

## Fabuladas autobiografías: confesión y fabulación en *Derrumbe* y “Una herida que no para de sangrar”, de Daniel Guebel

Rodrigo Arenas<sup>1</sup>

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,  
 Universidad de Buenos Aires, Argentina  
[rodrigoarenas99@gmail.com](mailto:rodrigoarenas99@gmail.com)

Recibido el 29 de marzo de 2024, aprobado el 10 de junio de 2024

**Resumen:** en *Derrumbe* (2007) y “Una herida que no para de sangrar” (2015), Daniel Guebel indaga en su propia escritura de autoficción: ¿escribe fabulaciones o confesiones?, ¿es posible tal distinción?, ¿el objetivo consciente de la escritura puede ser contradicho por su resultado? En este trabajo abordamos estas preguntas a través de algunas teorías específicas del género autoficción; especialmente, a partir del concepto de “lo íntimo” de Alberto Giordano (2013). Hay un consenso en la crítica: una obra de autoficción es “buena” o “mala” ética o estéticamente dependiendo de en qué polo de la tensión entre confesión íntima y fabulación se ubique. En estas dos obras, sin embargo, la fabulación hiperbólica es la solución paradójica que Guebel encuentra para superar la imposibilidad de narrar el dolor.

**Palabras clave:** literatura contemporánea, Argentina, autoficción, lo íntimo, no-ficción, fabulación hiperbólica.

### Fabled Autobiographies: Confession and Fabrication in Daniel Guebel’s *Derrumbe* and “Una Herida Que No Para de Sangrar”

**Abstract:** In *Derrumbe* (2007) and “Una herida que no para de sangrar” (2015), Daniel Guebel delves into his own autofiction writing: does he write fabrications or confessions? Is such a distinction possible? Can the conscious aim of his writing be contradicted by its outcome? In this paper, we address these questions through theories of the autofiction genre; particularly, Alberto Giordano’s concept of “the intimate” (2013). There is a consensus amongst critics: a work of autofiction is considered “good” or “bad”, ethically or aesthetically, depending on what position it takes in the spectrum between intimate confession and fabrication. In these two works, however, hyperbolic fabrication is the paradoxical solution that Guebel finds to overcome the impossibility of narrating his pain.

**Keywords:** contemporary literature, Argentina, autofiction, the intimate, non-fiction, hyperbolic fabulation.

---

<sup>1</sup> Con aval de la Dra. Victoria García, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

## Introducción

La autoficción, según Manuel Alberca, “se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía” (Alberca, 2007, p. 37). Por lo tanto, “no basta ... con reconocer elementos biográficos en el relato para considerarlo una autoficción o identificar a los personajes novelescos con su autor, sino una estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (Alberca, 2007, pp. 38-39). El género está definido por esta ambigüedad entre lo factual y lo ficcional. Por otra parte, la autoficción ha sido analizada a partir del carácter ético de las decisiones respecto de esa auto-representación. Si para María Zambrano (1995), quien se *autonovela* en lugar de confesarse “objetiva su fracaso, su ser a medias y se recrea en él, sin trascenderlo”, lo que es “una de las más graves acciones que ... se pueden cometer en la vida, pues el arte es la salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo” (pp. 29-30), para Alberto Giordano “la diferencia confesarse/novelarse es de orden ético”, entre “perderse en lo indeterminado” o “preservarse idéntico a través de la objetivación” y sugiere que “tal vez no sea una mala idea especular sobre la eficacia estética de la autoficción desde el punto de vista de esta diferencia” (2013, p. 11).

Comenzaremos este trabajo repasando algunas propuestas teóricas sobre el género autoficción, para lo que será necesario plantear brevemente las diferencias entre la narrativa factual y la ficcional. Luego, profundizaremos el debate sobre la ética de la autoficción mediante el concepto de “lo íntimo” de Giordano (2013). Por último, exploraremos cómo funcionan las distintas “éticas” en la escritura de dos autoficciones de Daniel Guebel: *Derrumbe* (2007) y “Una herida que no para de sangrar” (2015). Para ello recuperaremos la tensión entre “confesión” y “novelización” —que llamaremos “fabulación”, para usar un término de Guebel—. El autor argentino encuentra, en su modo de novelarse “fabulando”, una forma paradójica de confesarse: escribir el dolor íntimo que le es imposible narrar de otra manera.

