

Autoficción inserta: la traslación de la comedia de *stand-up* al género narrativo en *Cómica*, de Abella Cienfuegos*

Inserted Self-fiction: the Translation of Stand-up Comedy
into the Narrative Genre in *Cómica*, by Abella Cienfuegos

José María Rodríguez Santos

Universidad Internacional de La Rioja

josemaria.rodriguez@unir.net

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-3319-9648>

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la obra *Cómica* de Abella Cienfuegos con el objetivo de mostrar su compleja estructura narrativa caracterizada por lo que denominamos autoficción inserta, término al que se llega a partir de la aplicación teórica del modelo textual de los géneros narrativos y de la teoría narratológica sobre los diferentes modos narrativos. La trenza narrativa que propone esta novela contemporánea nos permite observar la alternancia de lo novelesco, lo autobiográfico y lo autoficcional dentro del espacio común de la ficción y analizar, más concretamente, el fenómeno de la autoficción inserta gracias a la traslación que se realiza a la novela de un subgénero dramático-narrativo como es la comedia de *stand-up* o monólogo cómico.

Palabras Clave: autoficción inserta; narrativa contemporánea; modos narrativos; monólogo cómico; traslación.

ABSTRACT

In this article we analyze the literary work *Cómica* by Abella Cienfuegos in order to show its complex narrative structure characterized by what we call inserted self-fiction, a term reached through the theoretical application of the textual model of literary genres and the narratological theory on the different narrative modes. The narrative braid that this contemporary novel proposes allows us to observe the alternation of the novel, the autobiographical and the autofiction

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

within the common space of fiction that creates the work and to analyze, more specifically, the phenomenon of autofiction inserted thanks to the translation that is made to the novel of a dramatic-narrative sub-genre as the stand-up comedy.

Key words: Inserted Self-fiction; Contemporary Narrative; Narrative Modes; Stand-up Comedy; Translation.

Jerome Allen Seinfeld, por un lado, y Juan Ignacio Delgado Alemany, por otro, son quizá los representantes de la comedia estadounidense y española más reconocidos por la protagonización de ficciones –televisivas en ambos casos– en las que interpretan personajes basados en sí mismos. El primero de ellos, con la figuración de su *alter ego* cómico Jerry Seinfeld en la serie de televisión estadounidense *Seinfeld*, contribuyó a la consolidación de una comedia fundamentalmente observacional que hacía disfrutar al gran público tratando asuntos aparentemente cotidianos, aunque por momentos de una gran carga social, que se estiran hasta extremos ridículos y absurdos; una ficción televisiva que nos hablaba, en definitiva, sobre nada para construir todo un universo cómico (Rodríguez Pequeño 2020). Esta serie, que se emitió en España a través de *Canal+*, fue uno de los detonantes que provocó a finales de la década de los noventa del pasado siglo el desarrollo de programas como *Nuevos Cómicos* o *El Club de la Comedia* que han servido de plataforma para los cómicos que nutren el panorama cultural y mediático español en la actualidad (Rodríguez Pequeño 2019). En el caso de Juan Ignacio Delgado Alemany, este protagoniza la serie española *El fin de la comedia* en la que se muestra la vida del cómico Ignatius Farray y en la que tampoco sucede nada extraordinario, pero con la que se manifiesta el patetismo desde el que el personaje promueve lo cómico en cualquiera de sus espectáculos o colaboraciones. Además de la figuración del yo que se produce en los dos casos, existe también un elemento compartido que nos resulta de especial interés en este trabajo y es que tanto Seinfeld como Ignatius aparecen en estas ficciones realizando rutinas de *stand-up comedy*, comedia de *stand-up* o monólogo cómico¹.

El monólogo cómico o comedia de *stand-up* es un subgénero cuyo asentamiento en España siempre se ha vinculado con la importación del formato estadounidense –ampliamente desarrollado allí desde los años 60 del siglo XX– a través de programas de televisión como *El Club de la Comedia* o

¹ El término original anglosajón *stand-up comedy* ha sido traducido habitualmente en español como monólogo cómico. Sin embargo, a este término tan extendido pensamos que es conveniente añadirle el híbrido *comedia de stand-up*, ya que de esta forma se evita la pérdida de la fuerza retórica del término que aporta la etimología anglosajona y se evitan posibles confusiones con otras formas monológicas que difieren en la práctica de este subgénero (Rodríguez Santos 2019b, 2020b; Albaladejo 2020).

Nuevos Cómicos en el año 1999, aunque es posible encontrar representaciones de similares características en la literatura española desde al menos el siglo XVII, con el surgimiento de los pasos, las loas, los entremeses, las farsas o los sainetes (Rodríguez Santos 2020a) y en referentes mucho más cercanos, ya en el mismo siglo XX, como Ramón Gómez de la Serna o Miguel Gila, por citar algunos ejemplos. Una de las características de este subgénero es el de la representación por parte de un solo personaje en escena con el que el actor comparte parcial o totalmente rasgos identitarios, como sería incluso el de la identidad nominal. Esto nos conduce a la autoficción como estrategia empleada habitualmente en este subgénero, invitando al despliegue de todo el entramado teórico de la narratología por tratarse fundamentalmente de un personaje que narra, provocando un hibridismo genérico entre lo dramático y lo narrativo (Rodríguez Santos 2020). En la práctica literaria es habitual este hibridismo pues los géneros literarios no pueden ser concebidos como entidades cerradas e independientes las unas de las otras ya que «la realidad concreta de la literatura comprueba que, en la misma obra, pueden confluír diversos géneros literarios, aunque se verifique el predominio de uno de ellos» (Aguar e Silva 1984, 176). En el caso del monólogo cómico, el género predominante sería el dramático debido a la importancia que cobra la representación en el proceso de comunicación. Por este predominio de lo dramático, nos resulta poco sorprendente que se inserte una representación de monólogo cómico en una ficción televisiva, dada su proximidad genérica y su cauce de recepción audiovisual. Sin embargo, sí parece más novedoso que esa traslación de la representación se realice en un subgénero narrativo como la novela, puesto que, aunque el texto literario sigue existiendo con independencia de la representación, la producción de dicho texto sí tiene en cuenta lo espectacular como parte fundamental de su comunicación, donde adquieren especial importancia todos los aspectos orales que lo caracterizan (Fernández Rodríguez 2020). Se trata de un texto escrito para ser representado y no para ser leído. Esta traslación del monólogo cómico al género narrativo la encontramos en la obra que nos ocupa en este trabajo donde, gracias precisamente a esos rasgos de hibridismo dramático-narrativos, también se produce un resultado igualmente satisfactorio al insertar un acto fragmentado de comedia de *stand-up* acompañando a otros pasajes propiamente novelescos. Un acto de discurso que por esa naturaleza a caballo entre lo retórico y lo literario constituye una forma de lo que se ha denominado *oratio in fabula* (Martín Cerezo 2017), es decir, un discurso retórico inserto en un texto literario que, en este caso, persigue la persuasión del público para la consecución de la risa y la aceptación del cómico.

