

Autorrepresentación autoral y máscaras del yo

Liliana Swiderski

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

Resumen

Este artículo intenta clarificar los alcances de la metáfora de la máscara, empleada recurrentemente en la teoría literaria y en la crítica para describir fenómenos de autorrepresentación autoral. Se discriminarán diversas y hasta contradictorias aplicaciones del término; y se analizarán sus vínculos con aquellos procedimientos de escritura que, al operar sobre el nombre de autor, manifiestan la diseminación de la instancia enunciativa y advierten al lector sobre su condición de imposturas (apócrifos, heterónimos, pseudónimos, autoficción, biografías ficcionales).

Palabras clave

Autorrepresentación - Autor - Máscaras - Subjetividad - Impostura

Abstract

This article is an attempt to clarify the significance of the metaphor of the mask, recurrently used in literary theory and criticism to describe writers' strategies of self-representation. Diverse and even contradictory uses of this term will be distinguished, and related writing procedures such as apocriphal writers, heteronyms, pseudonyms, self-fiction and fictionalized biographies, will be thoroughly analysed.

Keywords

Self-representation - Author - Masks - Subjectivity - Literary imposture

Desde mediados del siglo XIX, en un proceso que –aunque registra importantes antecedentes– se intensificó con el correr de los años, la figura autoral ha sufrido los efectos de operatorias metaficciones que hicieron cada vez más porosas las divisorias entre su estatus como figura civil y como ser de papel. “Hay vibración de límites” (53), dice Michel de Certeau refiriéndose a las tensiones en el campo de la historia. Con el autor ocurre otro tanto: los límites no desaparecen, no se horadan, pero vibran, y es ese movimiento perpetuo lo que da relieve a su figura y fascina al lector. Decretada su muerte, exaltada su debilidad, puesta en juicio la fiabilidad del lenguaje como material sobre el que opera, oculto su nombre tras otros, fisurados deliberadamente los mecanismos de atribución, el autor se ha convertido en terreno propicio para expresar la honda crisis del sujeto y del lenguaje en lo que se ha dado en llamar posmodernidad.

El yo y sus máscaras

Precisamente en la no-coincidencia del yo consigo mismo
reside lo catártico de la escritura.
Peter Bürger

Desde distintos cuerpos de teoría, la metáfora de la máscara ha sido utilizada para aludir a la identidad psicológica y social. Sin pretender agotar la cuestión en este breve espacio, enunciaremos someramente algunos conceptos fundamentales con la esperanza de mostrar sus posibles articulaciones con la crítica literaria.

Sigmund Freud, en “El creador literario y el fantaseo”, ya había constatado “la inclinación del poeta a escindir su yo, por observación de sí, en yoes parciales, y a personificar luego en varios héroes las corrientes que entran

en conflicto en su propia vida anímica” (133). El psicoanálisis mismo es, a fin de cuentas, un ejercicio de desenmascaramiento, en tanto sostiene que “el hombre es un ser capaz de realizar sus deseos en forma de disfrazamiento, regresión y simbolización estereotipada. En el hombre y por el hombre el deseo avanza enmascarado” (Ricoeur 1970: 140). Las personalidades literarias, desde esta perspectiva, constituyen un baluarte contra la disgregación psicológica. Para Carl Jung, en cambio, la identidad es una especie de construcción “inauténtica” que encauza los genuinos impulsos del individuo e imprime en él un rostro diferente, adecuado a las exigencias sociales. La persona es considerada, en este caso, como “una máscara de la psique colectiva, una máscara que finge individualidad, haciendo creer a los demás y a uno mismo que uno es individual, cuando no constituye sino un papel representado, donde la psique colectiva tiene la palabra” (194). Este sería el germen de lo individual, encubierto por la máscara que es la *persona* (140). Desde este punto de vista el autor empírico también es una construcción, una máscara social. Jacques Lacan, por su parte, realiza un giro muy interesante al considerar que “el *ideal del yo*, de Freud, se pinta en esa máscara compleja [la persona] y se forma, con la represión de un deseo del sujeto, por la adopción inconsciente de la imagen misma del Otro, que tiene de este deseo el goce del derecho y los medios” (732). En otras palabras, la adopción de una máscara transforma el semblante y participa en la gestación de la propia identidad; por eso la relación entre rostro y máscara constituye un juego recíproco de ocultamiento y revelación: “sólo desdoblándose desenmascara a la figura que representa y que no la representa sino volviéndola a enmascarar” (732). Lacan se apoya, como él mismo indica en nota al pie, en el concepto de máscara de Lévi-Strauss, quien descubrió que en algunas sociedades primitivas “el decorado es el rostro, o

