IN THE WORKS OF DAVID

Abstract: Autofiction is a form of fiction characterized by having an important self-referential charge. It questions its own forms and structures. Therefore, when it is used in works such as David Roas', made up mainly of texts that belong to the fantastic genre, some important questions arise. First, as different scholars have pointed out, the idea of a fantastic autofiction is problematic, since the self-conscious character of the text makes it difficult for the reader to engage with the text demanded by this non-realistic genre. Second, it is important to ask how the structure of a volume of short stories affects (and perhaps complements) the self-fictionality of the text. This paper asks these questions and reviews how in Roas' volume *Niños* (2022) by Roas, and in his work in general, the transtextuality that exists between short fictions edifies a specific form of fantastic autofiction.

Keywords: autofiction, fantastic, short fiction, metafiction, transtextuality

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.8036>

Recibido: el 8 de agosto de 2023

Aceptado: el 22 de diciembre de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

El presente trabajo tiene una pregunta eje: ¿cómo funciona la autoficción en la obra de David Roas, específicamente, en *Niños*, de 2022? Esta cuestión se sostiene sobre otras. La primera, evidente para quienes estén familiarizados con el tema, apunta a la posibilidad de un texto autoficticio que sea también fantástico, género al que pertenece la mayor parte de la ficción del autor. La autorreferencialidad de esta forma de escritura del yo, que supone un distanciamiento con respecto a la diégesis, choca con el compromiso exigido por este modo de literatura no-realista, que requiere una lectura inmersiva. La segunda cuestión se refiere a la ficción breve. Roas escribe, principalmente, relatos. La autoficción, en el principal libro que se trabajará, se sostiene sobre la estructura que supone un volumen de cuentos. Hay fragmentariedad, pero también cohesión temática y narrativa. Incluso se intuye continuidad: se repiten personajes o, por lo menos, las distintas ficciones poseen protagonistas análogos. El procedimiento, en este caso, potencia la autorreferencialidad.

El interés de Roas por la autoficción no es novedoso, pero su única exploración expresa de esta se encuentra en *Distorsiones* (2010). “Idiosincrasia (Interludio autoficcional)” consiste en la reproducción de una hoja de evaluación de 1973. Se infiere que es del autor, que entonces debía de tener ocho años. En las “Observaciones del profesor-a”, se lee: “Buena actitud. Falta relación y colaboración con los demás compañeros” (Roas, 2010: 78-79). También hay una respuesta en las “Observaciones de los Padres”: “Referente a su observación, de momento es su carácter” (2010: 78-79). El texto es un juego metaficcional, se presenta como una ficción breve y, al mismo tiempo, pretende ser la reproducción de un elemento real (no hay razones para dudar o confirmar su veracidad). Como señala Emilie Guyard, “los teóricos de la metafiction insisten en el hecho —indudable, por otra parte— de que el texto metaficcional cuestiona los límites entre lo real y lo ficticio” (2012: 59-60). “Idiosincrasia (Interludio autoficcional)” logra esto al hacer que un elemento (seudo)real devenga en relato ficticio. El objetivo es construir una autoficción: la idiosincrasia señalada en el título es la del escritor. En resumen, el cuento es lo que Robert Detweiler denomina *playful fiction* (1976: 51), ficción lúdica que invita a lector a “jugar” a través de la autorreferencialidad.

Si bien este texto es el único en presentarse explícitamente como autoficción, otros de Roas también exploran la escritura ficticia del yo. Ana Abello, en *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual* (2023), revisa esta cuestión:

El diálogo autorreferencial, la inclinación a incluirse en la propia ficción como uno más de los personajes, es especialmente recurrente en la prosa de David Roas. En efecto, el narrador o protagonista de varias narraciones presenta cierto parecido con el David Roas autor real. Prevalece la coincidencia de su trabajo como docente y su simultánea condición de escritor. A través de pequeñas pinceladas informativas, el autor se inserta conscientemente en el relato. (2023: 95)

Entre los ejemplos citados por la teórica, cabe resaltar “Duplicados” y “La casa ciega” del volumen *Distorsiones* (2010), “Agua oscura” de *Invasión* (2017) y el híbrido *Bienvenidos a Incalan®* (2014), que cruza el libro de viajes, el volumen de relatos, la escritura del yo y la invención propia del modo fantástico.

La autoficción fantástica como problema

La autoficción representa una intrincada cuestión teórica. Aunque suele reducirse a una definición vaga (el texto autoficticio combina la autobiografía y la ficción), no se deben ignorar las complejidades que contiene el término. Esto es especialmente cierto al trabajar relatos que hibridan este modo ficticio con otros géneros. Por tanto, relatos como los pertenecientes al volumen *Niños*, que conjugan lo fantástico y lo autoficcional, exigen detallada atención a las nociones que sirven para analizarlos.