Abella Cienfuegos es el nombre de la autora que encontramos en la portada de esta obra titulada *Cómica* y publicada por la editorial Caballo de Troya en 2019. Se trata de un seudónimo, ya que no podemos vincularlo con una identidad real concreta, pues esta permanece oculta y en secreto, tal y como nos indica la

breve nota autobiográfica que se encuentra al final de la obra. En ella tan solo se nos ofrecen algunos datos como su lugar de nacimiento: Asturias; un año: 1984; una formación académica consistente en una licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Complutense de Madrid y un máster de Guion de Cine y Televisión en la Universidad Carlos III; y la autoría de otra obra titulada *El Disco de Deva* (La Deva 2016) que en esa ocasión firmó como Debra Abella, junto a Kepa O'Connor y Félix Prendes, seudónimos también —o incluso autores inexistentes— en un ejercicio de autobiografía grupal ficticia. La ocultación de la verdadera identidad autorial mediante el seudónimo elimina la posibilidad de una autoficción en el primer nivel textual, ya que este seudónimo no se corresponde con el nombre de la protagonista, Nora Arbesú, ni existe el más mínimo indicio con el que se pueda relacionar la instancia autorial con la narradora y el personaje ficcional (Dobrovsky 1980; Lecarme 1994; Pozuelo Yvancos 2010). No obstante, gracias a su particular estructura, sí nos ofrece un juego de construcción identitaria del personaje protagonista que se realiza entre el nivel textual primario —que en realidad es un texto inserto, como veremos—, donde se desarrollan los pasajes propiamente narrativos, y el nivel del texto inserto que supone la traslación e inserción de una representación de comedia de *stand-up* por parte de la protagonista.

Los personajes de Seinfeld e Ignatius son fácilmente reconocibles por los receptores en ese rol de cómicos de *stand-up* porque en el mundo real Jerry Seinfeld e Ignatius Farray son afamados cómicos profesionales de *stand-up*. Sin embargo, estos ejemplos podrían no considerarse casos de autoficción *sensu stricto*, pues la autoría de los textos que conforman dichas ficciones televisivas no son obra, o no exclusivamente, de quienes las representan, sino más bien un ejemplo de figuración de un yo cuyo referente existe en el mundo real efectivo de los receptores. Nora Arbesú, el personaje creado por Abella Cienfuegos, tiene también como profesión la de cómica y a lo largo de la obra se presenta narrando su historia y realizando un acto de comedia de *stand-up*. Sin embargo, en este caso, la existencia del personaje se limita al ámbito textual, no existe un referente en el mundo real efectivo de los lectores, por lo que el juego autoficcional se traslada a los dos niveles textuales indicados anteriormente, el primario y el inserto. Los textos de la comedia de *stand-up* poseen unas características narrativas (Rodríguez Santos 2020), como la autodiégesis y las distintas formas de dialogismo, que favorecen la adhesión a la autoficción y la inserción en otros textos narrativos. Salvando esa diferencia con respecto a la existencia o no de un referente en el nivel pragmático, tanto en las obras audiovisuales anteriormente mencionadas como en la novela que nos ocupa se insertan casos especiales de metaficción a los que denominamos *autoficciones insertas* cuyo origen común es la traslación de representaciones de comedia de *stand-up*, si bien este hecho lo consideramos más reseñable en un género histórico como la novela que en una ficción audiovisual por el cambio de cauce de recepción que supone.

Para explicar este fenómeno de la *autoficción inserta* en el género narrativo, seguiremos la propuesta del modelo textual de los géneros literarios desarrollada por Martín Jiménez (2015, 2015b, 2016). Este modelo (ver Figura 1) sirve para explicar cualquier producción literaria existente y no existente de cualquiera de los cuatro géneros literarios naturales. Está configurado en primer término por el autor (A) y el receptor (R), que se ubican en el exterior del texto, en el nivel pragmático. El texto resultante de la labor productiva del autor puede ser enunciado por un enunciador intratextual (E) y dirigirse a un destinatario también intratextual (D). Esta enunciación se refiere tanto al TEXTO como al PERITEXTO que, junto al epitexto (situado también en el exterior del texto) conforman el paratexto de la obra. Tanto el texto como el peritexto pueden desarrollar el mundo del autor, relacionado con los géneros lírico y argumentativo, y el mundo de los personajes, relacionado con los géneros narrativo y dramático. Además, este modelo recoge la posibilidad de que un personaje se convierta al mismo tiempo en autor de un texto, de modo que pasaría a ser autor inserto (A_i) que se dirige a un receptor inserto (R_i) mediante un nuevo texto que comparte las mismas características que el texto originario. Es decir, que puede tener un enunciador inserto (E_i) que se dirige a un destinatario inserto (D_i), un peritexto inserto (PERITEXTO_i), un texto inserto (TEXTO_i), un mundo del autor inserto (MA_i) y un mundo de los personajes inserto (MP_i). Y así sucesivamente como si se tratase de una *matrioshka*.