mejor dicho, crea el rostro” (140). En resumen: para Freud las máscaras otorgan un marco a la heterogeneidad del yo y lo contienen; para Jung la máscara única, identificada con la persona, permite responder a los mandatos sociales; para Lacan la máscara es el rostro del Otro que interviene en el sí mismo.

Mijaíl Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, hace hincapié en el poder emancipador de las máscaras, que plantean una concepción seria del mundo y del hombre a través de identidades supuestas que quitan solemnidad y dogmatismo a las palabras. En muchos casos, las máscaras autorales, mediante el componente lúdico, permiten que el artista exprese pensamientos censurados o prohibidos. Bajo la bufonada se esconde un impulso hacia la liberación del orden social vigente:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismos; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres (Bajtín 1994: 42).

Pero la máscara no sólo refleja la ambivalencia entre “conciencia del yo” y “roles sociales”, entre representaciones “para los otros” y “sí mismo” auténtico, sino que también ha sido considerada como la cristalización, en un motivo único, de la pluralidad de orientaciones presentes en cada uno de nosotros. Así lo expresa Michel Foucault cuando, al referirse a “la disociación sistemática de nuestra identidad”, puntualiza: “esta identidad, bien débil por otra parte, que intentamos asegurar y ensamblar bajo una máscara, no es más que una parodia: el plural la habita, numerosas almas

se pelean en ella” (26); y en una línea similar Nora Catelli, apoyándose en los planteos de Paul de Man, afirma que se puede definir provisoriamente la subjetividad como “un haz de tendencias que buscan encarnarse en una máscara, en una figura” (69). Pareciera entonces que el verdadero simulacro consiste en unir toda la variedad que supone nuestro yo, tanto en el plano sincrónico como diacrónico, bajo la rigidez de un nombre propio y de una identidad supuestamente estable. Si así fuera, lo que generalmente es interpretado como índice de la existencia de disfraces (la multiplicidad) sería en cambio expresión de la más honda verdad del sujeto: un ser heterogéneo obligado a simular una unidad imposible, que a todas luces le resulta más una imposición legal que un imperativo psicológico: “La subjetividad, aunque presente, está dominada por la coralidad, o mejor: se sumerge en ella” (Segré: 129).

En los últimos años, los avances en el campo de la tecnología y de las comunicaciones han posibilitado la construcción de identidades o datos ficticios, como es el caso de los “hoaxes”. Marc Guillaume considera que se trata de vínculos “espectrales”, pues permiten escapar de “la identidad definida o definible en la comunicación tradicional otorgada por el nombre, el reconocimiento previo o la presencia corporal” (28). Siempre desde su perspectiva, “el carnaval, el disfraz, los juegos literarios” y el rechazo a “la asignación de un único nombre” por parte de los escritores son “indicios muy antiguos” de espectralidad, incluyendo en esta categoría las personalidades literarias de Pessoa, Kierkegaard, Masoch, Borges, Julián Gracq y Romain Gary (26). La espectralidad no apunta a la destrucción del sujeto sino a su “dispersión”, que “no lo aniquila pero solamente nos ofrece de él una pluralidad de posiciones y una discontinuidad de funciones” (41). Marcando su postura respecto de esta línea de pensamiento, Jean Baudrillard considera

que “el individuo ya no está habitado por nada, se halla completamente en extrapolación, en exterioridad. Hay que considerarlo en términos de conexiones múltiples” (42). El simulacro suplanta “lo real por los signos de lo real” (11); el “hiperreal” resulta una construcción más real que lo real mismo y, por tanto, muestra el vaciamiento de la realidad. Las máscaras se multiplican, pero ya no hay rostro: ¿acaso la posmodernidad ha clausurado la dialéctica?

