LA AUTOFICCIÓN EN J. L. BORGES Y W. G. SEBALD. TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSDUCCIÓN DEL RELATO AUTOFICTICIO

AUTOFICTION IN J. L. BORGES AND W. G. SEBALD. TRANSTEXTUALITY AND TRANSDUCTION IN THE AUTOFICTIONAL NARRATIVE

Ana LAGUNA MARTÍNEZ

Universidad de Granada

analaguna@correo.ugr.es

Resumen: La autoficción se presenta como una categoría ambigua, de uso desigual y problemática identificación como género. A partir de la relación intertextual de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de J. L. Borges y *Los anillos de Saturno* de W. G. Sebald, este artículo estudia la autoficción en ambos autores, incidiendo en la identificación nominal de autor y narrador, las fotografías en la obra de Sebald, su relación con la teoría de los mundos posibles y cuál es el resultado de la transtextualidad y la transducción de relatos autoficticios.

Palabras clave: Autoficción. Borges. Sebald. Transtextualidad. Transducción.

Abstract: Autofiction appears as an ambiguous category, of unequal use and problematic identification as gender. From the intertextual relationship

of "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" by J. L. Borges and *The Rings of Saturn* of W. G. Sebald, this article studies the autofiction in both authors, focusing on the nominal identification of author and narrator, the photographs in Sebald's work, his relation to the theory of possible worlds and what is the result of transtextuality and the transduction of autofictional narratives.

Key Words: Autofiction. Borges. Sebald. Transtextuality. Transduction.

1. INTRODUCCIÓN

La autoficción es una de las formas de escritura que la posmodernidad literaria ofrece, fruto de la preeminencia de los narradores no fiables y de la ficcionalización de la realidad. Sin embargo, encontramos que su uso, ahora más extendido en la crítica hispánica, no tiene el mismo reconocimiento en otras como la anglosajona. Este trabajo se propone indagar en tal procedimiento para demostrar su operatividad como género y diferenciar entre una escritura formalmente autoficticia y una escritura con *conciencia* de autoficción.

Para llevarlo a cabo, vamos a seguir el camino que la autoficción ha recorrido: desde su primera vinculación con la autobiografía hasta su posterior filiación con la ficción, para ahondar en la propuesta que vincula ambas: la autoficción como virtualidad de un mundo posible en un mundo real.

Nuestra propuesta pone a prueba y ejemplifica la autoficción en dos textos vinculados transtextualmente. El primero es el relato de Jorge Luis Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) y, el segundo, el tercer capítulo de la novela *Los anillos de Saturno* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 1995) de Winfried Georg Sebald. Mientras que Borges (1899-1986) es uno de los autores clave en la escritura de autoficción, Sebald (1944-2001), más estudiado por la crítica anglosajona, no se ha relacionado tan explícitamente con esta práctica. En ambos casos vamos a señalar sus singularidades al respecto, así como el carácter estructurador y significativo que tiene la autoficción en sus escrituras. Finalmente, lo que une sus textos, su filiación intertextual explícita, va a dar pie a pensar en una dimensión más de la escritura de autoficción: qué consecuencias hay

cuando la autoficción se inserta en la autoficción.

2. LA AUTOFICCIÓN

El término de autoficción es uno de los que, en literatura, mayor inflación ha padecido en los últimos años. La indefinición de la palabra ha llevado a una anulación que nos parece injustificada, ya que es, desde nuestro punto de vista, una etiqueta identificable y operativa para el estudio de la literatura y cuyas implicaciones permiten su relación con otras teorías literarias.

El término proviene de *autofiction,* neologismo francés ideado por Serge Doubrovsky (París, 1928) a partir de su novela *Fils* en el año 1977. En ella lo define como "el testimonio autobiográfico de un ser ficticio" que comparte su "nombre y apellido" (Alberca, 2007: 147). Pocos años antes, en 1975, Philippe Lejeune (1938) realiza una exploración del género autobiográfico en el que establece las posibles combinatorias entre los pactos novelesco y autobiográfico con el nombre del personaje, del que resultan dos casillas vacías. Una de ellas responde al caso en que el nombre del personaje coincide con el nombre del autor, sobre lo que afirma: "Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du *mensonge* (qui est uno catégorie 'autobiographique') et non de la fiction» (Lejeune, 1975: 30).

El logro de Doubrovsky es haber sido consciente de tal fenómeno y haberlo calificado acertadamente; sin embargo, precisamente, sustenta parte de su eficacia al poder aplicarse a textos anteriores al año de su formulación (Alberca, 2007: 142). Por ejemplo, Vident Colonna, en su tesis doctoral *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soir en Litterature)* de 1989, habla de la *Divina comedia* en los siguientes términos:

> *Une œuvre comme* La Divine Comédie *(voyage imaginaire dont le narrateur-héros est, comme on sait, Dante lui-même), par exemple, remplit tout à fait les conditions qu'il pose à l'existence de l'autofiction. Pourtant, ce texte fameux appartient à une épistémè où le sujet, le référent et la vérité ne subissaient pas le travail de déconstruction dont ils sort aujourd'hui l'objet* (Colonna, 1989: 29).

Manuel Alberca, por su parte, habla del *Libro de buen amor* (siglo XIV) como "precedente acrónico y ejemplo *avant la lettre* de lo que hoy conocemos como autoficción" (Alberca, 2007: 81-82).

Como vemos, la autoficción gravita alrededor de un yo que habla en primera persona, de la mano del pacto autobiográfico y del pacto novelesco, pero en el terreno ambiguo que queda entre ambos. Si la novela autobiográfica se define como un texto de ficción en el que el autor revela datos autobiográficos —no hay identidad nominal entre él y sus personajes— (Alberca, 2007: 99-103); la autobiografía ficticia crea la ilusión de ser una autobiografía real, para lo que induce a creer que el autor que se nombra en el paratexto es el editor (Aberca, 2007: 93).

