

Por una identidad banal: literatura y enfermedad en *Autobiografía médica* de Damián Tabarovsky

José Manuel González (Universidad de Salamanca)

En los últimos años las escrituras del yo y sus diversas problemáticas se han erigido en objeto de reflexión recurrente de la crítica y la teoría literaria, siendo uno de los abordajes más insistentes el que se ha preocupado por trazar líneas de demarcación entre la autobiografía y la ficción¹. En el estudio ya clásico de esta región literaria, *El pacto autobiográfico* (1975), Philippe Lejeune postula la correferencialidad entre el yo del autor, el narrador y el personaje, con el consiguiente acuerdo que autor y lector suscriben a la hora de enfrentar un texto autobiográfico, que el crítico francés engloba siempre en la no ficción. En 1977 Serge Doubrovsky acuña el neologismo “autoficción” en la contraportada de su relato *Fils* para catalogarlo como “ficción de acontecimientos estrictamente reales” protagonizada por él mismo. Desde entonces, la presencia del término ha ido en aumento por igual en aulas universitarias y ámbitos no académicos (editoriales, medios de comunicación, etc.), atraídos unas y otros por el carácter esencialmente híbrido, paradójico y equívoco de estos textos, a medio camino entre el pacto autobiográfico y el novelesco.

Frente al célebre pudor de la literatura en español ante la expresión autobiográfica -o precisamente por ello-, la historia literaria argentina ha visto, por el contrario, la proliferación de propuestas y moldes textuales conducentes a una sostenida escritura del yo (Domingo F. Sarmiento, Miguel Cané, Lucio Mansilla, Victoria Ocampo, Norah Lange). Estudiosos como Colonna (1989) y Amícola (2009) se han detenido en las figuras de Borges, Copi o Gombrowicz para ejemplificar la recurrencia de la literatura rioplatense a los giros autoficcionales. En particular, la narrativa argentina más estrictamente contemporánea ha dado una ostensible vuelta de tuerca hacia la autorrepresentación, proyectando ficcionalmente la figura autorial desde cauces testimoniales, fantásticos, metanarrativos o lúdicos.

Atentos a esta creciente práctica literaria en el siglo XXI, en el presente artículo pretendemos desgranar las líneas fundamentales de *Autobiografía médica* de Damián Tabarovsky (2007) desde la vertiente teórica de

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación “La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas interdisciplinarias y transmediales” (FFI2013-40918-P).

la autoficción y sus modulaciones². Conviene aclararlo de entrada porque esta breve novela contiene, en rigor, varios laberintos: el de la enfermedad como prisión corpórea, el pulular urbano por ciertos barrios del Buenos Aires postmenemista, la encrucijada mediática, etc. Insistiremos, pues, en la (des)articulación del yo dentro de una estructura laberíntica y en los mecanismos que hacen posible tal proyección autoficcional del autor. Igualmente, la cala en *AM* nos permitirá aludir a algunos elementos neurálgicos de su poética: la banalidad, la repetición, la aceleración y la digresión narrativas porque estos hablan nítidamente de la siempre impetuosa intervención de Tabarovsky en el campo literario argentino, a menudo tan o más sugerente que su obra estrictamente creativa³.

En una órbita buscadamente airiana, se presenta la de Tabarovsky como una poética sin plan, pero el plan es precisamente ése: “zarandear” al lector con el manejo sucesivo de diferentes férulas narrativas: el ensayo sociológico, el prospecto médico, el artículo científico, la conferencia, la entrada de enciclopedia, el relato abocetado y digresivo combinado con la narración que se acelera sorpresivamente, casi desintegrando la peripecia. Esos moldes se comprimen y descomprimen según la velocidad narrativa, en una prosa a nuestro juicio calculadamente errabunda⁴. Tal “zarandeo” se extrapola al terreno de la autorrepresentación y, concretamente, sobre *AM* en tanto peculiar incursión autoficcional, que ahonda en la cuestión de las *figuraciones del yo* (Pozuelo, 2012) de las que nos ocuparemos.

Prefigurada en *Las hernias* (2004), *AM* aparece como irrisión de la autobiografía al uso, ficción “somática”, en tanto la afección funge como hilo conductor y la (des)configuración de una identidad personal se obra a través del historial clínico. En su fundamental trabajo *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Guerrero y Bouzaglo sostienen que “la enfermedad es una suerte de pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias, ansiedades.

