

Cécile François
Universidad de Orléans (Francia)
cecile.francois@univ-orleans.fr

**CARME RIERA Y EL ESPACIO LÚDICO DE LA AUTONOVELA.
APROXIMACIÓN A LOS JUEGOS AUTOFICCIONALES DE *LA MITAD
DEL ALMA* (2004)**

RESUMEN: Situada en un espacio intermediario en el que se mezclan realidad y ficción, verdad e invención, la novela de Carme Riera, *La mitad del alma*, se presenta como un texto de estatuto ambiguo. Esta característica, propia de la autoficción, impele al lector a cambiar constantemente de punto de vista a lo largo de la lectura, lo cual provoca en él un desconcierto, cuando no una total desorientación, frente a la estrategia enunciativa y narrativa escogida por la autora. Atrapado en las redes de un dispositivo que le obliga a asumir un papel activo en el desciframiento del enigma que se encuentra en el centro de la historia contada, el lector es invitado a reflexionar también sobre la manipulación de la que es víctima. ¿Cuál es su finalidad? ¿Qué objetivo persigue la autora a través de este juego permanente de desvelamiento y ocultación? Por otra parte, ¿qué tipo de figura lectora inducida por el dispositivo estratégico elaborado por Carme Riera se va perfilando a lo largo del texto? Estas son algunas de las preguntas que plantea *La mitad del alma*.

PALABRAS CLAVE: autoficción; juego interactivo; recepción lectora; Carme Riera

Situada en un espacio intermediario entre ilusión y realidad, verdad e imaginación, *La mitad del alma* ha sido definida por su autora, Carme Riera, como una autoficción¹. Acuñada oficialmente por el escritor francés Serge Doubrovsky quien la usó para calificar una obra suya escrita en el año 1977², la palabra pasó a designar una modalidad de la escritura personal que estriba en la indeterminación de su pacto literario. Ni autobiografía ni novela *sensu stricto*, la autoficción es un producto híbrido, desconcertante para el lector, quien a su vez resulta ser una pieza clave en el dispositivo estratégico de un texto cuya ambigüedad apela a la pericia hermenéutica del que lo lee.

Aparentemente *La mitad del alma* cuenta una historia bastante sencilla, la de una escritora que investiga la vida y las circunstancias turbias de la desaparición de su madre. Pero a partir de esta trama novelesca, completamente inventada, Carme Riera elabora un juego de engaños, pseudo confesiones y falsas revelaciones, encaminado a desdibujar las fronteras entre realidad y ficción, verdad y mentira. Cogido en las redes de un dispositivo que favorece la confusión entre los planos diegético y narrativo, el lector es invitado a participar, no sólo en la resolución del enigma de la desaparición de un personaje, el de la madre, sino sobre todo en el desciframiento de las estrategias narrativas y enunciativas elaboradas por un texto cuyo estatuto oscila constantemente entre autobiografía y ficción novelesca. Es en este

¹ “Organi[cé] una autoficción, tan mentirosa como todas mis otras novelas”, (Lojo, Riera Guilera, Mateo Díez,, Villoro & Pozuelo Yvancos, 2006: 276).

² Fue Serge Doubrovky quien acuñó el término ‘autoficción’ para dar nombre a un nuevo tipo de relato nacido de la subversión del pacto autobiográfico. En la contraportada de su novela *Fils* (1977), escribe: “Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction [...]”

espacio lúdico de la autoficción en el que Carme Riera introduce al lector, dejándole la libertad de aceptar o no las reglas del juego que le propone.

El dispositivo ambiguo del paratexto

Si observamos el dispositivo paratextual de *La mitad del alma*, nos damos cuenta de que la ambigüedad fundamental del texto está programada ya en los mismos umbrales del relato. Entre los lugares estratégicos de un libro, el peritexto es fundamental a la hora de determinar el estatuto del texto y su adscripción a un género determinado. Así, en la edición de bolsillo que maneja el contrato de ficción se menciona de manera explícita en la contracubierta a través de la mención “Narrativa”. Se trasluce también a través de indicios tales como el logotipo y la presentación característica de “Punto de lectura”, una editorial que ofrece un amplio surtido de novelas y relatos de ficción. A buen seguro, estos datos junto con la elección de un título sumamente novelesco invitan de entrada a una lectura en clave ficticia. El problema surge cuando nos acercamos al comentario que figura en la contracubierta y cuya finalidad debería ser la de confirmar este pacto enunciativo recordando según qué claves genéricas se debe leer el texto. Ahora bien, en el resumen de la trama se mezclan hábilmente dos campos léxicos antagónicos, cuando no contradictorios, que señalan la naturaleza oximorónica del relato. Se trata, según nos dicen, de “[un] relato que se inicia con la búsqueda de los antecedentes familiares de la narradora, una investigación que supera los planes de la novela - de la ficción - para adentrarse en la realidad extraliteraria.”

