

De peritextos y epitextos. Juegos intermediales en Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutiérrez .....	161
<i>José Manuel González Álvarez</i>	
Autoficción, parodia y paratexto en dos cuentos de <i>Tristicruel</i> de Domingo Michelli.....	175
<i>Javier Ignacio Alarcón</i>	
Nuevas "mutaciones discursivas" o "fábulas del yo" sin moraleja en el espejo de la intermedialidad: Juan Goytisolo, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo .....	191
<i>Bénédicte Vauthier</i>	
IV. LITERATURA Y ARTES (AUDIO)VISUALES	
Latencias de la autoficción. De Gimferrer al documental autobiográfico latinoamericano.....	221
<i>Enric Bou</i>	
Miradas cruzadas sobre lo contemporáneo. Archivo y autoficción: del arte visual a la literatura .....	241
<i>Patricia López-Gay</i>	
Nota sobre los autores .....	261

es en Jorge Volpi, Da-	161
ms de <i>Tristicruel</i> de Do-	175
as del yo" sin mora-	
han Goytisolo, Robert	191

ADICIONALES	
amental autobiográfico	221
Archivo y autoficción:	241
	261

## Presentación

ANA CASAS

El presente libro aglutina los resultados del Proyecto del Plan Nacional "La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013" (FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y desarrollado en la Universidad de Alcalá con la participación de investigadores españoles y extranjeros. Con dicho proyecto hemos tratado de responder a la necesidad de abordar de manera conjunta el estudio de la representación autorial en la narrativa, el audiovisual y el teatro. Para ello partimos de la siguiente hipótesis: la autoficción responde a una tendencia general en el arte contemporáneo, pues, asumida la imposibilidad de un referente estable –incluido el propio autor–, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (aun fragmentaria y precariamente) con más intensidad incluso que en otros periodos. Emprenden así una búsqueda que va del cauce introspectivo –en el que prima la representación de lo íntimo– a formulaciones que se vinculan a la memoria colectiva y el testimonio. Entre ambos polos, tienen lugar otras manifestaciones de carácter eminentemente lúdico (que no vacío de significado), cuyos contenidos son metanarrativos, o metateatrales, y humorísticos o paródicos. Dichas constantes –como expresión del llamado "giro subjetivo"– evidencian cómo la ficcionalización de lo real desafía los modos tradicionales de representación del yo –y del mundo que lo circunda–, al tiempo que manifiesta de manera palpable el rechazo a ciertas formas más o menos canónicas de la autobiografía, el testimonio o el ensayo.

Nuestro objetivo ha sido, por lo tanto, confirmar la operatividad teórica de la autoficción en otras artes distintas de la narrativa. Tras rastrear la obra de cineastas y dramaturgos, fundamentalmente del ámbito hispánico, concluimos que el concepto de autoficción sí puede resultar oportuno –a pesar de su inflación teórica, ya subrayada en otros trabajos nuestros– para reflexionar

## De peritextos y epitextos. Juegos intermediales en Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutiérrez\*

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ  
*Universität Erlangen-Nürnberg*

A estas alturas de siglo XXI, es una realidad la fortuna hecha por el término “autoficción”, y no es menos cierta la vitalidad y el interés que las prácticas autoficcionales vienen suscitando en la órbita hispánica. El presente trabajo parte de la doble naturaleza de la autorrepresentación narrativa: su hibridez desde el punto de vista genérico y su carácter paradójico desde el plano de la recepción. El cortocircuito hermenéutico que tales textos producen en el receptor viene dado por la complejidad estructural de estos, volcados en la codificación de un yo literario que asoma bajo estrategias transtextuales de signo diverso. La reverberación ficcional del autor se revela de manera creciente como una construcción retórica y metalingüística, sí, pero forjada a menudo también en el nudo de la intermedialidad, entendida esta como

Construcciones complejas que implican no solo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana sino de una amalgama de relaciones culturales que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a partir de esas experiencias (visuales, auditivas, etc.) y que se mueven también en torno a procesos comunicativos (códigos distintos, relaciones diversas entre productores y receptores de la información, canales de distribución variables (López Varela 2011: 13).

---

\* La realización de este trabajo ha sido posible gracias a una beca posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt (Experienced Researchers Program), que financia mi proyecto “Inventiones del yo en la narrativa argentina contemporánea (2000-2014)”. Igualmente, el presente artículo se enmarca en el proyecto FFI2013-40918-P “La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013”, dirigido por la Dra. Ana Casas.

