

Mientras estamos muertos (2022): la autoficción cruel de José Ovejero

Celia Fernández Prieto

Universidad de Córdoba, España

Abstract The book *Mientras estamos muertos* (2022) by José Ovejero consists of 16 short stories that deal, through fragments of memory and experience, with some central aspects of the personal and literary identity of the narrator – whose name coincides with that of the author – in an inseparable relation with the family, social and economic context of the world in which he grew up, where he was educated and in which he lives. This article aims to show the singularity of this autofictional writing, critical with the usual egocentric attitudes and characterized by the textual energy of its narrative voice, a lucid and cold gaze, stemming from his feeling of alienation and awareness of social inequality. A *cruel* gaze – in the same sense that this author uses in his essay *La ética de la crueldad* (2012) –, fictionally created from the adult viewpoint, by means of a language devoid of ornamentation, a dynamic and fluid syntax, and a style characterised by being brief and concise.

Keywords José Ovejero. Autofiction. Social resentment. Ethics of cruelty. Cruel stories.

Índice 1 Introducción. – 2 Infancia e historia familiar: el aprendizaje del resentimiento. – 3 La muerte del padre (sin duelo). – 4 Conclusión.



Peer review

Submitted 2024-12-04
Accepted 2025-02-24
Published 2025-06-20

Open access

© 2025 Fernández Prieto | CC BY 4.0



Citation Fernández Prieto, C. (2025). "*Mientras estamos muertos* (2022): la autoficción cruel de José Ovejero". *Rassegna iberistica*, 48(123), 25-38.

1 Introducción

El discurso autobiográfico ha venido planteando una serie de desafíos para la teoría literaria debido a su inestabilidad intrínseca como género literario y a las tensiones entre su triple dimensión epistemológica, performativa y retórica. La propuesta del pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975), sustentada en la presunción de una verdad referencial, resultó muy pronto contestada desde la propia práctica literaria con el texto *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) y con la novela *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, descrita en la contraportada como «Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales» que dio carta de naturaleza al término de *autoficción*, una categoría híbrida e intermedial¹ cuya definición se basa en una paradoja: «se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela» (Lecarme 1994, 227), y que funciona según un pacto ambiguo (Alberca 2024). El auge que ha experimentado la autoficción en la literatura contemporánea puede relacionarse, siguiendo a Casas (2020, 2), con dos fenómenos epocales que son la pasión de lo real, precisamente en un contexto en que los límites entre la ficción y la realidad se han desdibujado de manera que esta se ha vuelto representación (de la realidad),² y el interés por las formas de autofiguración del yo, unido a la necesidad de elaborar una imagen pública del autor. De ahí que la autoficción se haya constituido en un espacio de exploración ética y estética sobre las múltiples posibilidades literarias de conjugar lo autobiográfico y lo novelístico y de reformular la relación siempre dinámica y porosa entre memoria e imaginación. Su particularidad no consiste solo en oponerse a los protocolos veritativos de la autobiografía y a algunas de las convenciones más asentadas de su retórica narrativa (linealidad, causalidad, teleología, etc.), sino en «realizarse con una marcada vocación

¹ Frente al carácter explicativo y unificante de la autobiografía, la *autoficción* tiende a la fragmentación de la trama, al comentario metatextual, a la problematización de la autoría y de la identidad en grados más o menos radicales. Para revisar el contexto en el que este término nace y su desarrollo teórico debe verse Pozuelo Yvancos (2012; 2022), Alberca (2024; 2017) y Casas (2012). El debate sobre este concepto ha generado una extensa bibliografía en la que se han propuesto otras denominaciones como *autonarración* (Gasparini 2008; 2012; Schmitt 2010), *figuración del yo* (Pozuelo Yvancos 2010), *auto(r)ficción* (Toro; Schickers; Luengo 2010). Otras referencias son Caballé 2017; Casas 2014; 2020; 2022a; 2022b; y Louis 2010.

² En un interesante trabajo Josefina Ludmer (2007) se refiere a las literaturas postautónomas que incluyen textos que «fabrican presente con la realidad cotidiana», ya no la histórica o la verosímil del realismo, sino una realidad producida por los medios, las tecnologías y las ciencias, una realidad que es pura representación: «un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores y exteriores al sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático» (239).

