

Autoficción: entre literatura y vida¹

Alberto Giordano
(UNR– CONICET)

Desde hace algunos años, mis incursiones críticas suelen transitar los dominios inestables de las llamadas “escrituras del yo”. Más que con la dificultad para determinar su extensión y ceñir la identidad formal de las prácticas que lo habitan, las causas de la inestabilidad tienen que ver con las oscilaciones que afectan el estatuto y la valoración cultural de este dominio. ¿Las escrituras del yo (autobiografías, memorias, cartas o diarios firmados por escritores) pertenecen a la literatura, representan el pliegue autobiográfico de un conjunto de prácticas meramente retóricas, o vacilan, con diferentes grados de indeterminación, entre una cosa y la otra, hasta el punto de dejar en suspenso, o volver imposible, la delimitación de fronteras? Por otra parte, a despecho del indiscutible atractivo que ejercen sobre casi todos los lectores, las

¹ Conferencia inaugural del Coloquio Internacional “La autoficción en América Latina”, realizado el 27 y 28 de octubre de 2013, en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad del Perú (Lima).

escrituras del yo suelen quedar sometidas al juicio descalificador de algunos espíritus excesivamente morales, que recelan de su impudicia o de la plasticidad con que se prestan a la satisfacción de impulsos egocéntricos. No es difícil desembarazarse de esta segunda cuestión, si acordamos en que “un texte narcissique et impudique peut posséder plus de qualités littéraires qu’un texte que ne le serait pas” (Vilain 2009: 112), o, si se prefiere un argumento más sofisticado, que los ejercicios egotistas suelen convertirse en ocasión para que los escritores se sometan, lo sepan o no, lo quieran o no, a la prueba de lo impersonal y lo desconocido (la prueba de la literatura como experiencia de los límites de la subjetividad), por la presión que ciertos afectos insumisos ejercen secretamente sobre la trama de los discursos autocelebratorios, dotándolos de una intensidad imprevista. En cuanto a la primera cuestión, nuestro interés estuvo orientado siempre por el deseo de afirmarla, no de resolverla hasta hacerla desaparecer: la potencia literaria de algunas escrituras del yo (potencia de experimentar posibilidades de vida anómalas a través de la invención de un *estilo* intimista) es directamente proporcional a la descomposición de las certidumbres sobre su estatuto, a la fuerza con que el ejercicio espiritual o la aventura estética que están ocurriendo en un texto autobiográfico difieren la captura institucional que finalmente lo inmovilizará, identificándolo dentro o fuera de la literatura.

La hipótesis que durante estos años orientó mis incursiones por los dominios de las escrituras del yo, dándoles la apariencia de una investigación con alcances metodológicos, sostiene que el

interés crítico de los “actos autobiográficos” (Rosa 1990: 55-56) depende de las formas en que su textura manifiesta la tensión entre procesos autofigurativos y experiencias íntimas, es decir, de las formas en que las experiencias de algo íntimamente desconocido de quien escribe su vida presionan indirectamente y desdoblan la instancia de la enunciación, provocando el desvío, la descomposición o la suspensión de los juegos de autofiguración en los que se sostiene el diálogo de los escritores con las expectativas culturales que orientan la valoración social de sus obras autobiográficas.

Desde que Sylvia Molloy (1996) lo impuso en el campo de la crítica latinoamericana, el sentido del concepto de *autofiguración* casi no requiere explicaciones. Como se sabe, mientras rememoran o registran el paso de sus vidas, los escritores figuran, a través de múltiples recursos y estrategias retóricas, imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos (estos procesos movilizan representaciones que conciernen tanto a la esfera pública –las llamadas “imágenes de escritor”, por ejemplo– como a la esfera privada –figuraciones familiares, amorosas, de género). Las estrategias autofigurativas son al mismo tiempo inter y transubjetivas: los escritores se autorepresentan para otros, desde Otros, es decir, según las posibilidades de cada época, conforme a los imaginarios sociales que definen en cada momento lo que es aceptable o deseable en términos de intersubjetividad. Según la hipótesis a la que hicimos referencia en el párrafo anterior, en determinadas circunstancias, bajo la presión de inclinaciones

íntimas que el escritor no domina, que se sustraen a la fuerzas del cálculo retórico porque manifiestan, *entre* palabras, deseos desconocidos u olvidados, los procesos autofigurativos se enrarecen o toman direcciones imprevistas: las imágenes que debían servir como señuelo para el reconocimiento y la admiración se impregnan de una inquietante, y a veces peligrosa, ambigüedad. En el análisis del principio de falsificación que gobierna secretamente las escrituras confesionales, las que se rigen por una improbable voluntad de “*querer-ser-sincero-consigo-mismo*”, Paul Valéry captó uno de esos desdoblamientos de la instancia enunciativa que son la ruina de los procesos autofigurativos. Cuando se transparentan las inclinaciones íntimas (el deseo de alcanzar un grado de firmeza y claridad que la existencia no consiente), la distancia entre el sujeto de la enunciación confesional y la subjetividad supuestamente sincera que supuestamente lo representa se vuelve escandalosa.

