

Formas de la autoficción y su lectura

Susana Reisz

Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

La historia reciente de la categoría crítica *autoficción* sirve, en este trabajo, como punto de partida para hacer una revisión de las diversas definiciones propuestas, hasta el presente, por los estudiosos del tema y para intentar determinar lo distintivo de las prácticas literarias englobables dentro de ese concepto. Se examinan las dificultades que se presentan cuando se intenta fijar límites rígidos entre *ficción*, *no-ficción* y *autoficción*; se analizan algunos textos de narrativa y de poesía que podrían ser considerados “autoficciones *avant la lettre*”; y se propone una caracterización del fenómeno desde la perspectiva de la recepción. La hipótesis que plantea este ensayo es que el rasgo característico de la autoficción es la presencia en el texto de un lector implícito capaz de compartir la intimidad del autor.

Palabras clave: autoficción como género literario, dificultades taxonómicas, prácticas precursoras, recepción de autoficciones

ABSTRACT

The recent history of “autofiction” in literary criticism serves in this paper as a starting point to review the various definitions that scholars have proposed till the present date and to try to determine the distinctive traits of the literary practices that can be included within this concept. The difficulties that arise when one tries to set rigid boundaries between “fiction”, “non-fiction” and “autofiction” are examined, some narrative and poetry texts that could be considered “*avant la lettre* autofictions” are analyzed and a characterization of the phenomenon from a reception perspective

is proposed. This essay hypothesizes that the defining feature of “autofiction” is the presence of an implied reader in the text that is capable of sharing the author’s intimacy.

Keywords: autofiction as genre, taxonomic difficulties, pioneering autofictions, autofiction and reception

Cuando uno intenta leer la considerable bibliografía crítica surgida en torno al concepto y la práctica de la *autoficción*,¹ no se puede dejar de advertir la paradoja implícita en el deseo de definir, clasificar y evaluar tipos de discurso que nacen del afán de borrar posibles líneas divisorias entre géneros literarios, de transgredir fronteras consagradas por la tradición filosófico-literaria y, en última instancia, de frustrar el eventual deseo del lector de distinguir lo real de lo imaginario o lo efectivamente vivido de lo fantaseado.

Una de esas formas discursivas reacias a dejarse encasillar plantea una paradoja adicional: tiene una genealogía literaria bastante antigua —que algunos, como el crítico francés Victor Colonna, quieren remontar a Luciano de Samosata—, pero su “partida de nacimiento” es relativamente reciente. Como es de conocimiento general, esta última se puede fechar en 1977, año de la publicación de *Fils* (“*Hilos/Hijos*”), libro que su autor, el escritor y académico francés Serge Doubrovsky, publicó como una autobiografía que es, al mismo tiempo, una novela y bautizó a ese híbrido (análogo en más de un sentido a lo que en la gastronomía actual se llama *fusión*) con el neologismo *autoficción*.²

¹ Véase una aguda y exhaustiva presentación del estado de la cuestión en los estudios introductorios con los que Ana Casas abre dos volúmenes de conjunto editado por ella (2012 y 2014). De provechosa consulta es también el volumen compilado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010).

² En lo que sigue, no intentaré presentar un panorama general del desarrollo de la reflexión crítica sobre el tema, sino tan solo señalar algunos hitos y proponer algunas ideas derivadas de mi experiencia como lectora. Soy consciente de que mis propuestas se aplican con relativa comodidad a lo que algunos críticos llaman la autoficción “abierta” o “clásica” y que, por eso mismo, no pueden tener la pretensión de explicar todos los experimentos observables dentro del auge autoficcional que vive la narrativa española e hispanoamericana en este momento.

El marco histórico-crítico en que se introdujo el nuevo término fue los estudios que Philippe Lejeune estaba dedicando entonces al deslinde de la autobiografía (en sentido estricto) en relación con las variadas formas de la autobiografía ficcional. Primero, en un artículo publicado en 1973 en la revista *Poétique* y, dos años más tarde, en un libro que llevó el mismo título del artículo (*Le pacte autobiographique*), Lejeune propuso dos criterios diferenciadores básicos: por un lado, la identidad nominal de autor, narrador y personaje, y, por otro, un componente pragmático, consistente en un “pacto” entre escritor y lector en torno a la veracidad de lo narrado. En relación con uno de los cuadros en que Lejeune analizaba las diversas posibilidades combinatorias entre las tres instancias mencionadas (autor, narrador y personaje) y las nociones de ficción y no-ficción, le surgió una duda que ha sido recordada y comentada profusamente en toda la bibliografía posterior. Allí se preguntaba si el protagonista de una novela podría tener el mismo nombre del autor y su respuesta de entonces fue que, en principio, nada impedía que fuera así, pero que no se le ocurría ningún ejemplo. El ejemplo llegaría poco después con la aparición de la novela *Fils*.

Como era de esperarse, los primeros en celebrar, analizar y estudiar la ocurrencia de Doubrovsky fueron sus colegas parisinos. Uno de ellos, Jacques Lecarme, propuso una definición del neologismo (y de la obra designada por él), cuya parquedad y contundencia evocan una fórmula matemática. En sus palabras —traducidas por mí del francés—, “la autoficción es (ante todo) un dispositivo muy simple: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten una misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela” (1994: 227). Se trataría, en suma, de un relato ficcional, en el que autor, narrador y personaje tendrían el mismo nombre, lo que se graficaría en la fórmula $A=N=P$.

La aparente tersura de esta caracterización oculta, sin embargo, plantea algunas interrogantes de difícil respuesta, relacionadas con el estatus de las tres instancias de identidad coincidente. La primera de ellas, el *autor*, es la que ofrece mayor resistencia a ser delimitada, y es la menos abordable con criterios empíricos después de las

célebres profecías de Roland Barthes sobre la “muerte del autor” y las reflexiones de Michel Foucault sobre la “función autor”. De otro lado, la noción misma de identidad —especialmente, cuando se la pone en relación con la dimensión temporal y con el rol del lenguaje en la constitución del yo— nos confronta con una de las zonas más opacas del pensamiento posmoderno. Por lo mismo, la fórmula en cuestión solo parece clara —pero al mismo tiempo casi vacía de contenido— si la expresión *identidad nominal* se toma en el sentido restringido de “tener nombre y apellido idénticos”.