² A partir de ahora citaremos la novela como *AM*. Aparece íntimamente vinculada a *La expectativa* (2006), y en menor medida a *Una belleza vulgar* (2011), pues pertenecen a la misma serie narrativa. En la primera, el personaje está a la expectativa y paradójicamente tal estancamiento genera una estructura arborescente de breves relatos con una estructura rizomática cercana a Aira. La segunda es una concatenación de microhistorias autoconscientes de su vacío argumental.

³ Aparte de la célebre polémica suscitada por su ensayo *Literaturas de izquierda* (2004), Damián Tabarovsky fue editor de Interzona y actualmente lo es en Mardulce, publicando en ambas a Aira; ha traducido a Copi y a Raymond Roussel; su participación en volúmenes y jornadas de homenaje (Libertella, Lamborghini...), así como la reivindicación de ciertas poéticas en entrevistas muestran hasta qué punto esa intervención reordena escrituras canónicas con el objeto de encontrar acomodo para sus propuestas.

⁴ La crítica ha percibido claramente la constitución de una “marca Aira” donde cierta mitografía ha tendido a difuminar la obra en sí del autor (Montoya, 2008: 54) y, en virtud de la cual, “no importan tanto las novelas como las entradas de enciclopedia” en miniatura (García, 2006: 57), procedimiento plenamente trasvasable a la escritura de Tabarovsky.

Es una proyección ejecutada colectivamente que en muchos casos opera con precariedad absoluta y en otras, con pasmosa sofisticación” (Guerrero: 10). En nuestro texto las dolencias se suceden con una, digamos, sofisticada alevosía, en la línea de la tercera parte “Médicos” de la película *Caro diario* (1993) de Nanni Moretti; de algunos pasajes de Manuel Vilas en su novela *España* (2008); en sintonía con “La verdadera enfermedad de la sheika” (segunda sección de la “autobiografía” *El Gran Vidrio* (2007), de Mario Bellatin); ya en el campo literario argentino, cierta conexión puede advertirse con *Diario de la hepatitis* (1993) y *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (1998), y más estrechas aún con *Wasabi* (1994), de Alan Pauls, ya en una vertiente de autoficción fantástica.

No obstante, en *AM* el erudito narrador envuelve –asfixia– a su personaje en un manto de disquisiciones intelectuales, citas que no encajan con el carácter de Dami: se así juega al contraste, a la dislocación y a la disonancia, en búsqueda permanente de una alteridad, y ahí entra en juego el laberinto como elemento iniciático en pos del autoconocimiento. El título es desconcertante, pues la asunción de una autobiografía se tambalea de raíz por el abismo que media entre quien narra y quien es narrado, existiendo entre ambas instancias solamente una identidad nominal. Tal toma de distancia se torna evidente en una focalización que resquebraja de continuo la referencialidad de lo autobiográfico. “Por cierto, no hace falta ni aclararlo, nada de esto tenía que ver con los pensamientos de Dami” (Tabarovsky, 2007a: 71). “En todo esto pensaba Dami, es decir, no pensaba en nada. Caminaba por la calle como si nada estuviera pasando” (88).

De hecho, frente a la sutileza conceptual del narrador, Dami encarna el narcisismo, la singularidad, el acontecimiento: “La existencia de Dami prescindía de la relación causa-efecto, del orden de las cosas, del antes y el después, del relato unificador de los hechos, del marco teórico puesto a validar en la praxis” (91).

Un rasgo extensivo a toda la obra de Tabarovsky es el distanciamiento narrativo y la apuesta por una diégesis pura, fundada en la escasez tanto de diálogos como de verbos de lengua introductores de un discurso indirecto, razón por la cual la narración de una peripecia se solapa con la cita y con el excursu intelectual. Se trata, pues, de un narrador heterodiegético en tercera persona y en principio anónimo, que contrasta con ese personaje protagonista llamado Dami, algunos de cuyos rasgos coinciden con los biografemas del autor. En el único trabajo crítico que conozco sobre la novela, Inke Gunia da pábulo a que el narrador solapado pueda ser el psicoanalista de Dami, lo cual difícilmente justificaría la omnisciencia de la focalización. No obstante, es plausible, creemos, pensar en una autoficción en tercera persona, referida por una figuración del autor o narratario que controla al personaje y se muestra intelectualmente muy superior a él. Ello permite aventurar, por un lado, la identidad nominal autor-narrador-personaje y, por otro, el establecimiento de un *pacto ambiguo* (Alberca, 2007) –a caballo entre el pacto novelesco y el autobiográfico– que Manuel Alberca ha señalado como elementos irrenunciables en todo ejercicio autoficcional.