Por otra parte, el texto ha de ser presentado como una ficción, una novela, para que la ambigüedad sea entonces explícita. Esto implica que los géneros literarios también son estatutos que no carecen de problemática en su delimitación. Concretamente, el género de la novela es el género indefinido por excelencia, que fagotiza todas las demás escrituras, incluida la no ficticia.

Para ser rigurosos, entendemos que hay que distinguir la autoficción como recurso formal en tanto que identificación entre ambas instancias (autor y personaje en una obra ficticia) —Alberca lo relaciona con fenómenos como el de los *aventis* (Alberca, 2007: 127)— de la *conciencia de autoficción* y, por tanto, *función de autoficción*[1], que es lo que prolifera en el siglo XX y lo que es consecuencia de las condiciones posmodernas de autor, *media*, etc. Alberca habla de las novelas del yo —esta "'tierra de nadie' entre el pacto autobiográfico y el novelesco" (Alberca, 2007: 63)— como dos fenómenos contrapuestos y no por ello incompatibles, a saber: como un mecanismo de fabulación primario del hombre y como un producto de la posmodernidad.

En el sentido restrictivo, la autoficción se relaciona con el auge de lo autobiográfico que, paradójicamente, ha venido tras la desestabilización de autor durante los años sesenta —Barthes, etc.— (Aberca, 2007: 27; Premat, 2009: 21-22). Pero, como indica Julio Premat, su vuelta supone una transformación (Premat, 2009: 22). *Resucitado*, el autor ha devorado

1. "Ese yo ficticio es formalmente similar al censado por la autoficción, pero no es seguro que pueda cumplir la misma función" (Alberca, 2007: 156).

su propia obra y esta lo ha devorado a él como un ente ficticio más. Alberca sitúa el germen de tal fenómeno en la ruptura de una distinción, la de lo público y lo privado, que vuelve inoperativas otras como ficción y realidad o memoria y desmemoria, hasta hacer de la identidad una etiqueta vacía y mercantilizada: "Justamente la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo" (Alberca, 2007: 32). Asimismo, va de la mano de un cambio en el sentido de intimidad y en el papel del autor en el lugar público y en el campo literario: "Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias vitales transforman y determinan el sentido de los textos" (Premat, 2009: 23).

Para finalizar vamos a tomar la definición que Manuel Alberca da de autoficción, operativa, para ponerla a prueba con nuestros textos: "Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor" (Alberca, 2007: 157).

3. LA AUTOFICCIÓN EN BORGES

Jorge Luis Borges es para Julio Premat paradigma de lo que llama "autofiguración" y que responde "tanto a una incorporación mitificante de su biografía en los textos, las abundantes ficciones de autor que circulan en ellos, como a la puesta en escena de un personaje público" (Premat, 2009: 63). Se trata de lo que Lefere detecta como "un verdadero proyecto de creación de la propia imagen" a partir de cuatro planos: la escritura, la edición, las relaciones públicas y la vida propia (Lefere, 2005: 8-9). Sin embargo, entiende que Borges prefigura la autoficción, no solo por hacerlo cincuenta años antes de la difusión de tal práctica, sino porque "no se produce una verdadera tematización de la vida del autor, que solo se asoma en la medida en que sirve de procedimiento" (Lefere, 2005: 84). Si bien el análisis que realiza Lefere nos resulta acertado, esta diferenciación no nos parece tanto un obstáculo como una característica. Consideramos a Borges uno de los mejores ejemplos de autoficción —previo al nacimiento del neologismo— por hacer uso del término no solo como recurso formal sino, y sobre todo, como la condición *sine qua non* para la creación del sentido de su obra. A continuación, hablaremos solamente de algunos relatos para dar cuenta del sentido que la autoficción suscita en Borges.

Tras sus primeros poemarios, donde se erige como héroe fundador de Buenos Aires (Premat, 2009: 66-69), vamos a detenernos en lo que Premat llama "una segunda fundación de su obra" (Premat, 2009: 66-69) a partir del accidente que sufrió al golpearse contra la hoja de una ventana en 1938 y que le produjo una septicemia, por el que casi muere; para Emir Rodríguez Monegal supone "la transformación de ese narrador 'tímido' y casi clandestino, protegido por seudónimos y falsas fuentes, en el autor reconocido y celebrado de algunas de las más audaces ficciones de nuestro tiempo" (Rodríguez Monegal, 1984: 28). Desde los primeros relatos que escribe en los años treinta con *Historia universal de la infamia* (1935), Borges minusvalora la parte ficticia de estos a favor de destacar las fuentes de historiografía popular que le habían servido de inspiración; Lefere destaca que esta ambigüedad genérica "conlleva la ambigüedad del sujeto de la enunciación (¿instancia ficticia, o no?), y por lo tanto un efecto autor-referencial" (Lefere, 2005: 68). Los narradores de este primer libro ya se identifican, como escritores, con el autor y por ello contribuyen a sustentar la figura de un autor transtextual (Lefere, 2005: 71).

Una de las ficciones clave es "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939): Premat destaca que Borges habla de su creación como de un momento de prueba de sus habilidades tras el grave suceso pero que se trata de "una falacia evidente" (Premat, 2009: 70). Lefere destaca que es el primer relato en el que se vale de un personaje al que le atribuye "rasgos que lo emparentan con el Borges empírico o textual" (Lefere, 2005: 80-81). Su valor fundacional establece, en última instancia, la pregunta clave de "¿cómo escribir un clásico en Argentina en los años treinta?», en diálogo con la obra clásica y la lengua propia (Premat, 2009: 72). Pero aún se trata de un trasunto de Borges, no de una autoficción; de la misma forma, una primera incursión en su propia ficción, en "Hombre de la esquina rosada", parece darle solo un papel pasivo, "de narratario" como recurso verosimilizante (Lefere, 2005: 74), al modo periodístico: "Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre", le dice el narrador (Borges, 1935: 107). En "Pierre Menard, autor del Quijote", sin embargo, parece que "Borges está trabajando en una representación indirecta y oblicua de sí" (Lefere, 2005: 81).