Como se echa de ver, los términos ‘narradora’, ‘novela’ y ‘ficción’ se yuxtaponen al grupo antinómico formado por palabras y expresiones tales como ‘realidad extraliteraria’, ‘lectores’ o ‘vida real’, introduciendo una confusión de planos característica de la autoficción. Lo que define, en efecto, a este género es su estatuto ambiguo, y hasta anfibológico ya que se puede interpretar de dos maneras totalmente contradictorias, sea como una ficción, sea como una autobiografía. “La autoficción tiene algo de *antipacto* o de *contrapacto*”, señala Manuel Alberca, quien acuñó también la fórmula ‘*pacto ambiguo*’ para designar esta manera de “acotar un campo fronterizo entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos ‘verdaderos’ y los ‘ficticios’” (Alberca, 2001: 6). Esta ambigüedad asoma también en la dedicatoria “A mi madre” que aparece en el último umbral de la novela, justo antes de que se inicie el relato. La dedicatoria forma parte de lo que Gérard Genette llama el “paratexto autorial”, constituido por textos escogidos, firmados o reivindicados por el propio autor. La mención “A mi madre” se lee por tanto como un homenaje a una persona real relacionada con la propia autora. Ahora bien, el núcleo central del relato que se le propone al lector lo forma precisamente la historia de una madre, la de la narradora, o sea un personaje ficticio. Al elegir una dedicatoria centrada en la figura materna, la autora de *La mitad del alma* logra tender lazos entre ella y su narradora difuminando un poco más las fronteras entre realidad y ficción.

Así, desde los umbrales del relato, Carme Riera echa mano de la indefinición del género para involucrar al lector en un juego turbio destinado a quebrar sus expectativas y perderle en el terreno movedizo que separa la verdad de la mentira. Una última ojeada a la contracubierta revela la presencia de una palabra clave, el adjetivo ‘falso’: “¿Cómo reaccionaría si, de repente, un desconocido le entregara unos papeles que parecen probar que su identidad es falsa?”. Éste parece ser el primer indicio que se le brinda al lector para

orientarle en el desciframiento de un relato de naturaleza no ya indecisa sino voluntariamente engañosa. Lo que se le facilita aquí no es tan sólo un dato que remita a la situación de la narradora al principio de la novela, sino sobre todo una de las reglas del juego ambiguo que le propone la autora, un juego hecho de trampantojos, falsas revelaciones y deliberadas ocultaciones.

La confusión de las instancias enunciativas

La estrategia narrativa de *La mitad del alma* consiste en su mayor parte en crear una ‘ilusión autobiográfica’, haciendo olvidar al lector que el texto novelesco es producto de una doble enunciación: una, ficticia, que le incumbe al narrador; otra, real, cuya responsabilidad recae en el autor. Para ello, Carme Riera juega con la confusión de las instancias enunciativas dando la impresión de que la narradora-protagonista de la historia es también la autora de la novela. Lo primero que hace Carme Riera para crear esta ‘ilusión autobiográfica’ es conceder a su narradora una serie de funciones y rasgos con los que el lector fácilmente pueda considerarla un trasunto de la novelista mallorquina. Como Carme Riera, la narradora es una escritora conocida, que vive en Barcelona, ciudad en la que participa en varios actos culturales y literarios, tales como el famoso Día del Libro, el 23 de abril, día de Sant Jordi. A partir de estos elementos nucleares la autora no deja de tejer una red de indicios y puntos de convergencias encaminados a confundir a las dos instancias, textual y extratextual, para crear un ‘efecto autobiográfico’. Los detalles que facilita Carme Riera a su lector son, por lo general, datos verosímiles y aparentemente de fácil comprobación, como el dato siguiente: “Según el orden del día que aparecía en la prensa, yo firmaba de siete a ocho en la librería Catalonia y de seis a siete lo hacía en Áncora y Delfín, que queda en la otra punta de Barcelona” (20).

En realidad, no es obligatorio que el lector compruebe por sí mismo la exactitud de la información consultando, por ejemplo, los periódicos del 23 de abril de 2001, fecha que indica el texto para acrecentar el efecto de realidad (29). Basta con que el conjunto de la información dé una impresión de verosimilitud para que se active el proceso de asimilación de las figuras de la autora y de la narradora del texto. A ello contribuye la elección del oficio de “escritora” que no sólo arma un dispositivo especular sino que permite naturalizar el relato. A ejemplo de Carme Riera, la narradora de *La mitad del alma* conoce perfectamente los entresijos de la profesión. El personaje se vale así de su función explicativa para desvelar las estrategias de promoción y venta llevadas a cabo durante ferias y actos como el Día del Libro. La narradora conoce el destino de todas aquellas publicaciones que no lograron venderse y nos habla de sus devoluciones y decapitaciones. De este modo, el lector es llevado de la mano y sumido en el seno de la institución literaria por una especialista que conoce al dedillo el tema que trata. Igual pasa con los pormenores de la vida profesional de la narradora que se corresponden en su mayor parte con los de la autora: recepción de manuscritos, peticiones de autores noveles, y clases impartidas en el extranjero que corroboran la “invitación para enseñar, durante el verano, unos cursos en un elegantísimo ‘college’ de Nueva Inglaterra” (27).