(...) Se escriben, pues, las confesiones de alguien más notable, más puro, más sucio, más vivo, más sensible, e incluso más *yo* que lo permitido, pues el yo tiene grados. Quien se confiesa mente, y huye de la verdad verdadera, que es nula, o informe y, en general, indistinta. Pero la confidencia piensa siempre en la gloria, en el escándalo, en la excusa, en la propaganda (Valéry 1956: 91).

Si el concepto de *autofiguración* no requiere demasiadas explicaciones, el otro con el que se enlaza tensamente para definir

el tema de mis incursiones críticas por los dominios de las escrituras del yo, *experiencias íntimas* o *experiencias de lo íntimo*, aunque que no he dejado de usarlo en las páginas anteriores, tal vez necesite alguna aclaración suplementaria. Como se advertirá, la “intimidad” o lo “íntimo” no remiten, en este contexto, a una realidad substancial, por eso se desplazan subrepticamente del sentido que les asignan los diccionarios sociológicos y psicológicos, sino más bien a la realidad conjetural de una experiencia anómala, que trastorna los parámetros fenomenológicos (experiencia en la que nada cierto aparece, en la que, en todo caso, el horizonte de lo cierto se manifiesta como ausentándose, como sustraído del instante en que se lo reclama para decidir la significación de un gesto o un acto). La deuda con el concepto de *experiencia* esencial u originaria y las constelaciones que giran en torno suyo, tal como los imaginó Maurice Blanchot en *El espacio literario*, es capital. (Esas constelaciones articulan, entre otros, los conceptos de *obra* –como búsqueda impersonal, determinada por su indeterminación–, de *imagen* –como presentificación de lo desconocido– y de *secreto* –como aquello que la escritura de la vida manifiesta bajo la forma de un “misterio sin enigma”).

Tal como nos permiten aprehenderlo las experiencias literarias, según las distintas formas que pueden tomar las tensiones entre subjetividad e impersonalidad, lo íntimo no sería tanto “una sutil gradación de lo privado” (Arfuch 2005: 239), como una dimensión irrepresentable de la subjetividad, una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en la que lo

privado y lo público se oponen para poder complementarse. Desde este punto de vista, que lo piensa fundamentalmente como un efecto de escritura (literaria), lo íntimo tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad. Esta versión de la intimidad, que habla de lo íntimamente desconocido que “aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir” (Pardo 1996: 55), está siempre ligada al arte de contar la vida y a la posibilidad que tienen las palabras de suspender su significación para transmitir sentimientos y emociones “en estado afectivamente puro” (*Ídem*).

A la manera de un psicoanalista dispuesto a escuchar los intervalos entre el decir y lo dicho, a imaginar, en las resonancias de ese vacío, la posibilidad denegada de un recorrido existencial inaudito, como lector de las tensiones que inquietan los actos autobiográficos fui elaborando, de ensayo en ensayo, una estrategia de intervenciones críticas que consiste en señalar la emergencia de algunos gestos enunciativos indeterminados, que muestran más o menos de lo que la escritura compone en términos de imaginarios de autor. Los gestos son acontecimientos suplementarios (desvíos, vacilaciones, suspensiones) y su presencia, su aparición inesperada, desgarran la consistencia de las imágenes de sí mismo que el autobiógrafo fue construyendo laboriosamente para darse la

estabilidad de un *carácter*.² Para decirlo con los términos del párrafo anterior, los gestos suplementarios señalan la irrupción silenciosa de lo íntimo: la aparición sin presencia de lo desconocido de sí mismo (en este contexto -tal vez ya no haga falta aclararlo-, “lo desconocido” no se confunde con lo que no se conoce o falta conocer en general, sino que remite a la puntual desaparición de las condiciones que hacen posible el reconocimiento en una ocasión irrepetible).