Esa contradicción inherente a todo *pacto ambiguo* preside *AM* y remarca su carácter jánico: el narrador despliega una serie de referentes culturales de exacerbada –y paródica– erudición que no consueña lo más mínimo con la banalidad de un Dami sociólogo, pragmático y embebido en el éxito profesional de la consultora de medios en que trabaja. La disociación entre ambos es total: el carácter reflexivo y culturalista del narrador se opone al impulsivo Dami, cuyo accionar desmiente las afirmaciones del narrador dado que, según Gunia, “sólo le interesan fenómenos colectivos fuera de su propia existencia” (Gunia, 2013) y, en rigor, no habrá ninguna tentativa de identificación explícita salvo al final (Tabarovsky, 2007a: 122).

En *AM* se da esa constante digresiva que quiebra toda ilusión de relato lineal, recurso por lo demás usual en la novela autoficcional. Así lo ha apuntado Ana Casas, quien ha visto en la “intensificación de la manipulación del orden cronológico”, así como en “la presencia del autocomentario o metadiscurso” (Casas, 2010: 94) recursos que la *autonarración* (término acuñado por Gasparini) toma prestados de la novela contemporánea y que, para el caso de nuestro texto, colaboran en una libérrima (des)compresión del ritmo narrativo.

En efecto, es la digresión un componente rector de la poética de Tabarovsky, en su condición de disparador narrativo esencial: espejeo por un lado, y por otro, creemos, reivindicación de un lector tan salteado que se hace continuo, prolongando la aporía planteada por Macedonio Fernández en su *Museo de la Novela de la Eterna*. La fragmentación digresiva propicia una continuidad que deriva en repetición, y una consecuencia de ello es el carácter obstinadamente trunco que su escritura adquiere, bordeando lo metaespeculativo y recreándose en esa -muy macedoniana- inminencia de un argumento nunca desarrollado: “Más que pensar acerca de algo, muchas veces me interesa decir algo así como lo que me gustaría pensar sobre algo y no lo hago en ese momento” (Tabarovsky, 2006: 141).

El encabalgamiento de citas, digresiones y notas ensayísticas reduce deliberadamente la trama al mínimo, con personajes en su mayoría abocados a un estatismo planificado por el autor: “Traté de escribir una falsa historia de iniciación donde el protagonista no aprende nada” (Tabarovsky, 2007b). Muy consciente de ello, el porteño racionaliza los pasajes de narratividad de su ficción mientras tantea los límites de lo narrable. Y ello, la mayor o menor narrabilidad del yo proyectado ficcionalmente, es lo que está sobre el tapete de *AM*, en tanto ese yo creador, cual Dédalo en el laberinto de Creta, por momentos parece ser fagocitado por el entramado que él mismo erigió⁵.

Esta vertebración del yo ficcional se canalizaría aquí mediante tres vías básicas:

⁵ Siguiendo a Sarrocchi, el laberinto, en su dilatado recorrido simbólico por la historia literaria, ha hecho referencia a la hipnosis, al abismo, a los meandros del pensamiento o a la búsqueda espiritual, a menudo con dos propósitos: mantener alejado al enemigo o atraparlo (Sarrocchi, 1998).

a) La vía de la autometaficción (o autoficción especular según la clasificación de Vincent Colonna, 103), toda vez que los apuntes metaliterarios son profusos y contribuyen a elucidar cierta analogía autor-narrador, por lo que en este caso estaríamos ante lo que Lang ha denominado “metalepsis horizontal del autor” (Lang, 2006: 40), en tanto el autor del relato factual se convierte en el relato ficcional.

b) La ocasional parodia y ejercicio de autoderisión, desplegado en una sucesión de enfermedades poco probables: las hipérboles, el cansancio infinito cronificado y una poco realista letanía de afecciones se suman a la hipocondría del protagonista. Por momentos hay deformación grotesca de Dami cimentada en su sugestión, pragmatismo exacerbado y, a la postre, apego a la banalidad: “El agotamiento es mucho más que el cansancio: el cansancio agotó solamente la realización, mientras que el agotado agota todo lo posible. Todo ocurría como si la historia oficial del agotamiento se hubiera encarnado en él” (Tabarovsky, 2007a: 99).