Como indica Premat, Borges pasa de ser fundador de Buenos Aires

a crear todo un universo en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1970), que trataremos con profundidad más adelante. Son numerosos los avatares de Borges en su obra, como en "La Biblioteca de Babel", pero, ya en los textos en prosa de los años sesenta en adelante, podemos reconocer mayor profundización en el yo autoficticio. En "Borges y yo" (*El hacedor*, 1960) el tiempo permite profundizar en la escisión y constatarla: "No sé cuál de los dos escribe esta página" (Borges, 1960: 70). Se trata de un texto clave porque usando formalmente el recurso de la autoficción y siendo consciente de ella, toca los problemas del sujeto y del escritor que alimentan el sentido de tal práctica; así, Premat nos resume: "Se ha leído la oposición entre el hombre público, el hombre de letras y el hombre privado, es decir una dramatización de la construcción o imposición de la imagen de escritor y de sus efectos sobre el proceso de producción de la obra" (Premat, 2009: 81).

Borges creador va a ser, como indica Premat, Borges *autoengendrador* con el cuento "El otro" (*El libro de arena*, 1975), en el que Borges anciano narra su encuentro con Borges joven (Premat, 2009: 83); pero también va a narrar su propia muerte suicida en "25 de agosto de 1983", publicado en marzo de ese mismo año, donde parece reducirse todo a un sueño del Borges que muere, de manera que la muerte será cíclica, repetida eternamente y, por ello, anulada (Premat, 2009: 84-85). Borges crea su propia figura, la del muerto inmortal, como señala Premat, a partir de la cual seguimos leyéndolo, incluso con una dimensión profética (Premat, 2009: 96-97). Monegal sintetiza así, con brillantez, el proceso creativo y de máscara de Borges:

> *Bajo las máscaras sucesivas, todos sus personajes terminan poco a poco por confundirse con una sola persona: el incesante fabricante de un texto, a la vez idiosincrático y mítico, ese "Borges" que ha terminado por devorarse a Borges (Jorge Luis y Georgie también)* (Rodríguez Monegal, 1984: 33).

3.1. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"

El relato de Jorge Luis Borges "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se publicó en mayo de 1940 en la revista *Sur* y se integraría en 1941 en otra

obra, *El jardín de senderos que se bifurcan,* y en 1944 en *Ficciones*[2].Quien nos habla es un narrador intradiegético y homodiegético —este último por primera vez (Lefere, 2005: 83)— (Genette, 1972: 302), cuyo nombre no se da a conocer como Borges, al contrario de lo que ocurre en un relato también de sentido cósmido pero posterior, "El Aleph" (1949). Sin embargo, este narrador nombra a un número considerable de hombres reales y que, efectivamente, tuvieron relación con él en el mismo sentido en que aparece en el relato, empezando por [Adolfo] Bioy Casares, Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada, [Pierre] Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar, [Enrique] Amorim y Néstor Ibarra. Este recurso es analizado por Emir Rodríguez Monegal no en relación a la autoficción sino a uno de los procedimientos de la literatura fantástica que Borges pone en práctica. Se trata de introducir la obra dentro de sí, como en la *Ilíada*, la *Eneida*, *El Quijote* o *Hamlet*. Pero Borges, "en vez de testimoniar la realidad de su cuento por la presencia de la misma obra de arte, ha introducido en sus relatos más inauditos la realidad contemporánea del lector"; es, pues, por todos los nombres anteriormente recogidos por los que puede "evitar toda discusión sobre la existencia de una enciclopedia apócrifa que permite conocer a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*" (Rodríguez Monegal, 1949).

Coincidimos con José Amícola, que reconoce que "en la inclusión de su grupo de lecturas, que promovía toda una comunidad interpretativa", Borges se permite prescindir de su propio nombre, sugerido por los de su círculo y por una característica que se repite en la autoficción: "que el protagonista profesa el oficio de escritor" (Amícola, 2008: 7). Podríamos hablar, entonces, de una relación nominal implícita entre autor y narrador, más que explícita (Alberca, 2007: 128). Se demuestra que para esa identificación no es tan necesaria la efectiva aparición del nombre del autor como todo lo que remite a él: las coincidencias con su biografía y otros nombres que se anclan a él. Esta sutilidad entraría en relación con su afirmación acerca de la ausencia de camellos en el *Corán* a propósito de la novela argentina: esa ausencia confirma que el Corán es árabe porque es para nosotros para quienes los camellos son exóticos, no para ellos (Borges, 1951). Se podría decir que la aparición del propio nombre solo es verosímil cuando la situación lo requiere, como en "El Aleph", y que tal

2. El texto es sometido a varios cambios desde su primera edición en *Sur*, de manera que la versión con la que vamos a trabajar es con la del libro *Ficciones* (1944).

ambigüedad concuerda con la lógica de la autoficción.

4. LA AUTOFICCIÓN EN SEBALD

¿Qué ocurre con W. G. Sebald? Por una parte, hemos de recordar que el término de autoficción no encuentra la misma fortuna en todas las tradiciones. Como explica Ana Casas, mientras que en la española ha sido introducido y su uso va en aumento, en la anglosajona se «prefiere otros conceptos, como *faction*, que, aun pudiendo incluir la de autoficción, lo rebasa ampliamente" (Casas, 2014: 9). Sebald, escritor situado en Inglaterra y que escribe en alemán, va a ser puesto en relación con una etiqueta que le es ajena pero, a la vez, totalmente legítima, como lo demuestra Heidt en su análisis de "an autofictional I-narrator" en *Los emigrados* de Sebald (*Die Ausgewanderten,* 1992) (Heidt, 2008).