Es sabido que el origen del neologismo está en *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky. Sería él quien definiría la autoficción, en su novela, como una ficción de eventos estrictamente reales (Doubrovsky, 2001: 10). Para el francés, la veracidad del texto es esencial:

Como en una autobiografía escrupulosa, todas las andanzas del relato están literalmente sacadas de mi vida: los lugares y las fechas han sido maniáticamente verificados. La parte de invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que sirve de cajón de sastre para la memoria. (Doubrovsky, 2012: 53)

Según esta idea, la ficción se encuentra en la estructura, la forma de una novela, y en un evento que sirve como catalizador narrativo. En *Fils*, durante la “pseudo-jornada” referida, ocurre una sesión de psicoanálisis inventada que dispara la memoria del personaje.

Desde esta óptica, la parte imaginada de la historia parece casi irrelevante. Se introducen elementos inventados para facilitar la narración de hechos verídicos. Sin embargo, esta posibilidad inicia un camino que ha sido explorado en las últimas décadas, a través de autores que amplifican la parte ficcional. No solo esto, sino que el término “autoficción” también sirve para analizar obras previas a su invención. Dicho de otro modo, aunque el neologismo surge en 1977, de la mano de Doubrovsky, existen ficciones previas a este año que podrían ser categorizadas como autoficticias. Gérard Genette atiende esta posibilidad en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) al utilizarlo para hablar de la obra de Marcel Proust: novelas en las que se narran aventuras ficticias como si fueran ciertas, con el autor como protagonista.¹ Se encuentra una definición acorde con esta idea en *Ficción y dicción* (1991): “nada impide a un narrador debida y deliberadamente identificado con el autor por un rasgo onomástico [...] o biográfico [...] contar una historia manifiestamente ficcional” (Genette, 1993: 68).

Vincent Colonna, primero en dedicar una tesis a este tema, lleva estas ideas a su máxima expresión. Por un lado, propone que ya en la antigüedad se produjeron textos que hoy entenderíamos como autoficticios. Por otro, afirma que cualquier narración, sin importar su grado de ficcionalidad, puede ser categorizada como autoficción siempre que uno de sus personajes reproduzca intradiegeticamente al autor. En consecuencia, plantea distintas modalidades autofccionales. En *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en*

¹ El fragmento es el siguiente: “Habría que buscar para *La Recherche* un concepto intermedio que respondiera lo más fielmente posible a la situación que revela o confirma, sutil e indirectamente, pero sin equívoco, «el contrato de lectura» del sumario Scheikévitch, y que es más o menos este: «En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (como ficción) cómo conozco a una tal Albertina, cómo me enamoro de ella, cómo la secuestro, etc. Es a mí a quien yo atribuyo en este libro unas aventuras que en la realidad no me han sucedido, al menos de esta manera. En otras palabras, yo me invento una vida y una personalidad que no son exactamente (‘no siempre’) las mías». ¿Cómo denominar este género, esta forma de ficción, puesto que ficción, en el sentido fuerte del término, hay mucho aquí? El mejor término sería aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: *autoficción*” (Genette, 1989: 324).

littérature (1989), afirma que la autoficción es una obra en la que un escritor se inventa una personalidad y una existencia, al tiempo que conserva su identidad.² Luego, si la autoficción es una ficción en la que el escritor deviene personaje, es coherente pensar que puede combinarse con cualquier género literario, realista o no. No sorprende que Colonna proponga, en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), una variante no-mimética:

El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyecto se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. (Colonna, 2012: 85)³

Dentro de esta perspectiva, podemos insertar el análisis de Ana Abello citado en la introducción. Los relatos de Roas serían ficciones pertenecientes al género fantástico, en los cuales hay un personaje que reproduce intradiegeticamente al autor.

Pero esta modalidad de la autoficción es un desafío en sí mismo. Para empezar, la definición muestra imprecisiones. Teresa López-Pellisa (2021) las señala en un trabajo que explora la posibilidad de una autoficción en otro género no-mimético: la ciencia ficción. Primero, y siguiendo a Ana Casas, la teórica señala que “el concepto de lo fantástico que maneja el [...] francés es muy laxo y entraría en contradicción con algunas de las propuestas contemporáneas de la teoría de lo fantástico” (2021: 37). Colonna recoge dentro del término cualquier forma de narración no-mimética, cuando lo fantástico apunta a una forma específica de esta. Expertos como Susana Reisz (2001) y el propio Roas (2011) señalan que la presencia de elementos imposibles no es condición *sine qua non* de lo fantástico. En cambio, lo esencial es la colisión de estos con la idea que el lector tiene de lo real y que, necesariamente, debe reflejarse en el texto.

El segundo cuestionamiento que hace López-Pellisa apunta al término “verosimilitud”. Colonna lo usa “como sinónimo de realismo o realidad, cuando lo verosímil es aquello que tiene apariencia de verdadero y es creíble” (2021: 38). La estudiosa sustenta esta afirmación en la teoría narratológica de Todorov, entre otras: la verosimilitud de una narración se refiere a su coherencia interna y no a su relación con la realidad extratextual.