Como consecuencia de la insatisfacción que produce toda caracterización simplista de fenómenos complejos, se han hecho variados intentos por ofrecer descripciones sustentadas en una mayor finura conceptual. Una de las que han tenido bastante influencia en la discusión posterior ha sido la presentada por G. Genette en su libro *Ficción y dicción* (1993). En uno de los cuadros gráficos allí incluidos, presenta a la autoficción como un triángulo, en cuyos ángulos aparecen las categorías “narrador”, “autor implícito” y “personaje”, vinculadas entre sí por signos de igualdad y de diferencia (69). La metáfora geométrica, que evoca la tradición saussureana, define a la autoficción como una narración en la que el narrador es distinto del autor implícito, el autor implícito es igual al personaje y el personaje es igual al narrador.

Esta propuesta ha inspirado, a su vez, a un grupo de investigadores de Alemania, quienes, en la introducción de un volumen de conjunto (Vera Toro, Sabine Schlickers y –Ana Luengo (eds.), 2010), reconsideran la modelización triangular, y la completan con la adición de la categoría del “lector implícito” y con la mención de las instancias extratextuales del autor real y del lector real. Añaden, además, los conceptos de “conformidad” o “disconformidad ideológica y moral” (en lugar de los signos de igualdad y de diferencia) en un intento por superar la identidad “ontológica” que el modelo de Genette parecería sugerir (18-19). La forma en que explican esos nuevos conceptos es, sin embargo, poco clara y con una tendencia a la circularidad. Se percibe, asimismo, que pese a los esfuerzos por dejar de lado la noción de “identidad ontológica” y las referencias al autor real, ambos elementos resuenan en la exposición como un subtexto negado.

El carácter borroso de las definiciones que acabo de mencionar se debe, a mi juicio, a la forzada introducción del “autor implícito” como una manera de evitar toda referencia a la imagen social, extra-textual, del autor real.

Cuando se habla, en términos coloquiales, del autor de una novela, suele presuponerse que se habla de la persona que la escribió. Desde este punto de vista, afirmar que el narrador es diferente del autor equivale a decir, si lo traducimos en términos pragmáticos, que la situación de enunciación intratextual, con su propio sistema deíctico, no coincide con la situación de escritura (o de producción del discurso); es decir, el desdoblamiento de la situación de enunciación da como resultado un texto ficcional. En este mismo contexto, que apela al sentido común y a la experiencia de lectura de la mayoría de la gente acostumbrada a leer novelas, sostener que un personaje es igual al autor o que se parece al autor supone una comparación entre la figura humana delineada por el relato y lo que se sabe sobre la vida del autor.

En franco contraste con la transparente y, tal vez, ingenua claridad de las relaciones conceptuales a las que acabo de referirme, si se cambia en ellas la simple noción de autor —entendido como el productor real del discurso novelesco— por la categoría abstracta y sin historia personal del “autor implícito”, se produce un desbalance conceptual. Resulta, en efecto, problemático, imaginar que un personaje —entendido en el sentido tradicional de los “caracteres” aristotélicos, es decir, como una figura antropomórfica que habla en el texto o de la que se habla en el texto y cuya historia se despliega en el relato— pueda ser “igual al autor implícito”.

La noción de “autor implícito”, que, como se sabe, procede de Wayne C. Booth, corresponde a una instancia que se puede reconstruir a partir de las valoraciones explícitas o implícitas, de la regulación de la información y del manejo del tiempo en el relato. Corresponde a una instancia que, también, se puede reconstruir a partir de los títulos, notas al pie de página, atribución de discursos a los personajes y comentarios metanarrativos (aquellos que se dirigen al “lector” y se refieren al desarrollo de la trama), es decir,

una entidad diferente del narrador y no directamente perceptible, que se perfila como la orquestadora de todos los componentes de la diégesis. En buena cuenta, se trataría del autor real, pero despojado de su lastre como “persona en el mundo” y reducido a la actividad de armar un relato. Si esto es así, no se ve cómo esta instancia abstracta, equivalente a un dispositivo escritural, pueda ser igual a lo que usualmente se entiende como *personaje*. Trasladando la definición aristotélica de los caracteres al plano de la narrativa, podría decirse que el personaje es el producto de los pensamientos, los discursos, las decisiones y las acciones que la fuente del discurso narrativo — el narrador— le atribuye (o se atribuye a sí mismo). Nosotros los lectores solemos imaginar a los personajes comparándolos implícitamente con los seres que habitan el mundo de nuestra experiencia, lo que nos lleva a pensarlos como seres verosímiles o inverosímiles en relación con nuestra noción de realidad. No solemos compararlos, en cambio, con un dispositivo escritural o con un sistema de construcción del relato. Creo, por eso, que lo que estas distinciones categoriales niegan —la imagen del autor como persona— está de alguna manera contenido en ellas. Pienso que hablar de “autor implícito”, en lugar de “autor real”, es en cierto modo una maniobra para no tener que confrontarse con el escritor de carne y hueso que ha ideado y fijado por escrito el discurso del narrador.

Concluyo, por eso, que, también en este marco teórico de mayor sofisticación, la oscura cuestión de la identidad entre autor (real o implícito), narrador y personaje, que solo parece resoluble con las categorías ontológicas que todo el mundo rechaza, nos lleva a tener que satisfacernos con un criterio tan pobre de significado como el de la “identidad nominal”. Este criterio, en el mejor de los casos, abarca el valor indicativo del nombre propio del autor (por ejemplo, “Serge Doubrovsky”) y las sumarias “descripciones” que suelen asociarse a él (como “el crítico y novelista francés” o “el autor de *Fils*”).³

³ Asumo aquí una idea que plantea Foucault en su célebre texto *Qué es un autor* (1969): “El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones

En las fronteras de la ficción

Borges, quien parece haberlo probado todo antes de que los teóricos acuñaran términos técnicos para designar sus invenciones, transgredió repetidamente los límites fijados por la tradición para los géneros literarios... pero lo hizo “como quien no quiere la cosa”. Buena parte de su obra se caracteriza por una discreta indiferenciación de ficción —en el sentido tradicional de creación de mundos imaginarios— y ensayo —en el sentido amplio de exposición de argumentaciones y opiniones personales sobre cualquier aspecto de la realidad o de la ficción—. Adolfo Bioy Casares señaló tempranamente esta peculiaridad del estilo borgeano en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (compilada por él mismo, por Borges y por Silvina Ocampo), cuya primera edición es de 1940:

Con el “Acercamiento a Almotásim”, con «Pierre Menard», con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción (7).