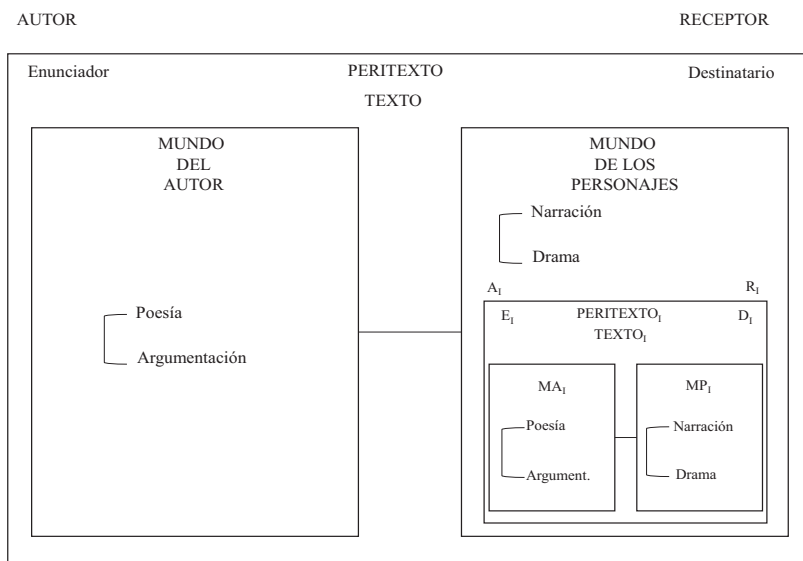


FIGURA 1. Modelo textual de los géneros literarios (Martín Jiménez, 2015a, 2015b, 2016).

En los numerosos estudios que se han realizado sobre la autoficción desde que Doubrovsky propusiese el neologismo en 1977 (Colonna 1989; Dubrovsky, Lecarme y Lejeune 1994; Gasparini 2004, 2008; Alberca 2007, 2012; Dubrovsky 2012; Casas 2012, 2014; Martín Jiménez 2016, Rodríguez Santos 2019a), el eje principal sobre el que se apoya esta estrategia narrativa se basa, por un lado, en la representación, figuración o proyección del autor real sobre el nivel textual haciendo coincidir parcial o totalmente su identidad con la del narrador y el personaje ficcional; y, por otro lado, en el pacto de recepción que se propone, donde es posible observar diferentes posturas acerca de un origen más próximo a lo autobiográfico, más cercano a lo ficcional, o a mitad de camino entre ambos, ambiguo. En cualquier caso, lo que se produce es una ruptura de la lógica ficcional (Martín Jiménez 2015b, 2016) o metalepsis (Genette 2006, Martín Jiménez 2015a) como consecuencia de conectar elementos pertenecientes a distintos niveles como son el nivel pragmático y el nivel textual. En la autoficción, esos personajes que narran en representación de los autores reales guardan múltiples similitudes con la figura del narrador autodiegético (Genette 1989, 300) que, de acuerdo con Martín Jiménez (2015b, 93-94), como forma específica del narrador homodiegético, es un personaje ficcional que se transforma en autor inserto (A_1) de un texto inserto (TEXTO₁) del que él mismo es narrador, de modo que este tipo de narrador autodiegético se ubica en un nivel textual inserto y no en el nivel originario del texto como lo haría el narrador heterodiegético. El texto inserto que produce el personaje que narra es de carácter autobiográfico, por lo que según la teoría de los mundos posibles el modelo de mundo corresponde al *tipo I de lo real* (Albaladejo 1986; Rodríguez Pequeño 2008; Martín Jiménez 2015b) con respecto a ese personaje que lo crea, que a su vez estará regido por un *modelo de mundo de tipo II de lo ficcional verosímil o de tipo III de lo ficcional inverosímil o fantástico*, según se siga el modelo teórico de Albaladejo (1986) o la ampliación de este propuesta por Rodríguez Pequeño (2008), y cuyo pacto de lectura es autobiográfico dentro de ese nivel textual primario de carácter ficcional al que se subordina. Sin embargo, teniendo en cuenta estas consideraciones sobre el narrador autodiegético y el modelo textual expuesto, también es posible que el personaje ficcional que se convierte en autor inserto (A_1) cree un texto inserto (TEXTO₁) no de tipo autobiográfico, sino de carácter autoficcional y cuyo pacto de lectura dentro de ese primer nivel textual ficcional sea novelesco o ambiguo (Alberca 2007) en función del tipo de modelo de mundo que lo rija, que estará condicionado por una menor o mayor presencia en la estructura de conjunto referencial del mundo ficcional construido de elementos pertenecientes al mundo real efectivo de ese personaje que se convierte en autor inserto (A_1).

Además, si aceptamos que existe autoficción cuando el autor de un texto se proyecta sobre el nivel textual como personaje ficcional que narra y entra en contacto con el mundo de los personajes o que desarrolla el mundo del autor inserto en el que se convierte, este fenómeno de la autoficción no solo

puede producirse en el nivel primario del texto, sino que también puede darse en otros niveles textuales por un personaje ficcional del nivel originario del texto cuya identidad no tiene que guardar ninguna relación con el autor real que se ubica en el nivel pragmático. Se trata de una autoficción que se produce únicamente entre los diferentes niveles del texto sin que esto afecte al nivel pragmático, es decir, se trata de una *autoficción inserta*. Esto es exactamente lo que sucede en el caso de *Cómica*, la novela de Abella Cienfuegos.

