



REVISTA ÚRSULA

Narcisismo, identidad y parodia: el nuevo giro de la autoficción en *Reina* de Elizabeth Duval

Narcissism, identity, and parody: the new change of autofiction in *Reina* by Elizabeth Duval

Marta Sánchez Terrés

(Investigadora independiente)

marta.sterres@gmail.com

RESUMEN: La autoficción se ha consolidado como un ejercicio literario de éxito en el siglo XXI. Por ello, en este artículo estudiaremos la obra *Reina* de Elizabeth Duval como ejemplo de experimentación con los límites genéricos y símbolo de la última narrativa hispánica. En primer lugar, analizaremos los mecanismos literarios que posibilitan la autoficción. En segundo lugar, examinaremos la presencia de las nuevas identidades a partir del reflejo del yo individual y globalizado de la autora en el texto. Por último, reflexionaremos sobre la complicada hermenéutica de las narrativas del yo y su juego con la verdad. Así, investigaremos la evolución de la autoficción a partir de las nuevas voces literarias.

PALABRAS CLAVE: Autoficción, Subjetividad, Identidad avatárica, Sujeto nómada.

Recibido: 15/08/2020

Aceptado: 19/10/2020

ABSTRACT: Autofiction has established itself as a successful literary exercise in the twenty-first century. For this reason, in this article we will study Elizabeth Duval's work *Reina* as an example of experimentation with generic limits and as a symbol of the latest Hispanic narrative. First, we will analyze the literary mechanisms that make autofiction possible. Second, we will reflect on the presence of new identities based on the reflection of the individual and globalized self of the author in the text. Finally, we will explore the complicated hermeneutics of the narratives of the self and their interplay with the truth. Thus, we will investigate the evolution of autofiction through the new literary voices.

KEYWORDS: Autofiction, Subjectivity, Avataric identity, Nomadic subject.



El camino hacia donde las nuevas narrativas hispánicas se dirigen es multiforme y desconocido. Durante la última década, hemos asistido a la sublimación de las voces literarias de la Transición y al nacimiento de nuevas voces que buscan hallar su hueco en el panorama literario actual. Un canal próspero de nuevos autores lo encontramos en el catálogo de la editorial independiente “Caballo de Troya” donde la escritora, *performancer* y activista trans, Elisabeth Duval (Alcalá de Henares, 2000), ha publicado en marzo de 2020 una obra narrativa titulada *Reina*. Esta ha sido catalogada por la crítica cultural como autoficción, libro de memorias, diario o como el primer testimonio autobiográfico de la generación Z.

Si pretendemos reflexionar sobre el devenir de las literaturas hispánicas en este artículo, no resultaría novedoso adentrarnos en el confuso terreno de la autoficción. Un neologismo que amalgama una gran cantidad de textos narrativos, poéticos y dramáticos del siglo XXI, el cual ha alcanzado tanta popularidad que ha llegado a convertirse en reclamo publicitario y símbolo de lo *cool*. No obstante, sus orígenes se sitúan en el año 1977 cuando el escritor francés Serge Doubrovsky acuñó este término para definir su obra *Fils* como una ficción de acontecimientos estrictamente reales (en Casas 2012 9). Desde entonces, esta nueva forma de abordar la ficción ha generado una larga tradición en la literatura francesa e hispánica.

Lo inédito de la obra de Elisabeth Duval es el juego que plantea a través de la autoficción para diseñar su propia imagen pública, parodiar y jugar con los límites genéricos y construir un relato que revela el drama de la generación poscrisis española, es decir, la narrativa de todos aquellos sujetos que conviven —o sobreviven—, con una identidad avatárica y nómada en un mundo globalizado. Esta pugna que establece la voz narrativa entre su identidad y la ficción nos permite asistir como espectadores a las múltiples facetas del ser, tales como el deseo, el amor posadolescente y la lucha política, pero también nos hace incomodarnos en nuestros asientos al reclamarnos una reflexión como lectores.

Por ello, en este artículo pretendemos ahondar en tres aspectos claves de la obra. En primer lugar, en las estructuras y mecanismos que articulan esta narrativa agenérica, íntima y subjetiva. En segundo lugar, en el reflejo de la identidad nómada en el texto. Por último, en la recepción comprometida que la autora, narradora y personaje Elisabeth Duval reclama a sus lectores.