### La autoficción y lo íntimo

Las definiciones más adecuadas para distinguir las narraciones ficcionales de las factuales parecen ser, tal como las resume Jean-Marie Schaeffer en “Fictional vs. Factual Narration” (2013), la semántica y la pragmática<sup>2</sup>. Así,

<sup>2</sup> Según la definición sintáctica, la narrativa factual y la ficcional se distinguen por rasgos sintácticos

según la semántica, la narrativa factual (también llamada no-ficcional) es referencial —es decir, sus proposiciones señalan elementos *extratextuales*, pertenecientes no al texto, sino al contexto—, mientras que la ficcional no tiene referencia —sus proposiciones señalan elementos *intratextuales*, que no refieren al *afuera* del texto—.

Según la pragmática, la narrativa factual tiene pretensiones de veracidad referencial, mientras que la ficcional no las tiene (Schaeffer, 2013, p. 1). La definición pragmática puede ser cuestionada —Kendall Walton sostiene que “una ficción es cualquier objeto que sirve como disparador en un juego de fingimiento”, es decir, “independientemente de la cuestión de que alguien se haya propuesto o no hacerla funcionar de esa manera” (Schaeffer, 2013, p. 10)— pero, de cualquier forma, hay un consenso en relación a que en la narrativa ficcional “la cuestión de la referencialidad no es pertinente” (Schaeffer, 2013, p. 10) y en la factual sí importa saber si las proposiciones están referencialmente vacías o plenas. Una narración factual es verdadera o falsa por un criterio semántico: “aun cuando fuera deliberadamente falsa (como es el caso si se trata de una mentira), lo que determina su verdad o no verdad no es su intención pragmática (oculta) sino eso de lo que se trata” (Schaeffer, 2013, p. 10). En cambio, las condiciones para satisfacer los criterios de la narrativa ficcional son pragmáticas: “las declaraciones de verdad que haría un texto si ... fuera un texto factual (sean estas declaraciones verdaderas o falsas) deben ser puestas entre paréntesis”, porque la referencialidad no es pertinente (Schaeffer, 2013, p. 11).

La autoficción es una forma híbrida y ambigua: toma como punto de partida la referencia a la existencia empírica del autor para desviarse de esa referencialidad. Ana Casas define al género como una posición intermedia entre “la escritura del yo sobre un eje básicamente referencial ... y la expresión de un rechazo —o cuanto menos de una actitud de perplejidad— ante la supuesta factualidad del autor” (Casas, 2014, p. 12). Ese rechazo se lleva a cabo, por lo general, mediante “mecanismos disruptivos” como “los recursos transgresivos de la ficción (metalepsis, *mise en abyme*) o las diversas formas del humor (parodia, ironía, sátira)” (Casas, 2014, p. 12). La ambigüedad es constitutiva de la forma y es, como la vacilación para un lector de cuentos fantásticos, un atractivo central para sus lectores: “las autoficciones se presentarían como construcciones complejas que implicarían distintas formas de codificar la experiencia del yo”, cuya decodificación por parte del receptor “requiere, en consecuencia, que éste despliegue estrategias

---

que están excluidos de la factual: “según Hamburger, en el reino de la narrativa solo la narración en tercera persona es ficcional, la narración de primera persona no factual pertenece a otro campo lógico, el de los enunciados fingidos” (Schaeffer, 2013, p. 8).

igualmente complejas” (Casas, 2014, p. 14). Por lo tanto, los conocimientos del lector sobre los códigos son esenciales para la recepción: las obras del género esperan que el lector las lea desde esa ambigüedad.

Mientras Zambrano (1995), como mencionamos, contrasta lo que nosotros llamamos “fabulación” con la confesión, Giordano (2013) realiza un planteo que, para nosotros, es superador. Ambos, cabe recalcar, no se ocupan de la veracidad referencial de lo narrado, sino de las características de la *experiencia* de escritura. Zambrano opone la voluntad de confesarse a la de autonovelarse. En cambio, Giordano propone el concepto de lo íntimo como un “efecto de escritura” que consiste en “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” y transforma “cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad” (2013, p. 6). Allí radica, para este crítico, el interés de la autoficción: “las formas en que su textura manifiesta la tensión entre procesos autfigurativos” –mediante los cuales los autores dibujan “imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos”– y “experiencias íntimas, es decir, 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” (Giordano, 2013, p. 3). No se trata, para Giordano, de una cuestión de voluntad necesariamente consciente por parte del escritor. Tanto la intención consciente de fabularse como la de confesarse podrían ser traicionadas por los efectos de escritura que se produzcan durante la composición de una obra.