Una *fusión* borgeana típica es el comentario de obras de autores imaginarios, la explicación de ideas contenidas en enciclopedias imaginarias o la atribución a un autor ficticio de una obra de ficción, perteneciente al canon literario real, como es precisamente el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Aunque, quizás sería más apropiado decir que, en este último ejemplo, el texto que se despliega ante los ojos del lector no es propiamente una ficción de la ficción, sino más bien una metáfora de la indisolubilidad de literatura y lectura, y de esta última como ejecución, siempre diferente, de una *partitura textual* de origen incierto.

La tendencia a una poco llamativa difuminación de fronteras entre lo real y lo imaginario se descubre también en otra forma

además de las indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien; en una cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice ‘Aristóteles’, se emplea una palabra que es el equivalente de una descripción o de una serie de descripciones definidas, del tipo de: ‘el autor de los Analíticos’, o: ‘el fundador de la ontología’, etc.”.

narrativa, de bastante éxito en el siglo XX, que en sus orígenes se presentó como el opuesto de la ficción o como su negación. Me refiero, por cierto, a ese tipo de relato consagrado por Truman Capote en *A sangre fría*. Esta forma de narrar, en la que se inspiraría el “nuevo periodismo” norteamericano, fue bautizada originariamente con el término *non fiction* (en español, *no ficción*); pero este rótulo actualmente convive con el neologismo *faction*, un término más apropiado para sugerir la ineludible zona de fricción entre lo fáctico (*factic*) y lo ficcional (*fiction*) que se observa en ella.

Aunque Capote se esmeró en evitar el uso de una voz narrativa novelesca y solía afirmar que todo lo narrado en ese texto era estrictamente cierto, muy pronto, se hizo evidente la problematización de cualquier clasificación genérica que tomara como criterio diferenciador la noción de verdad o de veracidad en oposición a lo ficcional.

“Nunca sabremos cómo fue James Joyce”, sentenció Juan José Saer en un lúcido ensayo de 1967 (“El concepto de ficción”), refiriéndose a dos biografías del escritor irlandés que, como muchos ejemplares de su tipo, pretenden rigor documental y objetividad. En efecto, cuesta imaginar que alguien pueda contar una vida ajena limitándose a los pocos y triviales datos realmente verificables (lo que sería aburridísimo) o sin proyectar sobre la historia las propias fantasías e identificaciones emocionales. Como bien lo señala Saer, cuando se trata de describir caracteres y de narrar acciones humanas, la idea misma de poder apresar y transmitir “verdades” es una quimera:

Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera [...] sigue

existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. (1-2)

A sangre fría tiene mucho más en común con *Madame Bovary*, con *La guerra del fin del mundo* o con las *Historias* de Herodoto que con un informe policíaco o jurídico, pues el autor construye secuencias de sucesos y de acciones sobre la base de testimonios de terceros, sin cuestionar la fiabilidad de las fuentes de información. Además, refiere sentimientos y pensamientos de los actores reales de los crímenes, como si hubiera estado en sus mentes, e incluso construye diálogos que no son transcripción de grabaciones, sino reconstrucciones imaginarias de lo que se dice que se dijo o de lo que pudo ser dicho.

Si se toma en cuenta que, en la mayoría de los casos en los que se trata de reconstruir supuestos hechos fácticos, las líneas divisorias entre ficción y no-ficción son sumamente frágiles, el intento de hablar de la *autoficción* como un género literario (en el sentido de una entidad claramente delimitada o intuitivamente reconocible) tropieza con algunos escollos adicionales que no se pueden soslayar: los ámbitos del deseo, del recuerdo, de la imaginación predictiva, del sueño o de la alucinación son todos *irreales*, en el sentido de que no tienen una existencia fáctica (o intersubjetivamente comprobable) y de que, por eso mismo, no pueden ser sometidos a pruebas de verificación, pero no son *irreales* de la misma manera. El fantaseo, la rememoración del pasado y la anticipación del futuro son prácticas imaginativas acompañadas de la clara conciencia de que lo rememorado o fantaseado no ocurre efectivamente en el mundo de afuera; el sueño, solo excepcionalmente, va acompañado de este tipo de conciencia, que solo se muestra con claridad cuando se recuerda lo soñado; la delusión carece por completo de ella.

Entre el fantaseo rememorativo, la apropiación de un rol, la teatralización de las propias emociones y la ficcionalización del yo, hay zonas de deslizamiento que dificultan el establecimiento de fronteras. *Las palabras*, texto en el que Sartre evoca su infancia y testimonia su temprana vocación por la escritura, es un excelente

ejemplo de esa zona franca en la que la mente del futuro escritor produce imágenes de sí mismo en las que convergen experiencias de realidad, fantaseos heroicos, actitudes histriónicas, desdoblamientos del yo y solitarios juegos con el lenguaje:

Quando mi madre, sin dejar de mirar la partitura, me preguntaba: “Poulou, ¿qué estás haciendo?”, a veces ocurría que rompíese mi voto de silencio y le contestase: “Estoy haciendo cine”. En efecto, trataba de arrancar las imágenes de mi cabeza y de *realizarlas* fuera de mí, entre muebles y paredes verdaderos, tan brillantes y visibles como los que chorreaban en la pantalla. En vano, ya no podía ignorar mi doble impostura: fingía ser un actor fingiendo ser un héroe. (1972: 90)

Dificultades de las taxonomías

La mayoría de los estudiosos de la *autoficción* coinciden en señalar que este tipo de narrativa nace del traslape, la basculación o la colisión entre criterios paratextuales (o instrucciones de lectura implícitas), que proponen un “pacto ficcional”, y el criterio onomástico de la triple identidad entre autor, narrador y personaje, que usualmente está asociado al “pacto autobiográfico”, descrito por Lejeune. Muchos de ellos dan por sentado, además, que de esta contradicción puede surgir una amplia gama de grises: desde una exploración de las dificultades de atrapar en palabras una trayectoria vital, que cambia de forma en cada momento en que se la reconstruye o en que se trata de articularla o transmitirla, hasta una autobiografía disimulada por el temor o el pudor de decir verdades comprometedoras.