Con arreglo a la bipartición clásica efectuada por Gérard Genette (1997), nuestro objetivo es estudiar la incidencia que los mecanismos peritextuales (prólogo, epílogo, portada, solapa, fotografía) y epitextuales (entrevistas, reseñas) tienen en la proyección ficcional del yo, tanto en su (des)figuración intradiegética como extradiegética. Lo haré distinguiendo las relaciones intermediales que se obran en el interior de la ficción —con especial atención a la fotografía— de las externas a ella, contribuyendo unas y otras a conformar una *figura de autor* (Premat 2009) con que insertarse estratégicamente en el campo literario. Para el caso de la autoficción, tales dispositivos periféricos, lejos de constituir un auxiliar adminículo, apuntan a fomentar la ambigüedad en el receptor. Ana Casas nos previene ya sobre ello, señalando que

En el paratexto, las marcas peritextuales (la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía) y las epitextuales (entrevistas, reseñas, publicidad, etc.) pueden ser utilizadas para fomentar la identidad del escritor con el protagonista o, todo lo contrario, para hacer que el lector desconfie de una posible asimilación entre autor y personaje. En la autoficción, dada la confluencia de datos contradictorios, se produciría una lectura simultánea, que sería al mismo tiempo autobiográfica y ficcional (2012: 22-23).

Con el objeto de remarcar esa bipolaridad, recalaré en textos de tres narradores contemporáneos en español: dedicaré una buena parte al análisis de *Memorial del engaño* (2014) del mexicano Jorge Volpi (1968), y haré referencia en menor medida tanto a *Autobiografía médica* (2007), del argentino Damián Tabarovsky (1967), como a *Diálogo con mi sombra* (2013) del cubano Pedro Juan Gutiérrez (1950). En el primer caso se trata de una novela —con tímidos destellos autoficcionales— oculta bajo la férula de unas memorias simuladas, una novela autoficcional en el segundo y, en el tercero, un libro de entrevistas, a fin de explorar marcos genéricos distintos.

En consonancia con esto, en lo que sigue haré énfasis en el uso de la fotografía como señuelo visual dentro del texto y, por ende, intermedial.<sup>1</sup> Philippe Gasparini (2008) ha distinguido la inserción de fotografías como técnica "an-

1 Cabe a este respecto invocar textos como *Austerlitz* (W. G. Sebald, 2001); en el ámbito hispánico, títulos significativos serían: *España* (Manuel Vilas, 2008); *Un momento de descañon* (Antonio Orejudo, 2011); *La loca de la casa* (Rosa Montero, 2003, con foto de infancia en portada); *Como un libro cerrado* (Paloma Díaz Mas, 2005); *Tiempo de vida* (Mariona Giralt Torrente, 2010), estos tres últimos con fotos familiares en portada; *76* (Félix Bruzzone, 2007); *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Jacobo el mutante* (2002) y *Flores* (2004), de Mario Bellatin, frecuente usuario de este recurso a la inserción de imágenes, aunque en una coordenada algo distante de la autoficción. Sobre esta cuestión, es útil el artículo de Graciela Speranza (2011).

ti-cronológica” al entranar una ruptura y fragmentación del curso narrativo (junto a las biografías de terceros, las listas alfabéticas, los inventarios, el retrato, la yuxtaposición de secuencias). En esa esfera problematizadora del curso narrativo se insertan las imágenes impresas en *Memorial del engaño* (2014), obra en que me detendré un tanto por resultar hasta cierto punto paradigmática en el manejo de una paratextualidad amplia, intermedial e involucrada de lleno en la ficcionalización del yo.

Más allá de las implicaciones de su contenido, se trata de un texto estructuralmente complejo: imagen difuminada del autor en la solapa delantera, fotografías en el interior, prólogo alógrafo, ilustración de portada, contraportada, reseñas ficticias en la solapa trasera, vídeos promocionales y una supuesta traducción del inglés complican el estatuto genérico del texto e incluso la noción misma de autoría. J. Volpi es un genio financiero y mecenas de la ópera muy respetado en Nueva York que abandona sus oficinas el 17 de septiembre de 2008 tras estafar 15.000 millones de dólares. Desde su paradero desconocido, J. Volpi escribe y envía su supuesta autobiografía, a fin de dar cuenta de su persona y concebida en cierto modo como memorial de descargo.