Estas objeciones pueden leerse como problemas puntuales. Basta un par de acotaciones a la definición de autoficción fantástica para hacerla funcional. Primero, aclarar que no atiende solo a lo fantástico, sino a cualquier género diferente al realista. Segundo, cambiar el término “verosímil” por otro que no contradiga los principios de la narrativa. Ahora, existe otro problema de carácter estructural y que puede suponer un obstáculo para esta propuesta.

La autoficción posee un grado de autorreflexividad. Combina elementos ficticios y reales, poniendo en entredicho los límites de la ficción. Como afirma Guyard, esto es clave en la literatura metaficticia. Además, el texto autoficticio centra su atención en el autor. Luego, se puede leer como una reflexión sobre la autoría literaria y la creación. Esta línea, que hace

² La definición que se encuentra en el texto es la siguiente: “la autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle” (1989: 30).

³ La cita en francés es: “l’écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c’est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l’idée d’en tirer une image de l’auteur” (Colonna, 2004: 75).

coincidir la autoficción y la metaficción, ha sido estudiada por distintos teóricos. Vera Toro, en “*Soy simultáneo*”. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017), propone:

Según mi hipótesis, la etiqueta de autoficción debería reservarse a aquellos textos literarios que “refuerzan” su ficcionalidad, o que crean ambigüedades insolucionables a través de ciertos recursos, tanto en el nivel del enunciado como en el nivel de la enunciación. Textos en los que se presenta una ilusión autobiográfica verosímil sin rupturas (y a pesar de que esta pueda desmentir a través de investigaciones biográficas y materia epitextual), no los llamaría autoficciones. (2017: 13)

Esta autoconsciencia narrativa intrínseca a la autoficción lleva a Ana Casas (2015) a decir que la combinación de este modo ficticio con el género fantástico es difícil de sostener. Hay que detallar el razonamiento. Como se ha dicho, este género no-realista se caracteriza por presentar, en la diégesis, un choque entre lo real y lo imposible. Siguiendo a Roas, esta confrontación genera el “miedo metafísico”, que “se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (2011: 95-96). Por tanto, el texto fantástico interpela al lector, hace que cuestione la estabilidad de lo real. Para esto, el texto debe posibilitar una lectura inmersiva: “los diversos recursos formales empleados para construir el mundo del texto orientan la cooperación interpretativa del lector/espectador para que asuma que la realidad intratextual es semejante a la suya” (Roas, 2011: 32). En contraste, la autoficción “refuerza su ficcionalidad”, como afirma Toro. Esta cualidad dificultaría la inmersión en el texto por parte del lector. Luego, incluso en un texto autoficcional que escenifique un choque entre lo real y un elemento imposible, es difícil que se produzca el “miedo metafísico” del que habla Roas. Este es el problema que señala Ana Casas: la autorreflexividad propia del texto autoficcional dificulta la compatibilidad con lo fantástico.

Ahora, Casas no niega la posibilidad de una modalidad autoficcional que sea, además, fantástica. El título del artículo referido habla de “un binomio casi imposible”. Ese adverbio, “casi”, matiza la afirmación y abre un espacio para el debate.⁴ En ese espacio se ubica la obra de David Roas.

“Inspirado en hechos reales”: la autoficción fantástica en *Niños* de David Roas

Debido a que el estudio de Abello se produjo antes de la publicación de *Niños*, no analiza la mayoría de los relatos que se trabajarán a continuación. Sin embargo, los comentarios de la estudiosa sirven de guía. Representan un antecedente, otorgan nociones que sirven como punto de partida:

El autor se inserta conscientemente en el relato; a veces solo se alude a una profesión vinculada al ámbito universitario —“Duplicados” (*Distorsiones*)— o se habla de un profesor que prepara clases, piensa en posibles artículos o bosqueja posiciones literarias —“La casa ciega”, en *Distorsiones*—. Hay otras ficciones que tienen su origen en episodios vividos con su hijo —los

⁴ Si bien este trabajo se centra en la obra de David Roas, no es la única posibilidad de una autoficción fantástica. En otros trabajos (Alarcón, 2020 y 2021) he revisado formas distintas de autoficción fantástica. Dada la complejidad teórica de la noción, es importante considerar que cada forma muestra matices propios y problemas diferentes.

microrrelatos de “Cuentos dictados” (*Invasión*)—, que remiten a su viaje a Ginebra —“Agua oscura” (*Invasión*)— o a sus estancias de investigación, como la que realizó en la Universidad de Brown (Providence) para profundizar en la obra de H. P. Lovecraft y que sirve de marco contextual de “La casa vacía” (*Invasión*). (Abello Verano, 2023: 95)

Del análisis de Abello se infiere que la autoficción, en Roas, se sustenta en la presencia de un personaje con características que hacen eco de quien escribe, incluso si no hay siempre una identificación plena. Dicho de otro modo, el lector reconocerá en buena parte de los relatos a un protagonista que refleja al autor. Hay, en este proceso, algo de acumulación. Quien esté familiarizado con la literatura del barcelonés sabrá que sus protagonistas poseen algunas de sus cualidades, en ocasiones, hasta su inicial o su nombre (por ejemplo, en “El sonido del diablo”, de *Distorsiones*). Como consecuencia, incluso si la identificación escritor-personaje no es explícita, el lector la proyectará.