Además de estos datos que bien podemos imaginar sacados de la experiencia personal de Carme Riera, ésta se vale de otros procedimientos para construir la novela como un

simulacro autobiográfico. Así, por ejemplo, la ficcionalización de unas cuantas personalidades del mundillo literario y artístico a las que el lector reconoce como formando parte del mundo real le permite mantener la confusión entre los niveles enunciativos. En *La mitad del alma*, en efecto, la narradora se codea con escritores famosos tales como Eduardo Mendoza o Quim Monzó a los que ella designa, al principio de su relato, como sus “compañeros de firma” (18). Al hojear la novela, el lector se topa también con otros nombres, por ejemplo los de la actriz María Casares o del escritor Guillermo Díaz-Plaja de cuya hija pretende la narradora ser amiga. Todos estos personajes que tienen una realidad extratextual atestiguada confieren a la existencia de la narradora un marchamo de autenticidad. Asimismo, inducen al lector a confundir entes de ficción y personas reales, e incluso a olvidar que toda novela es un artefacto, una mera construcción imaginaria, por más que se esfuerce la narradora por hacerle creer lo contrario, como cuando afirma al principio de su relato: “Creo que emplear nombres ficticios, esconder unos hechos, escamotear otros u ofrecer datos falsos no tendría ningún sentido” (15-16).

En la autoficción, el proceso de ficcionalización no es privativo de los personajes secundarios, como suele ser el caso en las novelas históricas por ejemplo, sino que se extiende al mismo autor que se convierte a sí mismo en personaje novelesco. Una de las características del género es, en efecto, la triple identidad nominal existente entre el autor, el narrador y el personaje, rasgo definitorio que comparte con la autobiografía. Carme Riera echa mano de esta particularidad para afianzar la dimensión autobiográfica de *La mitad del alma*. Así, al principio de su relato, la narradora nos revela que la letra inicial de su nombre es una C: “la C de mi nombre, que coincidía con la C del de mi madre, la C de Cecilia” (32). En la mente del lector, no cabe duda de que la C de Cecilia remite también a la C de Carme, tanto más cuanto que el uso de la primera persona de singular induce a asimilar a las figuras de la autora y de la narradora.

Las trampas de la narración en primera persona

Sin lugar a dudas, la fusión de las dos instancias enunciativas viene potenciada por el uso del pronombre personal “yo”. Pierre Pillu recuerda a este respecto que todos los textos en primera persona crean un efecto autobiográfico³, pero en el caso de la autoficción se trata de un trampantojo deliberado puesto que el pacto de ficción que figura en la contraportada indica que el relato *juega* a parecer autobiográfico. Como lo señala Concha Pino: “Todo indica, y así lo han creído muchos lectores que se trata de una historia autobiográfica. Pero no lo es. La trama es pura ficción” (Pino, 2005).

La mitad del alma desarrolla una estrategia textual compleja cuya finalidad es naturalizar la voz ficticia, y vincularla al cuerpo de la autora y al mundo real. A lo largo del relato, el tono que adopta la narradora es el de la confesión. Con la revelación de sus flaquezas, de sus dudas, de sus pequeños defectos, el personaje se encarna y adquiere una dimensión profundamente humana. En el cuadro que nos pinta de la vida literaria, la narradora no presume. Por el contrario, se representa como una escritora bastante retraída que

³ “Tous les textes à la première personne créent un effet autobiographique qui les fait s'inscrire aux lisières de la fiction et de la réalité”, citado por Sébastien Hubier (2003), *Littératures intimes*, (p. 113). Paris: Armand Colin.

nos habla “del estado de pánico en que el Día del Libro [la] sumía, [la] sume aún” (23). Al describir las colas que se habían formado delante de la mesa de cada escritor para la dedicatoria de libros, ella reconoce con cierta modestia que “[no] había firmado en exceso, alrededor de veinte o treinta como máximo” (23) y deja asomar una pizca de envidia respecto a otros escritores de éxito más aparatoso. No oculta tampoco los momentos de desánimo que la acometen a ratos, “esa racha infame” en que se siente “incapaz de seguir escribiendo y más aún publicando, a veces también hasta de seguir viviendo” (24). Tampoco se muestra complaciente consigo misma a la hora de autorretratarse y no vacila en confesar que había sido “una niña fea, gordita y desmañada” (31). Al poner así al desnudo su corazón y su personalidad, la figura textual de la narradora va adquiriendo una dimensión humana que la aproxima a los seres de carne y hueso que pertenecen al universo del lector, el cual, suspendiendo momentáneamente su incredulidad, se va olvidando de la impostura de que es víctima. Es de notar, por otra parte, que este tono confidencial se mantendrá a lo largo del relato como para ratificar la declaración de intención de la narradora que figura en las primeras páginas de la novela:

Escribir sobre uno mismo no es fácil, al menos a mí no me lo parece. Hasta ahora el temor a la impudicia, a mi entender tan próxima a la obscenidad, me ha impedido involucrar mi yo en mis textos, haciendo referencia a mis sentimientos, pero en estas páginas no puedo dejar de hablar en nombre propio (15).