En el cruce de géneros: autoficción, memoria generacional o pastiche

El *boom* de las escrituras autobiográficas durante la Transición española significó el éxito de una fórmula narrativa que aunaba la necesidad de una sociedad de explorar en una etapa oscura, recuperar la memoria de un pasado gris y afirmar la formación personal de cada individuo inmerso en unas condiciones sociales asfixiantes, especialmente, para el mundo del arte (Alberca ¡*Éste (no) soy yo?* 89). Pero si todo proceso alcanza su cénit, la autobiografía también sufrió la caída cuando se convencionalizó y se convirtió en una escritura normativizada, sujeta a normas estrictas y objeto de una incalculable sobreteorización por parte de los estudios literarios.

Desde el punto de vista de la recepción, la autobiografía se convirtió en un terreno conocido y asumido por todos. La sobreexplotación de un género lleva consigo el desplazamiento de su centro a los márgenes, la extenuación y la posibilidad de la parodia, pues solo somos capaces de burlarnos de aquello que conocemos a la perfección.

En esta segunda ola de biografismo en la literatura, existe ya una consciencia de todas las limitaciones y problemáticas que encierra la autobiografía: la incapacidad del lenguaje para mostrar la realidad, la crisis de la relación entre sujeto y texto o la sospecha de la falta de sinceridad de los autobiógrafos. Como estudia Pozuelo Yvancos, en la crítica todavía conviven estas dos formas de entender la autobiografía. Por un lado, una línea deconstructivista que sostiene que toda narración de un yo supone una ficcionalización y/o literaturización. Por otro lado, una línea de veracidad que asume los posibles mecanismos de ficción pero que defiende la vigencia de una lectura pragmática de la autobiografía por la que el lector asume como veraces todos los hechos narrados (24).

Por todo ello, se da una vuelta de tuerca más a la relación entre realidad y ficción, difuminando sus límites, jugando en los espacios fronterizos y legitimando la voluntad de crear ficciones a partir de una realidad vivida y no desde la imaginación. En este sentido, en la actualidad, el fenómeno de la autoficción se proyecta en todas las artes — cine, teatro y literatura— y se erige como una de las formas más representativas de la comunidad actual.

No obstante, como señala en su monográfico Alberca, existen numerosas autoficciones *avant la lettre* en la tradición hispánica (*El pacto* 140). Los orígenes pueden



retroceder hasta la obra de Miguel de Unamuno y Azorín, practicantes inconscientes de la autoficción. Este sendero de subjetividad que iniciaron fue seguido por autores de las generaciones inmediatas, como estudia Soto Fernández a partir del concepto de "autobiografía ficticia" en la obra de Carmen Martín Gaité o Jorge Semprún (18), o también, en la obra de Luis Goytisolo como observa C.J. García basándose en la presencia de un cronotopo del yo (77). Ahora podríamos incluir las trayectorias de Enrique Vila-Matas, Marta Sanz o Manuel Vilas, en España, y la de Margo Glantz y Mario Bellatin, en Hispanoamérica, entre otros.

En este sentido, podemos observar cómo la crítica se ha servido de diferentes conceptos para estudiar la confluencia de subjetividad y ficción en la obra de numerosos autores. Pero las relaciones entre la literatura y el mundo se han complicado. La crítica Ana M. Barrenechea estudia la crisis mimética en los textos contemporáneos y señala como sus principales características la ambigüedad entre los planos del enunciado y la enunciación, es decir, entre narrador, narratario e historia contada, la quiebra de los componentes tradicionales, tales como escenario, personajes y acciones, y el predominio de las relaciones textuales: intratextualidad, intertextualidad y metatextualidad (765).

Además, en la nueva era digital, las redes sociales han conseguido impregnar de subjetividad todos los campos creando una confusa línea entre lo público, lo íntimo y lo privado. Como apunta Claesson, la combinación de la tradición subjetiva con la celeridad de internet ha normalizado la expresión de nuestras opiniones y experiencias de forma habitual a través de cualquier medio (9). Así, este proceso sociológico se refleja en el auge de la subjetividad y la tendencia de la autoficción en el arte.