En todo momento se incentiva una lectura autobiográfica de lo que, a la postre, es una novela autoficcional. El prólogo alógrafo (“obertura”) es del editor (A. W.) –Andrew Wylie, el más poderoso de los agentes literarios en EE. UU.– explicando las razones por las que publicó la autobiografía: “Nunca tan pocos hicieron tanto contra tantos. El protagonista de estas páginas, acaso un sosias o *doppelgänger* del auténtico Volpi, se arriesga a hablar –a cantar– por ellos” (Volpi 2014: 13). El texto habría sido escrito originalmente en inglés, como simulan los paratextos, en absoluta connivencia con el juego de ocultaciones: *ab initio* un doble memorial del engaño –financiero, familiar– y en tercera instancia autoficcional, que envuelve los anteriores hasta desactivarlos, si bien el diseño de tapa privilegia la lectura del engaño financiero sobre las otras al exhibir un gran caballo de Troya de color verde billete dólar.

De este modo, en la portada aparece como autor J. Volpi. En la solapa, de nuevo ese nombre y una foto (en la penumbra, de perfil), poco clarificadora, pues se trata de un prófugo de la justicia. Debajo de la foto, leemos una breve nota biográfica (nacimiento en Nueva York en 1953 y compañías donde trabajó). En los créditos de la página interior se dice que la traducción es de Gustavo Izquierdo (secretario personal extradiegético, dicho sea de paso) y se insiste en el *copyright* de la misma. El título original sería *Deceit* y está fechado un año antes que la traducción al español (2013). Además, en la solapa trasera aparecen cuatro reseñas precedidas de un “la crítica ha dicho”, que refuerzan la coherencia interna del juego propuesto. Con maneras críticas propias de una reseña (tono, extensión, carácter enfático), cuatro analistas financieros

sintetizan el contenido y orientan la lectura del mismo, con leves distorsiones en sus nombres.<sup>2</sup>

El texto cobra la forma de unas pretendidas memorias donde se entretujan la biografía, la saga familiar o la pesquisa histórico/policial. Con un tono confesional y rigor historicista impostados, se despliegan elementos de análisis retrospectivo, de descargo o de revelación, no sin interpelaciones al padre muerto o a la anciana madre que guarda un secreto. Así las cosas, solo en una dimensión epitextual es como puede desvelarse la artimaña autoficcional: desde la lectura de reseñas y entrevistas (epitextos), e igualmente desde el “paratexto factual” según Genette,<sup>3</sup> ligado a algunas fotos incluidas donde pudiera presumirse un parecido físico con el Volpi empírico; es decir, se opera en y se apela a un nivel estrictamente pragmático como único canal de sospecha para la decodificación. Precisamente, el texto aparece codificado en tres paratextos: 1) en el “prólogo” del editor se dice que es una “autobiografía con valor documental y literario” (13); 2) en la reseña de la solapa, donde Mason postula una “(tramposa) autobiografía”; 3) en la contraportada se habla de “una supuesta autobiografía”.

En el estrato de la recepción el texto se abre, pues, a dos (excluyentes) posibilidades de lectura: memorias traducidas versus novela autoficcional. El propio autor ha admitido que “poco, o muy poco, hay de mí en J. Volpi. Pero, en cambio, en muchas librerías he visto el libro colocado en No-ficción o en Narrativa traducida: ese era el objetivo, que este cúmulo de engaños se coronara con uno más: el de los lectores crédulos” (Regalado 2015: 189).<sup>4</sup> El juego, entonces, surte efecto y, además, ve incrementado su espesor epitextual con la publicación de dos vídeos promocionales “colgados” en YouTube.

El primero aparece publicado en esa plataforma el 19 de febrero de 2014 con un comentario al pie que reproduce la sinopsis inscrita en la contratapa del libro. Íntegro en inglés, contiene manifestaciones de J. Volpi, de empleados suyos y su presunto editor-prologuista (con el nombre modificado, pues aquí

---

2 Janet Mason lo califica de “(tramposa) autobiografía (*The Economist*)”, encontrando su eco referencial en Jeffrey Mason; Alan Blynded es presentado en la solapa como autor de *After the Music Stopped*, pero el apellido del autor empírico es Blinder; en la novela aparece Jim Scarborough, “Mornings with Jim” (*MSNBC*), cuyo nombre real es Joe. Y quizá el cambio más llamativo sea la supuesta reseña firmada por Dominique Straus-Kuhn, quien figura como ex director del FMI, pero cuyo apellido en el plano referencial es Strauss-Kahn.

3 De manera algo etérea, Genette habla de la cultura literaria general del lector como “contexto implícito”, en la medida en que “tout contexte fait paratexte” (Genette 1987: 13). La noción es capital para determinar el marco de lectura en *Memorial del engaño*.

4 Abundando en el plano de la recepción, valga decir que en la búsqueda efectuada en el repositorio digital de alguna biblioteca universitaria, el libro aparece catalogado con la traducción de Gustavo Izquierdo y con el supuesto título original: *Deceit*.

ya no es Andrew Willie, sino Anthony Wilder), acompañado de las mismas fotos intercaladas en la novela, además de imágenes del descalabro de Lehman Brothers en 2008 y con ópera de fondo (no olvidemos que la secuencia de capítulos sigue una estructura operística).