Estas relaciones transtextuales son clave en la obra de Roas. Abello, en el fragmento citado arriba, hace referencia, entre otros, a “La casa ciega” y a “La casa vacía”, pertenecientes a *Distorsiones e Invasión*, respectivamente. Las similitudes no se reducen a los títulos, o al hecho de que ambos pueden ser leídos desde la autoficción. Ambas ficciones son espejos. Para entender cómo funciona la autoficción en la obra de Roas y, consecuentemente, en *Niños*, vale la pena profundizar en esta relación.

“La casa ciega” narra la historia de un profesor que da clases en Lérida, aunque vive en Barcelona. Dos veces por semana, toma el tren para transportarse. En el trayecto, ve una casa abandonada. Se obsesiona, sueña con visitarla. El día que decide ir, da la casualidad (o no) de que el tren pasa por el lugar. Entonces, se sugiere un hecho insólito: “En una de las ventanillas hay una cara que mira hacia la casa. Hacia ti. No está demasiado lejos y puedes ver su gesto de desesperación” (Roas, 2010: 29). El guiño fantástico es sutil, se insinúa que el protagonista se ve a sí mismo en el tren, y además en el párrafo final se sugiere que todo ha sido un sueño. “La casa vacía”, por otra parte, relata la estancia de un investigador en Providence, en la Brown University. Ahí encuentra una casa que parece abandonada y con la cual se obsesiona. Casi al final de su tiempo en Estados Unidos, descubre al habitante: “Es en el momento en que levanta la cabeza y te mira, cuando sabes que todo aquello no puede estar sucediendo. Su gesto de desconcierto debe ser el mismo que se acaba de dibujar en tu rostro” (Roas, 2017: 27-28). En este caso, el hecho fantástico es menos ambiguo. Por un lado, el narrador expresa la imposibilidad de lo sucedido. Por otro, en la conclusión del relato, se dice abiertamente lo que ocurrió. El protagonista ha tomado una foto del encuentro y, en el avión que lo lleva de regreso a su país, la inspecciona: “La ampliarás, deseando que no sea más que una distorsión provocada por la escasa luz, que lo que en verdad esté ahí impreso sea el reflejo de tu cara en el cristal y no el rostro del lector de Lovecraft mirándote con ojos de inquietud y asombro” (2017: 28).

La analogía entre las historias es clara. Además, ambas son narradas en segunda persona, una voz narrativa poco habitual (aunque Roas la usa con relativa frecuencia). Más importante, el hecho fantástico es idéntico: el encuentro imposible con uno mismo. Los dos relatos muestran una variación del tema del doble. En consecuencia, el diálogo intertextual cobra relevancia. “La casa ciega” presenta el hecho insólito de forma sutil. El “gesto de desesperación” que el protagonista ve puede pertenecer a un pasajero anónimo, alterado por razones desconocidas. Si bien la narración incita a pensar que ese cruce de miradas no es azaroso y que la desesperación se debe a algún giro incompatible con lo real, parece contradecirlo al concluir. En cambio, “La

casa ciega” explicita el encuentro imposible. Quien lea ambos relatos hará la asociación. La lectura de *Invasión* afecta retroactivamente la de *Distorsiones*, acentúa el carácter inquietante del primero y subraya el tema de ambos cuentos.

Con respecto a la autoficción, se aprecia un efecto similar. “La casa ciega” hace una descripción inicial del personaje o, concretamente, de lo que hace en el tren: “No sueles mirar mucho por la ventanilla: prefieres aprovechar las dos horas de trayecto para preparar clases, avanzar artículos, bosquejar algún cuento” (Roas, 2010: 23). Parte del vínculo que se puede establecer entre el personaje y el autor proviene de este fragmento, el protagonista es un profesor e investigador, que además escribe cuentos, como el propio Roas. “La casa vacía”, por otro lado, no hace ninguna descripción de este tipo. Aunque sabemos que el protagonista es un investigador con una beca para estudiar a Lovecraft, lo que servirá para hacer obvia la relación con el doble, no hay mayores señas biográficas. Sin embargo, el lector que conozca la bibliografía de Roas hará la asociación: en tanto que los dos relatos parecen estar protagonizados por el mismo personaje, se infiere que poseen las mismas señas biográficas. La relación transtextual potencia la cualidad autoficticia.