Estas palabras bien pudieran ser de puño y letra de la misma autora quien en una entrevista había explicado que, en contra de lo que hizo en otras novelas suyas, en *La mitad del alma* eligió una narración en primera persona “porque necesitaba una voz confidente y eso sólo se consigue en primera persona” (Azancot, 2005). En cuanto al relato, se presenta como una doble pesquisa, una explícita sobre la desaparición y la consiguiente muerte de la madre de la narradora, y otra más latente, más oculta y secreta, sobre la identidad y la memoria. Para llevar a cabo esta doble investigación, la narradora promete exponer los hechos con absoluta sinceridad, sin disimular ni omitir datos aunque perjudiquen a amigos y familiares:

Por más vergonzosos o humillantes que me resulte, no puedo dejar de hablar de la intimidad familiar, en la que se involucran personas de mi entorno a quienes quizá no les guste ver sus nombres en letras de molde. Les pido perdón por anticipado [...] (15).

Este tipo de declaración de intención es precisamente el que suele presidir al relato autobiográfico en el que el autor-narrador promete contar no ya la verdad sino *su* verdad, pues como lo explica Philippe Lejeune: “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad sobre su vida, sino cuando dice que la dice” (Lejeune, 1998: 234). De hecho, la narradora de *La mitad del alma* no puede prometer revelar ninguna verdad absoluta puesto que su relato es de por sí pura ficción, o sea pura ilusión e invención. Pero lo que puede hacer es dar al lector la impresión de que la narración que le brinda es auténtica y sincera como cuando, en la página 28, decide que “a partir de ahora usted lo sabrá todo de mí”. Como en el caso de la autobiografía, lo que se propone aquí es un “pacto de veredicción”, gracias al cual

el lector cree que es verdad lo que el enunciador se empeña en presentar como tal. Así se explica que algunos lectores hayan creído y siguen creyendo a pie juntillas en la historia de la desaparición misteriosa de la madre de la narradora por muy inverosímil que resulte el golpe de efecto final con la revelación de que el amante con quien ésta mantenía relaciones secretas era el famoso escritor francés Albert Camus.

El recurso a la parábasis y la transgresión metaléptica

En *La mitad del alma*, el efecto de realidad viene potenciado por el recurso reiterado a la parábasis. Conocida tradicionalmente como “intromisión del autor”, esta figura retórica afecta al nivel textual del relato y consiste esencialmente en la introducción de elementos discursivos dentro de la trama novelesca. Gracias a la parábasis, el sujeto enunciativo se exhibe abiertamente mediante reflexiones, opiniones o interpelaciones directas al lector. Este recurso permite al narrador ostentar sus diferentes funciones, especialmente la fática y la conativa⁴, lo cual provoca una ilusión de interlocución o de comunicación directa. La fuerza perlocutiva de la parábasis se transparenta a lo largo del texto en oraciones en las que se observa el paso del discurso indirecto a un discurso seudodirecto: “Nunca había sentido la necesidad de ir al encuentro de alguien para pedirle que me leyera [...] rogándole que, *por favor, no abandone estas páginas*” (17, el énfasis es mío).

Esta escenificación del narrador-escritor que parece dirigirse directamente a su narratario contribuye a desdibujar los límites del texto para abrirlo al mundo empírico. Además, si en la autoficción las instancias enunciativas, real y ficticia, ya tienden a confundirse, en esta situación de interlocución directa difícilmente se pueden separar las dos figuras lectoras, a saber el lector implícito y el lector real. La confusión es aún mayor cuando la narradora llama directamente al narratario usando la forma de cortesía: “usted que me lee” (13) o desvía la atención del mismo hacia la materialidad del libro que está leyendo mencionando, por ejemplo, una carta inacabada “que he transcrito para usted en la página doce” (15). El lector un tanto escrupuloso, o por lo menos atento, no dejará de interrumpir su lectura para volver atrás y comprobar en la página indicada que la afirmación de la narradora ficticia es cierta⁵.

Si la autoficción siempre tiene una dimensión especular al reflejar al autor y/o al lector en el texto, Carme Riera da aquí una vuelta de tuerca al dispositivo. En efecto, a lo que se asiste en *La mitad del alma* es a la absorción diegética del lector que se halla de repente metido de lleno en la trama convirtiéndose en sujeto de la historia. En una de sus entrevistas, la propia autora se vale de la palabra “interactiva” para definir su novela aduciendo que “requiere la ayuda de quien [la] lee para esclarecer el misterio que guarda la historia” (Redondo, 2005). De hecho, repetidas veces, la narradora no vacila en dirigirse directamente al lector para pedirle que participe activamente en la investigación sobre la desaparición de su madre. Incluso le ruega, de encontrar alguna pista, que le escriba directamente a “la editorial,

⁴ Según Roman Jakobson, la función conativa es aquella que consiste en llamar la atención del interlocutor para incitarle a que ejecute una acción. En cuanto a la función fática del lenguaje, permite establecer, mantener o interrumpir el contacto con el interlocutor.