Los momentos de aparición de lo íntimo son aquello que destaca Giordano en su lectura de *Derrumbe*. Beatriz Sarlo (2012), en cambio, hace una lectura de la novela por fuera de la especificidad del género en su reseña, donde, aunque no habla de ética, sí habla de moral. Según Giordano, la sola presencia de la primera persona despierta en ella una “reserva moral” ante “una ‘violencia’ que únicamente puede tolerar si está justificada estéticamente ... Como si además de odioso, el yo que no regula su exposición conforme a determinados principios morales resultase obsceno” (2008, p. 38). Esto puede verse en la lectura de Sarlo, donde afirma que la novela se *salva* de ser una confesión desesperada que carecería de interés mediante el distanciamiento del yo, lo que genera el humor y la exageración. De esa forma, Sarlo sostiene que el autor “no le permite al narrador dar una imagen inteligente de sí mismo, pero ofrece generosamente otras diversiones de mejor ley” y agrega: “creo que es una de las bases morales de su literatura” (2012, p. 36). Volveremos a esto más adelante.

## “Una herida que no para de sangrar”: la fábula íntima

Más allá de gustos y preferencias, hay cierto consenso: la autoficción es mejor o peor ética, moral o estéticamente dependiendo de en qué polo de la tensión entre confesión y fabulación se ubique. “Una herida que no para de sangrar” tematiza, desde las primeras páginas, esa tensión. Daniel Guebel se pregunta si escribe fabulaciones o confesiones, si lo íntimo puede aparecer en la escritura, *a pesar* del escritor, como una confesión involuntaria: si es posible confesarse fabulando. El narrador-protagonista de “Una herida que no para de sangrar” escribe sobre *Demolición*, una novela que, por lo que dice de ella, se entiende como una especie de doble ficcional de *Derrumbe*, que trata los mismos temas y que tiene la misma lógica. La semejanza entre los títulos marca la diferencia: en “Una herida que no para de sangrar”, el protagonista se entera de que se está escribiendo una secuela a su novela (*Demolición 2*). Mientras que el derrumbe en *Derrumbe* no se da por la acción de ningún personaje —podríamos decir que el propio protagonista es derrumbado, por pasividad—, *Demolición 2* sería un intento de terceros por demoler al protagonista.

Queda claro que cuando el narrador habla de *Demolición* también está hablando, oblicuamente, de *Derrumbe*: en un momento plantea que escribió, en esa novela, “una vasta y animada fábula acerca del fracaso” a cuyo protagonista detestaba, aunque le atribuyó su oficio de escritor —entre otras operaciones que lo asemejaban a él— “para que los ingenuos cayeran en la trampa de creerlo mi alter ego” (Guebel, 2015, p. 12). El narrador se asombra de que el público haya creído que el protagonista, “ese cretino llorón y querellante”, fuera él (Guebel, 2015, p. 12). Lo primero que hace, entonces, es descartar cualquier posibilidad de que *Demolición* incluyera apariciones de lo íntimo. Sin embargo, agrega que incluso su exmujer leyó la novela como factual en vez de ficcional: “dio por hecho que sus páginas eran la transcripción obscena, deformada hasta la aberración ... de los acontecimientos que habían conducido a la ruptura de nuestro matrimonio” (Guebel, 2015, p. 12). Una transcripción “deformada”: frase, en apariencia, paradójica. Justo después de esa oración, el narrador sigue:

Para continuar en esa línea que mezcla ficción y realidad, acá debería agregar que a partir de la salida de *Demolición* ... Laura me entabló juicio ... Pero lo cierto, lo verdaderamente cierto, es que nada de eso

ocurrió. Laura y yo somos una ex pareja muy civilizada. (Guebel, 2015, pp. 12-13)