Los vínculos intertextuales no solo existen entre textos de distintas publicaciones, sino también entre los que conforman un mismo volumen. Esta cualidad es clave en *Niños*. Casi todos los relatos están protagonizados por un núcleo familiar análogo: madre, padre e hijo. Incluso cuando no aparecen los tres elementos que integran la tríada, se puede intuir al ausente. “Vinieron de dentro de”, relato inicial, retrata a una pareja que espera el nacimiento del primer hijo. La mujer está embarazada. El hombre escucha unas carcajadas imposibles en la noche, cuando ella duerme. Eventualmente, descubre que provienen del vientre. Luego, el niño nacido es, de alguna manera, a pesar de ausente, agente en la historia. “Ancestros” y “Ecos de familia” son protagonizados por un padre y su hijo. A pesar de que la madre no está en escena, su existencia se intuye.⁵

Hay una objeción pertinente a este razonamiento. La presencia de una familia de tres integrantes no se puede adjudicar al autor de *Niños*. En todo caso, habría que preguntar qué elementos paratextuales podrían influir esta asociación entre Roas y un personaje con pareja e hijo. Sin embargo, no hace falta apelar a elementos epitextuales (entrevistas, reseñas, biografías, etc.) para contraargumentar este cuestionamiento. El libro contiene elementos peritextuales que contribuyen a construir la autoficción.⁶

Para empezar, cabe subrayar la dedicatoria: “A Ana, por provocarlo./ A Davichu, por inspirarlo” (Roas, 2022). Hace eco de otras. *Distorsiones* también abre con un: “Para Ana”. *Invasión* se dedica “A Ana y David”. Quizá nada legítima la asociación, pero un lector suspicaz no tardará en unir los puntos entre la tríada familiar que protagoniza los relatos de *Niños* y los nombres que encontramos en la primera página. Esta lectura es potenciada por el hecho de que, en algunos casos, hay coincidencias nominales: en “Espejismos”, el hijo del narrador se llama David. Más importante, sin embargo, resulta otro peritexto, una advertencia inicial: “Este libro

⁵ Las únicas excepciones a este principio son dos. Primero, “Reunión familiar”, sobre un hombre que descubre que tuvo un hermano gemelo, fallecido a los meses de nacer. Su madre confiesa que nunca se supo cuál de los dos murió. El segundo es “La (otra) lotería”, reescritura paródica del famoso relato de Shirley Jackson, “The Lottery” (1948). En la versión de Roas, los participantes del extraño ritual celebrado cada 27 de junio son los niños y no cualquier habitante del pueblo, como en el texto original.

⁶ Se sigue en estos conceptos (paratexto, peritexto y epitexto) la definición que Genette proporciona en *Seuils* (1987).

está inspirado en hechos reales. Se han cambiado los nombres y las circunstancias con fines dramáticos y por respeto a las víctimas y sus familiares. Todos los diálogos son imaginados” (Roas, 2022: 13). Es una parodia de la línea inicial que vemos en tantas películas de horror, promete que la ficción posee un sustento real, sin aclarar hasta qué nivel se distorsiona la veracidad. Esto será relevante para entender el funcionamiento de lo fantástico en el texto. Sin embargo, ahora interesa subrayar cómo esta advertencia inicial potencia la cualidad autoficticia, y no solo en tanto que promete un grado de veracidad en la historia.

Dos paratextos se encargan de anclar la ficción en lo real. Primero, “Davichu” es quien inspira el libro. Segundo, sabemos que lo ficticio es “inspirado en hechos reales”. Estos elementos no solo incitan a una lectura que cuestione los límites de la ficción, sino también asocian este cuestionamiento a la vida de quien firma el volumen. Tal vez asociar a “Davichu” con todos los niños que aparecen en los relatos pueda ser una interpretación excesiva que abuse de los textos (incluso si en “Espejismos” el nombre del hijo es David), pero es legítimo suponer que el nombre pertenece a una persona real dentro de la vida de Roas y que ha inspirado la creación del libro. Por tanto, no es descabellado inferir que esta persona mantiene una relación con esos hechos verídicos que sustentan, en algún grado, la ficción.

A este entramado de elementos peritextuales que impulsa la lectura autoficticia debemos agregar otro, de carácter intertextual. Entre los relatos que Abello cita, se encuentra la sección final de *Invasión*, titulada “Cuentos dictados”. Esta contiene una serie de microrrelatos que recogen las experiencias insólitas de un padre con su hijo. Se centra, sobre todo, en la obsesión que el pequeño siente por los espejos y en el momento en que estos objetos se quiebran, permitiendo que los reflejos invadan la realidad. El narrador es el personaje comentado previamente, que parece reproducir a Roas intradiegeticamente. Esto impulsa a Abello a afirmar que estas son “ficciones que tienen su origen en episodios vividos con su hijo” (2023: 95). Se subraya esta idea a través del título de la sección, las anécdotas han sido “dictadas” y no sencillamente imaginadas. La relevancia de estos textos aquí se encuentra en su relación con *Niños*. “Espejismos”, parte del volumen, retoma esta historia y la continúa: se narra cómo el padre ha tenido que aprender a convivir con los dobles de su hijo, los “espejismos”. Esta referencia se hace explícita en el relato: “Mi mujer y yo seguimos sin saber cuál es el original. Todavía lo buscamos desde aquel día, tres años atrás, en el que los espejos de la casa se rompieron en el mismo instante, proyectando en la habitación en la que cada uno de ellos se encontraba un gemelo idéntico a nuestro hijo” (Roas, 2022: 54). La cualidad autoficcional que se aprecia en “Cuentos dictados” traspasa al relato de *Niños*. Simultáneamente, este texto refuerza la lectura autoficticia de los microrrelatos de *Invasión*: el hijo, en “Espejismos”, se llama David, como el escritor y como el “Davichu” de la dedicatoria. En un proceso análogo al que se aprecia entre “La casa ciega” y “La casa vacía”, el texto de *Niños* afecta retroactivamente la lectura de la sección final de *Invasión*.