Cuando persevero en la lectura de los desdoblamientos subjetivos que provoca la divergencia entre procesos de autofiguración y experiencias íntimas, no hago otra cosa que perseguir las formas en que las escrituras del yo intentan articular vida y literatura. La *vida*: ese es mi valor. Lo que me interesa de los géneros autobiográficos es la posibilidad que tienen, no sólo de registrarla o narrarla, sino, fundamentalmente, de volverla más activa, de intensificarla. Por eso suscribo con entusiasmo la sentencia de Robert Filliou que Nicolás Bourriaud escogió como epígrafe para *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*: “El arte no es más que un medio para hacer la vida más interesante que el arte” (Bourriaud 2009: 7). ¿Pero de qué estoy hablando cuando insisto en subordinar el arte a la vida, cuando me arrebató la certidumbre de que, sea lo que sea, en el terreno de la crítica literaria representa un valor superior? No es del todo seguro que esté en condiciones de dar a esta pregunta una respuesta

² “...el carácter es lo Real del Yo: es aquello que en el Yo siempre vuelve a su lugar... para el otro” (Rosa 1990: 51).

inequívoca, y sin embargo, en distintas ocasiones, para señalar los momentos de un texto autobiográfico en los que la literatura se afirma desbordando las convenciones retóricas y los parámetros referenciales, es decir, los momentos de mayor intensidad afectiva, no dudé en recurrir a una fórmula, el “paso de la vida a través del lenguaje”, que describiría las condiciones de esa intensificación. Del costado equívoco y ligeramente mistificador de esta insistencia dio cuenta, hace un año, Elvio Gandolfo, en una nota periodística dedicada a *La contraseña de los solitarios*, mi libro sobre diarios de escritores. La “vida”, dice Gandolfo, es una “deidad abstracta”, a la que el crítico acude con una frecuencia y un énfasis que podrían incomodar (Gandolfo 2012). Dejemos de lado el componente insidioso que es de rigor cuando un novelista comenta los ensayos de un profesor universitario, incluso si los aprueba. La apreciación da cuenta de algo verdadero: en el discurso sobre las formas literarias en que se manifiesta lo íntimo, “vida” cumple las funciones de una “palabra maná”, un significante en estado de flotación, a la deriva de las necesidades críticas: menos que un concepto, un inductor de singularidad.

En el léxico de un autor [es Barthes quien acude al auxilio, una vez más], ¿no es preciso que haya siempre una palabra-maná, una palabra cuya significación, ardiente, multiforme, inasible y como sagrada, dé la ilusión de que con ella se puede responder a todo? Esa palabra no es ni excéntrica ni central; es inmóvil y llevada, a la deriva, nunca *instalada*,

siempre *atópica* (que escapa de todo tópico), a la vez residuo y suplemento, significante que ocupa el lugar de todo significado (Barthes 1979: 141).

Como significante-maná, “vida” no remite a un significado inequívoco, autosuficiente, pero cuando lo usamos como piedra de toque para señalar los momentos de un acto autobiográfico en los que la escritura palpa o comprime algo esencial de una subjetividad afectada, pensamos deleuzeanamente –con todo el rigor, y el “ardor”, del que somos capaces– en un concepto de “vida” que desborda o descentra los límites de lo humano. Según este concepto exigente, la vida no es un atributo personal, sino el acontecimiento impersonal de potencias anómalas que fuerzan y descomponen los parámetros antropocéntricos en el (sin)sentido de lo extraño. La “vida”, que se define menos por lo que es que por lo que puede ser, por la plasticidad de los cuerpos para recrearse a través de la multiplicación de sus conexiones, “ nombra un campo de conceptos y de prácticas no dominado por el hombre como categoría ordenadora de la experiencia” (Giorgi-Rodríguez 2009: 9). La vida, no como desarrollo o permanencia, sino como devenir-indeterminado, es decir, como ritmo y alternancia entre movimientos heterogéneos (expansión/contracción, inclinación/desvío) que no responde a un plan preestablecido. Esto es lo que se manifiesta en las grietas de los procesos autofigurativos, cuando se desencadenan las fuerzas exploratorias del acto

autobiográfico, porque un lector entra en intimidad con la intimidad excesiva de los impulsos vitales.