c) La ficcionalización de algún elemento biográfico reconocible en el autor, obtenido merced a la información paratextual, que Genette divide en peritextos y epitextos (Genette, 1989). Tales confluencias se advierten en el título, el nombre del autor en la tapa y el aviso de lectura en la contratapa (peritextos); por los epitextos sabemos que éste es sociólogo de formación -estudió en la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París-, que trabajó en una consultora, así como su recreación en la idea de singularidad o su vitoreado narcisismo (afirmado por él mismo en entrevistas); también llegamos a conocer biografemas triviales como su gusto en portar la camiseta del grupo de rock “Kiss” –prenda de Dami dentro del texto- con la que a menudo se ha fotografiado, preparando un efecto de recepción autoficcional bien consciente. Inke Gunia percibe que “Damián Tabarovsky subraya estas coincidencias biográficas al promocionar su libro junto con una foto suya que le muestra con el pelo despeinado, una barba mal cuidada y una remera que lleva el nombre del grupo de rock «KISS», al lado de un cartel con su nombre en mayúsculas” (Sotomayor, 2010). Por su parte, la descripción dada de la apariencia exterior de Dami revela que «él no usaba zapatos, sino zapatillas Nike, un par de Nike Cortez, unos Levi’s 501, una remera con alguna inscripción (ese día tenía puesta una de Kiss), solía no peinarse, afeitarse de vez en cuando, y fumar cigarrillos negros» (Tabarovsky, 2007a: 17).

Alicia Molero de la Iglesia ha destacado la relevancia de los “rasgos de factor paratextual” a través de los cuales se plasma la autorrepresentación de un autor en un texto; pero tampoco soslaya los “rasgos de factor intertextual” en la detección de biografemas, operación con la cual el lector “identifica al sujeto de la escritura y de la acción y confirma la autoalusión con la ayuda de otras entrevistas, declaraciones, biografías y autobiografías” (Molero, 2000: 72). En el caso de Tabarovsky, ambos rasgos convergen ocasionalmente cuando, por ejemplo, en *AM* alude a *La expectativa*, un título suyo del año anterior: “La expectativa es asunto del pasado; la repetición del futuro” (110), para apuntalar después en la contraportada que “la repetición es la estética del futuro, pues toda novedad nace de ella”.

La alusión autotextual es una marca escritural de Tabarovsky, pues otros títulos como *Las hernias* (2004) y *Fotos movidas* (1992) aparecen luego en *Una belleza vulgar* a modo de simples sintagmas, lo cual reforzaría la cohesión interna de su obra. Por otro lado, la autotextualidad permite la consolidación de un yo creador que se afana en elogiar la idea de repetición narrativa:

En realidad, nada es más diferente, más opuesto, más diverso que la mismidad; ninguna repetición se repite exactamente, ninguna fotocopia plagia a la realidad; al contrario, toda repetición desafía el original, toda duplicación transgrede el origen, toda redundancia desplaza el sentido; y mucho más aún, es gracias a la repetición punzante, permanente, maníaca, que se accede a la originalidad; la novedad es ante todo un asunto de repetición [...] La novedad es hija de la repetición, de la repetición repetida una y otra vez hasta el punto donde ya no repite nada [...] el momento en que la sintaxis se quiebra, se parte, o mejor dicho, se presenta como acontecimiento, como suceso, como evento, como irrupción: la irrupción de la paradoja de la repetición (Tabarovsky, 2007a: 104).

Efectivamente, el autor hace de ello la bandera de su proyecto narrativo, cuya cristalización exhibe propuestas narrativas concomitantes que toman impulso sobre lo repetitivo y banal⁶. Lo mismo acontece con la miniaturización del espacio y las súbitas aceleraciones narrativas en que se prodiga el autor (en la línea de Copi):

Mira el reloj. ¿Qué hora es? Cualquier hora, todas las horas. Es la hora de la presentación. Habla el gerente general, habla la directora, habla Llerena. Llega una carta, mejor dicho, un telegrama: está despedido” (65). [...] “Entretanto, Dami estaba en la cama, inmóvil, padeciendo el efecto demoledor de la fatiga terminal. Pasan los días y el cansancio cede. El enfermo mejora. Nuevos bríos corren por sus piernas y brazos. Ya no tiene febrícula, ya no transpira frío. Baja Dami de la cama, se siente fuerte. Está sano (104).