El concepto de celeridad que vertebra el funcionamiento de las redes sociales, basadas en la novedad, la aplicación de filtros y algoritmos, es semejante al ritmo frenético que atraviesa la vida del sujeto posmoderno. El individuo actual vive en un contexto de alta velocidad que le empuja hacia lo rápido y lo eficaz. Así, en el pensamiento tiende a prevalecer lo inmediato, los sentimientos, sobre la pausa y la reflexión. En un interesante estudio sobre la burbuja temporal, J. Moreno estudia cómo este fenómeno actual es trasvasado a la literatura a partir de la hipótesis de que las emociones tienen una menor carga de razón ya que para crear un pensamiento sólido se necesita tiempo para reflexionar sobre las propias emociones. Así, la ausencia de tiempo sumada al apresuramiento vital hace que las emociones impregnen todas las facetas



vitales, desde la cotidianeidad hasta la expresión artística: "Ah, vorágine de lo cotidiano, concédenos más tiempo para sentir menos" (Moreno 198).

En consecuencia, la subjetividad y el alza de las emociones nos conducen hacia una fragmentación del pensamiento y, por ende, de los textos que habitamos. Una de las particularidades de la autoficción es su persecución del instante, los artistas narran su historia desde el presente para simular la sensación de eternidad en sus obras, pero sin comprometerse a contar la verdad de sus vidas, escogiendo los instantes adecuados y creando así un discurso fragmentario y ficticio sobre sí mismos. En este sentido, podemos entender por qué la autoficción sigue siendo una modalidad tan recurrente en el panorama literario.

[...] Yo escribo mi vida en presente (y esto no es lo mismo que vivirla). *Deseo* vivir mi vida en presente. Si algo no sucedió, se convierte de cualquier manera en experiencia al ser escrito. Si realmente fue vivido, también fue en concurrencia escrito: los actos y las palabras como unidad de sentido (Duval 13).

Debido al gran debate presente en la crítica sobre las fronteras existentes entre las escrituras del yo, partiremos de una definición concreta del concepto de autoficción. En este trabajo, proponemos una definición que la caracteriza como una propuesta ficticia y autobiográfica que oscila entre el pacto autobiográfico y el pacto de ficción para narrar una historia en presente en la que autor, narrador y personaje mantienen una misma identidad nominal. Para comenzar, debemos ser conscientes de que no se compromete a decir la verdad de una vida ya vivida —como sí afirmaba Lejeune (234) en su pacto autobiográfico—, y que se aparta de la novela en la quiebra del principio de distanciamiento entre autor y narrador. De este modo, la autoficción se caracterizaría por ser un artefacto literario que se fundamenta en la presencia de una misma identidad nominal y la mezcla de dos pactos contradictorios.

La crítica francesa fue pionera en la investigación de este ámbito. En palabras de uno de los grandes estudiosos de la autoficción, Jacques Lecarme, esta se trata de: "Un relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el título genérico indica que se trata de una novela" (en Casas 2012 21). Asimismo, P. Gasparini (en Casas 2012 24) incide en la importancia de los elementos paratextuales y epitextuales que rodean estas obras, puesto que contribuyen a asociar la imagen del autor con la del narrador y personaje. Además, estos rasgos posibilitan una lectura simultáneamente ficcional y autobiográfica pues el lector, al asociarlos con los hechos



narrados, advierte los agujeros de realidad y ficción que rodean la obra. En consecuencia, el horizonte de expectativas aumentará o disminuirá esta polaridad al iniciar la lectura.

En *Reina*, el análisis de los elementos paratextuales ya nos revela que la autora es conocedora de toda la problemática que ha acompañado a esta modalidad y cómo su aportación al mismo será ambigua y lúdica al servirse de una cita de *Le monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida:

Lo que esbozo aquí no es en absoluto el principio de un bosquejo de autobiografía o de anamnesis, ni siquiera un tímido intento de Bildungsroman intelectual. Sería no tanto la exposición de mí mismo como la exposición de aquello que (me) habrá obstaculizado (en) esta auto- exposición (Duval 9).

Esta labilidad de la autoficción ya fue destacada por el crítico hispanista Alberca quien estudió detalladamente la evolución de esta forma a través de la formulación del pacto ambiguo. Para el crítico, este pacto es el eje y rasgo común a todas ellas pues a través de él no hay un compromiso con la verdad, pero tampoco una renuncia a hablar de sí mismos. Es más, esto genera un juego de máscaras que esconde y muestra a la persona escondida alternando los elementos autobiográficos con los ficticios para crear un relato ambiguo (Alberca *El pacto* 51).