El español Manuel Alberca, uno de los críticos que más se ha dedicado a explorar este tema en el mundo hispánico, plantea que la característica distintiva de la autoficción es lo que él llama un “pacto ambiguo” entre el autor y el lector. Es decir, se trata de una suerte de vacilación entre el “pacto autobiográfico”, del que habla Lejeune, y un “pacto ficcional”, que anuncia el carácter imaginario de lo que el texto narra. He aquí una de las diversas variaciones en las que formula esa idea básica:

Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran: a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector. (2007: 62)

Basándose en esos postulados, se han propuesto diversas clasificaciones de autoficciones tomando como criterio distintivo el predominio de elementos autobiográficos, ficticios o indeterminables. Como se puede prever, las obras fáciles de encajar en el casillero de lo predominantemente ficticio son los relatos más cercanos a lo fantástico, como es el caso de Borges y el de otro autor muy estudiado por los especialistas en el tema, César Aira. Por el contrario, resulta sumamente difícil decidir qué elementos son “claramente autobiográficos” o “predominantemente autobiográficos” más allá de las referencias a datos externos de la vida de los autores, como sus nombres, su lugar de origen, sus relaciones de parentesco, sus viajes o sus intervenciones públicas.

En *Historia secreta de una novela* Vargas Llosa dice a propósito del origen de *La casa verde*: “Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción” (3).

Si tomamos al pie de la letra esta declaración y la comparamos con otra de César Aira —quien afirmó en una entrevista lo siguiente: “mis novelas son mi auténtico diario”—,⁴ habría que llegar a la conclusión de que toda novela (cualquier novela) es un poco autobiográfica y un poco ficticia, lo que a su vez nos llevaría

⁴ Entrevista de Jorge Carrión, publicada en la revista de cultura *Lateral* 113, mayo de 2004. Se puede leer *online* en <http://www.elortiba.org/pdf/Lateral-2004.pdf>.

a tener que admitir —contra todas nuestras intuiciones de lectores de novelas contemporáneas— que, desde esta perspectiva, no habría diferencias sustanciales entre *La casa verde* de Vargas Llosa y *Cómo me hice monja* de César Aira. O mejor dicho, que la única diferencia entre ambas sería que, en *Cómo me hice monja*, el protagonista (o “la” protagonista) lleva el nombre del autor. Que en esta última se hable de Coronel Pringles, lugar de nacimiento de Aira, sería —siguiendo el mismo razonamiento— tan poco significativo como que, en *La casa verde*, se hable de Piura, lugar en el que vivió Vargas Llosa hasta los nueve años, hecho que, según propias declaraciones, fue decisivo para la gestación de la historia.

Pese a lo dicho, si volvemos a ponernos en el rol de lectores suspendiendo, por un instante, la “incredulidad teórica”, intuitivamente reconocemos que la presencia en la ficción del nombre del autor, en combinación con la presencia de otros nombres de personas o de lugares vinculados a él, deja una marca particular en el trabajo imaginativo propio del proceso de lectura. Por eso mismo, tal vez, convenga incluir en la discusión un tipo de diferenciación que se deriva de la experiencia de realidad y de ficción, que cualquiera entrenado en la lectura de novelas trae consigo. Me refiero a la capacidad de hacer deslindes entre, por un lado, la representación realista de personas, situaciones y diálogos meramente posibles y, de otro lado, la reconstrucción imaginaria pero verosímil de un diálogo entre personas, cuya existencia se puede comprobar empíricamente o mediante pruebas documentales. Sabemos —y leemos bajo esos presupuestos— que es muy diferente confrontarnos mentalmente con seres y sucesos inexistentes, pero posibles (como en la novela realista), o con seres y sucesos fabulosos (como en los relatos maravillosos y fantásticos) o con situaciones y acontecimientos efectivamente vividos por personas reales a las que se les atribuyen señas de identidad imaginarias (como en las historias clínicas de Freud). Sabemos que no es lo mismo tener que acomodar nuestra imaginación lectora a historias ubicadas en sociedades, momentos y lugares geográficos fácilmente identificables o tener que pensar en espacios, personajes y sucesos totalmente ajenos a

nuestra experiencia de realidad. Todos los casos mencionados son ficciones, pero no producen iguales efectos en nuestra mente. La “suspensión voluntaria de la incredulidad” (o más bien, la compleja dialéctica de identificación y distanciamiento),⁵ que se deriva del “pacto ficcional”, genera diferentes mecanismos imaginativos en cada una de las situaciones señaladas.

Si nos ubicamos en el otro polo de la experiencia autoficcional, el de los escritores, solo podemos hacer conjeturas derivadas de investigaciones biográficas —como lo hace Manuel Alberca (2012b) a propósito de Francisco Umbral— o basadas en las declaraciones de los autores. Por ejemplo, podemos considerar la necesidad de la indiferenciación entre lo real y lo imaginario como una forma de escamotear verdades que duelen o, por el contrario, como un modo de lanzarse a una exploración de lo más profundo y oscuro del propio ser, mediante una escritura liberada de trabas racionales, como parece ser el caso de Doubrovsky. También puede verse como una suerte de juego con el que el autor se auto-gratifica y con el que incentiva su trabajo imaginativo en el momento de crear historias y personajes. A esta situación parece referirse César Aira —si es que decidimos tomarlo en serio— cuando sugiere que el uso de los nombres de personas existentes, así como de características de gente conocida, facilitan su tarea:

Se debe a una cuestión de autodefensa, porque es una cosa extremadamente resbalosa ponerle nombre a los personajes que uno inventa o ponerle características personales. Yo encontré, desde que empecé a escribir, que era mucho más efectivo y gratificante para mí describir simplemente a alguien que existía, a un amigo, un pariente, un familiar [...] Ahora, eso se presta a ciertos sentimientos