El porteño resalta reiteradamente en su escritura las nociones de banalidad, repetición y aceleración, que rentabiliza a efectos narrativos⁷. La operación no es gratuita y equivale a subrayar una bien buscada filiación con César Aira, de cuyo programa literario se ha declarado deudor. Estas

⁶ Ya en *Fotos movidas* (1992) asoman claramente rasgos de su proyecto narrativo que no habrá de abandonar: el apego al *nonsense*, cierta antisoledad, los cambios de velocidad narrativa, la mostración de lo fútil como fuente de novedad, así como un metaescritural narrador en tercera persona, irónico y desligado del personaje.

⁷ Prosigue el narrador de *AM* con su entronización de la banalidad: “Atrapado en el universo del temporal sin tiempo, la banalidad alcanzaba el estatus de filosofía, de alto pensamiento, de marco conceptual. A nada es más arduo acceder que a la banalidad. La banalidad es la verdadera filosofía revolucionaria de nuestra época. Por supuesto que en nada de esto pensaba Dami, contento como estaba después de haberse repuesto del citomegalovirus” (106-7).

reivindicaciones programáticas, más o menos explícitas, unidas a la inclusión directa del nombre “César Aira” en sus textos, han coadyuvado a la conformación por parte de Tabarovsky de una *figura de autor* (Premat, 2009) con la que insertarse en el campo literario argentino: provocación, excentricidad, cosificación de la literatura, negación de la capacidad de trascendencia del escritor⁸. Son elementos que forman parte de la estrategia autoficcional de un Tabarovsky que, ciertamente, flirtea con esa figura de “el idiota de la familia” -que Julio Premat ha advertido en Aira (Premat: 237)- impostada idiotez muy ligada al culto de Flaubert; con esa figura negativa el autor lograría un espacio para “completar la ficción literaria [...], para resolver conflictos con la tradición” o para barajar “imágenes proyectivas del yo, como ideales melancólicamente perdidos” (Premat: 28).

En su última entrega, *Una belleza vulgar* (2011), de nuevo la voz narradora se maneja con argumentos paradójicos y laberínticos, pero muy convincentes a la hora de ligar banalidad y sublimidad, recalando sin ambages “lo sublime repetitivo, lo sublime de la banalidad. Contar una y otra vez el banal relato de que el relato es banal, hasta que la repetición se vuelva una forma de la novedad y la novedad una forma de lo sublime” (Tabarovsky, 2011: 120).

Si antes hablábamos de la disociación narrador-personaje, es el binomio sociología-literatura lo que propicia un punto de sutura para uno y otro, porque en tal binomio cristaliza la figura del Damián Tabarovsky autor empírico: no son pocos los paralelismos trazados a lo largo del texto entre el mundo de la sociología profesional encarnado por Dami (los *media*, el diseño de la marca-país Argentina que le es encomendado, la competitividad, la denodada búsqueda de prestigio) y la aureola intelectual de la voz narradora: en tal analogía, sobresale aquí la idea del crédito y reconocimiento entre pares como forma subrepticia de doblegamiento:

Reconocer significa admitir. Admitir no es una acción sencilla, es un verbo complicado. Obtener el reconocimiento de sus pares, de sus maestros, de los más jóvenes no es algo que pase todos los días, al contrario, sucede de cuando en cuando; y cuando sucede no es gratuito. Reconocer significa doblegar. Doblegar a los demás, que se ven obligados así moralmente a reconocer el talento de uno (la idea de reconocimiento remite a una teoría agonística de la cultura (Tabarovsky, 2007a: 31).

La batalla dentro de esa empresa es, claro está, fácilmente extrapolable a la que se libra en todo campo literario, como bien nos han enseñado ya

⁸ Asumiendo lo intrincado de los linajes dentro del campo literario argentino, cabe afirmar, con todo, que la médula de la poética de Tabarovsky parece metabolizar con énfasis elementos macedonios y aun libertellianos. Existe, desde luego, una matriz macedoniana clara: gusto por el borrador, por la provisionalidad de esa literatura del venir-viniendo; una infatigable escritura interrumpida, sin plan aparente; además, los excursos eruditos y culturalistas y, ante todo, la repetición entendida como reescritura obsesiva lo acercaría a Libertella. En esta trama, Tabarovsky afluye a ambos acaso indirectamente, bajo el filtro de refracción de Aira.