El recorrido por las perspectivas teóricas recién mencionadas nos ha permitido advertir la riqueza del concepto para el abordaje teórico de la figura autoral. Partiendo de sus premisas, sería interesante analizar en cada caso la funcionalidad de las máscaras. En ciertos autores, la máscara es una estrategia para eludir el peligro de la pérdida de la individualidad preservando los aspectos más singulares del yo, por lo que se erige como una táctica de resistencia frente a los mandatos sociales. No obstante, paradójicamente, actúa como un mecanismo adaptativo y de acatamiento de esos mismos mandatos al neutralizar, a partir de la proyección en personas ficticias, aquellos aspectos del individuo que podrían resultar riesgosos (y acaso transformadores) para la sociedad, si se manifestaran en la vida cotidiana. Por otra parte, la sobreimposición de identidades heterogéneas permite que el pensamiento avance hacia una relativa independencia respecto de las condiciones sociales, vitales e históricas de la vida concreta, y entonces las máscaras habilitan trayectos vitales que, insinuados en la vida como potencia, habían sido abortados por las restricciones de la existencia individual. Finalmente, la proliferación de las máscaras puede conjurar el vértigo de una subjetividad que se sabe diezmada. En todos los casos, se produce un efecto “enmascarador y desenmascarador de la máscara, proceso que se relaciona directamente con otro de despersonalización-repersonalización” (Buchbinder y Matoso: 18-19).

Las máscaras literarias

Autores, la escena acaba
con un dogma de teatro:
en el principio era la máscara.
Antonio Machado

La crítica y la teoría literaria se han valido de la metáfora de la máscara para dar cuenta de diferentes formas de opacidad. Asociada, como es natural, con el ocultamiento del rostro y su siempre inminente develación, la máscara ha servido para cobijar fenómenos heterogéneos, cuyo único punto de contacto es la *dualidad* entre lo escondido y lo manifiesto: anonimia, pseudonimia, heteronimia, autoficción, correlato autoral, superchería, broma literaria, biografía ficcional... son algunas de las categorías que, a pesar de sus claras diferencias, tienden a homologarse o a perder su especificidad bajo el polisémico concepto de máscara. Para que el término recupere su precisión y poder explicativo, resulta fundamental establecer algunas distinciones.

En principio, consideramos que las estrategias recién enumeradas se dividen en dos grandes grupos: aquellas donde se encubre la relación entre la persona del autor y las peripecias que narra o recrea (y entonces la pregunta es: ¿cuál es la relación del sujeto con lo referido?) y aquellas donde la veladura afecta el nombre de autor (y entonces la pregunta es: ¿a quién debe adjudicarse la voz de la enunciación?). En el primer caso, la máscara vela la fiabilidad autobiográfica y, al hacerlo, induce a desconfiar de la capacidad referencial del lenguaje (biografías y autobiografías ficcionales, autoficción, alusiones autobiográficas, figuras de autor); en el segundo, la máscara encubre la atribución autoral y, de ese modo, problematiza el estatus del sujeto (personalidad literaria, apócrifos, heterónimos, anónimos, pseudónimos, “manuscritos encontrados”, antólogos o tra-

ductores ficcionales y otros ejemplos de superchería). No obstante, como en ambos tipos de estrategia se juega con el régimen de verdad, “el simulacro como máscara” muestra la “creación de poderes subversivos de lo falso” (Sobejano-Morán: 9), al presentar realidades heterogéneas y alternativas que declaran (solapada o abiertamente) la contingencia del *statu quo*.