En un ensayo pionero sobre la dimensión performativa de lo confesional, María Zambrano propone una teoría de los géneros literarios que funda sus diferencias en las distintas necesidades de la vida que les dieron origen. “No se escribe ciertamente por necesidades literarias –afirma Zambrano. Sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse” (1995: 25). Y no son las mismas necesidades las que se manifiestan a través de una novela autobiográfica o una confesión. En este contexto, lejos de cualquier idea de impostura, la confesión es la máxima acción que se puede ejecutar con palabras ya que apunta al encuentro de vida y verdad, es decir, a la transformación de quien se confiesa, de quien se expone activamente al encuentro con algo verdadero sí mismo, hasta entonces desconocido o denegado (su íntima diferencia, como si dijésemos, su propia impropiedad). Lo esencial es que para Zambrano la verdad pura, despojada de falsificaciones, tiene la capacidad de enamorar y hacer más activa la vida, no la de limitarla o inhibirla. La vida en curso de transformación y ampliación radical de sus posibilidades es, también aquí, un proceso impersonal, ya que presupone el goce por la pérdida de sí mismo. En este sentido, porque revela cierta complacencia consigo mismo y la aceptación de lo que se es, Zambrano opone al impulso confesional la voluntad de “novelarse autobiográficamente”, una de las más graves decisiones artísticas, ya que el arte tiene que ser salvación de narcisismo, y la objetivación estética de uno mismo (lo

que antes llamábamos “procesos de autofiguración”) sería puro narcisismo y aniquilación de lo posible.

Antes que literaria o retórica, la diferencia confesarse/novelarse es de orden ético, ya que pone en juego la decisión de amar o no intensamente la vida, a costa de abrirse a lo desconocido y perderse en lo indeterminado o de preservarse idéntico a través de la objetivación. Tal vez no sea una mala idea especular sobre la eficacia estética de la autoficción desde el punto de vista de esta diferencia, si damos por resueltos los problemas de su definición y las razones de la superabundancia de casos en el panorama actual de las literaturas occidentales (por respeto, no por indolencia, dejo en manos de los especialistas la formulación de estos y otros problemas teóricos fundamentales.) Preguntarnos, por ejemplo, por tomar un caso más o menos próximo, ¿a qué necesidades de la vida respondió la escritura de *Derrumbe* de Daniel Guebel? ¿Respondió a las mismas necesidades durante todo su desarrollo, o acaso la respuesta fu múltiple y heterogénea, como múltiples y heterogéneos fueron los impulsos vitales que encausaron o inquietaron la escritura?

Según Phillippe Vilain, “L’écriture autofictionnelle entretient ainsi un lien consubstantiel avec la vie: la vie provoque l’écriture, l’écriture provoque la vie” (2009: 42). La fórmula da cuenta de la experiencia personal del autor, que a veces anticipó en sus novelas autoficcionales sucesos que después iban a ocurrir en su vida, pero gana profundidad si la despersonalizamos, no para alcanzar un concepto general, sino para dar cuenta de lo singular de una

experiencia. La vida que provoca la escritura y la precipita en los dominios fascinantes de lo ambiguo (allí donde el autor es y no es el narrador-protagonista, sin que ningún pacto de lectura pueda resolver la situación de una vez y para siempre) actúa con más fuerza si la vida que se escribe es menos la de alguien, una suma de atributos subjetivos ciertos o falsificados, que *una* vida impersonal, un proceso intransitivo que desapropia al autor de su identidad y su estatuto porque lo somete, aquí o allá, a la experiencia de la otredad radical, la íntima distancia respecto de sí mismo (aunque todo lo que cuente haya ocurrido de verdad). Desde el punto de vista de lo confesional, cuando leemos autoficciones, importa mucho menos la naturaleza de lo narrado, si el relato es testimonial o ficticio, o si mezcla ambos registros, que las inclinaciones íntimas que movieron al narrador a componer, con esas vivencias reales o inventadas, asociaciones de afectos que expresan indirectamente matices de su subjetividad que no le pertenecen, que no domina del todo.

Siguiendo a uno de sus teóricos más perspicaces, podemos sostener que la autoficción corrige los vicios humanistas del relato autobiográfico porque es capaz de potenciar las fuerzas de lo ambiguo hasta el límite de sus posibilidades (como es capaz también a veces, hay que reconocerlo, de anegarse en las aguas del narcisismo, y subordinar la contaminación de lo real y lo ficticio a una empresa de mistificación espectacular: la imposición de una imagen de autor como objeto de consumo):

El yo autoficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. (...) No renuncia a nada pues está abierto a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es otro (Alberca 2007: 207-208).

El poder del relato ambiguo consiste en explorar posibilidades anómalas de lo autobiográfico, imaginarlas y desplegarlas narrativamente, manteniendo un vínculo estratégico con las reglas de verosimilitud, para que orienten y no limiten la invención de formas de vida más complejas, o más ricas, que las que sólo nos permiten pensar la pura identificación con lo ficticio o con lo factual, formas que encausan los desplazamientos de la indefinición.