transgénero» (López-Gay 2020, 87). Una escritura mestiza de enorme potencial teórico y expresivo para dar forma a una concepción de la identidad como un proceso inestable, cambiante e inconcluso, constituido por imágenes y relatos que se producen en una constante interacción con los demás, con el grupo o la comunidad a la que pertenecemos o en la que nos integramos. En esta vía de experimentación estética se sitúa el libro de José Ovejero, *Mientras estamos muertos* (2022), un conjunto de dieciséis relatos que remiten a recuerdos y vivencias de su autor recreados desde la libertad de la memoria imaginada. La vinculación, compleja y problemática, entre el autor, la instancia textual del narrador y el protagonista de las historias narradas, se explicita en la identidad del nombre propio,³ de acuerdo con el dispositivo convencional de la casilla teórica de la autoficción sobre el que se basa la ambigüedad pragmática de este tipo de literatura. Aquí un narrador autodiegético llamado Ramón Ovejero, desde el presente del acto de escritura que nunca abandona, ofrece una serie de experiencias propias y ajenas, de hechos vividos y/o imaginados, en los que se fue modelando su subjetividad y que sugieren algunas claves del proceso por el que ha llegado a ser el que ahora se siente ser como sujeto individual y social y como escritor. Estamos ante un ejercicio de literatura personal que se separa de las maneras egocéntricas habituales⁴ para subrayar la interdependencia de lo individual y lo social, de lo particular y lo colectivo. Ello justifica la relevancia que adquiere el entorno laboral y social de su familia, y la inserción de algunos relatos⁵ en los que la primera persona es sustituida por la tercera en indirecto libre para dar entrada a otros personajes atrapados en situaciones límite con los que el narrador se identifica, aunque «pretenda que son una ficción» (Ovejero 2022, 56). En este sentido *Mientras estamos muertos* participa de una tendencia de textos vivenciales que en la última década se alejan del cultivo de una autoficción ensimismada para resaltar el peso de los condicionantes materiales, económicos y políticos en la formación del sujeto (Gabriela Ybarra, Manuel Vilas, Marta Sanz, entre otros):

3 El loro de su familia se pasaba el día llamándole «Ramón. Ramón. Ramón» (2022, 21; se trata del segundo nombre del autor: José Ramón); las burlas de sus compañeros de clase: «¿Qué es el viento? Las orejas de Ovejero en movimiento» (2022, 34). Además existen alusiones claras a su obra anterior o a su pareja, la escritora Edurne Portela, con la inicial E. No obstante, el desajuste en la homonimia del nombre propio (Ramón/José) sugiere fisuras en la identificación del niño con el adulto.

4 La popularidad comercial del género ha generado una moda de textos autoficcionales de carácter narcisista y poco valor literario que ha sido criticada por estudiosos como Mora (2013), Alberca (2017) y Caballé (2017).

5 En concreto, «Un elefante cae a la misma velocidad que una pluma» y «Los cuentos que nos contamos mientras estamos muertos».

Señalan el paso posible del modelo clásico, centrípeto, de la autoficción, donde el énfasis es la terapia *personal* del yo con el yo, a un nuevo modelo centrífugo que podríamos describir como terapia *política*, donde el yo devenido archivista exige cuestionar colectivamente el orden dado a lo real. (López Gay 2020, 190)

Esta orientación política se manifiesta con claridad en el texto titulado «Todo lo que sucede a nuestro alrededor nos sucede a nosotros», al que precede el relato en indirecto libre de los pensamientos de una mujer en los momentos previos a su suicidio:

Esta historia que acabo de contar es autobiográfica. Yo soy la mujer que se arroja (que se va a arrojar) por la ventana. No soy policía ni soy uno de los jóvenes que intentan detener el desahucio, aunque me gustaría haber sido uno de ellos. Y al mismo tiempo soy todas esas personas.

No es posible escribir una obra autobiográfica sin hablar de lo que sucede alrededor, porque todo lo que sucede a nuestro alrededor nos sucede a nosotros. Nos transforma. Nos hace mejores o peores. Nos hace mejores y peores. (Ovejero 2022, 53)

Así pues, la autoficción funciona aquí como una estrategia narrativa en la que el yo se concibe desde y con los otros, compartiendo y visibilizando espacios cotidianos de vulnerabilidad social. El hacer literario comporta para Ovejero una responsabilidad, un compromiso político que no debe entenderse como partidario, sino en un sentido próximo a la propuesta de Jacques Rancière (2014, 9) que analiza los actos estéticos «como configuraciones de la experiencia que hacen existir modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política». Este compromiso le lleva a descalificar ciertos modelos dominantes de la autobiografía contemporánea diseñados en torno a imágenes autoriales que se despliegan desde el narcisismo, el malditismo y la pose culturalista y metaliteraria plagada de citas y alusiones intertextuales, «porque hablar de la realidad es una vulgaridad y el arte, el auténtico arte, debe ignorarla» (Ovejero 2022, 54). Frente a ello, Ovejero, a través de la voz de su yo figurado, se confiesa afectado por la realidad, una declaración que cabe interpretar en una perspectiva psicológica, ética y estética:

No soy escritor porque me fascina la literatura sino porque me fascina la realidad. La literatura me sirve para acercarme a ella, sentirla más, enraizarme en territorios sobre los que crecer. La escritura es la forma que tengo de tejer los lazos invisibles a los que no he sabido o podido aferrarme en la realidad. No es un refugio; es, por el contrario, un pasillo por el que acceder a las habitaciones cerradas de mi vida, como individuo y como parte de la sociedad. (Ovejero 2022, 147-8)

Esta pasión de lo real (Zizek 2005) no se materializa en una literatura realista avalada por las convenciones de verosimilitud o de ilusión de transparencia, sino en una búsqueda de formas textuales que revelen la extrañeza de lo real, su falsa consistencia, su lado inquietante, azaroso y caótico. Una poética narrativa que tiene mucho que ver con las reflexiones expuestas en su ensayo *La ética de la crueldad* (2012), un aparente oxímoron que Ovejero analiza con agudeza y solvencia intelectual. La literatura cruel, que en la cultura española tiene una larga y brillante tradición,⁶ sería aquella que delata la oscuridad y las miserias de su época, la salva de ser ocultada por sus reflectores (2012, 87), por hábitos de pensamiento y de conducta consensuados que se convierten en obligatorios:

El autor cruel no busca la evasión sino el encierro del lector consigo mismo. Cegar todas las salidas para que no le quede más remedio que enfrentarse a una determinada situación. Un autor cruel se siente en pie de guerra contra las versiones suavizadas del mundo que esconden su crueldad y que a menudo se usan para legitimar un determinado orden político y moral, el cual a su vez perpetúa otras formas de crueldad. (Ovejero 2012, 93)

Excede el propósito de este artículo abordar la riqueza y variedad de temas, géneros y tramas que caracteriza la producción literaria de José Ovejero, pero se puede destacar su alineamiento con cierto linaje de literatura cruel -en la estela de Kafka, Bernhard, Roth o Coetzee-, que pretende «reventar las burbujas de felicidad artificial, emborronar la idílica imagen que nos pintan de lo que somos y de lo que podemos ser, romper la pantalla en la que se refleja una realidad que no existe más que como tramposo simulacro» (2012, 74). También este libro, el más personal de su amplia trayectoria, podría considerarse una autoficción *cruel* en tres aspectos decisivos para su producción de sentido: en primer lugar, por la energía textual de la voz narradora, por la creación de una mirada distante, controlada en lo emocional e implicada en lo ético y lo político, no exenta de ironía, sarcasmo y humor negro, cuyo signifiante es un estilo aparentemente- engañosamente- legible, directo y fluido que transmite una fuerte tensión interior. En segundo lugar, por dar cauce a experiencias privadas que muestran formas de violencia encubiertas o silenciadas tanto en el ámbito de una familia de clase obrera, como

⁶ Ovejero resalta la presencia en nuestra cultura de una línea narrativa «que nos lleva a reconocer y reconocernos en lo cruel como elemento a veces brutal, a veces jocoso, con frecuencia las dos cosas, de lo español» (2012, 19). Ese legado de imágenes y sensaciones seguramente ha influido «en la manera en que al contemplar la realidad tiendo a descubrir en ella lo monstruoso y lo disparatado antes de distinguir lo ordenado y lo sensato. Hábito intelectual y emocional que se refleja en mi literatura...» (Ovejero 2012, 23).

en un sistema social definido por una radical desigualdad, sin deslizar hacia el discurso moral o la denuncia inocua y consolatoria. Y, en fin, por la interpelación directa al lector que busca incomodarlo más que conmoverlo, incitarlo a mirarse a sí mismo y a verse como personaje de unas historias en las que nadie está a salvo del fracaso.

En lo que sigue pretendo poner de relieve la singularidad de esta tentativa literaria en la que la ficción sirve como procedimiento para recomponer o reformular imágenes que provienen, al principio, de las zonas áridas de la memoria de infancia y adolescencia y, luego, de la intimidad adulta, y la autobiografía para pensar, cuestionar, velar y desvelar el malestar y las contradicciones del yo en la relación consigo mismo y con los otros que comparten su realidad: «Escribir es rememorar justo aquello que deseáramos olvidar a toda costa. Escribir es disfrazar las cosas para poder ver su rostro real» (Ovejero 2022, 12). No hay solución de continuidad ni ambivalencia entre autobiografía y ficción pues ambas se enlazan en «una escritura vivencial transgénero» (López-Gay 2020, 305).