No obstante, Elisabeth Duval en *Reina* se aleja de las máscaras, ya no es necesario esconderse detrás de un personaje literario. Su autoficción no puede ser catalogada en estos términos pues inaugura un nuevo rumbo. Aunque se burle de su identidad nominal haciéndonos dudar de si realmente es o no quién dice ser, durante toda la obra explicita que su objetivo es hablar de sí misma y convertirse a través del texto en un personaje de ficción. Con ello, desarrolla una especie de existencialismo textual, sin ocultarse.

No busco convertir mi vida en literatura de viajes; menos aún transcribir un diario intimista. Al mudarme a París y empezar el primer año de de Filosofía y Letras modernas entre dos universidades —la París I y la París II—, lo que pretendo es envolver absolutamente todo con la palabra, reducir todos y cada uno de los componentes de la existencia a su posición en esta dialéctica vital entre sujeto y predicado: cometido muy pretencioso y muy difícil de declamar sin trabarse. Sí, a lo mejor "vivir las cosas" se convierte en "preparar las cosas para ser narradas". Claro que me he propuesto una concepción novelesca de la vida. Como cualquier persona que se concibe con el derecho de contar algo (Duval 12).

Realmente esta es la esencia de *Reina*. A partir de 80 fragmentos, 80 capítulos de mayor o menor extensión, Elisabeth Duval habla sobre su primer año como universitaria en París y reclama su derecho a ser en una mujer poderosa que aspira a convertirse en reina, aspira a desearlo todo, a gobernarlo todo. ¿Por qué no podría reclamarlo? En los



capítulos, simulando entradas de un diario íntimo, narra en presente la cotidianidad de sus días parisinos, su intento de vida bohemia, los vinos de oferta del LIDL, su círculo intelectual de amistades, sus relaciones lésbicas, su proceso hormonal transgénero, el movimiento estudiantil junto a los chalecos amarillos o su relación de amor-odio con Madrid y su pasado.

Ella ocupa el centro del relato, todo el texto está impregnado de ella, incluso este narcisismo le lleva a escribir varias entradas desdoblándose y estableciendo un diálogo consigo misma, como ocurre en el capítulo 24. De este modo, además de la fragmentariedad propia de la autoficción, Duval articula un relato a partir de la homodiégesis y la autorreferencialidad. Todo lo que conocemos está mediatizado por su percepción. Así, apenas conocemos datos del resto de personajes que orbitan alrededor de su mundo, todos los elementos textuales funcionan a favor de su exaltación como mujer brillante e inteligente: "No sé coquetear con métodos que no sean la admiración, la elevación de mi figura, la exaltación de lo que hago y lo que creo; colocarme siempre, en fin, por encima de aquello que deseo: nada pasa" (Duval 14).

Otro de los rasgos textuales más llamativos de *Reina* es la presencia de relaciones intermediales entre géneros literarios, pero también entre literatura y redes sociales. Resulta obvio que una estudiante de la Sorbona se sirva de la intertextualidad y las reflexiones metaliterarias para enriquecer su texto. Por ende, la obra está repleta de alusiones a otros artistas, citas explícitas y fragmentos poéticos, como ocurre con la inclusión de un poema de Bienvenido Parra. Pero, además, como ocurrencia distintiva a lo que ya es una práctica común desde el siglo XX, encontramos la presencia de *tweets* de la cuenta personal de la escritora, conversaciones de *WhatsApp* o transcripciones de notas de audio.

@lysduval

He comprado tres baguettes en el LIDL, he puesto el lavavajillas, he puesto la lavadora, he bebido Chablis sola y me he quedado en casa viendo Netflix y Operación Triunfo. Qué rápido se llega a los cuarenta y a ver si me hacen una serie que se llame Sex and the City (Duval 17).

Estos recursos funcionan como alicientes a su discurso, recursos literarios que no se reducen a simples adornos textuales. A través de ellos, Duval aumenta su leyenda maldita de joven bohemia al mostrar el lado oscuro y decadente de la vida universitaria en París. Además, exponen sus reflexiones filosóficas y, sobre todo, mediante ellos



atisbamos la agudeza, ironía y sensualidad con las que maneja sus relaciones amorosas, tal como podría suceder en la vida real.