En el otro vídeo, publicado el 11 de abril de 2014, aparece J. Volpi reproduciendo textos de contratapa con la imagen desfigurada y la voz distorsionada, en su condición de prófugo, bajo el rótulo “defraudador”. Se escenifica una supuesta entrevista concedida a una revista literaria mexicana donde el autor responde a preguntas sobre personajes de la trama. Sin embargo, la silueta perceptible es en esta ocasión diferente, aparte de hablar ahora en un perfecto español que siembra la duda sobre la entrega anterior y estimula el juego de equívocos.

Ello alimenta un universo ficcional autosuficiente y extraordinariamente trabado de principio a fin, toda vez que no hay “pistas” que provoquen esa “vacilación interpretativa del lector” (Alberca 2007: 33) al menos en una dimensión peritextual, que se muestra inexpugnable, y en una epitextual que ve ensanchadas sus dimensiones merced a esos vídeos ficticios. Un único elemento podría catalogarse de “sospechoso” de ficcionalidad: la inclusión de la narración misma en una editorial de ficción, en principio contradictoria, cuando lo que se está promoviendo es su condición autobiográfica. No obstante, esto queda aclarado en la “obertura” del agente literario al acotar que la “legendaria soberbia” de Volpi le hubiera impedido “imaginarse entre miles de best-sellers sobre el colapso financiero” (12).

Así pues, textos, fotos de portada, vídeos en una obra marcadamente intermedial. Pero, si de paratextos hablamos, mención aparte merece en *Memorial del engaño* la inserción de múltiples fotografías con el fin de afianzar el sedicente carácter autobiográfico y memorialístico de la narración. Es obvio que el uso de la reseña biográfica y de la fotografía procede de los géneros referenciales y pretende apuntalar esa factualidad que el autor asigna escrupulosamente a su texto: en este caso, algunos apuntes biográficos sobre personajes históricos son refrendados por fotos. En el mismo nivel operarían las imágenes de la familia de J. Volpi, fotos de época alusivas a acciones de la trama narrada que simulan documentarla. Tal simulación no es fácilmente detectable puesto que, como ha señalado Annick Louis, lo factual-ficcional se dilucida en un nivel pragmático que es casi siempre cambiante e inestable (épocas, tipos de comunidad interpretativa...), lo cual haría de la autoficción una “categoría transgénica”, en virtud de una ausencia de “pacto previo explícito” (2010: 82).

Desde esa instancia pragmática de estrategia editorial, se logra desactivar el autobiografismo, lo cual lleva a la sospecha sobre la autenticidad de las fotos

familiares, por otro lado casi imposibles de verificar (no así las de personajes históricos); si bien tal verificación es poco operativa a efectos de un análisis textual, pues, como sostiene Susana Arroyo, “para la experiencia lectora final no resulta relevante que las fotografías sean o no reales, solo importa la paradoja planteada por un texto que se reclama como referencial” (2011: 171). Y en ese sentido llama la atención que la madre del protagonista en la novela esté representada por dos personas distintas en dos fotos separadas por tan solo un año según la secuencia ofrecida (414, 423); o que, por ejemplo, la misma mujer pase en un pie de foto por Susan Volpi, hija de J. Volpi (32) y poco más adelante por Leah Levitt, esposa de este (230). Igualmente, la misma figura masculina representa a Isaac Volpi, hijo del narrador (32) y, hacia el final, al *sheriff* de Wall Street, Eliah Strauss (379), mientras que la imagen de niño del J. Volpi defraudador neoyorquino (44) guarda “sospechoso” parecido físico con el autor empírico Jorge Volpi Escalante; he ahí el alcance de la maraña paratextual urdida, no exenta, claro está, de un trasfondo lúdico innegable.<sup>5</sup>

Más allá de esta disposición formal y del contrato de lectura del texto, *Memorial del engaño* traza, a la par, un sustancioso recorrido por la historia económica, política y financiera contemporánea. En el caso de Volpi, además, no hace sino completar una tetralogía, apuntalando esa idea de escritor universalista con que viene situándose en el campo literario: un recorrido por su obra narrativa y ensayística evidencia una huida del *boom*, del latinoamericanismo exotizante y de cierta “mexicanidad” literaria, así como un descreimiento del rubro “literatura latinoamericana” en tanto objeto de estudio.<sup>6</sup>