Un ejemplo es la ausencia de un término equivalente en inglés al de autoficción en un texto de Susan Sontag, "A Mind in Mourning" (2000), donde, empero, clarifica las características que nos permiten leerlo como tal. Puesto que el narrador de las obras de Sebald, intradiegético y homodiegético, adopta su nombre, Sontag se pregunta: "Is the narrator Sebald? Or a fictional character to whom the author has lent his name, and selected elements of his biography?" (Sontag, 2000). Como ella indica, en sus relatos incluye "self-referring documents" (Sontag, 2000), como la fotografía de su nuevo pasaporte en *Vértigo* (*Schwindel. Gefühle*, 1990). "And yet these books ask, rightly, to be considered fiction" (Sontag, 2000), indica, no por lo inventado sobre lo que pudo ocurrir en realidad, sino por "the effects of the real", que Sebald consigue gracias a cierta variedad de recursos, como los documentos que reproduce. Asimismo, en *Los anillos de Saturno* "the narrator is also a writer, with a writer's restlessness and writer's taste for isolation" (Sontag, 2000). El propio Sebald, en una entrevista, habla del carácter ficticio de sus relatos a partir de las imágenes. Aunque algunas historias están basadas en hechos reales, la clave está en la ambigüedad que hace preguntarse al lector si es o no es real:

> *El lector está continuamente preguntándose: ¿es real o no? Y, por supuesto, ese es uno de los problemas centrales de la ficción. Los autores del siglo XIX estaban muy preocupados por mostrar que habían encontrado este manuscrito en una*

> *habitación en Husum y, por tanto, era cierto. No estaban contando una historia inventada, estaban contando algo real y, de hecho, de alguna manera, nosotros seguimos teniendo ese problema como escritores, y muchos escritores lo esquivan o lo ocultan, pero yo creo que esto de la legitimación todavía es un problema crucial que hay que tratar* (Sebald y la fotografía).

Estos recursos son las imágenes que Sebald incluye en sus libros: fotografías, reproducciones de cuadros, textos manuscritos, recortes de periódicos, etc. Pero, ¿por qué las imágenes propician esta ambigüedad? Heidt destaca que, aunque el narrador ficcionaliza el mundo, es su naturaleza de "I-narrator" lo que nos lleva como lectores a creer en sus palabras (Heidt, 2008). Por una parte, la letra manuscrita suscita la fascinación de "una mano, un cuerpo, un gesto que marca, que hace (un *homo faber*) ese texto que, para el lector, será confusamente suyo" y unido al acto de escritura (Premat, 2009: 5). Por otro lado, en lo que respecta a las imágenes fotográficas, Roland Barthes sostiene en *La cámara lúcida* que el rasgo singular de la fotografía es ser prueba indudable de la existencia en algún momento de su referente: "Por esto vale más decir que el rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso en *persona*" (Bathes, 1980: 93). Lo que le ocurre al lector de Sebald es que extiende la verificación del objeto fotografiado a las palabras del narrador sobre ese objeto, de manera que no solo se da prueba de la existencia tal cual de la costa "a cinco o seis kilómetros al sur de Lowestoft" (Sebald, 1995: 63), sino que lo que se dice sobre tal imagen y quién lo dice obtienen la misma realidad. Como la propia Sontag sabe, "una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió" (Sontag, 1977: 16).

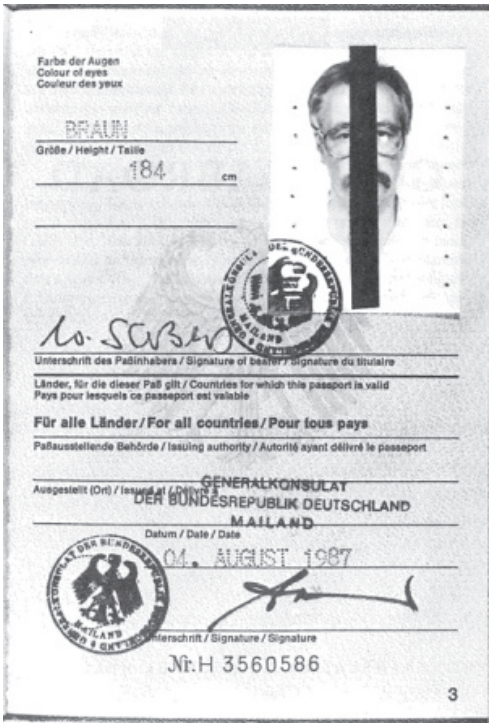
Farbe der Augen
Colour of eyes
Couleur des yeux
BRAUN
Größe / Height / Taille
184 cm
Unterschrift des Paßinhabers / Signature of bearer / Signature du titulaire
Länder, für die dieser Paß gilt / Countries for which this passport is valid
Pays pour lesquels ce passeport est valable
Für alle Länder / For all countries / Pour tous pays
Paßausstellende Behörde / Issuing authority / Autorité ayant délivré le passeport
Ausgestellt (Ort) / Issued at / Délivré à
GENERALKONSULAT
DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
MAILAND
Datum / Date / Date
04. AUGUST 1987
Unterschrift / Signature / Signature
Nr. H 3560586
3

Figura 1.
Pasaporte de Sebald en *Vértigo* (Sebald: 1990: 106).

El pasaporte que aparece en *Vértigo* (Figura 1), con una fotografía, explora sentidos de la autoficción que la propia escritura no puede alcanzar. Ciertamente, el asidero de la autoficción es la identidad nominal entre autor y narrador pero, en este caso, también es explícitamente la identidad de apariencia, lo que lleva al lector no solo al terreno de la ambigüedad sino al cuestionamiento de la imagen fotográfica como garantía de identidad. Como explica Barthes, "La Fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo" (Barthes, 1980: 83). ¿Es la fotografía *garantía* de que W. G. Sebald autor es W. G. Sebald narrador? La respuesta es negativa porque supone "la autentificación misma" (Barthes, 1980: 99) de un significante vacío. En este sentido se orienta Hedt al indicar que las fotografías

ayudarían a reforzar "the identity of the subject in the form of the signifier" (Heidt, 2008). La imagen fotográfica puede sostener una (auto)ficción en el resquicio de su referencia identitaria: frente al yo "ligero, dividido, disperso" está la imagen "pesada, inmóvil, obstinada", de manera que "la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad" (Barthes, 1980: 32-33).