Este pasaje es fundamental. “Mezclar ficción y realidad” sería, en la lógica que viene manejando el narrador, mezclar la ficción del juicio con la realidad del malentendido, igual que el público y su exmujer confundieron la “vasta y animada fábula” (Guebel, 2015, p. 12) de *Demolición* con una confesión. Sin embargo, él, que parece tener estas diferencias tan claras, escribe que son una ex pareja muy civilizada y es desmentido inmediata e insistentemente por la trama: la historia se juega en las venganzas e intrigas que Laura y el narrador se dirigen mutuamente. Las dos cosas no son compatibles y el narrador más adelante se pregunta “cómo [vivió] meses y años creyendo algo que era una simple fantasía” (Guebel, 2015, p. 34). ¿Qué conclusión se puede extraer de todo esto? Por un lado, que las diferencias entre ficción y realidad no son tan claras. Por otro, que, si bien el narrador de “Una herida que no para de sangrar” tiene la voluntad de distanciarse del narrador de *Demolición*, lo que escribe los vuelve a acercar *a pesar de él*. Quiere autofigurarse de una forma, pero se contradice: lo que dice que es realidad resulta ser ficción (la buena relación con su exmujer) y lo que dice que es ficción quizá sea realidad (la historia narrada en *Demolición*).

El narrador declara, cada vez con mayor nitidez, su miedo de que algo oculto haya salido (como sin querer) en la escritura de *Demolición*. ¿Puede ser casualidad que, mientras él creía estar escribiendo una fábula, todos la leyeran como la historia real de su separación, incluida la otra protagonista de la historia? Lo que la *nouvelle* va descubriendo es que *algo* le pasa al narrador durante la escritura que lleva a que, creyendo narrar una fábula pura, deja salir cuestiones muy personales. Como si, mediante la escritura de fábulas —es decir, relatos no-factuales de hechos que no ocurrieron realmente— se pudiera expresar algo para ser leído dentro de la lógica verdad/falsedad, propia de las narraciones factuales. Esto se desprende del hecho de que su exmujer lea la fábula como la transcripción deformada de la separación y, a la vez, la considere falsa y quiera vengarse contando “la otra cara de la historia, los ‘hechos’” (Guebel, 2015, p. 28). Guebel habría escrito una fábula, pero su exmujer lee allí una voluntad de expresar una verdad subjetiva —que no es la verdad, porque ella tiene la suya—. Para complicarlo más, piensa el narrador:

Si lo que primó en su ánimo a la hora de realizar el contrato y las confesiones fue el deseo de revancha, de seguro habrá pensado

clavarme el arpón en lo más hondo, descargando en *Demolición 2* toda clase de invenciones sobre mí. (Guebel, 2015, p. 30)

Entonces, ¿confesiones o invenciones? Pareciera que, mediante la fabulación, se puede expresar algo que, aunque no sea factual, sí es verdadero en el fuero íntimo del fabulador. En este punto, Giordano (2013) estaría de acuerdo: importa menos si el relato es factual o ficcional 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 domina del todo” (p. 12).

Es posible leer el desenvolvimiento de esta tensión inicial entre confesión y fabulación en el transcurso de la *nouvelle*. La idea de una separación tajante muestra sus puntos débiles tempranamente, pero el cambio en el narrador se acelera luego de escuchar estas palabras de un personaje —que pertenece por completo al universo ficcional— llamado Garby Got: “¿sabés lo que te aterroriza? Que yo diga la verdad, la pura verdad sobre vos, y que todo el mundo sepa quién sos, lo que sos ... Un sexópata impotente, un eyaculador precoz, un manfloro, comilón, inútil” (Guebel, 2015, p. 43). Unas pocas páginas después, la ética del narrador ya se transformó: “ya no recuerdo qué escribí antes. ¿Y qué? No tiene sentido escribir si uno se cuida de perderse en la llanura dilatada” (Guebel, 2015, p. 55), una actitud muy distinta a la seguridad que tenía al principio sobre la coincidencia entre la voluntad consciente del acto de escritura y su resultado. Finalmente, llega a este pasaje:

¿Desde cuándo un autor escribe para darse el gusto, para encontrarse en su ideal, para enamorarse de sí mismo? Las palabras no son espejo. El escritor tiene que ser capaz de entregar libros que de ninguna manera se correspondan con sus preferencias literarias; libros, incluso, y sobre todo, capaces de avergonzarlo. (Guebel, 2015, p. 58)

Puede verse desde el rechazo a la posibilidad de la confesión involuntaria en su escritura hasta una celebración de ella al final. Asimismo, es posible pensar en esa confesión involuntaria a partir del concepto de lo íntimo: “bajo la presión de inclinaciones íntimas que el escritor no domina ... los procesos autfigurativos se enrarecen ... las imágenes que debían servir como señuelo

para el reconocimiento y la admiración se impregnan de una inquietante ... ambigüedad” (Giordano, 2013, pp. 3-4). ¿No es ese el problema del narrador? Ceder —y haber cedido— ante la presión de lo íntimo en la escritura de sus fábulas. Garby Got se lo dice directamente: “el gran secreto de tu literatura, aquel al que nadie se acercó nunca y que a nadie le voy a revelar jamás, es una pregunta. ¿Quién es el que cuenta? Ese es el verdadero fantasma” (Guebel, 2015, p. 25). Pregunta que se podría reformular así: ¿cómo se relaciona lo que se cuenta con quien cuenta?