En esta novela se desarrollan tres líneas narrativas superpuestas y ampliamente fragmentadas que comparten un único punto de vista, el de la protagonista Nora Arbesú, y sirven para darnos a conocer su historia: una propiamente novelesca en la que se relata su vuelta a España por la muerte de su madre; una autobiográfica en la que nos presenta su faceta como cómica; y una autoficcional en la que interpreta un acto de comedia de *stand-up*. Estas tres líneas sirven, de forma complementaria las unas a las otras, para la construcción progresiva de la identidad del personaje protagonista. Se trata de una narración realizada siempre en primera persona, homodiegética o autodiegética, que alterna el discurso pronunciado y el discurso no pronunciado en forma de monólogo interior o corriente de conciencia, y en la que, según lo visto con anterioridad, el personaje de Nora perteneciente al mundo de los personajes (MP) se convierte en la autora inserta (A_i) de ese texto inserto (TEXTO_i) que nos va a enunciar como narradora inserta (E_i) donde desarrolla un mundo de los personajes inserto (MP_i) del que también forma parte.

La primera de estas líneas, a la que llamamos *línea familiar*, corresponde a la historia de la protagonista con su padre a raíz de la muerte de su madre, que provoca que Nora tenga que viajar desde Estados Unidos, donde reside, a la casa familiar ubicada en algún lugar costero del norte de España que no se explicita, al que se denomina Pueblo y del que sabemos que está próximo a La Villa, la Villa de Avilés en Asturias en nuestra opinión a juzgar por la descripción que se realiza. Esta línea la componen veintisiete fragmentos narrados por la protagonista en presente, donde las acciones se suceden de forma cronológicamente lineal, y en los que se nos cuenta desde la presentación de ese entorno geográfico familiar cuyo punto de referencia inicial es la ubicación del tanatorio al que acude nada más llegar, hasta la incertidumbre y los temores del padre ante esa nueva situación de viudedad cuando Nora regrese a los Estados Unidos. Se trata de una narración homodiegética realizada por Nora, que es un personaje ficcional situado en el nivel originario del texto que produce un texto inserto que ella misma enuncia. En este texto inserto que constituye la narración de su vida familiar se desarrolla tanto el mundo de los personajes del texto inserto (MP_i) –Nel, el padre; Berta, la asistente; y todo un elenco de personajes de distinta relevancia que contribuyen a la creación de la historia– como el mundo de la autora y los submundos de este personaje, con sus reflexiones, creencias, recuerdos o valoraciones, así como los monólogos

dirigidos a su madre fallecida, que acaba por convertirse en un personaje más de este nivel textual.

En esta *línea familiar*, además de la voz narradora de la protagonista, también se da cabida a los diálogos de personajes que intervienen de forma directa con ella o con otros personajes. A través de su relato conocemos a los miembros de la familia o los espacios familiares como la habitación de la casa que ocupaba antes de su marcha definitiva a los Estados Unidos y que permanece intacta. En estos pasajes de carácter descriptivo el tiempo de la narración cambia al pasado para la contextualización y mejor comprensión de las situaciones que se relatan con posterioridad. El tiempo se detiene y se producen vueltas al pasado que nos cuentan historias familiares con las que dar sentido a los comportamientos del presente narrativo. La figura de la madre, ya fallecida, estará muy presente en la *línea familiar*, de forma directa con interpelaciones y discursos no pronunciados dirigidos a ese ser querido desaparecido que siempre se producen en espacios cerrados pertenecientes a la residencia familiar, como en el largo monólogo interior de Nora en su bohardilla mientras esta borracha (Cienfuegos 2019, 196-200); o de forma indirecta a través de las referencias a su vida juntas, a su vida separadas por un océano de distancia, a anécdotas o a supuestos sobre lo que ella haría o diría en las situaciones que se van produciendo. Los espacios familiares que recupera la protagonista son el escenario en el que se produce una progresiva anagnórisis de su madre que provoca que su relación con ella cambie y se vuelva más intensa, más íntima, explotando así en esta línea narrativa ese subgénero que conocemos como novela de duelo y a la que se hace referencia en el elemento peritextual editorial que es la contracubierta de la obra. En esta misma línea del relato familiar se incluyen también los pasajes que conectan su Pueblo de origen y los Estados Unidos, su familia biológica española y su familia de acogida estadounidense junto con las amistades que allí ha forjado, que sin duda contribuyen a entender la conexión entre un punto de la geografía y otro a partir de las primeras estancias estivales que acaban por convertirse en una estancia más larga para cursar los estudios universitarios y, por fin, en una vida profesional en el norte del continente americano. Estos pasajes sobre sus primeras experiencias inmersivas en la cultura estadounidense son definitivos para enlazar y comprender las otras dos líneas narrativas de la obra: la joven Nora, en el descubrimiento de una nueva y atractiva cultura a través de su familia de acogida, entra en contacto con la comedia de *stand-up* que, a la postre, termina por convertirse en su forma de vida y en la vía que le permite el salto –lógico y habitual en muchos cómicos de *stand-up*– al equipo de guion de un famoso *late night*.

Entrecruzada con esta primera se sitúa la segunda línea argumental, de tipo autobiográfico, a la que denominamos *línea cómica*. En ella se relata cronológicamente la carrera cómica de Nora desde sus primeros contactos con la comedia de *stand-up* en esas estancias veraniegas en Chapel Hill, en el estado de Carolina del Norte, hasta su labor profesional actual en Nueva York como

cómica de *stand-up* y guionista de un *late night*. Esta línea narrativa la componen diecisiete fragmentos narrados en pasado por esa narradora homodiegética que ahora se concreta en narradora autodiegética, ya que produce un texto inserto de carácter autobiográfico con el que pretende responder a la pregunta «¿cómo me hice cómica?». En esa construcción identitaria que la protagonista desarrolla a lo largo de toda la novela, esta línea atiende al rol social y profesional como cómica de *stand-up*, en primera instancia, que culmina con su labor profesional como guionista, y que complementa a la primera línea narrativa más enfocada en su identidad dentro del ámbito familiar y en las relaciones personales con sus miembros. Se trata, por tanto, de una línea que sirve de puente entre el relato de la historia personal que está viviendo y el acto de monólogo cómico que se representa en la última de las líneas narrativas que explicaremos.