Hablar en estos términos es peligroso, porque podemos caer en la tentación relativista que Manuel Alberca critica a propósito de la supuesta imposibilidad de escribir autobiografías puesto que "el sujeto no deja de ser un espejismo o una ilusión ficticia, de manera que cualquier intento o deseo coherente de representar y afirmar su existencia problemática sería solamente posible en el campo de la ficción" (Alberca, 2007: 46). Por el contrario, estamos de acuerdo con Alberca en que la intención de veracidad del autobiógrafo es suficiente para distinguir su escritura de la de ficción y para diferenciar un error con el engaño adrede. Bien es cierto que la complejidad de la identidad se muestra con claridad en la objetivación de un sujeto al ser fotografiado —lo que parece inalienable, la propia imagen, se erige de nuevo como un significante vacío que puede formar parte de la urdimbre de la ficción y por tanto *ser* ficción—, pero no podemos ser ingenuos: el procedimiento de Sebald no es engañoso porque no está escribiendo una autobiografía pero sí es intencionadamente ficticio. En este sentido, se podría entender el de la fotografía como un recurso de la autoficción para mostrar "rechazo —o cuanto menos de una actitud de perplejidad— ante la supuesta factualidad del autor gracias a extremar determinados mecanismos disruptivos y paradójicos" (Casas, 2014: 12), entre los que añadiríamos este. Sin negar la identidad el escritor, se trata de poner en relieve su naturaleza inestable viendo en él una ficción, lo que implica:

> *Leerlo a partir de la ambivalencia de cualquier ficción: polisémico, a medias entre lo biográfico y lo imaginario, a la vez fantasmático y socialmente determinado, involuntario y consciente de sus actos, y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos* (Premat, 2009: 28).

4.1. *Los anillos de Saturno*

Los anillos de Saturno nos muestra una dinámica similar a su obra anterior. El narrador, inmerso en un viaje, narra incansablemente experiencias y recuerdos y, además, transmite las palabras de otras personas cuyas voces llegan en estilo directo, confusamente diluidas en la del propio narrador. Si bien sus capítulos, ordenados con números romanos, muestran, a diferencia de sus anteriores obras, "the possibility of narrative progression" en relación con el género "of the travelogue" (Gray, 2009: 27), cada uno de ellos se compone con una estructura autónoma que permite su lectura desgajada. Esta progresión responde, como el subtítulo de la novela indica, a una *Peregrinación inglesa* (*Eine englische Wallfahrt*). Un excelente acercamiento a la novela es el que realiza Richard T. Gray a propósito su propia construcción como la superposición de los anillos de Saturno: "The text itself consists of a series of distinct and identificable layers that are laminated onto each other in creative and often surprising manners" (Gray, 2009: 28).

Gray es ajeno al término de autoficción, pero detecta las ambigüedades que se ciernen sobre ese narrador en primera persona, alrededor del cual gravitan "a series of concentric narrative circles" (Gray, 2009: 28). El primero de estos círculos o capas es el del propio género de documental o artículo de viajes (*travelogue*), "which provides a broad and flexible framework for a course of (narrative) movement that has a sense of direction, without, however, having any precise aim or telos" (Gray, 2009: 28), género de no ficción que parece adoptar explícitamente. Sin embargo, el paratexto nos indica que sí estamos ante un texto de ficción (la edición española es editada en la colección "Panorama de narrativas" de la editorial Anagrama y calificada como "relato" en el resumen del propio libro).

El siguiente anillo es el lugar tanto geográfico como histórico generador de historias. El capítulo tercero, del que nos encargamos, se sitúa en un escenario preciso, "cinco o seis kilómetros al sur de Lowestoft" (Sebald, 1995: 63), desde donde puede ver la playa, como muestra en una fotografía que acompaña el comienzo del capítulo.

La tercera capa está conformada por las reflexiones acerca de acontecimientos históricos suscitadas por los lugares o las experiencias (Gray, 2009: 29). La mediación es lo que diferencia el siguiente anillo,

llamado "embedded historical narratives", relatos que el narrador nos transmite a través de historias contadas por personajes que aparecen en su viaje, así como de fuentes textuales (Gray, 2009: 30). No en vano, la memoria es imprescindible para lo que Vásquez Rodríguez llama "la *representación de verdad* en procesos ficcionales complejos, como los de la autoficción", para la que, a diferencia de la literatura testimonial, lo principal es "una apariencia de verdad" (Vásquez Rodríguez, 2014: 84). Esta capa puede verse con claridad en las fuentes que utiliza el narrador a propósito de los pescadores de arenques y los arenques que le suscita el lugar y sus recuerdos: una película mostrada en la escuela, "el folleto explicativo de la película rodada en 1936 que he conseguido encontrar hace poco" (Sebald, 1995: 66), "una historia natural del Mar del Norte publicada en Viena en 1957" (Sebald, 1995: 66-67) y "una monografía sobre la historia de la luz artificial" (Sebald, 1995: 74). Por la tarde, llega al lago Benacre Road y es el oscurecimiento que describe "el que me recordó que hacía unos cuantos meses había recortado un artículo del Eastern Daily Press sobre la muerte del mayor George Wyndham Le Strange, cuyo domicilio había sido la gran casa residencial de piedra de Henstead" (Sebald, 1995: 74). Así es como cuenta la historia de Le Strange y, a continuación, reproduce el artículo del periódico (Figura 2). Más adelante, "un cuarto de hora al sur de Benacre Broad" y por un casual encuentro con una piara de cerdos y la desaparición de un barco que había avistado, recuerda una historia contada en el Evangelio de San Marcos, 5 (Sebald, 1995: 78-80).