⁵ La transcripción de la carta aparece efectivamente en la página 12 del ejemplar de la edición de bolsillo ‘Punto de Lectura’.

cuyas señas igual que el teléfono aparecen junto a los títulos de crédito” (17). Si de nuevo la narradora remite directamente a la situación de recepción lectora al mencionar unas informaciones que aparecen concretamente en el ejemplar que maneja el lector, esta vez la narradora va más lejos cuando añade: “le pondrán en contacto conmigo y yo prometo que sabré compensar debidamente su ayuda” (17). La ambigüedad de la posición de la narradora al dirigirse directamente al lector fingiendo compartir la misma situación de interlocución provoca una confusión de planos e identidades mucho más transgresora que la mera parábasis. Lo que aparece ahora es una verdadera transgresión metaléptica que afecta no ya a los límites textuales del relato sino que juega con sus niveles narrativos. El lector es impelido a salvar la frontera ontológica que separa la realidad de la ficción para entrar de lleno en el mundo diegético y vivir acontecimientos ficticios en compañía de personajes inventados.

Esta dilución de los niveles narrativos se manifiesta de manera reiterada a través de las declaraciones de la narradora que siente la “acuciante necesidad de ir al encuentro de un destinatario real, una persona concreta a quien estas páginas se dirigen” (16) y habla de su madre, por supuesto tan ficticia como ella, como de “[una] mujer que no era un personaje de mi invención sino alguien impuesto desde fuera, un ser real, de carne y hueso, como usted o como yo” (14-15). El juego turbio de verdad y mentira se hace manifiesto también en el paralelismo que la narradora establece discretamente entre la figura del lector real y la del personaje desconocido que le entregó las cartas de su madre. Jugando con la ambigüedad de los pronombres de tercera persona, la narradora evoca, al final de la novela, a este personaje con los mismos términos con que se había dirigido al lector al iniciar su relato, cerrando el círculo que encierra al lector en la trampa de la ficción: “Por eso ahora le busco también a través de este libro. Tal vez si me lee, tratará de ponerse en contacto conmigo” (229).

Un juego interactivo con el lector

Página tras página, la narradora de *La mitad del alma* procura atraer al lector a su mundo de ficción tendiendo lazos de amistad como lo revela el paso voluntario de la forma de cortesía al tuteo que aparece desde el principio del relato: “[...] no fuera a ser que usted, que tú pudieras conducirme hasta la persona que busco, o quizá ofrecerme las pistas necesarias para llegar hasta ella” (17). Con este mismo juego vacilante entre las dos personas gramaticales concluirá la narradora su relato: “[...] estas páginas sólo adquirirán sentido si cuentan con su colaboración. De ella dependo. Se lo puedo, te lo puedo asegurar” (242). Este uso de la segunda persona de singular facilita el acercamiento a la figura del lector convertido en destinatario inmediato y privilegiado del discurso. Lo que busca la narradora es la complicidad de su interlocutor para involucrarle en el enigma de la desaparición de su madre. Pero la interactividad no se limita al nivel diegético puesto que ni Carme Riera ni su lector ignoran que la autoficción, antes que la escritura de una aventura es la aventura de una escritura, para remedar la famosa fórmula de Jean Ricardou⁶. Por eso es lícito pensar que, de

⁶ Esta famosa fórmula según la cual el relato ya no es la escritura de una aventura sino la aventura de una escritura, aparece en la última página de la sección “De la littérature comme critique” en *Pour une théorie du Nouveau Roman*, un ensayo de 1971 publicado en París en las ediciones Seuil. El propio Serge Doubrovsky se vale de la mitad de la fórmula para definir la autoficción como “la aventura del lenguaje”.

manera implícita, lo que se requiere del lector es que sea capaz también de dilucidar la principal incógnita, la del texto y de su instancia productora.

A lo largo del relato la narradora crea un espejismo, un trampantojo, el de su falsa identidad, procurando fomentar la confusión y mantener al lector en un estado de duda permanente. Muchas veces éste queda embaucado por esta estrategia y se deja atrapar en las redes de la ilusión autobiográfica como fue el caso de una lectora que, respondiendo a la llamada de la narradora, le escribió a la propia Carme Riera para facilitarle información sobre su madre⁷. Como lo señala Manuel Alberca, lo notable de la autoficción es su “capacidad de desencadenar efectos extratextuales y generar respuestas orales y escritas, en la medida en que alguien se puede sentir aludido o afectado por el relato” (Alberca, 2007: 265). Como se echa de ver, la práctica de la autoficción no se puede separar de las nociones de engaño y manipulación del lector. En este sentido, *La mitad del alma*, como cualquier autonovela, se ha de considerar como un juego intelectual, un juego de máscaras y enigmas construido a base de disimulaciones y desvelamientos parciales cuya finalidad es confundir al lector. Este tipo de relato estriba por tanto en la pericia hermenéutica de su lector, siendo la descodificación de las estrategias narrativas y enunciativas una obligación a la que debe someterse, al menos en parte, si quiere sacar provecho de su lectura. En tales condiciones, el "efecto autobiográfico" creado por el relato participa de la producción del interés narrativo y enfatiza el placer de la lectura concebida como un juego fundado en un haz de enigmas para resolver.