5 En realidad, aunque a menor escala, esta práctica aparece ya en su primera novela, *A pesar del oscuro silencio* (1992). En ella, un narrador en primera persona llamado Jorge refiere los avatares intelectuales y amorosos del poeta mexicano Jorge Cuesta (1903-1942), destacado miembro del grupo Contemporáneos. El texto tematiza la cuestión del doble literario reforzado aquí por la homonimia: “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces” (Volpi 2011: 17). La voz narradora sufre una gradual transfiguración en su homónimo y la (con)fusión llega al paroxismo cuando en las dos últimas páginas el narrador repite literalmente, ahora en primera persona, un pasaje introducido mucho antes en tercera. Se trata del pasaje donde se refieren los instantes previos al suicidio del poeta ahorcándose con unas sábanas, acto imitado por el narrador para completar la asimilación. Despunta en el texto el hecho de que Volpi juegue con las fotografías en la primera edición (Joaquín Mortiz): así, en la tapa inserta una célebre foto de Jorge Cuesta de los años treinta, pero en la contratapa incluye una imagen suya, sin lentes, con traje y peinado de época, intentando recrear dicha foto para emular así al poeta homenajeado, quizá como forma de hacer patente esa convergencia identitaria. En *Memorial del engaño*, el escritor redobla esa apuesta y va más allá en los señuelos visuales. Para un análisis en profundidad de su primera novela, véase Regalado (2009: 125-169).

6 Véase en este sentido su trilogía *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la Tierra* (2006), en torno a la Segunda Guerra Mundial, el París del 68 y la caída del muro de Berlín, respectivamente. El primer título citado reabrió el debate en México sobre:



Lo antes expuesto enlaza con el concepto de *figura de autor* de que habla Julio Premat a propósito de Macedonio Fernández y otros escritores argentinos, que afecta a la autorrepresentación pero también incide ostensiblemente en la recepción de una obra y como mecanismo de inserción en un campo literario. El concepto es muy productivo en un escenario particularmente combativo como es el argentino, aunque trasvasable, creo, al ámbito de las literaturas hispánicas.<sup>7</sup> El crítico no asigna al término tanto un valor intratextual como extratextual (e incluso transtextual porque cruza sus creaciones) por cuanto cada escritor/a “aparece condicionado por el campo cultural en que se incluye” (Premat 2006: 315); por tanto, forja una ficción de sí mismo/a para “completar la ficción literaria [...], para resolver conflictos con la tradición ante los imperativos de originalidad, ante las expectativas y presiones sociales, pero también un espacio para lidiar con el yo ideal” o para barajar “imágenes proyectivas del yo, como ideales melancólicamente perdidos” (Premat 2009: 28).

Esta noción, así como la de postura de autor,<sup>8</sup> me sirve para traer a colación a Damián Tabarovsky; ante todo ensayista, editor y activo polemista, por lo que cabe pensar su obra narrativa casi como un gran paratexto sobre el cual se asienta una postura de autor volcada en el culto a la banalidad, la digresión y la aceleración narrativas.

En su novela corta *Autobiografía médica* 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* (Gasparini 2004, 2008) toma prestados de la novela contemporánea y que, para el caso de nuestro texto, colaboran en una libérrima (des)compre-

---

nacionalismo frente a cosmopolitismo. Para estas cuestiones, es oportuno consultar tanto el estudio integral de Tomás Regalado López sobre la narrativa volpiana, como la entrevista al autor mexicano en la revista *Pasavento* (Regalado 2009, 2015).

7 “Por razones variadas que se podría intentar desarrollar, la autfiguración de autor fue quizá más perceptible, inmediata y vigente en países periféricos, donde escribir supuso no solo inventar una obra sino situarse en un proceso de invención de una literatura nacional. El caso de Argentina, como el de otros países de América Latina, es en este sentido significativo” (Premat 2005: 316).

8 Es lo que Jérôme Meizoz ha denominado “la manière singulière d’occuper une ‘position’ dans le champ littéraire” (2007: 18). Se trata de una noción de carácter sincrónico, cercana a la sociología literaria. La postura se desplegaría en paralelo a la poética del autor y se integraría dentro del acto creador, aludiendo a la intervención sobre su propia imagen que algunos autores efectúan en los *media* mediante colaboraciones en prensa, entrevistas, programas de televisión, actividad editorial, blogs, prólogos a otros autores, etc.

sión del ritmo narrativo. En él asistimos a una escisión y paulatina confluencia narrador-personaje. 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 la referencialidad de lo autobiográfico. “Por cierto, no hace falta ni aclararlo, nada de esto tenía que ver con los pensamientos de Dami” (Tabarovsky 2007: 71) [...] “En todo esto pensaba Dami, es decir, no pensaba en nada. Caminaba por la calle como si nada estuviera pasando” (88).