En resumen, la clave de la autoficción en los libros de Roas es el diálogo intertextual. Esto se evidencia en *Niños*. El lector asiduo a la bibliografía del autor conocerá al personaje que lo refleja dentro de la diégesis y, consecuentemente, al reconocerlo en este libro, intuirá su cualidad especular. A esto hay que sumar cómo algunos relatos retoman las historias de otros, publicados en volúmenes previos, cuyo carácter autoficcional se reproduce y potencia.

Esto se hace evidente en relatos como “Terror nocturno” o “Voces”. Si leemos estos textos de manera aislada, no encontraremos ninguna señal que permita hablar de autoficción.

No hay gesto onomástico que permita asociar a los personajes ni a David Roas ni a las personas que se mencionan en la dedicatoria del libro. Ni siquiera las señas autobiográficas (el hecho de que el personaje es profesor, por ejemplo) son suficientes para hablar de una narración autoficticia. Sin embargo, en el contexto total del libro, esta lectura se potencia. Hay otros relatos de *Niños* que, como hemos dicho, amplían la dimensión autoficcional (“Vinieron de dentro de”, “Zoltar Speaks”, “Espejismos”, “Ecos de familia”, “El día de la marmota” e incluso “Subsistencia”, todos muestran personajes análogos y contienen a un protagonista que refleja la figura del autor). Finalmente, el lector que conozca la obra de Roas asociará al protagonista a otros que sí se identifican de forma clara con el escritor.

Este tipo de juegos transtextuales poseen una importante carga autorreflexiva y metaficcional. Los relatos de Roas, aunque autónomos, se construyen en relación con la totalidad de su obra, lo que enfatiza el carácter artificioso y ficcional del texto. Dicho de otro modo, la lectura de “La casa vacía” adquiere un sentido concreto para quien conozca “La casa ciega”, lo que obliga al lector a adquirir conciencia de su papel en el proceso creativo, pues notará cómo sus conocimientos previos de la obra de Roas alteran la recepción del nuevo relato. Esta es una característica de la metafiction, tal como afirma Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1980): exige al lector la participación activa en la creación del mundo ficticio y the significados, a través del lenguaje.⁷

Se aprecia un proceso análogo en la lectura de “Espejismos”. El lector que conozca los “Cuentos dictados” de *Invasión* no solo tendrá una idea más amplia del mundo ficcional en el que ocurre la historia, también será consciente de cómo ese conocimiento de la bibliografía del autor complementa y sustenta la lectura de los relatos. El texto exige al lector una participación activa y consciente en la creación de los mundos ficticios y los significados de estos.

Hay que volver al cuestionamiento que hace Ana Casas. En resumen, la cualidad autorreflexiva dificulta, casi hasta imposibilitarlo, el compromiso necesario para el funcionamiento del relato fantástico. Como se señaló en la sección previa, este género requiere que el lector se sumerja en la historia. Solo esta inmersión puede propiciar el “miedo metafísico” del que habla Roas en sus teorías sobre el género. Si quien lee posee conciencia de su participación en el proceso creativo y del carácter artificioso del texto ficcional, su compromiso será diferente, distanciado.

Esto trae como corolario que el análisis de la obra de Roas sea particularmente complejo. Si lo dicho hasta ahora es acertado, los textos pueden leerse desde una perspectiva autoficcional y metaficticia. Al mismo tiempo, difícilmente se puede contradecir que sean fantásticos. No solo, según lo estudiado, existen casos en los que ambas lecturas coinciden: relatos autoficticios que además pertenecen al género fantástico. Una prueba podría ser el análisis de Abello. Lo que se quiere explorar ahora es si se debe objetar esta propuesta. Quizá, lo autoficcional contradice la posibilidad de lo fantástico. O, al contrario, la búsqueda por el “miedo metafísico” debería impulsarnos a rechazar cualquier identificación de la ficción con la figura autorial de Roas.

⁷ En las palabras de Hutcheon: “What has *always* been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are «like life»: he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language” (2013: 30).

Aquí no se pretende decir que el análisis de Abello sea desacertado. Como se ha hecho evidente, se parte de la premisa de que es una lectura válida. La sección anterior de este trabajo cerró subrayando que Casas afirma que la imposibilidad de una autoficción dentro del género fantástico no es absoluta. *Niños*, como otros libros de Roas, propone una posibilidad dentro de esta apertura.