Como señalamos más arriba, la crítica suele emplear el concepto de máscara cuando advierte algún tipo de relación entre las experiencias o sentimientos expuestos en la escritura y el nombre del autor, principalmente si éste no los asume explícitamente como propios sino que los asigna a algún otro. Por ejemplo, cuando relata en tercera persona situaciones que se reputan autobiográficas o, en el extremo opuesto, cuando hechos totalmente ajenos a su vida son protagonizados por un personaje que lleva su nombre (autoficción). Con todo, se trata de un criterio muy elástico, pues en cualquier objeto, persona o circunstancia descrita por el autor es posible conjeturar la presencia de un yo enmascarado y, por otro lado, hasta el texto autobiográfico que asegura el máximo esfuerzo de fidelidad y veracidad no pasa de ser una construcción. En este marco, el concepto podría operar, inclusive, como una estratagema del crítico para escapar de dos acusaciones contrapuestas: la de ser ingenuamente biografista, por un lado; o la de ignorar claras alusiones autobiográficas, por otro. No parece casual que el auge de la noción de máscara sea un fenómeno paralelo al confinamiento de la biografía como variable crítica.

Cuando se encubre la atribución del discurso, en cambio, lo que se enmascara es el nombre propio, considerado como el equivalente lingüístico del rostro en tanto índice de singularización. La firma, como bien aclara Philippe Lejeune, es el único vestigio del autor empírico en la escritura, punto de articulación entre la persona y el texto (52). En

estos casos, el nombre del autor se oculta tras otro que, no obstante, debe tener la particularidad de dejarlo entrever (o al menos de favorecer la sospecha de su co-presencia). En consecuencia, si lo inherente a una máscara es su diferencia con el semblante (y por tanto es advertida por la diferencia), las máscaras literarias requieren, en cambio, similitudes entre la figura presentada y el autor o, en su defecto, que el autor declare explícitamente la identificación existente. De este modo, la crítica invierte la imagen que dio origen a la metáfora: puesto que reconocemos el rostro del autor en una figura que no lleva su nombre, suponemos que él se ha ocultado, aunque sin lograrlo cabalmente: “un sujeto, por ejemplo disfrazándose, intenta que otro sujeto interprete el no-parecer como no-ser; el primero se coloca en la categoría del secreto, que une ser y no-parecer” (Ricoeur 1995: 459). Pero se trata de una impostura que declara su condición de tal, y precisamente en ese momento deja de serlo. Recordar permanentemente el estatuto ficcional de la ficción es un modo de llamar la atención sobre lo real, so pretexto de negarlo. Constituye una huida del realismo tradicional pero desemboca, quizás, en un nuevo “realismo”, porque todos sus ardides representan un pronunciamiento ideológico acerca de la realidad, más allá de su cinismo, de su relativismo o de su desprecio hacia cualquier forma de ingenuidad.

Como afirma Roger Chartier en “Figuras de autor”, el disfraz del nombre de autor acaba así convalidando la atribución al nombre: “los juegos con el nombre de autor (disimulado, disfrazado, usurpado) confirman la regla de la asignación individual de las obras literarias justamente al desviarse de ella” (66-67). En estos casos, paradójicamente, la máscara enaltece el rostro; y la supuesta operación de disimulo intensifica la exhibición: “esconder el nombre con el único fin de que se lo encuentre, también es una manera

de atraer la atención sobre sí” (Garel: 115). Este mecanismo sólo es viable si las máscaras guardan cierta coherencia interna: los rasgos asociados con un nombre de autor ficcional tienen que permanecer constantes para sostener la especificidad que hace posible el reconocimiento por parte del lector. El autor empírico, en cambio, no necesita apuntalar su identidad: puede mostrarse distinto cada vez, pues su unidad está garantizada por su existencia corpórea y social. Desde su estabilidad, las máscaras ocultan el dinamismo de las facciones vivas.