Housekeeper Rewarded for Silent Dinners

A wealthy eccentric has left his vast estate to the housekeeper to whom he hardly spoke for over thirty years.

Major George Wyndham Le Strange (77), a bachelor, collapsed and died last month in the hallway of his manor house in Henstead, Suffolk which had remained virtually unchanged since Georgian times.

During the last war, Le Strange had served in the 63rd Anti-Tank Regiment which liberated the concentration camp at Belsen on 14 April 1945. Immediately after VE-Day, he returned to Suffolk to manage his great uncle's estates.

Mrs. Florence Barnes (57), employed by Le Strange in 1955 as housekeeper and cook on condition that she dined with him in silence every day, said that Le Strange had, in the course of time, become a virtual recluse but she refused to give any details of the Major's eccentric way of life.

Asked about her inheritance, she said that, beyond wanting to buy a bungalow in Bloodies for herself and her sister, she had no idea what to do with it.

Figura 2.
Artículo sobre el mayor George Wyndham Le Strange (Sebald, 1995: 77).

Merece la pena que nos detengamos en la imagen de la figura 3. Se trata de un bosque cuyo suelo está plagado de cadáveres y que corresponde a los hechos sucedidos en el campo de concentración de Bergen Belsen en 1945. Lo único que el narrador cuenta es que el mayor George Wyndham Le Strange "había servido en el regimiento de defensa antitanques que el 14 de abril de 1945 había liberado" este campo (Sebald, 1995: 74). ¿Por qué no habla directamente del holocausto? Como afirma McCulloh, "Sebald knows that the large photograph of naked corpses under the trees (the camp was located in the forest east of picturesque German city of Celle) says more than words can. So Sebald simply shows us what Le Strange must have seen" (McCulloh, 2003: 64-65). Sebald toma un recuerdo no experiencial, una fotografía, para mostrar un tema delicado y central en mucha literatura testimonial; su literatura (auto)ficcional, sin

embargo, posee otras intenciones comunicativas, "hacer constituir una (re) interpretación, mediante los procesos estético-narrativos de la imaginación, la construcción de identidades" (Vásquez Rodríguez, 2014: 203)[3]. Este ejemplo sirve para indicar la dimensión que la posmemoria adquiere en Sebald en que "the narrator is confronted with material traces of a past that he does not understand, and for wich he therefore seeks to compensatate by means of fantasy and imagination" (Long, 2007: 58). Volviendo al narrador, Heidt indica que Sebald utiliza un yo universalizante como "as a sort of referent in the real world", lo que lo lleva a una implicación ética en su encuentro con el Holocausto, focalizando en "the problematic status of representation for Holocaust memory in general" (Heidt, 2008).

Figura 3.
Campo de concentración de Bergen Belsen
en *Los anillos de Saturno* (Sebald, 1995: 72-73).

3. Por ello, "in this sense the pilgrimage related in The Rings of Saturn is not simply geographical in nature: it is also a temporal pilgrimage through the modern history of Europe and its colonial conquests from the seventeenth through the twentieth century" (Gray, 2009: 30).

El siguiente anillo se diferencia de los anteriores por conformar en un sentido más estricto la urdimbre intertextual del texto:

> *These intertexts play a role fundamentally distinct from the source-intertexts of the previous category, since they operate not primarily on the diegetic level as a narratives that can be integrated into the larger narrative framework, but rather as formal of structural models that serve as paradigms for the organizational architecture of Sebald's own narrative* (Gray, 2009: 31).

Es en este penúltimo anillo donde hay que situar a Borges y la referencia al relato "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" que analizaremos más adelante. Aquí Gray identifica el sentido enciclopédico de la obra en relación a las imágenes e ilustraciones y a Borges. Finalmente, la última capa es la voz y la perspectiva de esa primera persona tan importante: "It circunscibes a larger fields that can be associated with issues of autobiography and personal memory" (Gray, 2009: 31).

5. AUTOFICCIÓN: UNIVERSOS PARALELOS Y MUNDOS POSIBLES

La breve aproximación con la que hemos comenzado acerca de la autoficción no agota los lugares desde los que abordar su estudio. Si bien Alberca profundiza en su filiación con el pacto autobiográfico, otros puntos de vista inciden en su parentesco novelesco, como el de Marie Darrieusecq, para quien "iría derecha a transgredir el último reducto del realismo: el nombre propio" (Alberca, 2007: 154). Desde aquí, vamos a explorar el camino que marca Arnaud Schmitt que pone en relación con la postulación de la teoría de los mundos posibles de Marie-Laure Ryan.

Schmitt plantea la autoficción no como una problemática entre el mundo real y el ficcional, sino como la flexibilidad del autor, que "parece ocupar dos zonas simultáneamente o, para otros, consecutivamente" (Schmitt, 2014: 52). De manera sumaria, resume en dos puntos las conclusiones de aplicar la teoría de Ryan a la autoficción: por un lado, "el acento ya no se pone en el componente ficcional del contenido del texto,

sino en una *virtualidad* reunida en el seno de un mundo posible que viene a modificar el contrato de lectura relativamente simple de la autobiografía"; por otro lado, "la autoficción podría vanagloriarse de poseer una 'integridad genérica'" (Schmitt, 2014: 55).