Así, una lectura atenta de *La mitad del alma* permite rastrear una serie de indicios que se le facilitan al lector para la resolución del enigma, no sólo de la historia sino también de la enunciación. Como lo explica Carme Riera en una entrevista, entre ella y la narradora “hay muchos paralelismos porque tenía que dar la sensación de estar contando mi vida” (Redondo, 2005). La elección de términos como ‘paralelismos’ o ‘dar la sensación’ indica con claridad meridiana que la novela ha sido concebida como una maquinaria destinada a producir una ‘ilusión autobiográfica’. En efecto, si no faltan en el relato elementos concertados para avalar una exacta coincidencia entre la persona de la autora y la figura textual de la narradora, el escrutinio de estos datos revela leves distorsiones entre sus biografías respectivas. El lector atento no deja de reparar así en la divergencia existente entre la edad de la narradora y la de la autora real. La reseña biográfica de Carme Riera insertada al final de la novela indica que la autora nació en 1948. Ahora bien, si la narradora de la ficción no menciona directamente su fecha de nacimiento, no deja de introducir en su relato un indicio que provoca la disgregación de la ecuación ‘narradora = autora’: “Entonces tenía siete años. Corría 1957” (45). Y por si el lector distraído o enfrascado en la lectura de la historia no hubiera reparado en este indicio, la narradora puntualiza algunas páginas después: “Nací en 1950” (54).

Lo mismo ocurre con la identidad nominal de la autora y de la narradora. La pista onomástica parece identificarlas, al menos parcialmente, ya que las iniciales del nombre de la narradora, una C, coincide como lo hemos visto, con la C de Carme, la autora que firma en la portada. Ahora bien, se echa de ver que la cosa cambia en lo que atañe a sus apellidos respectivos. En efecto, si bien la madre de la narradora tiene una identidad fluctuante ya que

⁷ “La historia queda resuelta por el lector, se le pide que ayude en la investigación, que dé datos sobre la persona que pudo dar las cartas a la protagonista. ¿Si alguno me ha dado alguna pista? Ha habido una lectora que me ha dicho que ella tenía pistas sobre mi madre.” (Redondo, 2005).

se hace llamar, ora Cecilia Balaguer, ora Celia Ballester, ninguno de estos dos apellidos concuerda en la realidad con los de la autora cuyo nombre completo es Carme Riera Guilera. De hecho, pocos lectores reparan en este detalle puesto que el segundo apellido de la autora no suele figurar en las portadas de sus novelas como tampoco aparece en la reseña biográfica al final del libro. A todas luces, Carme Riera juega con la ambigüedad de lo desconocido para favorecer la superposición de las dos instancias enunciativas, ilusión puesta de relieve por una justificación de la narradora de la ficción que suena tan natural y auténtica que pudo haberla pronunciado la propia autora: “Mi apellido materno no aparece nunca, ni siquiera en los títulos de crédito de los libros, porque al empezar a escribir, el editor me aconsejó que usara sólo uno, y así lo he hecho a lo largo de veinte años” (229). Al fin y al cabo, el enigma de la identidad onomástica nunca se podrá dilucidar puesto que si la narradora afirma: “yo únicamente uso el apellido de mi padre” (229), éste en ningún momento se menciona y al final de la novela el lector se halla con un rompecabezas identitario del que no ha encontrado más que una pieza, la C de un nombre, pero nunca podrá determinar qué nombre ni qué apellido lleva en realidad la narradora.

La figura del lector pautaada por el texto

Así, al rastrear el espacio textual en busca de informaciones, no sólo sobre la desaparición de la madre de la narradora sino sobre su verdadera identidad, el lector se da cuenta de que no es prudente tomar al pie de la letra lo que se le dice y afirma. Los autores de autoficciones lo embrollan todo sembrando la confusión en la mente de sus lectores dejándoles la libertad de entrar o no en este juego de apariencias e incertidumbres en el que difícilmente se pueden encontrar asideros sólidos. Por supuesto, todos los lectores no se encuentran en la misma situación receptiva. Primero, cada uno puede escoger la edición que le guste, con más o menos información paratextual. Por otra parte, todos los lectores no leen de la misma manera ni con el mismo propósito. Algunos se contentan con el placer de la historia pasando por alto el peritexto, en particular el resumen de la contraportada. Otros, más fieles, siguen a sus autores preferidos atendiendo a todos aquellos documentos, artículos o entrevistas que forman lo que Gérard Genette llama el epitexto. Cualquiera que sea su motivación, el lector siempre oscila entre dos polos contrarios asumiendo alternativamente dos papeles distintos. Pasa así constantemente de una posición de lector “dominado”, que espera que la lectura afiance sus representaciones, a la de lector “dominador”, atento a las innovaciones y desviaciones del relato. Así, tanto Michel Picard como Vincent Jouve establecen una distinción entre una instancia lectora emotiva cogida en la trampa de la ilusión referencial y una instancia lectora más intelectual capaz de distanciarse críticamente del texto y sus artificios⁸.