A lo largo de los fragmentos que constituyen la *línea cómica* se nos cuenta la historia de Nora desde el origen de su dedicación a la comedia durante la etapa universitaria en Estados Unidos junto a su amigo Danny; las influencias que motivaron esa dedicación y que la protagonista vincula con su familia de acogida en Chapel Hill; el fracaso de la primera vez que tuvo que realizar una actuación de *stand-up*; la compatibilización de su carrera cómica con otros trabajos que le permitieran vivir; sus charlas *metacómicas* con otras compañeras cómicas sobre los chistes creados para los guiones que produce o sobre las actuaciones de sus compañeras; el rol y las experiencias de las mujeres en el circuito de comedia estadounidense; su propia evolución profesional y la búsqueda de su identidad cómica; las aspiraciones de actuar en un gran *comedy club* y su primera experiencia en un local de este tipo, con la que se consagró y que le proporcionó posteriormente la oportunidad de formar parte de un equipo de guionistas, que supone, frente a la *stand-up*, una estabilidad financiera.

Nora se presenta a sí misma como una chica normal, sin un ingenio especial para el humor, sin haber sido nunca una chica graciosa y sin poseer tampoco ningún atributo físico destacable. Esta presentación alienta la imagen de una profesión en la que no basta con ser gracioso o con poseer talento, sino que debe existir una gran disciplina de trabajo detrás para lograr el éxito mediante la construcción de un personaje cómico efectivo, así como para formar parte de un equipo de guionistas que crea las bromas que pronunciará el presentador del programa televisivo en cuestión. Se introducen apelaciones directas a los lectores que contribuyen a esa metalepsis o ruptura de la lógica ficcional que se acrecienta progresivamente en las distintas líneas narrativas, como si la protagonista que narra su propia historia tratase de establecer un diálogo directo con los lectores, a los que además se refiere en general haciendo uso del femenino y no del masculino, lo que constituye a nuestro juicio una de las múltiples reivindicaciones feministas que plantea la protagonista en la que se cuestiona el empleo del masculino como género no marcado en el uso del lenguaje. En esa estructura dialógica se insertan, por un lado, los monólogos interiores en los que se cuestionan ciertos

pensamientos, como cuando alude al efecto catártico de la comedia en su particular duelo por el fallecimiento de su madre y lo compara con el holocausto judío y el «imperio multibillonario» (Cienfuegos 2019, 16) del humor que construyeron posteriormente los propios judíos; y, por otro lado, las disculpas al lector por una broma que hace enlazando su incipiente interés por el cine en el primer verano de estancia en los Estados Unidos, que coincide con su primera menstruación, denominando a este periodo «verano sangriento» (Cienfuegos 2019, 50), y que más allá del provocador juego de palabras revela otra reivindicación feminista, algo que caracteriza a Nora en toda la obra como ya hemos señalado, y con el que pretende revertir el estigma de algunos procesos biológicos de las mujeres como este, para lo cual se emplea toda una serie de recursos que dota al discurso de complejidad y densidad, como las metáforas (la menstruación como trompeta) o las analogías mediante las cuales plantea las diferencias que afectan a las mujeres frente a los hombres en la gestión de esos procesos biológicos como la menstruación: las mujeres deben aprender a tocar la trompeta obligatoriamente mientras que los hombres pueden elegir aprender a tocar desde la guitarra hasta un Moog 55 si así lo desean (Cienfuegos 2019, 50). También introduce reflexiones en forma de soliloquio sobre lo que debería hacer en un momento determinado, como cuando se anima a sí misma a escribir de nuevo a su amigo Danny, con el que comenzó a hacer *stand-up* siendo aún estudiante a mediados de la década de los noventa (Cienfuegos 2019, 31). Y, por último, se añade un diálogo en estilo directo entre Nora y una amiga, Marina, a través de mensajería instantánea, es decir, en un medio digital, que se identifica tipográficamente con un tamaño de fuente inferior al resto del texto y en el que tanto el registro, la ortografía y el uso de emoticonos aparecen adecuados a ese medio que se pretende reproducir (Cienfuegos 2019, 125-128). En definitiva, una gran variedad de formas dialógicas y monológicas que vendrían a completar las empleadas en la primera línea narrativa en la que se incluían los diálogos directos entre distintos personajes, así como los monólogos de Nora con su madre fallecida.

La tercera línea, de carácter autoficcional, a la que nos referimos como *línea stand-up*, remata la trenza narrativa de la obra. En ella se presenta un acto completo de comedia de *stand-up* compuesto por diferentes rutinas temáticas, de modo que es la línea con un tiempo de la historia más reducido, aunque el tiempo del discurso se asemeje al del resto de líneas narrativas, equiparando el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Esta línea consta de veintitrés fragmentos en los que se desarrollan un total de trece rutinas temáticas entre las que se encuentran la situación política del momento en Estados Unidos, centrada en la figura del presidente Donald Trump; cuestionamientos sobre aspectos socialmente sensibles como la marginalidad racial o la identidad sexual; el feminismo extremo, falso y contradictorio; los privilegios sociales; la creciente sensibilidad en el uso del lenguaje inclusivo; la ofensa fácil; el supuesto activismo llevado a cabo en las redes sociales; y junto a estos, otros temas con mayor tradición como el paso del tiempo, las relaciones sentimen-

tales, la edad y el choque generacional, la religión, el sexo, la maternidad o las expectativas sociales depositadas sobre las mujeres, convertidas en imposiciones frente a sus propios deseos.