En estos juegos con el nombre autoral es posible distinguir, a su vez, dos situaciones bien diferentes. En primer lugar, el ocultamiento del nombre del autor (anonimia) o su reemplazo por otro/s (pseudonimia). La anonimia podría homologarse con las llamadas “máscaras neutras”, en tanto borra los rasgos y permite sobreimprimir cualquier identidad, por lo que suele operar como un salvoconducto respecto del poder. Por eso, para Marc Guillaume, es posible que “el anonimato inicie un corte que separa al sujeto no solamente de su conciencia de sí y de su contexto social sino, incluso, de toda realidad [...] sería entonces [...] un medio para liberar lo imaginario y, por consiguiente, para tomar una distancia respecto de sí mismo” (33). El pseudónimo, por su parte, conlleva una “dualidad del nombre propio [que] opone directamente la vida privada a la vida pública, la lengua oral al testimonio escrito de una actividad” (Durand: 39). El pseudónimo genuino, aquel en que se ignora o ya no se tiene en cuenta el verdadero nombre del autor, intenta hacerlo irreconocible (sea por juego, sea por necesidad), pero también pretende investir al autor con el poder de su máscara, pues “le confiere determinadas propiedades que estaban ocultas en el propio rostro” (Buchbinder y Matoso: 18). Es el caso de aquellos en que se opera un cambio de sexo o se agrega un plus aristocrático al nombre

(Conde de Lautréamont).

Pero siempre dentro de las máscaras referidas a la atribución, encontramos un segundo grupo que se define por la “violación de límites ontológicos”, mecanismo metaficcional caracterizado por la presencia de un ser en un plano de realidad que no es el suyo –por ejemplo, cuando los personajes dialogan con sus creadores– (Sobejano-Morán: 28). El escritor inventa personajes que suscriben determinados pasajes de su obra, estrategia que suele acompañar con otros “reforzadores” de la verosimilitud: diálogos con su *alter ego*; biografías, prosopografías y etopeyas ficcionales; comunicación epistolar con las personalidades literarias; documentación apócrifa; imbricación de datos ficcionales con datos empíricos y comprobables, etc. Creemos que la presencia o ausencia de estos “reforzadores” establece patentes distinciones entre pseudonimia y heteronimia. Mientras que el pseudónimo, como hemos visto, es sólo un cambio en la nominación (en términos de Lejeune: “simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad” [52]), el heterónimo requiere de la construcción de un personaje escritor equiparado existencialmente con el autor empírico: ya no “máscaras neutras”, sino “máscaras de personaje”. Según Sobejano-Morán, los cruces ontológicos cumplen una “función iconoclasta”, que “acarrea consigo algún tipo de subversión o violación narrativas, y normalmente entraña el desafío a una lógica racional cartesiana” (28). Para nivelar el estatus ontológico, el autor confiere “realidad” a sus *personae*, pero paga ese gesto con su propia “desrealización”. A su vez, en el caso de personalidades literarias en segundo y tercer grado (un heterónimo que crea a otro, por ejemplo), cada nueva criatura confiere “realidad” a su antecesora en la serie, aunque todos sean igualmente entes de ficción. Como afirma Gérard Genette, en los casos de metalepsis “La rela-

ción entre diégesis y metadiégesis funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional. [...] la diégesis ficcional se presenta como “real” en comparación con su propia (meta)diégesis” (8). La operatoria tiene consecuencias epistemológicas: los límites de la realidad son cuestionados, el mundo objetivo pierde solidez y se pone sobre el tapete su carácter de interpretación subjetiva (una entre otras posibles). En términos de Marc Guillaume, la desestabilización del “nomen” arrastra la pérdida del “nomos” (29).