⁸ Aunque discrepan levemente en la definición de los tres regímenes de lectura que cada uno establece, los dos estudiosos franceses concuerdan en distinguir dos instancias que remiten, para la primera, a la dimensión pulsional de la lectura, y la otra, a la dimensión intelectual de la misma. El ‘leído’ (le ‘lu’) sería la parte inconsciente del lector que reacciona a las estructuras fantasmáticas del texto. El ‘lectante’ (le ‘lectant’) sería la parte ‘crítica’ del lector que nunca se olvida de que todo texto, novelesco o no, es ante todo una construcción respecto a la que hace falta distanciarse. (Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, pp.260-263); Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, pp.81-83)

No cabe duda de que la práctica de la autoficción favorece la emergencia de este tipo de lectura ‘intelectual’ puesto que le toca al lector valorar el grado de fiabilidad del narrador y la legitimidad de los valores que éste intenta transmitir. La novela de Carme Riera cumple con esta preceptiva en la medida en que deja al lector la iniciativa de determinar el tipo de lectura que le agrada escogiendo la clave, ficticia o autobiográfica, que le ayude en su recorrido o descubrimiento del texto. Si la autora afirma haber querido rendirle un homenaje a sus lectores y lectoras cualesquiera que sean (Redondo, 2005), es de pensar sin embargo que ella apuesta por una lectura ‘dominadora’ como lo manifiestan implícitamente las palabras de su narradora:

Usted, que es mucho más perspicaz que yo y a quien el hecho de no estar implicado en esta historia le permite una mayor objetividad que a mí, estoy segura de que habrá sospechado ya que Juan Pérez, el camionero, podía cumplir órdenes, órdenes precisas para acabar con Cecilia Balaguer. (205, el subrayado es mío)

La interpelación de la narradora al lector muestra a todas luces que el interés de la estrategia elaborada a lo largo de *La mitad del alma* es dinamizar la lectura concediéndole al lector un papel activo en el desciframiento del enigma de la historia. Pero, más allá de esta intención explícita, el dispositivo autoficticio compele ante todo al lector a resolver enigmas de índole narrativa y enunciativa. Este tipo de desciframiento requiere unas competencias particulares puesto que no consiste tan sólo en rastrear en el texto una serie de elementos propiamente autobiográficos, los famosos “autobiografemas” de que habla Pierre Pillu (1987: 266). Se trata sobre todo de activar los conocimientos que uno pueda tener en cuanto al funcionamiento de un género determinado, en este caso particular el autoficticio, y por ende también los géneros novelesco y autobiográfico.

Conclusión

Al situarse entre dos prácticas de escritura a la vez pragmáticamente contrarias y sintácticamente indiscernibles, la autoficción cuestiona los esquemas receptivos y nuestros hábitos de lectura (Colonna, 2004: 241). Como lo recuerda Justo Navarro, “la autoficción es una apelación a suspender nuestra tendencia a la credulidad” (Alberca, 2007: 16). Para ir en contra de lo que Coleridge denominó “the willing suspension of disbelief”, y antes de echar mano del dispositivo autoficticio, Carme Riera ya había ido reflexionando a través de su producción anterior sobre el tema de la seducción, ese canto de las sirenas que se alza del texto para embelesar al lector y encerrarle en la trampa de la ilusión referencial haciéndole confundir la vida con la ficción⁹.

⁹ En *Joc de miralls* (Por persona interpuesta para la versión castellana), la protagonista le hace al escritor Pablo Corbalán una entrevista en la que le pregunta lo que significa para él la seducción. Responde el escritor: “Es, naturalmente, mi primera obsesión como escritor. Me interesa de entrada seducir al lector para que no me abandone de buenas a primeras, para que siga leyendo hasta el final. Mediante las apariencias, mediante los signos, la ambigüedad y la connotación que ofrece mi discurso pretendo acercarle a mí, hacerle mío, eso es seducirle. Pero a la vez que el lector es seducido se convierte a sí mismo en seductor. Seductor es aquel que es seducido” (Riera, 1989 : 21). Pablo Corbalán, el escritor ficticio de *Joc de miralls* no deja de aparecer aquí como el portavoz o el *alter ego* de la propia Carme Riera quien, en 1991, en una entrevista con Neus Aguado,

En *La mitad del alma*, Carme Riera elabora una calculada estrategia para seducir y a la vez poner en guardia a su lector, invitándole a recorrer con ella el terreno movedizo y lúdico de la autoficción. Al impelerle a que participe de manera activa y reflexiva en un “juego de espejos y reflejos, de simulacros y máscaras” (Cotner, 2000: 14), la escritora mallorquina solicita su atención así como su pericia para sortear los escollos y desarmar la maquinaria textual. Aunque la autora afirma haber querido rendir homenaje a todos sus lectores, no cabe duda de que la figura receptora que diseña el texto es la de un lector sagaz, capaz de apreciar el juego intelectual al que se le convida y aceptar el desafío que le plantea la autora. A él le toca desenredar la maraña de patrañas en la que está cogido recordando a cada instante los versos de Pessoa que la propia Carme Riera citaba en una entrevista: “El poeta es un fingidor / que finge tan absolutamente / que incluso finge dolor / cuando de verdad la siente” (Azancot, 2005).