⁵ Arnaud Schmitt (2010), quien asume los postulados de la poética cognitiva de Richard J. Gerrig, propone una suerte de inversión de la célebre máxima de Coleridge: “De este modo, Gerrig contesta esa máxima de Coleridge para afirmar lo contrario: de modo natural creemos en la realidad del mundo de ficción; y el esfuerzo que realizamos no consiste en suspender nuestra incredulidad, sino más bien en construirla (“construction of disbelief”, 240). En este sentido, aventura que las únicas distinciones experienciales entre ficción y no ficción son aquellas que el lector hace el *esfuerzo* de construir (240)” (57).

ofensivos por parte de los damnificados y entonces empecé a incluir en mis novelas a un personaje que se llama César Aira, al que describo con mis rasgos personales, pero que es mucho peor que los otros personajes, ya que es un degenerado, en fin, tiene todas las anticualidades posibles.⁶

La inscripción de un destinatario

El campo conceptual amplio en que se ubica la autoficción es, como ha sido apuntado reiteradamente, la negativa a establecer una diferenciación estricta entre lo ficcional y lo histórico. Digamos que, una vez inmolada la *Poética* aristotélica y toda su descendencia logocéntrica en el altar de la posmodernidad, han proliferado los proyectos literarios que buscan esfumar los límites entre lo verdadero y lo falso, lo subjetivo y lo objetivo, lo propio y lo ajeno, lo posible y lo imposible.

Dentro de este territorio liberado de la noción clásica de ficción, caben diversos procedimientos literarios que pueden combinarse o no con la presencia del nombre del autor en el interior del relato. Uno de ellos es la utilización de nombres de personas conocidas para designar a personajes que tienen pocos rasgos en común con los homónimos reales. El procedimiento inverso (cercano a lo que frecuentemente han hecho los autores de ficciones en clave) es crear un personaje que, pese a llevar un nombre inventado, puede ser fácilmente identificado como una persona real por sus familiares y amigos.

⁶ Es esta una cita de segunda mano, que tomo del artículo de Cristián Brito Villalobos “Las serpientes de César Aira”, publicado *online* el 25/10/2005. Brito Villalobos remite a su vez a una entrevista publicada en *Diálogos con la cultura*, Chile: Ed. Finis Terrae, 2002, a la que no he podido tener acceso. Véase <http://critica.cl/literatura/las-serpientes-de-cesar-aira> (consultado el 15 de enero de 2016). Pese a esta limitación, estoy convencida, después de haber escuchado las declaraciones de Aira en más de una ocasión, que la opinión registrada en esta cita es bastante fiel al pensamiento del autor, allí incluida la hipérbole (o la coquetería) de la alusión a un “César Aira” que se puede caracterizar como “un degenerado”.

En una entrevista aparecida en la *Revista Iberoamericana*, Nancy Fernández, en diálogo con Daniel Link, señala que en algunos autores, como César Aira y Matilde Sánchez, la noción de referencia se complica notablemente cuando se la pone en relación con el “yo” y la “intimidad”. En ese contexto, recuerda dos casos paradigmáticos: el de Aira, quien, en *Los misterios de Rosario*, llama “Alberto Giordano” a un personaje que, como el individuo real que lleva ese nombre, es un letrado y profesor universitario, pero que, a diferencia del homónimo efectivamente existente, es descrito como un monstruo obeso y obsesivo, que cae en una crisis existencial porque no se le matriculan alumnos en su seminario. El otro caso es el de la novela *El desperdicio*, de Matilde Sánchez, cuya protagonista se puede identificar con una amiga común del entrevistado y de la autora de la novela, una amiga a la que ambos —así como otras personas del mismo círculo social— consideraban una mujer brillante y cuyo suicidio fue vivido como una dolorosa pérdida.

En relación con todo lo anterior, Nancy Fernández hace una reflexión muy interesante, que abre una nueva serie de posibilidades interpretativas y de interrogantes: “[...] me parece que lo que se juega ahí [...] no es tanto la invocación conceptual de la referencia [...] sino la inscripción intelectual y emotiva (intimista y descarnada) del ‘yo’ en relación con un destinatario, sin el cual ese ‘yo’ no existiría” (2012: 1071).

Lo que se infiere de la cita anterior es que, con esos procedimientos, ambos narradores ubican consciente o inconscientemente a sus eventuales lectores en dos categorías separadas: la de los “extraños” (o desinformados), que a falta de datos biográficos extratextuales ven a los personajes como seres imaginarios, y la de aquellos otros que, por disponer de información extraliteraria, no se pueden sustraer al impulso de pensar un vínculo real del autor o la autora con ellos. La situación novelesca podría sintetizarse así: una voz narrativa —detrás de la cual se pueden conjeturar los intereses, las preocupaciones o los sentimientos del autor real— se dirige a un grupo escogido de lectores coetáneos, al mismo tiempo que lanza al

océano una botella con un mensaje escrito que puede ser descifrado de múltiples maneras según los lugares y las épocas.⁷

Planteo, por eso, que quizás uno de los pocos rasgos diferenciadores de la autoficción sea la inscripción en el relato de un “narratario”, “lector implícito” o “lector ideal”⁸ que es posible imaginarlo formando parte del círculo íntimo del autor (o de su medio social y cultural). Esta instancia, que se puede caracterizar como potencial destinatario del relato, tendría la capacidad de descifrar las claves que permiten identificar a algunos personajes como personas reales o de reconocer elementos efectivamente autobiográficos allí donde están mezclados con personas y sucesos imaginarios.

Quizás convenga añadir que con los términos técnicos arriba mencionados —que me resigno a utilizar con cierta vaguedad para evitar un neologismo— me refiero a una suerte de fantasma de receptor cercano al autor, que no necesita notas aclaratorias para identificar alusiones autobiográficas en lo narrado. El caso inverso —la presencia de notas explicativas al pie de página o al final de un cuento o de una novela— sugiere la imagen de un receptor ajeno a la lengua privada o a la cultura del autor y sus personajes, un lector, en cierto modo, “foráneo”, al que el autor trata de acercar a su propio mundo, como ocurre en algunos relatos de José María Arguedas. Parecido en la forma, pero radicalmente diferente en la intención, es el caso de las adiciones informativas falsas o ficticias, al estilo de Borges o de Mario Bellatin, que presuponen un lector suspicaz, dispuesto a participar de la ironía autorial.