### **Derrumbe: la confesión fabulada**

En una entrevista, Guebel dijo de *Derrumbe*: “el narrador hipertrofia mis quejas, las convierte en un asunto entre lírico y ridículo y yo, la verdad, con *Derrumbe* escribí la historia de mi padecimiento” (Pomeraniec, 2021). Nuestra intención, en este apartado, no es verificar la factualidad de lo narrado para inclinar la ambigüedad hacia uno de los polos de ficción o no-ficción, sino estudiar los procesos de representación del yo, los distanciamientos y acercamientos, la voluntad de confesarse o de fabular. A modo de justificación, seguimos a Alberca y su propuesta de que “por el singular y vacilante estatuto de los relatos estudiados y por la presencia del autor en ellos, no es posible comprenderlos en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato” (2007, p. 22). Dado que estos dibujan una determinada figura del autor, “es preciso moverse en un ir y venir constante entre esos dos polos: entre la literatura y la vida, entre el narrador y el autor” (Alberca, 2007, p. 22).

La contratapa de la edición de 2019 es menos clara a la hora de adjudicar al autor el rol de narrador-protagonista: “Guebel se concentra en la sucesión de emociones que dejan su huella con violencia: el desengaño, la decepción, el alivio y el dolor de un varón de mediana edad que ve cómo su vida entera se hunde”, leemos; también “Guebel registra el hundimiento de sus [énfasis agregado] ambiciones, sueños y esperanzas”. La novela, por otra parte, contiene varias secuencias que exhiben abiertamente su carácter ficcional. Por lo general, estas secciones se ubican en zonas de la narración que no tocan el núcleo de la historia: el dolor del narrador por separarse de su hija y los efectos de la separación en esa relación. Esto es importante: aunque nos gustan las invenciones de Guebel, al leer *Derrumbe* necesitamos que ese núcleo se mantenga resguardado como un espacio sagrado; sobre eso se sostiene la carga emocional de la novela. Sin embargo, una de esas secuencias fabulosas sí toca el núcleo: la que concluye la novela, una fabulación trágica y delirante basada en el humor hiperbólico, donde el narrador sobrevive a un

accidente catastrófico que, por supuesto, a Guebel no le sucedió. El narrador de “Una herida que no para de sangrar” planteaba que las páginas finales de *Demolición* “desengañaban” al lector y demostraban el carácter de “vasta y animada fábula” de la novela; Guebel dijo en otra entrevista que “en *Derrumbe* la queja es hiperbólica, es cómica” (Feria del Libro, 2019) y Sarlo veía en la hipérbole y el humor un alejamiento de la voluntad confesional. Pero, ¿esto es necesariamente así?

La secuencia que señalamos empieza, en la edición con la que trabajamos, en la página 175; allí se narra una escena que repite y hace delirar a otra anterior. En la página 115, leíamos:

Es imposible contar el dolor. En principio, porque si se trata de un dolor puro, absoluto, como el que se apoderó de mí cuando vi que mi hija se iba, dejaba la casa llevada por la madre, y al llegar a la esquina se volvía y me saludaba, me decía adiós con la mano, como si aquello que estaba ocurriendo fuera un paseo más ... en casos como ése, lo que puede hacerse es contar la escena, narrarla mejor o peor, incorporar o eliminar detalles; pero la emoción no tiene nombre, carece de palabras. (Guebel, 2019, p. 115)