Por todo ello, resulta difícil comparar la autoficción de Elisabeth Duval con otras autoficciones anteriores. En ocasiones, se sirve de los clichés del género hasta rozar la parodia, como cuando menciona a Dios, y selecciona inteligentemente los fragmentos que debe narrar para convertirse en ese deseado personaje ficticio (Duval 158). No debemos olvidar que esta construcción es resultado de un proceso de selección de historias reales y ficticias que utiliza en pos de configurar una nueva imagen pública. En París, Elisabeth Duval teje una nueva imagen alejada de esa famosa activista trans que acaparó los focos mediáticos de la prensa y la televisión española. Ahora, se expone de nuevo para crear una imagen pública de sí misma sustentada en la ficción:

París es, también, una forma de alejarme de esta existencia como figura pública. No he tenido todavía ninguna conversación aquí en la que salga del armario y espero no tenerla. No he tenido que vivir *como una persona trans*, y no he tenido que vivir como tal por todos los privilegios que ostento. No siento la necesidad de contarme a mí misma o de producir una narrativa en la cual ser trans ocupe un lugar central [...] Yo, como decisión individual, privilegiada e individualista, anuncio lo siguiente: procuro olvidarme, muchas gracias (Duval 27-28).

En este sentido, la autoficción configura un texto poliédrico mezcla de diario, narración del yo, fragmentos poéticos y redes sociales. Resulta una tarea muy compleja discernir qué es genéricamente, pero esta ambigüedad es la que hace de la autoficción un artefacto literario reseñable, un pastiche mezcla de vida y ficción. En cualquier caso, *Reina* constituye un tipo de autoficción biográfica que contiene un relato generacional impregnado de la subjetividad y la identidad en trámites de su autora, narradora y personaje, pero sin recaer en el simple documentalismo. La ficción de *Reina* trasciende la crónica y se convierte en un texto de ficción impregnado de problemas y situaciones reales del siglo XXI.

Nuevas identidades: sujeto avatárico o nómada en el mundo actual

Si el narcisismo de Elisabeth Duval expande sus ramas por todas las páginas del texto, resulta inevitable que este acabe reflejando cuál es su identidad. Afirma E. Erikson que la identidad no es sino el punto de encuentro entre lo íntimo que una persona quiere ser y lo que el mundo le permite ser (en Alberca, *¿Este (no) soy yo?* 100). De este modo, la autoficción permite experimentar con estos deseos ontológicos al permitir jugar a ser



demiurgos y crear una nueva o renovada versión de nosotros mismos. En este sentido, el yo autoficticio se crea en un intersticio entre la identidad y la autoinvención.

La gran mayoría de autores contemporáneos aficionados a esta modalidad buscan con este proceso iniciar un camino de autoconocimiento. No obstante, los objetivos pueden diferir. En el caso de *Reina*, este no parece ser el objetivo, pues, aunque la escritura y la obsesión por escribir son un tema recurrente en la obra, la autora se dirige más hacia la lectora que a sí misma.¹

Con todo, Elisabeth Duval ha creado un reflejo ficticio de sí misma el cual al desvanecerse en el texto crea una silueta que le resulta reconocible y placentera. Esta imagen desvanecida en el texto de la autora está posicionada en el mundo actual como una mujer trans, lesbiana, universitaria, artista y significada políticamente. Asimismo, como una joven llena de aspiraciones, deseo y desilusiones cuyo mundo se sustenta en la escritura, la amistad y el amor.

La identidad corresponde al conjunto de cualidades que hacen a una persona única y distinguible del resto, pero esta condición no es inmutable, la identidad está en constante flujo, así como nuestra percepción sobre ella. El devenir de los acontecimientos y las condiciones socioculturales también afectan a su desarrollo, por ende, resulta obvio que existan rasgos de época comunes a una generación.

El juego del yo autoficticio no nos permitirá saber cuáles son los rasgos de identidad reales o impostados —ello sería un análisis reduccionista de la obra—, pero, en cualquier caso, sí configura un retrato cargado de verdad del sujeto nómada y líquido actual. Como analiza Mora (157), el individuo globalizado ha desarrollado una identidad avatárica o nómada como resultado de un estado de provisionalidad personal. La única certeza de un futuro incierto no le permite ligarse emocionalmente a ninguna ciudad o círculo de amistades pues su estancia en ellas es transitoria y ajena a su voluntad al estar sometido a la viabilidad económica; el individuo acaba convertido en un solitario por obligación.