Primero debemos considerar el funcionamiento general de la metaficción. Es común, en las teorías de esta modalidad ficcional, que se enfatice la lectura autoconsciente y distanciada. Sin embargo, también se subraya cómo la autorreflexividad interpela y pone en entredicho los límites ontológicos de la ficción, como señala Guyard (2012: 59-60). Es un procedimiento evidente en la autoficción. En un libro clave, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), Manuel Alberca señala:

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado”. (Alberca, 2007: 128)

No es solo que el texto autoficticio cuestione la veracidad de la historia. También sugiere que, a pesar de la ambigüedad, hay algo verdadero en lo narrado, incluso si esta sugerencia es solo un artilugio del texto. Por tanto, a pesar de la suspicacia que despierta la autoficción, el lector se compromete al intuir algo real.

La ambigüedad posibilita una vertiente del miedo metafísico. En la primera sección, se explicó que esta forma de terror se caracteriza por interpelar a quien lee y hacerlo cuestionar su propia realidad (Roas, 2011: 95-96). Un relato logra producir este efecto al construir un mundo semejante al extratextual, propiciando así una lectura inmersiva. Dicho en breve, el fantástico se presenta como un texto mimético en el que aparece, de forma intrusiva, un elemento irreal. Este choque entre lo posible y lo imposible es el motor del miedo metafísico. La autoficción fantástica puede proponer una variante de este proceso. Al introducir a un personaje que reproduce y refleja al autor real en una historia de corte fantástico, no-mimético, se genera una paradoja análoga. Hay un choque entre lo real (la imagen intradiegetica del escritor en un mundo semejante al suyo) y lo irreal (los elementos fantásticos).

El concepto que mejor engloba este efecto es el “espeluznante” (*erie*), propuesto por Mark Fisher (*Lo raro y lo espeluznante*, 2016). La noción apunta a la “falta de ausencia”, un grito en un espacio que debería ser silencioso, y a la “falta de presencia”, la que vemos, por ejemplo, en unas ruinas, lugares abandonados que sugieren la vida que una vez contuvieron. El personaje que representa al autor en un relato fantástico muestra un funcionamiento análogo: es un ente (seudo)real en un universo ficticio, marcadamente irreal pues posee elementos fantásticos.

Usemos como ejemplo “Zoltar Speaks”, de *Niños*. La historia es protagonizada por la familia que se ha descrito antes: una madre, su hijo y un narrador que refleja a Roas dentro de la diégesis. En Estados Unidos, tras un espectáculo de *Human Oddities* que resulta, en sí mismo, insólito, los padres descubren algo inquietante:

Consulté mi reloj y la esfera me mostró una hora incongruente. Alarmado, le pedí a mi mujer que sacase su móvil. Yo hice lo mismo. Nos miramos sin entender qué había ocurrido. Habíamos entrado poco después de las cinco de la tarde y ahora era —nuestro hijo nunca fallaba— las ocho. Era imposible. El espectáculo no había podido durar más de una hora. (2022: 52)

El relato presenta la estructura del texto fantástico: en un mundo semejante al real en el que ocurre un hecho imposible se interrumpe el discurrir normal del tiempo. También posee los elementos metaficticios y autoficcionales comentados en este estudio. Pero no anulan el miedo fantástico. Para empezar, porque, como afirma Guyard, la metaficción no niega una construcción mimética de la realidad en la diégesis: “la representabilidad [de una novela] puede perfectamente admitir la presencia de elementos metaficcionales [...] en la medida que estos, si no remiten al mundo, remiten a una manera social y culturalmente aceptada de representarlo” (2012: 65). Un relato como “Zoltar Speaks”, aun siendo autoficcional, propone un mundo análogo al del lector, lo que posibilita el miedo metafísico. Más importante, lo autoficcional llega a potenciar el efecto fantástico. La presencia de un personaje que reproduce al autor hace que quien lee cuestione los límites que separan la realidad de la ficción. Se intuye que, a pesar del carácter imaginativo del texto no-mimético, hay algo real subyacente. En tanto que la autoficción sostiene la ambigüedad en torno a la veracidad del relato, es imposible conocer dónde están los límites de esa realidad que (sospechamos) sustenta la narración.

La estructura se repite en otros relatos, por ejemplo, “Espejismos”: el lector sabe que la irrupción de los reflejos del niño en el mundo no es posible y, simultáneamente, sospecha que hay algo verdadero en la historia. Este efecto de la autoficción fantástica es acentuado por la advertencia inicial, que sugiere que las historias están “inspiradas en hechos reales”. Como en una película de terror de Hollywood, quien lee no sabe cuál es el límite de esa veracidad y por tanto leerá con la duda de ¿qué tanto de lo narrado es real? Quizá el hecho imposible es necesariamente ficticio, pero algo del miedo que sienten los personajes, y que traspasa al lector, es real, sustentado en una inquietud verídica.