Lo que nos interesa más de esta línea desde un punto de vista estructural es la articulación de eso que hemos denominado *autoficción inserta* y que se construye mediante un tipo de texto inserto (TEXTO_I) en el que su autora inserta (A_I), Nora Arbesú, crea un nuevo personaje identificado nominalmente con ella misma en su rol de cómica de *stand-up*. Este personaje también llamado Nora, que existe solo en el texto y en la representación del monólogo, se convierte a su vez en autora inserta (A_{II}) de un nuevo texto inserto (TEXTO_{II}) –sus rutinas cómicas– del que es enunciadora inserta (E_{II}) de tipo autodiegético, y por tanto también protagonista de un nuevo mundo de los personajes inserto (MP_{II}), y que se dirige simultáneamente a unos destinatarios insertos (D_{II}) que son los espectadores de ese acto de *stand-up comedy* y a los receptores de la obra (R), los lectores situados en el nivel pragmático. Sin embargo, el pacto de recepción de este segundo texto inserto (TEXTO_{II}) para quienes son destinatarios insertos (D_{II}) –el público que presencia el monólogo cómico– no es autobiográfico, pues lo que cuenta no necesariamente se corresponde con la vida de ese personaje que identificamos con la autora inserta (A_{II}), sino (auto)ficcional, como le corresponde a un acto de comedia de *stand-up*.

A pesar de situarla en este trabajo como la tercera línea, en realidad la obra se inicia con ella, de ahí el interés que suscita que la novela comience con este tipo de texto. Lo primero que podemos leer es cómo la protagonista, narradora homodiegética y autora inserta (A_I), relata mediante un monólogo interior en un tiempo presente los momentos previos al inicio de la actuación de *stand-up* que va a realizar, con un ambiente enrarecido en la sala de comedia por el excesivo foco que el resto de cómicos que la han precedido ha puesto en torno a la figura del presidente Donald Trump –algo generalizado en el resto de expresiones cómicas de todo el país, Estados Unidos–, hasta que la presentadora del evento la nombra y comienza con su acto presentándose ante el público, un exordio muy frecuente en este subgénero precisamente para reforzar desde el inicio ese juego identitario que propone la autoficción. A partir de este momento, en todos los fragmentos que constituyen esta *línea stand-up*, coexisten dos personajes ficcionales, siendo uno quien crea al otro, y dos narradoras, una homodiegética y otra autodiegética, que comparten el mismo nombre: Nora. El primero de los personajes es Nora Arbesú (MP_I), la protagonista de las tres líneas narrativas de la obra. El segundo personaje, creado por este primero, se llama también Nora (MP_{II}), y es un personaje autorreferencial que se presenta dentro de la obra de *stand-up*. Cada uno de estos personajes, que existen ficcionalmente en distintos niveles textuales, representan a su vez dos tipos de narradores. Por un lado, Nora Arbesú (MP_I) personaje del primer nivel textual inserto es una narradora homodiegética que relata lo que le va sucediendo a través de un discurso no pronunciado, un monólogo interior o corriente de

conciencia, dirigido directamente al lector (R). Nora (MP_{II}), personaje cómico de *stand-up* existente en el segundo nivel textual inserto, es al tiempo narradora homodiegética y autodiegética que combina ideas y reflexiones en el presente narrativo con las anécdotas y sucesos autobiográficos narrados en pasado y su discurso, siendo igualmente monológico, es pronunciado y dirigido en primer término hacia el público de ese acto de *stand-up* (D_{II}) e indirectamente a los lectores (R) que se ubican fuera del nivel textual, en el nivel pragmático. Estos dos personajes que narran en distintos niveles textuales se presentan entremezclados en numerosas ocasiones en las que la Nora Arbesú (MP_I) del primer nivel textual inserto aparece para describir el aspecto o el comportamiento del público, los movimientos sobre el escenario que realiza la cómica o los pensamientos de la cómica durante la actuación, produciendo así un efecto de ambigüedad en la percepción de las diferencias constitutivas de ambos personajes en los distintos niveles ficcionales, así como en la estructura narrativa de la obra, algo que se puede considerar como un efecto propio de los textos autoficcionales. Además de esta coexistencia de dos personajes narradores de diferente tipo en los que se combinan los discursos pronunciados y los no pronunciados por cada uno de ellos, también son destacables otros rasgos que favorecen la complejidad estructural de esta *línea stand-up*.

Comencemos por la estructura monológica a través de la cual se manifiesta un rico dialogismo. El personaje cómico de Nora (MP_{II}) construye su texto favoreciendo un dialogismo con el público que asiste a su actuación de *stand-up*. En ocasiones se trata de un falso diálogo, pues se trata de una aparente estructura dialógica donde se apela a algún miembro del público, pero el resultado de esa interacción o no se llega a producir del todo o está previsto de antemano. En otros casos sí se convierte en un verdadero diálogo directo, rompiendo con esa cuarta pared que en el género dramático separa el círculo mágico (Huizinga 1949) de la cómica del público (D_{II}) frente al que interpreta, que se sitúa en el mundo real efectivo dentro de ese mundo ficcional de tipo II de lo verosímil al que público y cómica pertenecen (Cienfuegos 2019, 33-34, 66, 121-124). En cualquier caso, lo interesante de estas estructuras dialógicas es cómo un personaje ficcional correspondiente a un segundo nivel de texto inserto (TEXTO_{II}) se dirige a distintos tipos de receptores: los que existen en el mismo nivel textual como audiencia del monólogo cómico; los lectores que nos encontramos en el nivel pragmático, extratextual, y que también recibimos el texto del monólogo como una parte constitutiva del conjunto de la obra; y otros receptores indefinidos, que no se identifican concretamente con el público ni con los lectores y que, sin embargo, pueden existir en ambos niveles. Receptores estos últimos a los que se dirige mediante apelaciones directas dentro de su monólogo y que constituyen casos de *ilocución dividida* (Fill 1986), al dirigirse tan solo a una parte de los receptores, consecuencia de la *poliacroasis* (Albaladejo 1998), como se puede observar en el siguiente ejemplo en el que se trata la reivindicación de la mediocridad y el rechazo de las

expectativas sociales depositadas en las mujeres, creadas precisamente por otras mujeres, mediante el asunto concreto de la masturbación:

—No sé, solo pido ser mediocre. Solo eso. Me da igual follar bien o mal, pero llego siempre al final cuando lo hago yo sola. Y cuando me masturbo no me masturbo pensando en los límites de mi cuerpo ni de mi sensibilidad, me masturbo para sentirme bien por un momento y para seguir con la mierda que estuviese haciendo. No quiero cruzar ningún más allá, ni explorarlo, dejadme en paz, por favor, en serio. Sois muy pesadas. Dejad de ponernos a las demás ese listón tan alto. Si tengo pareja quiero pasar tiempo de calidad viendo Netflix, me vale con eso, qué hay de malo en eso, yo me empodero viendo Netflix, sola o en pareja, sí, qué pasa, me empodero incluso sin hablar a mi pareja durante las siete horas que dura toda la serie documental, es como un reto.

(Cienfuegos 2019, 122)

Un rasgo sobre el que se ha construido habitualmente esta naturaleza dialógica del monólogo cómico es la reacción del receptor mediante la risa, como una forma de respuesta que permite al emisor comprobar el éxito de su texto pronunciado y tomar decisiones al respecto. Sin embargo, en esta obra son muy escasas las marcas que señalan la risa del público, concediendo al lector también esa recepción individualizada de lo cómico, para que cada uno se ría donde considere, sin marcas explícitas de dónde se encuentran los puntos que todo cómico fija como aquellos en los que debe entrar la risa del público que ratifique el éxito de su construcción textual.

El diálogo directo con el público es por momentos llevado hasta el extremo de ceder la palabra a quienes quieran tomarla para que con sus intervenciones se construya espontáneamente la comicidad.

—A ver, decidme qué es lo que lo va a petar esta próxima temporada, o lo que ya lo está petando.

Se miran entre ellos.

—De lo que sea, va, da igual, lo primero que se os pase por la cabeza.

Nadie dice nada, algunos beben, otros pican algo.

—¡Papa Roach! —gritan desde el fondo.

Me río mucho. Varias personas desde todos los puntos de la sala aplauden. Yo también aplaudo. Ha sido realmente increíble, puede que Papa Roach fuese lo último que me esperase oír.

—¡Los perros Shar Pei!

—¡Jerséis de velour!

Hago un gesto para que sigan, para que todo el mundo se anime, participe.

—¡Las batas de médico!

—¡Airwalk!

—¡El Fentanyl!

Se cuentan ochenta y cuatro intervenciones distintas, aunque no se especifica de cuántas personas diferentes, hasta que Nora concluye:

–Guaaaaau... Vale, vale, ya me hago una idea... Sois los mejores. Gracias.
 Los miro, me rasco la cabeza. Asiento lentamente.
 –Uf, a ver cómo puedo seguir esto, igualarlo... Joder, sois buenos, eh.
 (Cienfuegos 2019, 142-147)

Esta improvisación tan elevada y continuada no es algo frecuente en el monólogo cómico. Aunque la sensación que se pueda transmitir en un acto de *stand-up* es la de que hay grandes dosis de improvisación por parte del cómico, lo cierto es que esta es mucho más escasa de lo que se piensa. Tanto es así que el propio Ignatius Farray al que nos hemos referido ya en este trabajo, durante una actuación para *Phi Beta Lambda*² en febrero de 2018, comienza sacando de una mochila una bocina que en realidad no funciona cuando trata de hacerla sonar junto al micrófono y, ante la reacción del público, comenta que él ya sabía que no funcionaba y que «está todo más calculado de lo que parece».

Pero también podemos apreciar el dialogismo mencionado en la estructura interna del texto, donde se incluyen diálogos referidos con personajes que no aparecen en la escena.

–¿Eres de aquí?
 –No, de Lincoln, Nebraska. Estoy de visita.
 –Ajá, ¿y los hijos los has tenido de verdad?
 Me mira confusa, con media sonrisa.
 –Quiero decir, que querías tenerlos de verdad, ser madre de verdad y todo eso, ¿no?
 –Sí, sí, claro.
 –No, lo digo porque el otro día hablando con una amiga cómica mucho más joven que yo me dijo que quería ser madre. [...] Me dijo que había follado tanto y se había drogado tanto y había leído tanto y había viajado tanto que todo le aburría ya, especialmente sus amigas. No yo, no se refería a mí, yo no soy tan amiga-amiga, ¿sabéis, no? El caso es que me dijo que había decidido tener un hijo, [...]. Necesito algo diferente, Nora, entiéndeme, fui la primera que escuché la maqueta de Drake, la primera que hice un trío interracial, la primera que me tiré a un tío en plena transición a tía, la primera que empecé a beber zumo de tomate.
 (Cienfuegos 2019, 66-67)

En este fragmento observamos agrupadas esas distintas formas dialógicas de las que hemos hablado. En el nivel pragmático del texto inserto primario (TEXTO_i) donde se sitúan los asistentes al monólogo cómico se produce un diálogo directo con una mujer del público, un intercambio real que le sirve a la cómica para introducir la anécdota que pretende. Por otro lado, se da un diálogo simulado introducido por una pregunta retórica (¿sabéis, no?) dirigido también a esa audiencia presente en el acto de comedia de *stand-up*. Y en el interior del texto nos encontramos con una aparente forma dialógica entre el personaje cómico y otro personaje ausente que constituye un ejemplo de

² Disponible en: <https://youtu.be/INtBu0RNDn8> (fecha de consulta: 27/11/2020).

sermocinatio. Este discurso pronunciado por otra persona es reproducido inicialmente por el personaje cómico de Nora mediante el estilo indirecto. Una vez introducido este discurso referido, se pasa a un estilo directo libre en el que la voz de la cómica reproduce la del personaje ausente a lo largo de las siguientes páginas con los comentarios de la propia Nora en su rol de narradora de la anécdota. De esta manera, el personaje cómico de Nora no solo crea un nuevo texto en el que desarrolla el mundo de la autora narrando sus vivencias pasadas, sino que es capaz de desarrollar el mundo de los personajes (MP_{II}), aunque estos estén ausentes, de ese segundo nivel textual inserto (TEXTO_{II}) reproduciendo su voz y, con ella, sus propias características identitarias.