⁷ La inestabilidad del fenómeno ha sido señalada por Anick Louis (2010) en un interesante estudio en el que propone subsumir la autoficción dentro del concepto más amplio de los textos “sin pacto previo explícito”. El rasgo fundamental de este tipo de textos sería, según la autora, una indeterminación generada por sugerencias editoriales o paratextuales cuya recepción depende del contexto cultural e histórico.

⁸ Deliberadamente utilizo los términos “narratario” (creado por Gérard Genette y reformulado por Gérard Prince), “lector implícito” (acuñado por Wayne C. Booth como correlato del “autor implícito”) y “lector ideal” (utilizado sin mayor precisión por muchos críticos) como designaciones alternativas pues en muchos casos —dependiendo de las técnicas narrativas utilizadas en los textos— no son claramente diferenciables entre sí, como lo reconoce el propio Prince en su *Dictionary of Narratology* (1987) en las entradas correspondientes a “narratee” e “implied reader”.

Si estrechamos el círculo, llegamos a la hipótesis de que el destinatario interno o implícito de autoficciones se podría describir como un escritor o como alguien que conoce el mundo literario desde adentro. Esta conjetura se deriva lógicamente del hecho perogrullesco de que el autor de relatos autoficcionales es un escritor que escribe ambiguamente sobre sí mismo, es decir, sobre un ser cuyo oficio es escribir.

En un persuasivo ensayo, José Amícola pone de relieve la importancia que tiene en las autoficciones la acción de escribir, así como la reflexión irónica o seria sobre la escritura:

[...] si bien la autoficción asume multitud de formas, una característica le es común, a saber: que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente meta-reflexiva. Es, por ello, muy sugerente que el propio Borges, quien hace de la burla literaria lo que bien puede llamarse una profesión de fe, sea, por una parte, un autor convencido de las bondades de la autoficción, y, por otra, un escritor sin ninguna confianza en las condiciones de posibilidad de lo autobiográfico. (2009: 197)

Pienso que lo observado aquí se cumple incluso en las obras autoficcionales que parecen menos ligadas a la desconfianza posmoderna en las identidades y en el lenguaje como medio de comunicación. Pese a la tendencia predominantemente realista de Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* cumple con todos los requisitos anotados: el protagonista es un escritor en ciernes que conoce la práctica de la autoironía y que, a través de la historia paralela del escribidor de radionovelas, cultiva el juego burlesco y la reflexión sobre su profesión (la del escribidor y la de quien escribe al escribidor).

Borges y la autoficción “avant la lettre”

Huelga decir que, en Borges, la reflexión metaliteraria es omnipresente, por lo que los elementos autoficcionales detectables en su obra llevan una doble marca de autor. Quiero decir con ello que el “Borges” que aparece insertado en sus ficciones está ineludiblemente

asociado a la imagen pública de alguien cuya vida parece indiscernible de la acción de leer y escribir.⁹

Algunos de sus relatos han llamado la atención crítica de los exploradores de autoficciones, como es el caso de “El Aleph”, “El zahir”, “La forma de la espada”, “Hombre de esquina rosada” o “El otro”. Sin embargo, solo “El Aleph”, “El zahir” y “El otro” tienen las características que corresponderían a la fórmula identitaria fijada por Lecarme: $A=N=P$.

En “Hombre de esquina rosada” y “La forma de la espada” no hay identidad onomástica entre el autor y el protagonista, por lo que se produce un efecto de *metalepsis* (una alteración del ordenamiento lógico de los diferentes niveles diegéticos, similar a la del cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”). El “Borges” interpelado al final de estos dos relatos es el producto de un gesto lúdico sorpresivo, una irónica intromisión del autor en su propia creación, comparable a las fugaces apariciones de Hitchcock en sus películas.

En los otros cuentos, en cambio, la probable conexión con circunstancias biográficas es un poco más notoria debido a que son muchos los que se han ocupado de la vida pública y privada de un escritor que se convirtió en monumento nacional y objeto de admiración internacional durante los largos años de su madurez. Dos de las mujeres que formaron parte de su entorno, Estela Canto y María Esther Vázquez, dejaron incluso testimonio escrito de su relación con él y de las posibles conexiones entre lo que vivió y lo que escribió.

Estela Canto, a quien le dedicó “El aleph”, cuenta que, cuando escribió ese texto, estaba enamorado de ella, que la relación no

⁹ No me refiero aquí a la categoría bautizada por Sabine Schlickers (2010) como “autorficción” (tipo de relato cuyo autor aparece ficcionalizado en la diégesis, fenómeno que en su opinión se puede observar desde la Edad Media y el Renacimiento) ni como “auto(r)ficción”, rótulo que ella define como la mezcla de “autoficción y “autorficción”, sino que aludo simplemente al hecho de que la marca autorial que está implícita en toda reflexión metaliteraria va acompañada aquí de una suerte de connotación autobiográfica consistente en la imagen “real” o “histórica” de Jorge Luis Borges como alguien para quien leer y escribir fue sinónimo de vivir.

prosperó y que por esa época estaba obsesionado con Dante y *La divina Comedia* (1991: 167-173). De ello infiere que la figura de Beatriz Viterbo, la muerta venerada, es, además de la obvia alusión a la Beatrice dantesca, una probable síntesis de todas las mujeres de las que estuvo enamorado hasta entonces, sin poder concretar con ellas una relación de pareja anclada en la realidad.

Por Estela Canto podemos enterarnos, asimismo, de que el almacén de la esquina de las calles bonaerenses Chile y Tacuarí, en la que el narrador autodiegético cuenta haber recibido la moneda que da nombre a “El zahir”, estaba exactamente frente a su casa y era el lugar al que él iba todas las mañanas para esperar, pacientemente, el momento que le pareciera apropiado para tocar a su puerta y dejarle un libro como presente (1991: 156-157).

Se sabe, de otra parte, que el escenario en que transcurre la anécdota de “El otro” corresponde efectivamente a un viaje que Borges hizo a Boston, en el que la adoración de las masas estudiantiles de Estados Unidos lo tomó gratamente por sorpresa, y en el que muy probablemente buscaba el solaz de pasear y sentarse en el banco de una plaza tranquila.