Habría ahí un límite para la escritura, límite con el que vuelve a toparse en uno de los momentos en que se dedica con mayor profundidad a explicar las causas del fracaso de su matrimonio y que se interrumpe con dos frases: “hasta escribir sobre esto es horrible y banal” y “no puedo seguir” (Guebel, 2019, pp. 128-129). En la página 175, Guebel cruza el límite: ahora es él quien se va, tras dejar a su hija en el departamento de la madre y saludarla mientras entra al ascensor. Cuando, por la inversión, su dolor llega al punto máximo, “el peso de [su] alma” (Guebel, 2019, p. 175) precipita la catástrofe: el ascensor cae, se estrella contra el suelo, los otros pasajeros mueren, él sobrevive, finge su muerte y se convierte en un mendigo. Mutilado, vive décadas separado de su exmujer y su hija, hasta que comprende: “el tiempo de la separación, que yo imaginaba infinito, se terminó. Puedo volver a la vida y recuperar a mi hija, aspirar aunque más no sea a un resto de su amor” (Guebel, 2019, p. 184). La secuencia se cierra cuando llega en muletas hasta su hija Ana y ella, al reconocerlo, le dice: “por favor, papá, dejá de dar lástima” (Guebel, 2019, p.

188).

Lo que marca Ana es la exageración, la hipérbole del padre. En *El hijo judío*, Guebel escribirá: “solo el subrayado, la hipérbole (en este caso del dolor) logra que una verdad salte a la vista” (2018, p. 59). Según Nancy Fernández, el final de *Derrumbe* “conduce la trama a punto tal que ya no es la representación de un hombre ... sino la de la esencia misma del dolor donde, ante la ausencia de palabras precisas, opta por la hiperbólica imagen visual” (Fernández, 2017, p. 574). Creemos que sucede esto y, también, lo que describe Graciela Speranza (aunque al hablar más bien del resto de la novela y no de esta parte “excedida apenas de delirio airiano”, 2008, p. 12): “no es a fuerza de distancia que Guebel sortea la exhibición impúdica de la intimidad en *Derrumbe*, sino zambulléndose en ‘la nebulosa biográfica’ ... tanteando formas más flexibles para encauzar la emoción que ‘no tiene nombre, carece de palabras’” (Speranza, 2008, p. 12). Podemos ver, en ese aparente distanciamiento, una estrategia para lograr un movimiento en el sentido contrario. Está claro que todo lo narrado no le ocurrió realmente, no es estrictamente *factual*, pero podemos entender que sí es *verdadero*. Podemos decir al leer: “eso es lo que siente Guebel; eso le pasó a Guebel (aunque no lo haya vivido como tal)” (Giordano, 2013, p. 16).

En esta secuencia de *Derrumbe*, como en “Una herida que no para de sangrar”, la fabulación es la solución que Guebel encuentra a la imposibilidad de contar el dolor. ¿Por qué? Bueno, la exageración del sufrimiento parece ser un rasgo de Guebel, pero es posible que, además, al entregarse a esa profundización vertiginosa de la peripecia, el escritor “baje la guardia”; un efecto similar al que producía la velocidad de la escritura automática en los surrealistas. No tenemos forma de saber con seguridad cómo fue el proceso de escritura de esa secuencia final, pero sí podemos tomar unas palabras que Guebel dio mientras escribía *Derrumbe*, en otra entrevista titulada “los textos de la novela que estoy escribiendo ahora van muy rápido” (Audiovideoteca, 2006): “mi modelo de escritura es el del borracho que vuelve a su casa. Cuando un borracho toma ... tiene que volver a su casa sin parar, porque en el momento en que se detiene cae” (Audiovideoteca, 2006). Algo similar plantea el narrador de “Una herida que no para de sangrar”: “mi obra última ya no conoce el miedo a la repetición o el descuido porque se concibe bajo la figura de la sucesión inspirada ... la aceleración indetenible del proceso de escritura” (Guebel, 2015, p. 59). Al dejar correr la imaginación, es posible que el autor se arriesgue a que salgan cosas que no quería que salieran: otra forma de que lo íntimo, como efecto de escritura, se produzca. En el caso de Guebel, este procedimiento de escritura se combina con la invención fabulosa para crear,

como las llama en *El absoluto*, “fabulada[s] autobiografía[s]” (Guebel, 2016, p. 404). Sí, son fabuladas, pero no por ello son menos *autobiografías*.

### **El verdadero fantasma**

Un trabajo central para pensar la autoficción, que no abordamos al comienzo, es *El pacto autobiográfico* (1994) de Philippe Lejeune. Lejeune propone criterios para decidir si una narración en primera persona es una novela o una autobiografía y encuentra dos casos “límite”: uno es el de la superchería, cuando el pacto es autobiográfico pero el nombre del personaje es distinto al del autor; este no nos interesa. El que nos interesa es el otro, “la mitomanía”: “no los errores, las deformaciones ... sino la sustitución de una historia descaradamente inventada y globalmente sin relación de exactitud con la vida” (Lejeune, 1994, p. 81). La idea va en línea con algo que Lejeune afirma antes: el hecho de que el nombre del personaje sea igual al nombre del autor excluye la posibilidad de la ficción; si la narración es completamente falsa, será del orden de la mentira.