La vida de Elisabeth en París muestra el tránsito desde la adolescencia hacia la conciencia y adquisición de esta identidad nómada. El tiempo de la enunciación corresponde al presente de su primer año universitario. La transición de una ciudad a otra

¹ Utilizamos la palabra "lectora" siguiendo la decisión de la propia autora: "Escribiéndolo me he dado cuenta de la incongruencia que aparece si hablo de ti, lectora, como lector. Porque mi relación contigo — la relación de la autora con quien lee— es siempre una de amor y deseo, con todo lo que eso implica: no hay otra explicación posible. Y mi deseo se articula en femenino" (Duval 125).



está marcada, de un lado, por la experiencia de sentirse una extranjera en su propia ciudad, Madrid, y también en su nuevo hogar, París. De otro lado, por la inestabilidad económica: "dime tú que cuenta bancaria aspiro a tener si el trabajo más estable que preveo es el de doctoranda" (Duval 24).

En cuanto a la transición a una nueva ciudad, esta experiencia supone un punto en la formación del sujeto. Es un lugar común en la literatura la experiencia del extranjero que descubre su patria desde el exterior, pero en *Reina* esta epifanía no se produce. Para Elisabeth, París representa el futuro pues le brinda la oportunidad de escribirse a sí misma mientras que Madrid es una ciudad pretérita. Los capítulos escritos desde Madrid acaban en desengaños. Como indica Claesson, este proceso de extrañamiento responde a las circunstancias del sujeto nómada:

En el nuevo mundo globalizado, una generación que, por distintas razones sale cada vez más al extranjero, ha llegado a adquirir una sensibilidad posnacional, teniendo una vida seminómada y una "identidad migrante" que relativizan fronteras y caracteres nacionales. La persona exiliada experimenta varios aislamientos, tanto territoriales como identitarios, lo que le conduce a la melancolía y al desengaño, independientemente de que puedan existir otros contextos donde insertarse. Cuando este sujeto nómada globalizado además de exiliado económico es escritor, esa experiencia de desorientación espacial se plasma muchas veces en la narrativa misma (Claesson 15).

El ambiente en el que se encuadra la novela muestra la sensación de aislamiento que acompaña la vida en las grandes ciudades. Este hermetismo nos muestra un París inmenso frente a la habitación de Elisabeth en La Queue-en-Brie, los precios abusivos de los bares frente a las ofertas de los supermercados, las fiestas en los barcos con las mujeres como reclamo y objeto de consumo frente a los cafés literarios con amigos. Esta sensación de aislamiento es lo que Peter Sloterdijk denominó como islas nómadas para referirse a la soledad que acompaña al individuo posmoderno que acaba convertido en una isla hermética frente a la inmensidad (96). Pese a ello, la percepción de París es siempre positiva ya que el proceso de cambio, resultado de entrar en nueva etapa vital, ha sido deseado.

Respecto al tema del dinero, este fija la conciencia de clase de la autora y protagonista en la obra. Debido a que la emigración a Francia no ha sido forzada y responde a temas académicos, ella se sabe a sí misma privilegiada por poder acceder a la elite académica y poder sufragar el coste de la misma. Elisabeth reflexiona sobre su legitimidad para manifestarse o adherirse a causas políticas de la clase obrera. No obstante, esta comodidad económica no la inmoviliza y sigue ligada al activismo político



a través de la universidad consciente de que la llegada de la clase media a niveles privilegiados conlleva esfuerzo y sacrificios.

Pudiendo pagar con el dinero de mis padres un alojamiento relativamente espacioso a las afueras de París y teniendo suficiente en mi cuenta como para beber con regularidad y hacer todas las comidas al día —se dice pronto, en los tiempos que corren— sin un trabajo a tiempo parcial, ¿puedo también reivindicarme precaria, chaleco amarillo, tan solo por haber visto a mi madre trabajar de camarera de piso y barrer cementerios para sacarme adelante, por haber tenido a mis padres en el paro a la vez, por haber llegado a quedarnos sin luz durante un día, por haberlas pasado putas durante la crisis? (Duval 50).

De este modo, la vida de Elisabeth en París muestra la identidad nómada de una escritora exiliada —voluntariamente—, que ansía escribirse a sí misma como una mujer poderosa a pesar de las diferencias de clase, la precariedad y el tránsito hacia la vida adulta. A pesar de no poder permitirse no posicionarse en el mundo y mudarse a un apartamento en Urano como hizo Paul B. Preciado. Así, *Reina* acaba coronándose como el retrato de una mujer de la generación poscrisis:

Se podrá apreciar, cuando sea reina, que lo he sido a pesar de todo: a pesar del artículo 57.1 de la Constitución, a pesar de ser mujer, a pesar de los hombres, a pesar del régimen farmacopornográfico, a pesar de no tener ni siquiera un Airbnb alquilado por tres días en Urano (Duval 101).