Se trata, pues, de un narrador heterodiegético en principio anónimo, que contrasta con ese personaje protagonista, algunos de cuyos rasgos coinciden con los biografemas del autor. Es plausible pensar, pues, en una autoficción en tercera persona, referida por una figuración del autor o narratario que controla al personaje, mostrándose intelectualmente muy superior a él. Esa contradicción inherente a todo *pacto ambiguo* (Alberca 2007) preside la *nouvelle* y subraya su carácter jánico: el narrador despliega una serie de referentes culturales de exacerbada –y paródica– erudición que no consueñan 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 culturalista del narrador se opone al impulsivo protagonista, cuyo accionar desmiente las afirmaciones del narrador dado que, según Inke Gunia (2013), “solo le interesan fenómenos colectivos fuera de su propia existencia”, y, de hecho, no habrá ninguna tentativa de identificación explícita salvo al final (Tabarovsky 2007: 122).

Esta vertebración del yo ficcional se canaliza intensamente a través de no pocos mecanismos especulares y deformadores. Pero lo que interesa a nuestro estudio aquí es cómo la información paratextual vuelve a suministrarnos algún elemento biográfico reconocible en el autor. Tales confluencias se advierten en el título, el nombre del autor en la tapa y el aviso de lectura en la contratapa; por los epitextos sabemos que este 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 querencia por 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. 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” (Gunia 2013).

Por su parte, la descripción dada en la ficción 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 2007: 17). En este caso la fotografía actúa, por tanto, como epitexto promocional, alimentando una identificación protagonista-narrador-autor que por momentos la novela pretende desdibujar o directamente abortar.

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 *Autobiografía médica* se alude a *La expectativa*, un título suyo del año anterior: “La expectativa es asunto del pasado; la repetición del futuro” (2007: 110), para reiterar 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 *Fotos movidas* (1992) o *Las hernias* (2004) aparecen luego en *Una belleza vulgar* (2011) a modo de simples sintagmas.

El porteño resalta reiteradamente en su escritura las nociones de banalidad, repetición y aceleración, que rentabiliza a efectos narrativos.<sup>9</sup> La operación no es gratuita y equivale a subrayar una bien buscada filiación con César Aira. Estas 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 ubicarse en el campo literario argentino: provocación, excentricidad, cosificación de la literatura, negación de la capacidad de trascendencia del escritor; son elementos que forman parte de una estrategia autoficcional que, ciertamente, flirtea con esa significativa figura de “el idiota de la familia” que Julio Premat (2009: 237) ha advertido en Aira.

<sup>9</sup> “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” (Tabarovsky 2007: 106-107).

Otra bien labrada figura de autor es la del poeta y narrador Pedro Juan Gutiérrez, con una operación crítica que, en las solapas y contratapas de sus novelas más autoficcionales, ha tendido a dibujarlo como “un narrador desenfadado y desprejuiciado que puede reírse de todo porque nada teme” (Manzoni 2011: 60), contraponiéndola, por ejemplo, al gesto de “crispación” escritural de Reinaldo Arenas. No obstante, dicho constructo sí parece temer a aquellos personajes que resultan de la vasta franja autofigurativa demarcada por su obra.<sup>10</sup>

Una elocuente “fricción” del yo —en esta ocasión visual— se da en *Diálogo con mi sombra. Sobre el oficio de escritor*. No es, como las dos anteriores, una muestra de escorzo estrictamente autoficcional, por cuanto se da en un marco a priori de no ficción. El título hace prever, en efecto, el contenido del libro: una larga entrevista firmada por Pedro Juan Gutiérrez pero donde el entrevistador es “Pedro Juan”, proyección ficcional del autor “empírico”, personaje y narrador también de, por ejemplo, *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y *Animal tropical* (2000) o de su última novela, *Fabián y el caos* (2015). “Pedro Juan” funge en *Diálogo...* como entrevistador al uso que induce en Pedro Juan Gutiérrez respuestas analíticas, casi en clave ensayística, sin salir del plano referencial. Es solo en las dos últimas intervenciones donde se genera cierta teatralidad en las réplicas:

PJG: Eres demasiado torpe, bruto, demasiado grosero. Estoy cansado de convivir contigo.

PJ: Pero es una trampa. Yo soy tú y tú eres yo. Soy tu sombra. Así que somos inevitables. ¿Y quieres saber algo? Yo también te detesto: eres arrogante, te crees mejor que yo, te crees superior. Crees que eres más culto, viajado, sofisticado. Crees que puedes manipularme a tu antojo como si yo fuera una marioneta. Y en el fondo solo eres un pedante insoportable y perfeccionista.