La conciencia metaliteraria de que para aprehender la realidad hay que imaginarla, y de la imposible disyunción entre el yo referencial y el yo ficcionalizado, atraviesa el texto y explica el formato elegido de relatos breves, fragmentos que se suceden sin constituir una trama y sin ajustarse a un orden cronológico ni causal. Entre ellos se producen elipsis temporales, cambios argumentales y alternancias de la primera a la tercera persona que suponen un tratamiento transgresor de las formas y temáticas codificadas en las narrativas vivenciales: el relato de infancia, la genealogía familiar, la reflexión metaliteraria y la muerte del padre se intercalan con historias de personajes que parecen -solo parecen-totalmente ajenos a tales temáticas. Su disposición, sin embargo, no es aleatoria y genera inesperadas asociaciones de sentido que permiten una interpretación de conjunto que no merma la condensación narrativa y semántica de cada uno.

2 Infancia e historia familiar: el aprendizaje del resentimiento

Los cinco primeros cuentos del libro evocan diversos episodios de infancia y adolescencia cuyo denominador común es la violencia o el abuso de poder al que el yo-niño se vio sometido, sin capacidad para defenderse por su carácter tímido y apocado. Son escenas domésticas en apariencia irrelevantes pero que funcionan como sinécdoques de una educación sentimental desapacible y dura, marcada por el autoritarismo y la brusquedad del padre y las burlas y el acoso padecidos en la escuela. Pero no estamos ante un relato convencional de infancia desgraciada; el adulto no suplanta al niño, aunque el uso de la primera persona suscite un efecto retórico en el que se

solapan dos posiciones, la del niño que vivió aquel momento y la del adulto que lo recuerda y contempla en un ficticio presente de indicativo. El tiempo de la inmediatez, de la presencia lacerante del pasado (Pozuelo Yvancos 2006, 87). No hay dos temporalidades, todo ocurre en el acto de la enunciación:

HIJO, QUE TE HE DICHO QUE VEN GAS.

Lo miro desde la puerta indeciso. Tiene sobre las piernas la escopeta de dos cañones que me prohíbe tocar [...]. Ahora mi padre me vuelve a hacer un gesto para que entre en el saloncito [...]. Yo dudo en el umbral, no me gusta estar a solas con mi padre. No es que sea especialmente violento, no más que los padres de mis amigos, no más tampoco que mis amigos. Supongo que era así en España en los años setenta (los años setenta: es como hablar de la vida en un planeta de otra galaxia). Los padres pegaban a los hijos porque no sabían qué hacer con ellos. Igual que nosotros pegábamos a los más débiles de la clase, nos reíamos de ellos, los torturábamos en la medida de nuestras posibilidades. (Ovejero 2022, 11)

La rememoración avanza filtrada por el comentario del narrador. Los recuerdos se entretajan con las interpretaciones y las conjeturas realizadas desde el presente de modo que no es posible, ni filosófica ni neurológicamente, hablar de un recuerdo prístino que no esté teñido por la interpretación (Coetzee, Kurtz 2015, 21). Así, esta escena retiene la sensación de desconfianza y de miedo del niño, pero yuxtapuesta al análisis del adulto que inscribe la actitud del padre como parte de un sistema social y político en el que el maltrato físico y verbal estaba normalizado. La familia no se configura como lugar de amparo sino de incomunicación y trifulca. Este tejido de relaciones familiares crispadas, sometidas al dominio patriarcal, y las condiciones precarias de un entorno social obrero, en el que el adolescente no se reconoce y al que rechaza (él habita ya el ámbito de la lectura y la escritura), desencadenan un intenso sentimiento de vergüenza que lo incapacita para reaccionar con energía y directamente ante el insulto o el desprecio ajenos: «Tengo quince años, pero convivo con un cansancio de siglos. El mundo me oprime y no encuentro la violencia necesaria para romperlo» (Ovejero 2022, 32). La respuesta a la ofensa queda siempre aplazada o postergada, lo que provoca un desequilibrio interior, una desazón sorda y permanente que, al no encontrar vías de salida, se traduce en resentimiento:

El resentimiento es una autointoxicación psíquica con causas y consecuencias bien definidas. Es una actitud psíquica permanente, que surge al reprimir sistemáticamente la descarga de ciertas emociones y afectos, los cuales son en sí normales y pertenecen al fondo de la naturaleza humana [...]. El punto de partida más

importante en la formación del resentimiento es el impulso de *venganza* [...]. La venganza en sí es una vivencia que se basa en otra vivencia de impotencia; siempre, por tanto, cosa del débil en algún punto. (Scheler 1998, 20-1)