Consideremos el caso de Guebel. El 1 de diciembre de 2007, el suplemento cultural *ADN* publicó una entrevista que asimilaba, desde el copete, la escritura y la publicación de *Derrumbe* con un espectacular acto confesional (en el sentido más banal del término) en el que el autor exponía sin reservas los tormentos sentimentales de su separación matrimonial. “El autor de *La perla del Emperador* acaba de publicar *Derrumbe*, novela en la que ventila sin atenuantes la sufrida intimidad de su separación, con un registro autobiográfico cuya honestidad tiene pocos precedentes en la literatura argentina” (Gianera 2007: 9). La voluntad autorial de

construirse una imagen de escritor honesto y arriesgado, especulando con los efectos de acople entre las peripecias textuales y lo que se da a conocer, en los márgenes del texto (entrevistas, dedicatorias) sobre su vida privada, parece hablar a las claras de un proyecto narcisista de objetivación novelesca a través del ejercicio impúdico de la autofiguración sentimental. Es una de las interpretaciones que abre el juego autoficcional.

La novela comienza con una escena trivial, un incidente con una paseadora de perros forzado por el mal humor, que dibuja, con trazo ligero pero preciso, el aura de frustración e impotencia que rodeará al protagonista a partir de ese momento. La escena se disipa sin consecuencias, el narrador entra a la casa, donde duerme su hija, y entonces registra por primera vez la inminencia de un futuro que se anuncia desolador: “Dentro de una semana mi mujer se irá con ella y me dejarán solo. Voy a estar solo hasta el fin (Guebel 2007: 12). Así quedan instalados los dos motivos sentimentales de los que se alimentará, mezclándose con otros de distinta naturaleza³, la máquina narrativa de *Derrumbe*: el dolor por la pérdida de la convivencia con la hija, Ana (es el único sobre el que me detendré en esta ocasión), y la disolución del vínculo con la esposa, Paula, las de la dedicatoria, las de la vida real. Las páginas que la novela dedica a estos dos motivos estrictamente autobiográficos parecen escritas, por una parte, como un ejercicio

³ Según otra lectura en clave autoficcional, la más interesante, *Derrumbe* es también la novela del “genio” melancólico que acabó encarnando la figura, eminentemente ambigua, del escritor fracasado.

de resistencia al dolor y, por otra, como tentativas de explicar las razones del fracaso matrimonial.

Según Beatriz Sarlo, que permanece casi indiferente a las señales autoficcionales, Guebel juega con lo confesional, abunda en referencias autobiográficas extraídas de su mundo privado y exhibe sin pudor las heridas provocadas por el fracaso matrimonial, pero el recurso constante a la hipérbole y lo cómico introduce una distancia entre la posición del narrador y el universo representado en la que se manifiestan las “bases morales” (Sarlo 2012: 36) de su literatura, que no serían las del intimismo autocelebratorio. La proliferación de episodios heterogéneos que interrumpen continuamente la enunciación del lamento sentimental desorienta la lectura y debilita o suspende la producción del efecto autobiográfico: la apuesta más fuerte es al exceso inventivo, no a la ilusión realista. Guebel opera “destruyendo tanto como construyendo la identificación entre autor y narrador (*Íbid*).

Se podría afirmar, siguiendo a Sarlo, que la destrucción de todas las funciones del relato, a través del uso intensivo que las extenua o las desgasta, es la moral de la forma con la que se identifica la narrativa de Guebel, y que ese proceso de descomposición programática afecta en *Derrumbe* la identidad del narrador y, en consecuencia, los principios de la escritura autobiográfica. La reconstrucción, en clave grotesca, de la novela familiar del genio precoz como niño expósito (Guebel 2007: 57-67), es, en este sentido, uno de los puntos extremos que alcanza la asociación de secuencias heterogéneas que barre con la ilusión

referencial e instala un yo inequívocamente ficticio (quién sabe si menos verdadero que el autobiográfico). Sin embargo, hay otros momentos de la novela en los que la trama se estabiliza circunstancialmente y la escritura abandona la lógica de los desplazamientos superficiales, adopta la forma del gesto meditativo o el de la reflexión que examina un conflicto afectivo, y la identidad entre narrador y autor se recompone inmediatamente, aunque desde un punto de vista heterogéneo al de la autfiguración y la objetivación narcisista. La distancia humorística y la voluntad de destrucción se suspenden circunstancialmente. El espesor sentimental de las vivencias, que el escritor confronta sin dominar, certifica la autenticidad existencial de lo narrado. Eso es lo que siente Guebel; eso le pasó a Guebel (aunque no lo haya vivido como tal). Lo autobiográfico impone su encanto y su interés a través de las figuraciones un sujeto incierto que escribe para explicarse, para entender hacia dónde se inclina.