Juegos hermenéuticos: la verdad de las mentiras

La implicación que muestra Elisabeth en cualquier faceta de su existencia es extensible hacia sus lectoras. La relación que teje con la recepción de la obra resulta muy especial. La tendencia en las obras autoficcionales es jugar con las expectativas del lector a partir de la ambigüedad que se crea entre vida y ficción. Sin embargo, la obra tiene múltiples niveles de lectura que pueden llevarnos desde una lectura tradicional, basada en la fábula aristotélica —el simple devenir de los acontecimientos— hasta la parodia.

De este modo, la lectora modelo del texto necesita un alto nivel de implicación para no convertir la lectura en un simple pasatiempo y, también, para encajar las múltiples preguntas y contradicciones ya que parece que la autora está siguiendo con el canon de la modalidad y reduciendo el pacto de lectura a un juego. En la primera página, la autora simula darnos la clave de lectura de su obra: “[...] una autora debe desdeñar el convertir su texto, si es que es auténtico, en un juguete para la lectora” (Duval 11). Pero, hacia el final de la obra se contradice: “La literatura es siempre lo verosímil, lectora; nunca lo auténtico” (Duval 138).



Estas dos afirmaciones resumen las dos tendencias de la crítica literaria en torno a la subjetividad en la literatura y las narrativas del yo, es decir, sobre la ficcionalización total del yo de este tipo de obras o sobre la imagen verosímil que tejen en torno a un nombre propio. En consecuencia, esta reiteración del término "autenticidad" resulta significativa pues con ella parece ensayar sobre las distintas formas en las que un artista puede enfocar su obra y cómo la lectora en función de sus expectativas puede descodificarla. En este sentido, el capítulo 76 es trascendental. En él, la autora ensaya distintas formas de escribir sobre su idiosincrasia bajo la premisa: "vamos a probar otra cosa" (Duval 142). De esta forma, contamos con la versión 76.1, 76.2 y 76.3, respectivamente:

Siempre ha tenido las mismas tendencias: no puede evitar huir de los demás e incluso mira a toda persona que no sea ella misma por encima del hombro (Duval 143).

Siempre ha tenido las mismas tendencias: no puede evitar romperse ante los demás e incluso mira a toda persona que no sea ella misma con ojos llenos de envidia, con algún tipo de inconsciente lamento pos adolescente que casa muy mal con la edad adulta (Duval 146).

Elisabeth siempre se ha sentido hueca y superior; la vida se lo ha confirmado. Elisabeth siempre ha fracasado. Elisabeth siempre ha tenido éxito (Duval 147).

En estos términos, la obra se asemeja a lo que V. Colonna, discípulo de Gerard Genette, estipuló como una autoficción biográfica. Una autoficción sostenida en una mentira verdadera, la autora y protagonista de la autoficción escribe su existencia a partir de datos reales y verosímiles moldeando así su imagen literaria. Una forma narcisista de abarcar la autoficción y que, como sostiene el autor, funciona especialmente post-mortem (94).

Pese a que la obra podría encajar bajo esos parámetros, el deseo hiperbólico de traspasar el plano textual y convertirse en personaje literario acercan su discurso a la parodia del género. Existe en el último capítulo del libro un ritmo frenético y una enumeración de clichés presentes en todas las autoficciones de los que Elisabeth parece servirse para la burla. Mediante esa retórica hilarante convoca burlescamente a otros autores en el texto, como Unamuno, obsesionado con tejer su propia leyenda y sobrevivir como personaje literario. También, recuerda a otros autores coetáneos, como al dramaturgo Sergio Blanco, quien justifica esta tendencia precisamente en esa necesidad de convertirse en un ser de ficción².

² "La autoficción no solo me va inventando, sino que me va corrigiendo, alterando y, a veces, empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas. Se trata en realidad de una verdadera ingeniería



De este modo, el final de la obra se convierte en una reflexión sobre el horizonte de expectativas que los géneros configuran. Elisabeth abandona el relato de sus días parisinos para avasallar a la lectora con preguntas sobre la motivación de su lectura, la verdad de los hechos narrados e incluso le implora que la convierta en el personaje literario que ella desea ser: "Quien yo sea al final de este texto, lectora, será en la misma medida consecuencia de cómo yo me escriba y de cómo tú me leas" (159). Con ello, la autora afirma explícitamente el acuerdo pragmático que reina en este tipo de literatura. La lectura de la obra estará condicionada por la asunción de verdad o mentira verdadera desde la que la lectora parta. De este modo, la recepción de la obra se convierte en vital para el éxito de su ficción pudiendo obtener tantas versiones como lecturas haya en un bucle de retroalimentación entre autora y lectora:

[...] Tú y yo, lectora, estamos unidas por la idéntica significación de nuestras palabras; tú, y yo, y tú, y yo, y tú, y yo, y tú, y yo, y tú, y yo, y tú, y yo, como el latido de un corazón, bumbum, bumbum, bumbum, bumbum, bumbum, bumbum (Duval 160).