Todo lo demás que ocurre en esos cuentos se ubica dentro de las convenciones de la literatura fantástica, en la que la imagen de un mundo conocido, familiar, acorde con nuestras experiencias cotidianas, es alterada por la presencia de lo irreductible a cualquier tipo de explicación racional o sobrenatural: como un punto en que se ven simultáneamente todos los lugares del universo y todo lo que ocurre en ellos (“El aleph”), o un objeto de aspecto cambiante, que se apodera de las mentes de quienes lo han contemplado hasta sumergirlos en la locura (“El zahir”), o el encuentro de dos versiones de una misma persona en distintos tiempos de su desarrollo (“El otro”).

En los tres casos, el “pacto ambiguo” que se atribuye a la autoficción entra en colisión con una suerte de “pacto ficcional-fantástico”, que no permite entender lo relatado como efectivamente ocurrido y que, en consecuencia, tampoco permite relacionar la historia de modo directo con la vida del autor (tal como podemos imaginarla en conformidad con esa noción de realidad).

Más fácil es aceptar el “pacto ambiguo” entre autobiografía y ficción en otros textos borgeanos en los que no aparece su nombre, pero en los que un lector, más o menos enterado de las circunstancias externas de su vida o de su culto a los ancestros, puede conjeturar la existencia de un nexo entre lo narrado y lo vivido, o lo fantaseado por el ser de carne y hueso que los escribió.

Es así como el personaje de Juan Dahlmann, en el cuento “El sur”, no necesita llevar el nombre de Borges para que se reconozca en él a una figura analógica, que podría representar lo vivido en carne propia por el autor cuando, después de un accidente en el que se hirió la frente, pasó largos días delirando y a punto de morir de septicemia. Tampoco es difícil conjeturar, a partir de esos detalles biográficos, que el viaje del convaleciente ficcional contiene rastros de las pesadillas del enfermo real durante su internación y que esas pesadillas aparecen mezcladas con las ensoñaciones heroicas de quien fue discreto admirador de la hombría de próceres nacionales, gauchos belicosos y cuchilleros barriales.

El elenco de variaciones autoficcionales borgeanas se incrementa si se considera su obra poética. Para hacer este planteo, no parto de la idea de que toda la poesía lírica es discurso imaginario, como lo han sugerido algunos teóricos,¹⁰ sino del supuesto de que solo cierto tipo de poesía (en alguna medida mimética) puede ser puesta en relación con la noción de ficción o de no-ficción y que, en los casos en que tal relación es posible, hay que conjeturar la existencia de una suerte de espacio continuo y elástico entre los polos de la

¹⁰ Tal parece ser el caso de Ana Luengo (2010), quien explora las posibilidades de la autoficción en el campo de la poesía apoyándose precisamente en la idea de que el yo lírico es un constructo derivado del texto y por ello no identificable con la voz del poeta. Sin embargo, en su caso, como en el de muchos otros que se ubican en esta línea de pensamiento, se reconocen algunas vacilaciones enunciativas en relación con el tema, como se puede apreciar en la siguiente frase: “Una vez aceptado que la lírica *tiene o puede tener* el mismo carácter ficcional de la narrativa, que el yo lírico no es el poeta de carne y hueso ni su voz, sino una instancia enunciativa literaria, un constructo literario con una función de medialidad, falta analizar si es cierta esa posibilidad que aquí esbozo: el poeta personaje frente al yo lírico como rasgo de autoficción en el poema.” (255) Mío el relieve.

ficción y de la no-ficción, un espacio en el que distintos tipos de poemas ocuparían posiciones más cercanas a uno u otro polo.

Cuando en el caso particular de la poesía lírica hablo de no-ficción, no me refiero, sin embargo, a un discurso en el que el poeta —el ser real que escribe el poema— se expresa en esa “voz única” que Bajtín atribuía, tentativamente, a la lírica para oponerla a la novela como el espacio de la “polifonía”. Doy por sentado que la voz poemática es el resultado de diversas tensiones: entre el lenguaje y el sistema de valores que el autor reconoce como propios en las interacciones del mundo real, y los lenguajes artísticos epocales con los que implícitamente dialoga; entre la epifanía verbal que precede a la intención comunicativa y la puesta en palabras de la vivencia; entre el impulso a representar una acción verbal y el impulso a asumir la acción verbal como propia, como suele ocurrir cuando el poeta le presta su voz física al poema.¹¹

Pienso que el célebre “Poema de los dones” es un ejemplo sumamente interesante de esa basculación entre lo real y lo imaginario, que caracteriza a los textos narrativos a los que me referí anteriormente. Su carácter autoficcional es particularmente notorio, pues en él la fuente del discurso lírico, además de autodesignarse con el nombre “Borges”, se adjudica características individuales ampliamente conocidas como típicas del autor, tales como la ceguera, su pasión por la lectura y su asidua presencia en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, de la que fue director desde 1955 hasta 1973. En el comienzo del poema, un yo imperativo, que se anticipa a posibles interpretaciones erróneas de su discurso, intenta fijar el sentido de sus enunciados mediante la exhortación a no entender como queja la declaración pública de su paradójica circunstancia personal:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

¹¹ Para una explicación más detallada véase Reisz 2008, 109-113.

De esta ciudad de libros hizo dueños
 a unos ojos sin luz, que solo pueden
 leer en las bibliotecas de los sueños
 [...] (vv. 1-7)

En la primera estrofa no se percibe el desdoblamiento de la situación enunciativa, que es característico de la ficción, pues el deíctico contenido en el sintagma “esta declaración” puede remitir catafóricamente a las palabras que siguen y a la totalidad del texto, en el que la fuente del discurso plantea la trágica contradicción de ser un lector apasionado, tener a su disposición innumerables libros y estar ciego. Estamos, en suma, ante cuatro versos que podríamos progresivamente a anteriores al autor real de esos cuatro versos. *r.s of Reading*. New Haven: Yale University Press. Se atribuirían sin mediaciones al autor real del poema.