La virtualidad, pero también la ambigüedad, en la autoficción van íntimamente unidas al nombre propio, puesto que "el 'yo' autoficcional es […] inestable desde un punto de vista deíctico" (Schmitt, 2014: 53). Es decir, el yo se vuelve un significante vacío en cuya referencia cabe tanto el autor real como el ente de ficción creado por el texto pero que, por ello precisamente, no puede responder a ninguno de los dos. Consideramos esta interpretación altamente sugestiva por cuando da cuenta de que es el lenguaje el que crea tanto el mundo real (el autor real) como el mundo del relato (el narrador); y también, probablemente más importante, culmina la crisis del signo cuyo significante y significado habían resultado no corresponderse, hasta llegar a lo más íntimo de la identidad: el nombre propio; no en vano, Premat señala como uno de los pilares de la socavación del autor la crisis lingüística (Premat, 2009: 22).

Ciertamente Borges se presenta como ejemplo claro de ello en el relato que hemos señalado, a saber, "Borges y yo", donde no hay un conflicto entre mundos sino una escisión de la identidad en un nombre propio y un pronombre personal. En palabras de Premat, se presenta "una disociación entre el nombre (Borges), sujeto de la enunciación y su expresión discursiva, el pronombre deíctico 'yo'. El escritor es un personaje creado por el yo, pero que ha cobrado autonomía y ha tomado el poder, falseándolo todo" (Premat, 2009: 81).

Este análisis puede extenderse también a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", aunque su nombre se omita, porque cada *yo* textual es un lugar vacío. El cuento posee dos partes diferenciadas textual y cronológicamente. La primera es un artículo —dividido a su vez en dos partes separadas por numeración romana— cuyo paratexto aparece al final: "*Salto Oriental. 1940*" (Borges, 1944: 33). La segunda parte es una "*Posdata de 1947*" (Borges, 1944: 34), donde se indica que la primera parte apareció en *Antología de la literatura fantástica* de 1940. Lo interesante de esta división de fechas es que el texto que se publica en *Sur* en 1940 ya incluye esta posdata futura:

> *Posdata de 1947. — Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de Sur —tapas verde jade, mayo de 1940— sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha… Me limitaré a contarlas* (Borges, 1940: 42)[4].

Como indica Alberto Paredes, tanto la cronología como la posdata son ficticias y, tomando las palabras de Rodríguez Monegal, indica cómo Borges desdobla su texto dado que ha de ser leído como una copia de un tiempo futuro (Paredes, 2008: 189). Lo que se proyecta hacia el futuro, pues, es el argumento: Bioy Casares rememora una cita del artículo sobre Uqbar en *The Anglo-American Cyclopaedia*, pero este solo aparece en el volumen de Bioy. Es así como el narrador va dando cuenta de Tlön, mundo que "es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio" (Borges, 1944: 21); así, el narrador es testigo de cómo, con la intrusión de objetos, el mundo fantástico se va haciendo con el real —hallan los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön— hasta que todo sea Tlön. Asimismo, como apunta Gil Guerrero "Tlön va haciéndose con el mundo real […] en el nivel discursivo al incluir la concepción del universo que ha leído sobre Tlön" (Gil Guerrero, 2008: 126). Esto es lo que permite a Lefere relacionar este relato con el recurso de la metalepsis englobante, puesto que "el cuento está concebido como un mundo ficcional en que se integran diversamente, desde las primeras líneas introductorias hasta la ficticia posdata de 1947, el autor extratextual y su mundo" y que lo hace, además, irrealizable (Lefere, 2005: 85).

La teoría homóloga en narratología a la que en Física se conoce como de los universos paralelos es la teoría de los mundos posibles; ambas funcionan en literatura y Borges es un excelente ejemplo. De hecho, Ryan se vale de su relato "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941) para responder a la pregunta de "how can a narrative suggest the idea of parallel

4. Al publicarse en *Ficciones* (1944), el texto citado varía de la siguiente forma: "*Posdata de 1947.* — Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en *Antología de la literatura fantástica,* 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha… Me limitaré a recordarlas" (Borges, 1944: 34).

universes existing objectively?" (Ryan, 2006: 653). También "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" se nos presenta como un relato sobre multiversos.

La base de la teoría de mundos posibles es que la realidad ("now conceived as a sum of the imaginable rather than as the sum of what exists" [Ryan, 2006: 644]) se compone de una pluralidad de mundos; asimismo, estructura este conjunto como un sistema solar, en cuyo centro estaría el mundo real ("the actual world") rodeado de mundos posibles "but not actual" (Ryan, 2006: 645), como los universos paralelos; además, el centro y la periferia tendrían que ser accesibles entre sí. Sin embargo, cuestionando el estatuto de posibilidad, Ryan cita a David Lewis para afirmar que todos los mundos son reales desde el punto de vista de quien está en ellos y que también en los mundos ficcionales funciona la diferencia real-no real (Ryan, 2006: 646). Tlön posee una realidad con la que está invadiendo el mundo del narrador: "within parallel universes, all objetcts exist in the same ontological mode—the mode of actuality" (Ryan, 2006: 651), gracias a lo cual se pueden producir interferencias.

Lo curioso es que estas interferencias comienzan con la materialización de lo que Lubomír Doležel llama "la enciclopedia ficcional": "el conocimiento acerca de un mundo posible construido por un texto ficcional constituye una enciclopedia ficcional" (Doležel, 1998: 252). El relato se conforma como una enciclopedia ficcional literalmente y la objetiva de dos maneras: en primer lugar, la *Anglo-American Cyclopaedía* y, en segundo, la Primera Enciclopedia de Tlön. Tlön realiza lo que Ryan cree que es la mayor contribución de esta teoría a la narratología: la de trascender los límites entre ficción y no ficción (Ryan, 2006: 647), de manera que a la hora de secuenciar una historia se tenga en cuenta tanto lo real como lo virtual.