Este análisis fenomenológico puede aplicarse al estado anímico del protagonista, que es consciente de su impotencia y de su cobardía, pero ello no rebaja, antes al contrario, acentúa el ansia de venganza, que solo se atreve a ejecutar en secreto. En el relato «Lo que no se ve sí existe», escrito en forma de monólogo narrado de un él (que es un yo)- «Todos han abandonado el aula [...]. Él no; [...] Él se ha quedado solo y durante más de media hora ha luchado con su cobardía» (Ovejero 2022, 27)-, el niño se venga de su acosador escupiendo en su bocadillo «Un gargajo tan denso que le cuesta empujarlo con la lengua». El narrador no ahorra la descripción detallada del escupitajo y de la sensación física de asco y placer que el protagonista experimentó «como cuando se revienta un grano presionando los dedos» (28), y enfatiza la gestualidad primitiva y violenta del compañero (patadas, collejas, manotazos, empujones) que deriva en una hipérbole satírica y animalizadora. Las aliteraciones, los aumentativos, los insultos bastan para reflejar el poder de la fuerza bruta, rudimentaria y feroz que el niño temía y envidiaba a la vez. Al final, la voz regresa a la primera persona y al presente enunciativo para reconocer en aquel acto un fracaso: «Nada de lo que he contado aquí me llena de orgullo» (Ovejero 2022, 30).

La reacción del narrador a ese ambiente asfixiante es la fuga, la huida permanente, constante, desde la adolescencia: «Mi vida estaba siempre en otro sitio, fuera de casa. Pasaba los fines de semana mirando el reloj o por la ventana a la espera del momento de poder salir. A donde fuese. Con quien fuese» (Ovejero 2022, 42). Un ansia de escapar de la toxicidad familiar - que comparte con los animales que llegaban a la casa: los perros, las tortugas y el loro Pavarotti-, de la marginalidad del extrarradio, de las carencias y humillaciones de su clase. El resentimiento alcanza así una dimensión psicosocial que enlaza con algunos textos posteriores, en particular con «Breve historia de mi ascensión social», en el que confiesa su intento de conquistar un lugar en el espacio literario a sabiendas de su carácter de intruso, de impostor. Se delinea aquí una (auto)imagen de la figura autoral que se sitúa voluntariamente fuera de los círculos del sistema de poder a los que nunca perteneció y que asume con rabia, y con insulto, que nunca entrará en el canon, que ha llegado al final de su (fallida) ascensión social y literaria:

Ya no subo. Ya no gano altura.
¿Y qué?
Ahora floto, cabrones. (2022, 84)

De este modo los relatos se constituyen en secuencias que van conformando la evolución sentimental y moral de un sujeto cuya identidad, personal y literaria, se fragua en el resentimiento, en un afán agotador de huir hacia delante y hacia arriba, viajar, subir, hasta concluir, en el ahora de la escritura, que la elevación profesional y económica es ilusoria porque no ha borrado su marca de clase: «nunca dejé de ser -no lo he hecho todavía- ese niño de Vallecas que no aprendería a usar los cubiertos para el marisco y que de pronto blasfema y dice palabrotas» (Ovejero 2022, 80). La fuga ha terminado, pero el rencor social sigue activo, ese rencor que le impidió construir otro yo que incorporase al niño vallecano. En lugar de eso, lo arrojó fuera de sí, lo exhibe como una señal de identidad que lo separa de los otros, lo coloca entre él y los demás como una acusación, un reproche, la prueba de la barrera insalvable entre él y el grupo de quienes, desde la cuna, se saben dueños de privilegios.⁷ Esta síntesis biográfica se moldea en una prosa limpia, directa y eficaz comunicativamente, de sintaxis acumulativa y apretada en una larga cadena de coordinaciones y yuxtaposiciones en la que, a modo de un soliloquio, el yo autorial indaga en las raíces de su desapego y de su incapacidad para pertenecer a nada y a nadie, «esa enfermedad que arrastro desde entonces como cicatrices de una viruela» (79).