A modo de conclusión podemos decir que esta obra de Abella Cienfuegos destaca por la construcción de una sola historia a través de tres líneas narrativas que se desarrollan en tiempos y espacios distintos –comienza *in medias res* con la *línea stand-up*; después la *línea familiar* que empieza al día siguiente de la actuación; y finalmente la *línea cómica* que es anterior a la actuación, cuando se entera de la muerte de su madre, que da lugar a ese repaso autobiográfico que justifica que se marche después a una sala de comedia para actuar como forma de desahogo y como espectacularización de su soledad–, pero siempre de forma cronológicamente lineal, y que recogen las posibilidades narrativas descritas desde el último cuarto del pasado siglo a partir de los pactos de recepción disponibles: el autobiográfico, el novelesco y, entre ambos, el autoficcional. En esta compleja estructura textual caracterizada también por la difuminación de la instancia autorial real mediante el uso de un seudónimo, nuestro interés se ha centrado en lo que hemos denominado *autoficción inserta*, como una forma de autorreferencialidad de un personaje ficcional en un segundo nivel textual de tipo autoficcional propiciada por la traslación de un acto de comedia de *stand-up* a una obra novelesca y articulada de forma compleja a partir de la presencia de distintos tipos de narrador y diversas formas dialógicas y monológicas. Esta estrategia contribuye funcionalmente dentro de la obra a la construcción identitaria del personaje protagonista como complemento a aquellas líneas narrativas novelesca y autobiográfica que nos ofrecen el relato de su vida familiar y profesional, presentando temas más controvertidos cuyo tratamiento desde la comedia de *stand-up* permite al personaje decir lo que normalmente no puede decir. También sirve como analogía de un tema que recorre toda la novela: la soledad. La soledad por la pérdida de la madre, la soledad por la pérdida de la esposa, la soledad de crecer y desarrollarse en un país diferente y, por supuesto, la soledad de una cómica antes de actuar, en el escenario, y una vez que se baja de él, a pesar de estar rodeada por otras personas. El encaje de esta estrategia autoficcional inserta en el conjunto de la obra está en gran medida favorecido por los rasgos de este subgénero que es la comedia de *stand-up*, entre los cuales destacamos el habitual cruce de identidades entre el autor y el personaje cómico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. 1984. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos.
- Albaladejo, Tomás. 1986. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad.
- Albaladejo, Tomás. 2020. «Diálogo en monólogo. Sobre un texto de Aristófanes». En *Retórica y poética de la comedia de stand-up*, coordinado por José María Rodríguez Santos, 27-45. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Ana, comp. 2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- Casas, Ana, ed. 2014. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- Cienfuegos, Abella. 2019. *Cómica*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Colonna, Vincent. 1989. *L'Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Tesis doctoral. Lille: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Doubrovsky, Serge. 1980. «Autobiographie/Verité/Psychanalyse». *L'Esprit créateur* XX, 3, 87-97.
- Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune, dirs. 1994. *Autofictions & Cie*. Número monográfico, 6, *Ritm*.
- Fernández Rodríguez, Amelia. 2020. «Oradores y monologuistas: oralidad, efigie auditiva y traslación. Retórica cultural y stand-up comedy». En *Retórica y poética de la comedia de stand-up*, coordinado por José María Rodríguez Santos, 47-65. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepsis*. Barcelona: Reverso.
- Huizinga, Johan. 1949. *Homo Ludens. A study of the play-element in culture*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Lecarme, Jacques. 1994. «Autofiction, un mauvais genre?». *Autofictions & Cie., Ritm* 6 [número monográfico], 227-249.
- Martín Cerezo, Iván. 2017. «La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare». *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 1, 114-136.
- Martín Jiménez, Alfonso. 2015a. «A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)». *Castilla. Estudios de Literatura*. 6, 1-40.
- Martín Jiménez, Alfonso. 2015b. *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Berna-Berlín-Bruselas-Frankfurt am Main-Nueva York-Oxford-Viena: Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso. 2016. «Mundos imposibles: autoficción». *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 0, 161-195.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Rodríguez Pequeño, Javier. 2008. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Rodríguez Pequeño, Javier. 2019. «Los cómicos invaden radios y televisiones: quién, cómo y por qué». En *The Conversation*, <https://theconversation.com/los-comicos-invaden-radios-y-televisiones-quien-como-y-por-que-120309>

- Rodríguez Pequeño, Javier. 2020. «Operaciones translaticias en lo cotidiano y en la actualidad: metáforas, analogías, parodias y lo grotesco en comedia». En *Retórica y poética de la comedia de stand-up*, coordinado por José María Rodríguez Santos, 187-206. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Rodríguez Santos, José María. 2019a. «Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo». *Castilla. Estudios de Literatura*. 10, 23-50.
- Rodríguez Santos, José María. 2019b. «El posicionamiento del ethos como estrategia retórica en la comedia de *stand-up* de Valladolid». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 28, 1295-1327.
- Rodríguez Santos, José María. 2020a. «La comedia de *stand-up*: un subgénero muy particular». En *Retórica y poética de la comedia de stand-up*, coordinado por José María Rodríguez Santos, 9-23. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Rodríguez Santos, José María. 2020b. «La retórica del marginado en la comedia de *stand-up* en España». En *Retórica y poética de la comedia de stand-up*, coordinado por José María Rodríguez Santos, 85-99. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 85-99.

Fecha de recepción: 13 de enero de 2021.

Fecha de aceptación: 5 de abril de 2021.