Las variaciones sobre el motivo del dolor paterno exploran múltiples registros, van desde la claridad de una imagen poética (“Mi hija tiende el puente de plata con la vida” (Ídem.: 23)) hasta la abyección y el delirio de la secuencia final, el relato de la transformación del padre en monstruo repugnante que hace saltar por los aires las vallas de la verosimilitud realista (Ídem.: 175-188). En unos pocos intervalos reflexivos, el movimiento reposa alrededor de una imagen extremadamente sentimental, de la que no es preciso distanciarse por medio del humor o la deformación hiperbólica porque, lo mismo que la literatura, se afirma en la

creencia de que la ambigüedad es el substrato de cualquier vínculo auténtico: la paternidad como experiencia extrema, “un amor sin piedad” (Ídem.: 161), que a fuerza de atracción exorbitante, miedo y angustia, deja a un adulto en la indecisión de saber si actúa normalmente o como un “monstruo enfermo” (Ídem.: 163). Desde el corazón de esa experiencia, antes de dar el salto final a la imaginación catastrófica, Guebel descubre una verdad difícil de asimilar –parece que la descubriera mientras escribe, llevado por la narración autoficcional, por la necesidad que tiene la vida de transformarse y potenciarse a través de la escritura-, una verdad que tiene que ver con la heterogeneidad y la falta de mediación entre las perspectiva de los padres y los hijos, cuyo conocimiento cancela por anticipado las ilusiones de llegar a reparar el daño que habría provocado en la hija la separación.

...tras la separación [los adultos] se llevan mucho mejor: no hay más gritos y peleas, ya nada parece violento. Pero la hija sabe que en su vida algo se ha partido. Desde la perspectiva de la niña, hay algo que ella misma, el simple hecho de su existencia, no tuvo poder suficiente para unir. Y aunque los padres se queden roncós explicando que una cosa no tiene nada que ver con la otra, que se separaron pero que la aman como siempre, igual que siempre, más que siempre, la niña sabe: ‘No quieren vivir juntos al lado mío’. (Íbid.: 172).

Aquí sí cabe hablar de honestidad y coraje, sin caer en las facilidades del marketing sentimentalista, porque Guebel expone la

intimidad de su dolor, ligado a la conciencia de lo irremediable y la imposibilidad de no dañar a quienes más se ama, sin impostaciones ni guiños al lector. Antes de que lo novelesco se dispare enloquecido, la escritura envuelve en un gesto sobrio la precaria sabiduría que pudo alcanzar el padre en trance de separación, un testimonio, que algún día llegará a la hija, de lo cerca que sabía estar aunque la distancia fuera insalvable.

Bibliografía

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

Arfuch, Leonor (2005). “Cronotopías de la intimidad”. En Leonor Arfuch (Comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires. Paidós: 239-290.

Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona. Kairós.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Trad.: Carmen Rivera Parra. Murcia. CENDEAC.

Gandolfo, Elvio (2012). “La venganza del diarista”. *Perfil Cultural*, 16

Gianera, Pablo (2007). “Pérdida, quejas y amor (entrevista a Daniel Guebel)”. *ADN Cultural*, 1 de diciembre de 2007; p. 9.

Giordano, Alberto (2012). *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario. Beatriz Viterbo.

Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2009). “Prólogo”. En Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (Comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires. Paidós: 9-34.

Guebel, Daniel (2007). *Derrumbe*. Buenos Aires. Mondadori.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México. Fondo de Cultura Económica.

Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*. Valencia. Pre-Textos.

Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires. Puntosur.

Sarlo, Beatriz (2012). “La identificación cómica (Daniel Guebel, Derrumbe)”. En *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires. Mardulce: 33-37.

Valéry, Paul (1956). “Stendhal”. En *Varietad I*. Trad.: Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea. Buenos Aires. Losada; pp. 67-107.

Vilain, Philippe (2009). *L'Autifiction en théorie*. Chatou. Les Éditions de la transparence.

Zambrano, María (1995). *La confesión: género literario*. Madrid. Siruela.

Versión digital: www.celarg.org