PJG: No imaginaba que me despreciaras tanto.

PJ: Nos despreciamos mutuamente, querido. Pero somos hermanos siameses. Juntos hasta el final. Acéptalo (Gutiérrez 2013: 229-230).

10 Celina Manzoni ha profundizado, en el caso de Gutiérrez, en esta estrategia de construcción editorial de un perfil por la vía paratextual: así, los de escritor visceral, vitalismo, escritura a golpe de ron, Bukowski caribeño, desempeño de múltiples profesiones o cronista de la ciudad que habita, serían algunos de los calculados rasgos de autor con que prefigurar una lectura del mismo (2011: 60-61).

Dos peritextos como el prólogo y el epílogo sí son sustanciales para nuestro objetivo. En ellos se plasma una productiva escisión del yo —que signa buena parte de la narrativa de Gutiérrez— cifrada en la relación mantenida o, más bien, soportada con la “sombra” desde 1994:

Discutimos. Nos peleamos. Es como un diablito enérgico y electrocutante que me machaca y me encabrita con sus argumentos. Siempre a contrapelo [...]. Si estamos en La Habana va en contra del socialismo tropical. Si estamos en Europa es un indignado anticapitalista. Como debe ser. Un desobediente perfecto. Un borracho lúcido y paranoico [...]. No teme al ridículo. Todo le da igual. A veces pienso que ha llevado el ridículo a método de revelación [...]. Yo siempre me detengo al borde del precipicio [...]. Pedro Juan no. El muy cabrón. Disfruta con la adrenalina [...] con la posibilidad de reventarse contra el suelo (Gutiérrez 2013: 6).

Pero no se trata de subrayar aquí la novedad de este formato dialógico, porque semejante desdoblamiento se advierte, por ejemplo, en la “Entrevista imaginaria a Mario Levrero”, pergeñada por el propio autor uruguayo en 1992. Lo pertinente aquí es en qué medida se enrevesa el juego paratextual: Pedro Juan Gutiérrez elige para la tapa del libro una fotografía suya no exenta de misterio, con el torso desnudo, haciendo ademán de besar una serpiente enroscada entre sus brazos, y enmarcado todo en la entrada de una casa de madera con enigmáticos dibujos de su autoría.<sup>11</sup> Ello remite claramente a Johnny Snake, un personaje creado a su vez por “Pedro Juan” —es decir, la sombra de la sombra— que figura como responsable de su obra poética, no menos autoficcional que su narrativa, como bien demuestran los poemarios *Yo y una lujuriosa negra vieja* (2006) y *Lulú la perdida y otros poemas de John Snake* (2008). Sobre todo me interesa subrayar *El último misterio de John Snake* (2013), con el que parece dialogar la foto de la portada antedicha, de nuevo en alusión autotextual, como acontecía con Tabarovsky, pero aquí con el atractivo de abrir una brecha intergenérica (poesía) en la refracción del yo creador.

El propio Gutiérrez reconoce en Snake la encarnación de su faz más irreverente, según confiesa en el prólogo: “Un diablillo de mucho cuidado. Hasta ahora solo ha aparecido en la poesía y en algunos textos tan salvajes que no encuentran editores. Se aterran en cuanto escuchan al Johnny [...]. De todos modos, Johnny Snake es tan loco que se deja ver poco. Se lo agradezco mucho

11 Cabe recordar aquí la (re)conocida condición de Pedro Juan Gutiérrez como artista plástico. Debo a la Dra. Cristina Pérez Múgica (Universidad de Salamanca) algunas de las apreciaciones en torno al Pedro Juan Gutiérrez más autoficcional, así como que pusiera a mi disposición un ejemplar del libro aquí abordado.

porque cuando Pedro Juan y Johnny se juntan lo ponen todo patas arriba. Me alteran los nervios y me dan miedo” (Gutiérrez 2013: 6). He ahí cómo operan los peritextos (prólogo, fotografía) incrustados en el marco mayor de un epitexto —como es a menudo el de una entrevista—, para (con)fundir las reverberaciones autoriales del cubano.