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2001). En las fronteras de la autobiografía. Retrieved from: <http://www.uhb.fr/alc/celam/soi-disant/01Question/Analyse2/FRONTERA.htm>
- Azancot, N. (2005, January 22) Entrevista a Carme Riera, *El Cultural*. Retrieved from http://www.elcultural.es/version_papel1/Letrs/11217/Carme_Riera/
- Camí-Vela, M. A. (2000). *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*, Madrid: Editorial Pliegos..
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch: Editions Tristram.
- Cotner, L. (ed.) (2000). *El espejo y la máscara. Veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Ediciones Destino, “Destinolibro” n°438.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil, coll. "Poétique".
- Genette, G. (1987). *Seuils*, Paris: Seuil, coll. "Poétique".
- Hubier, S. (2003). *Littératures intimes. Les Expressions du Moi; de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris: Armand Colin.
- Jouve, V. (1992). *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF.
- Laouyen M. L'autofiction: une réception problématique?, Retrieved from: <http://www.fabula.org>
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (1998). *Pour l'autobiographie*, Paris: Seuil.
- Les Écritures du Moi, de l'autobiographie à l'autofiction, (2002, May) dossier en *Magazine littéraire* (409), 18-66.
- Lojo M.R, Riera Guilera, C., Mateo Díez L., Villoro J. & Pozuelo Yvancos J.M. (2006, May 15). La autoficción / self-fiction en la narrativa hispánica actual, III encuentro de

declaraba: “Creo que el escritor debe ser un buen seductor y la escritora una buena seductora, y que para seducir al lector lo que hay que hacer es encontrar un tono confidente, cómplice, envolvente [...]” (Cotner, 2000: 20).

- escritores españoles e hispanoamericanos, 5 de mayo de 2006. *Siglo XXI, Literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes* (4), 273-280.
- Molero de la Iglesia, A. (July-October 2006). Figuras y significados de la autonovelación. *Espéculo*, (33). Madrid: UCM. Retrieved from: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>
- Picard, M. (1986). *La Lecture comme jeu*. Paris: Editions de Minuit, coll. "Critique".
- Pillu, P. (1987). Lecture du roman autobiographique. In *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims, 14-16 juin 1984, (pp. 256-272) Paris : Editions Clancier-Guénaud.
- Pino, C. (2005, January 14). Carme Riera reivindica la memoria histórica en su última novela. *La Voz de Galicia*. Retrieved from: http://www.nodo50.org/foroporlamemoria/documentos/2005/criera_14012005.htm
- Redondo, M. (2005, February 14). «La memoria es el alma, sin ella estamos muertos», dice Carme Riera. La escritora mallorquina publica en castellano su novela *La mitad del alma*. *Deia*. Retrieved from: <http://www.deia.com/es/impresa/2005/02/14/gipuzkoa/d2/77215.php?print=1>
- Riera, C. (2006). *La mitad del alma*. Barcelona: Punto de Lectura.
- Riera, C. (1989) *Joc de miralls (Por persona interpuesta)*, versión de la autora. Barcelona: Planeta.
- Toro, V., Schlickers S. & Luengo A. (Eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuet.

**CARME RIERA AND THE LUDIC SPACE OF THE AUTONOVELA.
APPROXIMATION TO AUTOFICTIONAL GAMES OF *LA MITAD DEL ALMA* (2004)**

SUMMARY: Located in an intermediary space where reality and fiction are mixed up, Carme Riera's novel, *La mitad del alma*, offers a text of an enigmatic status. Autobiography featuring as a novel, autobiographic novel or autofiction? Making a choice proves difficult for the reader who is led to change points of view as reading goes on. However a careful analysis of the text allows one to point out certain aspects of the narrator's enunciative and narrative strategy, and to evaluate its effects on the reader. Caught in the trap of a device that forces him to take on an active role in solving the enigma at the heart of this narrated story, the reader is led to wonder about the manipulation he is subjected to by this narrative. What is the authoress exactly aiming at in this permanent game of disclosure and concealment? Is the only aim of her strategy to destabilize her readers by making light of their certainty and reading habits? These are the questions, resulting from this strategic device put in place by Carme Riera in *La mitad del alma*, that need to be addressed.

KEYWORDS: autofiction, Carme Riera, transgression, strategic device, reader's reception