El combustible del resentimiento que movilizó la voluntad del hijo parece haber estimulado también el trabajo de los padres cuya historia -«El, ella»-, es imaginada por el narrador, sin idealización pero con solidaridad cordial, en un discurso que inserta mediante el indirecto libre sus voces y puntos de vista, y que resume el esfuerzo sostenido de la pareja para salir de su destino de precariedad y marginación hasta conseguir el coche, el chalé con piscina, el piso en Benidorm y dar estudios a los hijos. Los emblemas de la prosperidad material de la época. Una historia privada que es a la vez un retrato social, un reflejo de aquel momento nacional de los setenta en que las transformaciones económicas e industriales elevaron el nivel de vida de amplias capas de la población - “en esa época en que la clase obrera tiene aspiraciones de clase media y la clase media imita cada vez mejor a la clase alta» (Ovejero 2022, 113)- y dieron lugar a rupturas generacionales y a procesos de desclasamiento que enmascaraban las huellas de la explotación creando espejismos de riqueza y bienestar burgués. De hecho, al final, los ahorros de la pareja no fueron suficientes para pagar la residencia privada del padre enfermo.

⁷ Este relato se complementa con el siguiente, «Unas botas de trescientos cincuenta pavos», en el que el narrador, dirigiéndose a los lectores, divaga en tono irónico y sarcástico sobre las contradicciones de ser de izquierdas a propósito de unas botas de trescientos cincuenta pavos que deseaba comprar y que finalmente no compró, aunque aún no ha renunciado a ellas. Esas botas «anticapitalistas» (2022, 90), «humanistas» (91), además de resultar el epítome de la clase burguesa, reinciden en el tema del resentimiento.

El narrador nunca se desliza hacia el discurso victimista sino que mantiene un tono asertivo e incisivo, con un uso medido de la adjetivación valorativa y con preferencia por mostrar las acciones, los gestos, las frases o las palabras que connotan posiciones ideológicas. Sus apelaciones al lector adquieren a veces unos modales desafiantes que suscitan cierta incomodidad en línea con los objetivos de una literatura cruel: “Provocar en el lector una emoción fuerte que al mismo tiempo implique su juicio, su reflexión, generar en él sentimientos contradictorios, es una forma de invitarlo a cambiar» (Ovejero 2012, 95). Incluso en el único texto⁸ en que el yo parece relajar sus defensas y entregarse a la evocación de diversos momentos de su apasionada relación amorosa con E., recupera de pronto el plano metanarrativo, la autoconciencia de escritor y la actitud impertinente:

¿Me estoy poniendo cursi? ¿Es todo demasiado romántico? ¿Imposado? Yo, que soy un escritor oscuro, turbio, atraído por la frialdad y la distancia, ¿os decepciono? ¿No me creéis? Ni siquiera podéis imaginar lo poco que me importa vuestra opinión. Vuestra opinión es la voz de mi conciencia. Es la voz de mis padres. La de mis profesores. La voz que arrastro desde niño que me frena y sujeta, que me ata y destruye. Vuestra voz deja marcas en mi carne, allí donde las esposas aprietan demasiado. Pero confieso mi pudor: es más sencillo hablar de las propias tragedias que hacerlo de la felicidad, la barrera que debo franquear es más baja si cuento un drama personal que si revelo un instante de afecto o de sexo. Me resulta más fácil usar la literatura, cuando es autobiográfica, para lo turbio que para lo claro. (Ovejero 2022, 101)

3 La muerte del padre (sin duelo)

El libro termina con tres relatos que aluden a la enfermedad y el entierro del padre, acontecimientos cercanos al presente de la escritora y que pueden entenderse como el estímulo que impulsó la rememoración abierta en las primeras páginas.⁹ Así, cabe interpretar en clave metaautobiográfica el relato titulado «Agfa Synchro Box» en el que el narrador cuenta que hace un par de años, tras repasar unos álbumes de fotos antiguas con su madre, «se me ocurrió la idea de recrear algunas de las fotografías de mi niñez» (Ovejero 2022, 123).

⁸ Titulado «Do you love me? (Like I love you)».

⁹ En relación a esto, son interesantes las declaraciones de Ovejero al periodista Rubén López en una entrevista publicada en el diario *La Opinión* de Málaga (8/XI/2022): «Durante dos años estuve escribiendo una especie de diario sobre mi padre, enfermo de Alzheimer. Me dediqué a narrar mis recuerdos relacionados con él y de ahí salió el primer cuento de este libro, que fue tirando de los demás».