El estatuto de las *personae* literarias es, en los mismos términos que aplica Paul de Man para el caso de la autobiografía, “indecible” (114), pues es imposible saber hasta qué punto el autor se identifica o no con ellas. Evidentemente, se produce una “metaforización del yo” (Olney: 34) dada por “el efecto de la sustitución de un significante por otro dentro de una cadena” (Lacan: 868). El nombre del autor empírico y del heterónimo se sustituyen parcialmente: hay coincidencias que permiten identificar los dos significantes, pero también hay sectores exclusivos de cada uno. Según el Grupo μ , “la metáfora extrapola, se basa en una identidad real manifestada por la intersección de dos términos para afirmar la identidad de los términos enteros. Y a la reunión de los dos términos confiere una propiedad que pertenece sólo a su intersección” (178). ¿Hasta dónde se extiende el terreno común y dónde comienza la “zona de exclusión”? Lo usual es detenerse cuando se presenta una flagrante incompatibilidad entre el autor empírico y sus criaturas. Cuando las discrepancias no se han planteado o directamente no se dispone de información, suele asignarse a los dos términos (personalidad literaria/autor) las propiedades de ambos, aun las que sólo pertenecen a su intersección. Tal indeterminación explica las vacilaciones de la crítica a la hora de conceptualizar y el empleo de distintos

rótulos como si fueran sinónimos. Los apócrifos machadianos ofrecen un claro ejemplo, pues son alternativamente designados como “heterónimos”, “pseudónimos”, “alter ego”, “otros yos”, “máscaras”, “máscaras transparentes” y hasta “homónimos”.

Resumiendo: los fenómenos que la crítica considera como máscaras deben dividirse en dos grandes grupos. En primer lugar, aquellos en que la máscara vela el componente autobiográfico y cuestiona la capacidad referencial del lenguaje; en segundo término, aquellos en que encubre la atribución autoral y se cuestiona la integridad del sujeto. En este último caso es posible, a su vez, distinguir dos subgrupos: en el primero, se encubre o sustituye el nombre de autor, como en el caso de la anonimia y la pseudonimia, y con ello se problematizan las relaciones de poder (para eludir el poder social o para investirse con el poder de la máscara); en el segundo subgrupo, a través de reforzadores de la verosimilitud, se crean autores de papel que violan los límites ontológicos y al hacerlo resquebrajan el plano de lo real (apócrifos, heterónimos, antólogos o traductores ficcionales, etc.). Consideramos que analizar en cada caso qué componentes se ocultan tras la máscara, determinar si se trata de una máscara neutra o de una máscara de personaje y detectar cuál es la cuestión filosófica y estética que se ve afectada a partir del procedimiento, permitirá que la noción recupere el poder hermenéutico que había perdido.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1994) [1965]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc (2000). *Figuras de la*

- alteridad*. México: Taurus.
- Buchbinder, Mario y Matoso, Elisa (1994). *Las máscaras de las máscaras. Experiencia expresiva corporal terapéutica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Catelli, Nora (1986). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Certeau, Michel de (1978). *La escritura de la historia*. Trad. de Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana.
- Chartier, Roger (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- De Man, Paul (1991) [1979]. “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos* 29: “La autobiografía y sus problemas teóricos”. 113-118.
- Durand, Jean-Marie (2001). “El problema de la doble denominación en la Mesopotamia”. En Christin, Anne-Marie (comp.) *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Barcelona: Gedisa. 35-45.
- Foucault, Michel (1990). *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.
- Freud, Sigmund (1979). *El creador literario y el fantaseo*. Traducción de José L. Echeverri. Buenos Aires: Amorrortu.
- Garel, Michel (2001). “Algunos ejemplos de la puesta de relieve del nombre propio en los manuscritos hebreos medievales”. En Christin, Anne-Marie (comp.). *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Barcelona: Gedisa. 109-115.
- Genette, Gérard (2005). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México: F.C.E.
- Grupo μ (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

- Jung, Carl (1987). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (1985). *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lejeune, Philippe (1991) [1975]. “El pacto autobiográfico” Suplemento *Anthropos* 29: “*La autobiografía y sus problemas teóricos*”. 47-61.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Paidós.
- Olney, James (1972). “A theory of autobiography”. En *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*. New Jersey: Princeton University Press. 3-50.
- Ricoeur, Paul (1970). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- (1995). *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Vol. 2. México: Siglo XXI.
- Segré, Cesare (1979). *Crítica bajo control*. Barcelona: Planeta.
- Sobejano-Morán, Antonio (2003). *Metaficción española en la posmodernidad*. Barcelona: Kassel. Edition Reichenberger.