Esto le impide a Lejeune pensar la autoficción. Sin embargo, en el caso de la mitomanía escribe que, descalificada como autobiografía, “la narración mantendrá su interés como fantasma ... y la falsedad del pacto autobiográfico, como conducta, será todavía reveladora ... de un sujeto con intención autobiográfica pese a todo” (Lejeune, 1994, p. 81). A partir de esto, sugiere el “pacto fantasmático” (Lejeune, 1994, p. 83), como una forma indirecta del pacto autobiográfico, que invitaría al lector a leer las novelas como “fantasmas reveladores de un individuo” (Lejeune, 1994, p. 83). El problema de las novelas como fantasmas reveladores de un individuo es el del narrador de “Una herida que no para de sangrar”, que no sabe si lo que él mismo escribió son confesiones o fabulaciones y también es el problema del narrador de *Derrumbe*, que solo logra confesar su dolor íntimo cuando se lanza hacia una fabulación hiperbólica. Algo misterioso ocurre durante la escritura, que hace que el texto resultante se le aparezca a su autor como un fantasma siniestro, extraño y familiar a la vez. Ese es el verdadero fantasma.

### **Referencias**

Alberca, M. (2007). El pacto ambiguo y la autoficción. En *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (pp. 59-132). Biblioteca Nueva. Audiovideoteca. [audiovideoteca] (25 de febrero de 2011). *Obra en Construcción: Daniel Guebel 2/2 - Audiovideoteca de Escritores* [Video].

- YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=txGBh4TnyYo&ab\\_channel=audiovideoteca](https://www.youtube.com/watch?v=txGBh4TnyYo&ab_channel=audiovideoteca)
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En *Fabulaciones del yo. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana.
- Feria del Libro. [Feria del Libro] (07 de mayo de 2019). Premio de la Crítica al Mejor Libro de Producción Literaria 2018: 'El hijo judío' de Daniel Guebel [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=Zm1OZv3zGLg&ab\\_channel=FeriadelLibro](https://www.youtube.com/watch?v=Zm1OZv3zGLg&ab_channel=FeriadelLibro)
- Fernández, N. (2017). La escritura del duelo sentimental. Sobre *Derrumbe*, de Daniel Guebel. *Remate de Males*, 37(2), pp. 569-579. <https://doi.org/10.20396/remate.v37i2.8648594>
- Giordano, A. (2013). Autoficción: entre literatura y vida. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (17), pp. 1-20. <http://hdl.handle.net/11336/15484>
- Giordano, A. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva.
- Guebel, D. (2015). Una herida que no para de sangrar. En *Las mujeres que amé* (pp. 7-81). Random House.
- Guebel, D. (2016). *El absoluto*. Random House.
- Guebel, D. (2018). *El hijo judío*. Random House.
- Guebel, D. (2019). *Derrumbe*. Random House.
- Lejeune, P. (1994). El pacto autobiográfico. En: *El pacto autobiográfico y otros estudios* (pp. 49-87). Megazul-Endymion.
- Pomeraniec, H. (25 de marzo de 2021). "Daniel Guebel, el 'escritor fracasado' que recibe todos los premios y se educa a sí mismo con sus novelas". Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2021/03/25/daniel-guebel-el-escritor-fracasado-que-recibe-todos-los-premios-y-se-educa-a-si-mismo-con-sus-novelas/>
- Sarlo, B. (2012). III. La identificación cómica. En: *Ficciones argentinas* (pp. 33-38). Mardulce.
- Schaeffer, J. (2013). Fictional vs. Factual Narration. En Hühn, P., Meister, J. C., Pier, J. y Schmid, W. (Eds.), *The Living Handbook of Narratology* (pp. 98-114) (A. Reale, Trad.). Universidad de Hamburgo.
- Speranza, G. (2008). ¿Dónde está el autor? Sobre el enigmático regreso del autor a la ficción. *Otra parte*, (14), pp. 7-12.
- Zambrano, M. (1995). *La Confesión: Género literario*. Siruela.