Para ello recupera una vieja cámara Agfa Synchro Box con la intención de «fotografiarnos, varias décadas después, con la misma tecnología, volver a vernos a través de aquellas imágenes de poca definición, con su pobre paleta de grises» (2022, 123). La cámara antigua es la metáfora del proyecto autoficcional: volver a mirar y a sentir aquel pasado a través del visor de una escritura que despierta los ecos crueles de la memoria: las voces abruptas de los hombres, los colores sucios de las paredes, los olores a sudor y a rancio, los pisos de mierda. No es casual que la última fotografía, la única que queda en la cámara, se reserve para el padre anciano, postrado en una silla de ruedas, con la memoria ausente, casi moribundo. El narrador describe los preparativos, el disparo y la postura inmóvil del padre: «Estaba tenso, erguido como nunca, con una intensidad en los ojos que más que ver parecían exigir ser vistos. Sonreía. De verdad. Estaba sonriendo» (Ovejero 2022, 131).¹⁰ ¿Pudo la fotografía captar ese gesto inesperado, ese detalle no previsto por el fotógrafo? No lo sabemos; no hay fotos. Solamente tenemos la palabra del hijo que observa, instantes después del disparo, esa expresión insólita, equivalente quizá al *punctum* de la fotografía (Barthes 2009), ese efecto de punzada que escapa a la intención del fotógrafo y que viene a cerrar, de manera ambigua y turbadora, la relación con el padre y que señala la inminencia de su muerte.¹¹

El entierro se narra en dos versiones, la primera en clave de comedia negra familiar; la segunda en formato verosímil y reflexivo. Que se ofrezcan dos versiones tan distintas de un acontecimiento que se supone decisivo en la biografía personal tiene que ver con un eje conceptual sobre el que gravita la poética de esta figuración autoral. Frente a la autobiografía tradicional que estabiliza la autoridad referencial, impone un orden narrativo en el desorden y el azar de la existencia, y convierte en definitiva lo que de hecho es una historia posible de entre las varias que podrían contarse, la autoficción de Ovejero enfatiza el artificio de la escritura, el componente ficcional inherente al intento de decir la experiencia: cada suceso vivido, cada situación, cada decisión, pueden actualizarse en diferentes versiones, todas más o menos creíbles (o increíbles), todas más o menos verdaderas o aceptables, ninguna definitiva. Así lo explicita el narrador en «Maneras de empezar una historia»:

10 Otra versión sobrecogedora del encuentro con el padre puede leerse en el poema «Regresar», puesto en boca de un sujeto lírico femenino (Ovejero 2018, 84-6).

11 Susan Sontag ha puesto de relieve el vínculo inquietante entre fotografía y muerte: «Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de una persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo» (1981, 25).

Todos los perros que hemos tenido en mi familia acababan por volverse locos. Esta es una manera de empezar la historia.

Mi abuela se dejó morir para vengarse de mi padre. Esta sería otra forma de empezar, y no sé cuál es la mejor.

En realidad las dos historias son la misma.

En realidad se trata de dos historias que no tienen nada que ver una con otra. (Ovejero 2022, 17)

En este caso hablaríamos de maneras de terminar una historia. Y podría decirse que las dos son la misma o que no tienen nada que ver una con la otra. La primera versión se desliza hacia el humor negro para ofrecer un retrato demoledor e hilarante de las reacciones de los miembros de la familia que se proponen enterrar el cadáver del padre, sin ataúd, en una fosa del jardín, para ahorrar el coste de un entierro. El funeral se convierte en una farsa que desenmascara la falsedad de la ritualización, el absurdo de las convenciones.

La segunda cambia el registro hacia la sobriedad de la crónica y el reconocimiento por el narrador de una minusvalía emocional, de un desapego que impide el dolor. Aquí no hay duelo. Tampoco reproches o ajuste de cuentas. Ocurre solo que la muerte del padre no altera lo que ha sido un desencuentro absoluto entre ambos, no cambia el relato ni puede sustituir el sentimiento que nunca existió:

Me siento mezquino, me gustaría ser diferente, más generoso; esa es la palabra, más generoso con mis sentimientos. Envidio el dolor fantasma de la orfandad porque es el síntoma de que allí había un miembro, una relación de parentesco encarnada en nosotros. Pero no me duele, no echo nada en falta, no llevo luto, no distingo ante mí brecha alguna. Me espanta esta aridez, esta vasta superficie entre mi padre y yo en la que no hay nada. No me culpo. No lo culpo a él. Es solo que me resulta difícil contemplar sin estremerceme este terreno inhóspito. (Ovejero 2022, 145)

4 Conclusión

Ovejero ha ido trazando de manera discontinua, en segmentos de experiencia, la formación de una identidad caracterizada por una manera de mirar el mundo – y a sí mismo– desde fuera, modelada desde la vivencia del desarraigo y la desigualdad social, lo que la ha dotado de una especial sensibilidad para captar los tipos de violencia cotidiana que sostienen el engranaje económico y político del que formamos parte, los aspectos opresivos del mundo en torno: «A mí la realidad se me pega a la piel; yo sí me siento culpable, soy testigo y verdugo, soy consciente, un ojo insomne, un ojo sin párpados» (Ovejero 2022, 55). Una visión *cruel* que se articula en un lenguaje sin apenas

ornamentación, una sintaxis fluida y dinámica y un estilo cuya dominante es la brevedad y la concisión. Basta un detalle, un gesto, una frase en el cierre para dejar aparecer el drama oculto de unos personajes cuya derrota es asumida como propia por el narrador: es el caso del suicidio del tío Ángel o el de los cuatro jóvenes marginales que llenan el tiempo contándose lo que les pasa sentados en un parque y que nada tienen, nada esperan, como si estuvieran muertos:

¿Habéis pensado alguna vez que podríamos estar muertos?, pregunta Ramiro. [...] Y nosotros a lo mejor estamos muertos y no nos hemos enterado. Por eso pasamos los días contándonos las mismas historias. Porque no queremos ir a ningún sitio. Estamos juntos y eso es todo. Sin movernos. Sin avanzar. (Ovejero 2022, 66)

Los relatos se van sucediendo como trazos de una perturbadora figuración autoral, como capítulos de la aventura incierta de un yo que ha encontrado en la escritura no un espacio solipsista, sino el medio para pensarse a sí mismo y reconocerse en otros, en «todas esas personas que toman posesión de mí, fantasmas que me habitan, apariciones; [...] no puedo separarlos de mí porque sin ellos no sería nadie. Sin ellos no soy. Lo que les ocurre me moldea, deforma, agiganta, aplasta» (Ovejero 2022, 56). En este sentido, la autoficción, lejos de complacerse en una historia autorreferencial, pone de relieve su potencialidad crítica y su capacidad para expresar la dimensión política y comunitaria de toda subjetividad. Desde la lucidez irónica de quien descrece de la posibilidad de que la vida tenga un sentido, Ovejero se ha arriesgado a penetrar en algunas habitaciones cerradas de su conciencia personal, social y escritural, y lo ha hecho con un nervio narrativo que interpela a los lectores y genera una intensa sensación de verdad (si entendemos que la verdad no significa correspondencia con un estado de cosas previo al discurso, sino un efecto que se crea en la escritura y que resuena durante el proceso de lectura).

Bibliografía

- Alberca, M. (2024). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. 2a ed. Málaga: El Toro Celeste.
- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido fuego.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Casas, A. (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Casas, A. (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- Casas, A. (2020). «Presentación. Autoficción, discurso político y memoria histórica». *Letral*, 23, 1-7.

- Casas, A. (2022a). «Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea». *Pasavento*, 10(1), 173-81.
- Casas, A. (2022b). «El falso solipsismo de la autoficción». Casas, A.; Forné, A. (coords), *Pensar lo real: Autoficción y discurso crítico*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 11-29.
- Caballé, A. (2017). «¿Cansados del yo?». *Babelia*. Suplemento del diario *El País*, 6 de enero.
- Coetzee, J.M.; Kurtz, A. (2015). *El Buen relato. Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica*. Barcelona: Random House.
- De Man, P. (1979). «La autobiografía como desfiguración». Loureiro, A. (ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. *Anthropos*, 29, 1991, 113-17.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- Gasparini, Ph. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Gasparini, Ph. (2012). «La autonarración». Casas, A. (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 177-209.
- Lecarme, J. (1994). «Autofiction, un mauvais genre?». *Autofictions & Cie*, num. monogra., *Ritm*, 6, 227-49.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- López-Gay, P. (2020). *Ficciones de verdad: archivo y narrativas de vida*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- López-Gay, P. (2022). «El tránsito político al nosotros: las tecnologías del yo bajo el signo de la autoficción». Casas, A.; Forné, A. (eds), *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 297-314.
- Ludmer, J. (2007). «Literaturas postautónomas». *CiberLetras*, 17, 236-44.
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Mora, V.L. (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.
- Ovejero, J. (2018). *Mujer lenta*. Valencia: Pretextos.
- Ovejero, J. (2022). *Mientras estamos muertos*. Madrid: Páginas de espuma.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra de Miguel Delibes.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2012). «Figuración del Yo frente a autoficción». Casas, A. (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 151-73.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2022). «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción». *Signa*, 31, 673-96.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Louis, A. (2010). «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción». Toro, V.; Schlickers, S.; Luengo, A. (eds), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 73-96.
- Scheler, M. (1998). *El resentimiento en la moral*. Trad. de J. Gaos. Madrid: Caparrós Ediciones.
- Schmitt, A. (2010). *Je réel/Je fictive. Au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Toro, V.; Schlickers, S.; Luengo, A. (eds) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert.
- Zizek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.