Bourdieu y Casanova, entre otros. El mérito literario vendría de la mano de la combatividad, a la vez que asume su condición de constructo asimilable a lo que sucedía en el mundo empresarial posterior al menemismo, donde “la empresa pasó a ser la generadora de identidad y los consultores, cómo debía ser la identidad de las empresas” (Tabarovsky, 2007b). Se obra aquí, pues, una fabricación de la identidad parangonable a ese simulacro del yo que campea en *AM* en particular. No en vano, solo en el título (tapa) y en el “aviso de lectura” (contratapa) se menciona la palabra “autobiografía”, pero nunca en la ficción misma. Pese a esta problemática y por momentos opaca articulación del yo, es en este anudamiento literatura-sociología-enfermedad donde Dami y el narrador por fin se acercan⁹: las vueltas y revueltas del laberinto parecen diluirse para dejar paso a una posible salida en que confluyen los numerosos yoes fracturados diseminados por la novela.

El texto es también, en cierto modo, un laberinto de dolencias que cercan al protagonista para truncar su desempeño profesional y consiguiente ascenso social -se da la irónica circunstancia de que San Damián fue uno de los pocos santos que ejerció en vida la profesión médica- (Guerrero: 12): dicromatismo, citomegalovirus, uña encarnada, úlcera duodenal, hernia discal: un carrusel de caídas y regeneraciones de cuyas bondades Dami parece no obstante convencido (repetición cíclica-banalidad-novedad-posibilidad de renovación).

Tal intersección temática tiene lugar cuando en la última página se nivelan enfermedad y literatura, en tanto interrupciones con nulo poder renovador. “La interrupción no funda un nuevo orden, la enfermedad tampoco (después de la enfermedad está siempre la cura, o la muerte)” (122). Paradójicamente, la enfermedad actúa aquí como el hilo de Ariadna que permite a Tabarovsky, como a Teseo, volver sobre sus pasos y hallar un atisbo de salida. Sublimar lo banal, cosificar la literatura, entronizar lo fútil. He ahí la estrategia de neutralización narrador-personaje, cuyas últimas palabras dentro de esta experimental novela serán también las nuestras aquí:

Pero lo que viene a interrumpir, lo que viene a fundar es su propia inoperancia, su incapacidad para convertirse en mercancía, en objeto de intercambio. ¿Quién viene a interrumpir? ¿Quién viene a donar? ¿La enfermedad? ¿La literatura? ¿Ambas a la vez? Es el momento del triunfo definitivo de la banalidad, el momento en que la misma curación es también enfermedad. Dami lo sabe, lo presiente. El sarpullido puede ser el comienzo de una nueva vida, el pasaje a otro mundo, una profecía. La antesala del éxito, del fracaso, lo mismo da. Algo aconteció y eso ya es suficiente. Ya nada volverá a ser como antes (122).

⁹ No en vano, se concluye que “la literatura como la enfermedad, es una cosa, un cactus: se oponen al diálogo, al consenso, a la argumentación; proceden como el terror revolucionario, disuelven las jerarquías y, como verdaderas revolucionarias, se disuelven a sí mismas cada vez que logran su objetivo” (88).

Bibliografía

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Amícola, José (2009). "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", en *Olivar*, nº12, 181-197. <http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v9n12/v9n12a12.pdf>

Casas, Ana (2010). "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias", en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 193-211.

Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.

Colonna, Vincent (1989). "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)", en Ana Casas (ed.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 85-122.

García, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo (2009). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Gunia, Inke (2013). « De neuróticos urbanos modernos », en *Amerika*, 9 [consultado el 19 de junio de 2014]. URL : <http://amerika.revues.org/4181>

Lang, Sabine (2006). «Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica», en Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (eds.): *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "trasgresión"*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 21-48.

Molero de la Iglesia, Alicia (2000). *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berlín: Peter Lang.

Montoya Juárez, Jesús (2008). "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los 90", en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Vervuert, 51-75.

Por una identidad banal
José Manuel González

Pozuelo Yvancos, José María (2012). “Figuración del yo’ frente a la autoficción”, en Ana Casas (ed.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, 151-173.

Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarrocchi Carreño, Augusto (1998). “El laberinto y la literatura”, en *Revista Signos*, 31(43-44), 113-124. URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=So718-09341998000100010&script=sci_arttext

Sotomayor, Carlos M. (2010). “Bloc de notas”. URL: http://carlosmsotomayor.blogspot.de/2010_04_01_archive.html

Tabarovsky, Damián (2006). *La expectativa*. Madrid: Caballo de Troya.

Tabarovsky, Damián (2007a). *Autobiografía médica*. Madrid: Caballo de Troya.

Tabarovsky, Damián (2007b). “Entrevista al autor”. URL: <http://www.periodistadigital.com/old/770679.shtml>