Conclusión

En la breve revisión de “Idiosincrasia (interludio autoficcional)”, se usó el término *playful fiction*, de Detweiler. En general, lo lúdico es fundamental dentro de la literatura de Roas. No solo en lo referente a la autorreflexividad, también en lo que respecta al género fantástico. Yuri Lotman, en *La estructura del texto artístico* (1970), explica que el juego en el arte abre “la posibilidad de colocar convencionalmente a la persona en situaciones, en realidades inaccesibles para él, lo que le permite hallar su propia naturaleza profunda” (Lotman, 1978: 86). *Niños* ejemplifica esto: formula situaciones cotidianas y las lleva a límites imposibles, lo que permite acceder a espacios que, de otra manera, no serían viables.

Niños es un libro sobre la paternidad. No es único, desde este punto de vista. Ahora, con el agregado de lo fantástico, abre posibilidades interpretativas que no son accesibles desde un punto de vista diferente. Parte importante del interés recae en este aspecto: explorar la relación de un padre con su hijo desde lo fantástico muestra matices que pasan inadvertidos desde una perspectiva realista, acentúa los miedos, pero también revela las profundidades de la cuestión. Dentro de este contexto, la autoficción es un elemento clave. La ambigüedad en torno a los

límites de la ficción aumenta el carácter inquietante, mientras que la autorreflexividad permite que el lector se adentre en el juego, participe en este.

Al volver a las cuestiones formuladas en la introducción, se pueden esbozar puntos relevantes. Primero, la clave de la autoficción, en Roas, se encuentra en su carácter sutil. Son pocos los relatos que se pueden ver como autobiográficos. Sin embargo, la transtextualidad contribuye a que lo autoficcional funcione de forma constante, latente. Esto lleva al segundo punto: tanto la sutileza como la transtextualidad son claves para lo fantástico en la obra de Roas. Las referencias intertextuales son la base del juego planteado en los relatos y mantienen la ambigüedad en torno al carácter verídico. Esto, según se vio, es esencial al de autoficción fantástica, al menos, en este escritor. Si bien cabría preguntar por la posibilidad de una novela con características similares, es claro que, en *Niños*, y en buena parte de la obra de Roas, la brevedad de los relatos es esencial. La economía narrativa permite que la historia nunca pierda su cualidad ambigua e impactante. Luego, también los límites de lo real y lo ficticio quedan abiertos, interpelando a quien lee, abriendo la posibilidad de una autoficción inquietante y recordando que los horrores contenidos en el texto se sustentan en inquietudes reales que lector y autor pueden compartir.

Bibliografía

- ALARCÓN, Javier Ignacio (2020): *¿Quién escribe? La autoficción especular en la literatura venezolana*. Berlín, Peter Lang.
- (2021): “La autoficción y lo espeluznante: *Un vampiro en Maracaibo* de Norberto José Olivar”. En Nicolas Licata—Rahel Teicher—Kristine Vanden Berghe (eds.): *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 63-77. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691275-003>
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ABELLO VERANO, Ana (2023): *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968694092>
- CASAS JANICES, Ana (2015): “Lo fantástico y la autoficción: un binomio casi imposible”. En Natalia Álvarez Méndez—Ana Abello Verano (eds.): *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León, Universidad de León: 85-94.
- COLONNA, Vincent (1989): *L’Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis de doctorado. Université Lille, École des hautes Études en Sciences Sociales.
- (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- (2012): “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. En Ana Casas Janices (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros: 85-122.
- DETWEILER, Robert (1976): “Games and Play in Modern American Fiction”. *Contemporary Literature*, XVII/1: 44-62. DOI: <https://doi.org/10.2307/1207556>
- DOUBROVSKY, Serge (2001): *Fils*. Saint-Amand, Galiléé.

- (2012): “Autobiografía / verdad / psicoanálisis”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros: 65-82.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Núria Molines. Barcelona, Alpha Decay.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. París, Seuil.
- (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- (1993): *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen
- GUYARD, Emilie (2012): “Para un acercamiento a la recepción de textos de metaficción”. En Marta Álvarez—Antonio Jesús Gil González—Marco Kunz (eds.): *Metanarrativas hispánicas*. Zürich, Lit: 55-71.
- HUTCHEON, Linda (2013): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Nueva York—Londres, Methuen. DOI: <https://doi.org/10.51644/9781554589081>
- JACKSON, Shirley (2009): *The Lottery and Other Stories*. Londres. Penguin Books.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2021): “¿Autoficción en la ciencia ficción? Autoficción especulativa en *Diario de un viejo cabezota (Reus, 2066)* de Pablo Martín Sánchez”. En Nicolas Licata—Rahel Teicher—Kristine Vanden Berghe (eds.): *La invasión de los alter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 35-62. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968691275-002>
- LOTMAN, Yuri M. (1978): *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid, Istmo.
- REISZ, Susana (2001): “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos de ficciones”. En David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros: 193-221.
- ROAS, David (2010): *Distorsiones*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014): *Bienvenidos a Incaland®*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2018): *Invasión*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2022): *Niños*. Madrid, Páginas de Espuma.
- TORO, Vera (2017): “*Soy simultáneo*”. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954876303>

© Javier Ignacio Alarcón Bermejo



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C