El deíctico de la segunda estrofa, en cambio, el de la metáfora “esta ciudad de libros”, apunta a las galerías de una biblioteca por la que se pasea una *persona* —vale recordar aquí el sentido etimológico de “máscara”—, que se desmarca progresivamente del autor para metamorfosearse en una versión teatralizada del Borges real, una instancia que realiza —y anuncia que realiza— los inseguros movimientos del escritor por las galerías de la biblioteca:

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
 exploro con el báculo indeciso,
 yo, que me figuraba el Paraíso
 bajo la especie de una biblioteca. (vv. 21-24)

Tras la evocación de Paul Groussac (escritor, historiador y crítico que también fue director de la Biblioteca Nacional mucho antes que Borges y que, como él, se volvió ciego) y tras introducir la vacilación que acompaña al tema fantástico del doble, en las dos últimas estrofas el sujeto de la enunciación lírica, en vías de asumir una imagen bifronte, desafía, mediante dos apelativos intercambiables, la noción misma de identidad:

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido. (vv. 33-40)

Otros poemas en los que no aparece el nombre de Borges también pueden ubicarse en el horizonte de la autoficción por los implícitos paralelismos entre las ideas y los valores de quien habla en el poema y todo lo que se conoce al respecto sobre el autor. Uno de esos casos —análogo al del cuento “El sur” — es el “Poema conjetural”, en el que el monólogo dramático de Francisco Narciso de Laprida es, al mismo tiempo, discurso interno del “héroe” —en el sentido bajtiniano de creación proyectiva del yo y también en el de objeto de veneración nacional— y diálogo tácito del autor del poema con una figura que parecería ser el reflejo invertido de su propio yo:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano. (vv. 22-27)

Presumo que solo un lector que conozca bien la obra de Borges y que esté familiarizado con la historia argentina —que sepa, por ejemplo, que Borges era descendiente lejano de Laprida por la línea materna— podrá captar esos sutiles indicios de que el creador del poema también podría estar hablando de sí mismo: de un “hombre de libros”, que quizás anheló “ser otro”; de un escritor-lector, que se identificó emocionalmente con el lado heroico y guerrero de sus antepasados, y sintió la nostalgia de lo que no pudo vivir.

El reconocimiento de esas huellas del yo del autor es parte de la labor asignada a ese “lector implícito” de autoficciones al que me referí anteriormente. Hay que admitir, sin embargo, que esta información “encriptada” tal vez sea un detalle irrelevante desde una perspectiva temporal más amplia. Tan irrelevante como es ahora para nosotros saber si la “Lesbia” de los poemas de Catulo aludía o no a Clodia Metelli (Clodia, esposa de Metelo), una supuesta amante del poeta sobre la que hoy poco o nada sabemos fuera de esos dos nombres y de una incierta fama de mujer licenciada.

Referencias bibliográficas

AIRA, César

2006 *Cómo me hice monja*. Barcelona: Debolsillo.

ALBERCA, Manuel

2005-2006 “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del Cíliba*. 7/8, 115-127.

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

2010 “Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día”. En Toro, Schlickers, Luengo (eds.) 2010.

2012a “De la autoficción a la antificción: Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed., Ana Casas. Madrid: Iberoamericana, 149-168.

2012b “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)*. 50, 3-24.

AMÍCOLA, José

2009 “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar*. 9, 12, 191-207.

BORGES, Jorge Luis

1956 *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.

1957 *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.

BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO (eds.)

1977 *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires-Barcelona: Edhasa-Sudamericana.

BRITO VILLALOBOS, Cristián

2005 *Las serpientes de César Aira*. Consultado: 15 de enero de 2015.
<<http://critica.cl/literatura/las-serpientes-de-cesar-aira>>.

CANTO, Estela

1991 *Borges a contraluz*. Bogotá: Altamir.

CARRIÓN, Jorge

2004 “César Aira” (Entrevista). *Lateral. Revista de Cultura*. 113.
Consultado: 10 de febrero de 2016. <<http://www.elortiba.org/pdf/Lateral-2004.pdf>>.

CAPOTE, Truman

1984 *A sangre fría*. Trad., María Luisa Borrás. Bogotá: Seix Barral-Oveja Negra. CASAS, Ana (comp.)

2012 *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

2014 “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed., Ana Casas. Madrid: Iberoamericana, 7-21.

COLONNA, Vicent

1989 *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Lille: ANRT (microfiches No. 5650).

2004 *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.

DOUBROVSKY, Serge

1977 *Fils*. París: Galilée.

FERNÁNDEZ, Nancy

2012 “Diálogo con Daniel Link” (Entrevista). *Revista Iberoamericana*. 241, Vol. LXXVIII, 1069-1075.

FOUCAULT, Michel

2000-2005 *¿Qué es un autor?* Ed., ElSeminario.com.ar.

GENETTE, Gérard

1993 *Ficción y dicción*. Trad., Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

GERRIG, Richard

1988 *Experiencing Narrative Worlds: on the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale University Press.

LECARME, Jacques

1994 “Autofiction: un mauvais genre?”. En *Autofictions & Cie*. Eds., S. Doubrovsky, J. Lecarme y P. Lejeune. *Ritm*. 6, Université de Paris X, 227-249.

LEJEUNE, Philippe

1973 “Le pacte autobiographique”. *Poétique*. 14, 137-161.

1975 *Le pacte autobiographique*. París: Seuil

LOUIS, Annick

2010 “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. En Toro, Schlickers, Luengo (eds.) 2010: 73-96.

LUENGO, Ana

2010 “El poeta en el espejo”. En Toro, Schlickers, Luengo (eds.) 2010: 251-267.

PRINCE, Gerald

1987 *Dictionary of Narratology*. Lincoln / London: University of Nebraska Press.

REISZ, Susana

2008 “Nuevas calas en la enunciación poética”. *Inti. Revista de literatura hispánica*. 67-68, 97-116.

SAER, Juan José

1991 “El concepto de ficción”. *Punto de vista*. 40, 1-4.

SARTRE, Jean Paul

1972 *Las palabras*. Trad., Manuel Lamana. Buenos Aires: Losada.

SCHMITT, Arnaud

2014 “La autoficción y la poética cognitiva”. En Casas (ed.) 2014: 45-64.

TORO, Vera, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.)

2010 *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Vervuert.

VARGAS LLOSA, Mario

2001 *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores.

Fecha de recepción: 19 de febrero, 2016

Fecha de aceptación: 3 de mayo, 2016