En definitiva, desde el prisma de textos bien dispares, en esta contribución he intentado esbozar el rol que adquieren algunos paratextos —en especial la fotografía— en calidad de elementos intermediales que, por un lado, redundan en una mayor densidad narratológica; y por otro, vienen a tensar la cuerda entre el refuerzo del yo autorial y su disolución, incidiendo en la codificación textual, modificando contratos de lectura; y, por otro, fracturando identidades, expandiendo la red de yoes proliferantes mucho más allá de los dominios de la diégesis, cuando no pasando por el cedazo de la más calculada mixtificación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARROYO REDONDO, Susana (2011): *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Los límites del género*. Tesis de doctorado, Universidad de Alcalá, disponible en <<http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941>> [última visita: 01.06.2015].
- 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.
- (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (1997): *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUNIA, Inke (2013): “De neuróticos urbanos modernos. Radiografías de Buenos Aires en *La expectativa* (2006) y *Autobiografía médica* (2007) de

- Damián Tabarovsky”, *Amerika* 9, s. p., accesible en <<http://amerika.revues.org/4181>> [última visita: 19.06.2014].
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan (2013): *Diálogo con mi sombra. Sobre el oficio de escritor*. London: Amazon.
- LEVRERO, Mario (1992): “Entrevista imaginaria a Mario Levrero”, *Revista Iberoamericana* 160-161, 1167-1170.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción (2011): “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”, *Cuadernos de Información y Comunicación* 16, 95-114.
- LOUIS, Annick (2010): “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”, 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, 73-96.
- MANZONI, Celina (2011): “Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas”, *Hipertexto* 14, 57-70.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000): *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berlin: Peter Lang.
- PREMAT, Julio (2006): *Figures d'auteur. Figuras de autor*. Paris: Cahiers de LI.RI.CO, Université Paris 8.
- (2009): *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- REGALADO LÓPEZ, Tomás (2009): “Hacia los abismos del ser: *A pesar del oscuro silencio* y el ‘Canto a un dios mineral’ de Jorge Cuesta”, en *La novedad de lo antiguo: la novela de Jorge Volpi (1992-1999) y la tradición de la ruptura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 125-169.
- (2015): “La literatura latinoamericana solo queda como un ficticio objeto de estudio para la academia. Entrevista a Jorge Volpi”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* III.1, 187-193, accesible en <[http://pasavento.com/pdf/05\\_13\\_entrevista.pdf](http://pasavento.com/pdf/05_13_entrevista.pdf)> [última visita: 01.02.2016].
- SPERANZA, Graciela (2011): “Mario Bellatin: Tratado móvil sobre América Latina”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 777, 33-37.
- TABAROVSKY, Damián (2007): *Autobiografía médica*. Madrid: Caballo de Troya.
- VOLPI, Jorge (2011): “A pesar del oscuro silencio”, en *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid: Páginas de Espuma, 17-86.

— (2014): *Memorial del engaño*. Madrid: Alfaguara.

YouTube. 19 de febrero de 2014. “J. Volpi. Memorial del engaño” [archivo de vídeo], accesible en <<http://www.youtube.com/watch?v=AYyqNzE-SI2U>>.

YouTube. 11 de abril de 2014. “Entrevista a J. Volpi por el libro Memorial del engaño” [archivo de vídeo], accesible en <[https://www.youtube.com/watch?v=ee\\_vlohw2ro](https://www.youtube.com/watch?v=ee_vlohw2ro)>.



Este libro es resultado del Proyecto del Plan Nacional "La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013" (ref. FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Para su publicación se ha beneficiado de las Acciones de dinamización de la comunicación de resultados científico-técnicos o de la innovación en congresos internacionales de alto nivel 2015 (ref. FFI2015-62998-CIN).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Reservados todos los derechos:

© Iberoamericana 2017  
c/ Amor de Dios, 1  
E-28014 Madrid

© Vervuert 2017  
Elisabethenstr. 3-9  
D-60594 Frankfurt am Main  
[info@ibero-americana.net](mailto:info@ibero-americana.net)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-1692-216-1 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-95487-592-4 (Vervuert)  
ISBN 978-3-95487-593-1 (e-book)  
Depósito Legal: M-11710-2017

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros  
Ilustración de cubierta: Esther Correa  
Impreso en España

## Sumario

Presentación .....	7
<i>Ana Casas</i>	
I. CINE, TELEVISIÓN, TEATRO	
Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo .....	13
<i>Isidra Gómez</i>	
La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica .....	39
<i>Ana Casas</i>	
Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral.....	59
<i>Mauricio Tosti</i>	
Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español actual: el dominio estético del Teatro Verbo .....	81
<i>Manuel Pérez Jiménez</i>	
II. CIBERESPACIO	
Figuras digitales. Autoficción y prácticas fronterizas en la blogosfera ...	103
<i>Julio Prieto</i>	
III. NARRATIVAS INTERMEDIALES	
Singularidades e intermedialidades en la constitución del sujeto transmoderno latinoamericano.....	135
<i>Angélica Tornero</i>	