Conclusiones

En definitiva, la voz de Elisabeth Duval renueva el panorama literario al combinar teoría y ficción y aunar rasgos fundamentales de la última narrativa en español como el simulacro, la identidad, la metatextualidad, la digresión o la fractalidad del texto (Casas 39). Por todo ello, *Reina* es un ejercicio de experimentación con los límites genéricos a través de la primera persona, pero, sobre todo, un juego a partir de la multiplicidad de lecturas que ofrece la autoficción.

La autora configura un relato con múltiples niveles de lecturas donde podemos llegar a obtener hasta una parodia de las narrativas de yo. El éxito de esta forma literaria ha hecho que desde la crítica se empiece a expandir un discurso de cansancio sobre las ficcionalizaciones del yo. Por su parte, Duval crea un texto inteligente, y consciente de las derivaciones de esta forma, se sirve de su yo polémico —adecuado para este tipo de juegos entre vida y ficción—, para diseñar un diario ficcionalizado de su vida que se añade a la larga tradición de obras de escritores bohemios que vivieron en París, entre las

del yo (...) Finalmente, no soy quien escribe, sino que es mi escritura la que me escribe a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de sobrevivencia” (Blanco).



más recientes, *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas. Bien para acceder a este canon literario, bien para burlarse de todos aquellos que lo han diseñado.

Elisabeth Duval escribe una nueva versión de sí misma en París para convertir a su yo avatárico en un personaje literario. Con ello, pretende alcanzar una identidad narrativa que viva en el texto y no fuera de él. Pero, finalmente, el tono irónico, la acumulación de preguntas y la insistente apelación a la lectora descubren la burla. Situándose a sí misma en la línea de sucesión de los grandes soñadores y estandartes de la ficción contemporánea, Duval se burla de aquellos autores preocupados por la pervivencia literaria y roza la parodia de esta modalidad: "Vengo de una larga estirpe: Don Quijote, Madame Bovary; Flaubert con sangre alcalañina. Y es que no me gusta vivir: me gusta escribir las cosas, no vivirlas. Vivir es aburridísimo" (Duval 156).

Referencias bibliográficas

ALBERCA, Manuel. "¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción". *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. 25, 2008. Web. 3 Agos. 2020.

———. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BARRENECHEA, Ana María. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, 200, 2002: 765-768.

BLANCO, Sergio. "La autoficción: una ingeniería del yo". *Revista temporales*. 2016. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
Web 20 Dec. 2020.

CASAS, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la novela actual". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 9-42.

CLAESSON, Christian. "Introducción". *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Ed. Christian Claesson. Xixón: Hoja de Lata Editorial, 2019: 9- 20.



COLONNA, Vicent. "Cuatro propuestas y tres diserciones (Tipologías de la autoficción)". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2004: 85- 122.

DOUBROVSKY, Serge: *Fils*. París: Galilée, 1977

DUVAL, Elisabeth. *Reina*. Barcelona: Caballo de Troya, 2020.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographie et autofiction*. París: Seuil, 2004.

GARCÍA, Carlos Javier. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.

LECARME, Jacques. "Autofiction: un mais genre?". *Autofictions & Cie*, número monográfico de *Ritm*, 6, 1994: 227-249.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

MORA, Vicente Luis. "El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica". *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Ed. Christian Claesson. Xixón: Hoja de Lata Editorial, 2019: 157- 185.

MORENO, Javier. "La literatura y la catástrofe". *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Ed. Christian Claesson. Xixón: Hoja de Lata Editorial, 2019: 187-208.

POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía: teorías y estilos*. Barcelona: Crítica, 2016.

SLOTERDIJK, Peter. *En el mismo barco*. Madrid: Siruela, 1993.

SOTO FERNÁNDEZ, Liliana. *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996.

VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Debolsillo, 2014.