Ryan distingue tres procedimientos a la hora de narrar los multiversos: la narración del viaje entre mundos, la narración de una historia alternativa y la narración del viaje en el tiempo (Ryan, 2006: 656). Tlön no trata de una historia alternativa ni de un viaje en el tiempo; pero Borges invierte el viaje entre mundos: no hay un personaje que, como Gulliver, encuentre una entrada a otro mundo, sino que tenemos ese otro mundo apropiándose del mundo del narrador que, a su vez, por los procedimientos autoficcionales, es también el del lector. Borges está escribiendo un relato de fantasía y, por tanto, de ficción, con un procedimiento que basa su ontología en la ambigüedad entre ficción y realidad: la autoficción. Esto es

clave para entender el giro de la narrativa: no se trata de cómo la realidad influye en la ficción sino de la cómo la ficción influye en la realidad y esta es, finalmente, también ficción. Desde Platón y Aristóteles la poesía viene siendo entendida como mímesis, como copia de la realidad, pero entendemos que ha ido evolucionando hasta un sentido más etimológico del término poesía, esto es, hasta la *poiesis* griega como "creación": "la capacidad de 'crear', mediante la palabra 'poética', un mundo de ficción, enmarcado en los dominios de la fantasía y del arte" (Estébanez Calderón, 1996: 1001). Es una función próxima al significado que Platón le daba a la poesía de inspiración divina, contrario al que explica en Timeo de un hacer mimético "según el cual los poetas son considerados más bien como artistas que crean tratados de representar un objeto o de imitar un modelo" (Estébanez Calderón, 1996: 1001). Sebald, tomando la ficción de Borges, constata que "lo primero y único que existe es el texto; no es sino sometiéndolo a un tipo particular de lectura que construimos, a partir de él, un universo imaginario. La novela no imita la realidad, la crea" (Todorov, 94).

La autoficción funciona porque *yo* narrador es Borges autor y también es virtualmente la garantía de los hechos sobre ese mundo Tlön, mundo posible que debe ser satélite porque "si fuera central el contrato de lectura atendería a la ficción" (Schmitt, 2014: 56). Esto lo consigue gracias a la ambigüedad de la instancia narradora y a la textura de la narración:

> *La voz narrativa confunde el cronotopo de lo narrado, es decir, su espacio-temporalidad con el de la narración a través de un discurso que busca la imprecisión y que consiste en el enmascaramiento de la voz narrativa que hace un uso arbitrario y variable del estilo directo, indirecto y mixto* (Gil Guerrero, 2008: 126).

Por otro lado, Schmitt explica que la especificidad genérica de la autoficción no estaría en la ficción sino en la virtualidad, es decir, "crear un mundo posible en el seno de un universo claramente autobiográfico" (Schmitt, 2014: 55). El mundo virtual se presenta como ficticio y, por tanto, sigue las reglas de la ficción:

> *These rules can be spelled out as "pretending to believe that fiction describes a world which is both real and actual." Pretending that this world is real means pretending that is exists independently of the text, while pretending that it is actual means transporting oneself in imagination into this world and adopting the point of view of one of its members* (Ryan, 2016: 646).

6. AUTOFICCIÓN, TRANSTEXTUALIDAD Y TRANSDUCCIÓN

El penúltimo anillo que Gray identificaba en la narración de Sebald —los intertextos que tienen, sobre todo, una función estructuradora— está directamente relacionado con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" tanto en el tercer capítulo de *Los anillos de Saturno* como en toda la obra de Sebald. La relación transtextual entre estos dos textos es clara y a la vez compleja. Según la tipología de Genette, se trata de una relación de metatextualidad, "que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo" (Genette, 1962: 13). La primera referencia que Sebald hace de esta ficción de Borges es, al final del capítulo, a propósito de una analogía que se da en su mente a partir de una escena que observa y su lectura del texto:

> *Ya antes, cuando era niño, contemplaba al atardecer desde el fondo del umbroso valle a estos voladores, en aquel tiempo en un número incluso mayor, girando allí arriba, en la última luz, y me imaginaba que el mundo sólo se sostenía por las trayectorias que las golondrinas esgrimen en el espacio. Muchos años después leí el escrito publicado en Salto Oriental, Argentina, 1940,* Tlön, Uqbar, Orbis Tertius *sobre la salvación de un anfiteatro entero gracias a un par de pájaros* (Sebald, 1995: 81).

Si bien el narrador parece ser la garantía de los recuerdos que se narran, Sebald es plenamente consciente de la hibridez de "memoria e imaginación" que permite "incorporar recuerdos ajenos y hacérnoslo ver

como si fueran nuestros" (Vásquez Rodríguez, 2014: 87). El fragmento al que alude es el último párrafo del supuesto texto publicado en Salto Oriental en 1940:

> *Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro* (Borges, 1944: 33).

La cita no se establece de manera completa ni inequívoca puesto que, a pesar de hacer referencia incluso al título completo del relato, tergiversa los paratextos, ya que la localización que indica es Salto Oriental, que no aparece ni en la revista *Sur* ni en *Ficciones*, sino en el interior del relato: es un paratexto ficticio. Salto Oriental, además, pertenece a Uruguay, no a Argentina. La referencia a este lugar no solo se incluye en otros relatos como en "Funes el Memorioso" (*Ficciones*, 1944), sino también en ensayos: "La doctrina de los ciclos", contenido en *Historia de la eternidad*, se cierra con el paratexto "*Salto Oriental, 1934*" (Borges, 1936: 104).

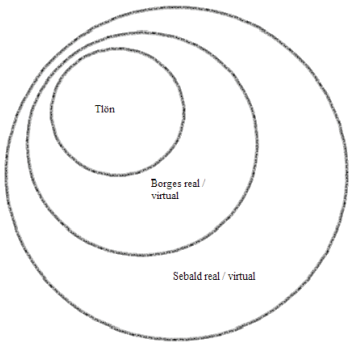

Figura 4. Apropiación de universos.

La operación metatextual de Sebald aumenta la complejidad ficcional de su relato al entrar en el juego borgeano. No se trata solo de un recuerdo no experiencial que se transmite. Como explica Gil Guerrero, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" conviven dos mundos que se excluyen entre sí: "El

mundo aceptado como real en la ficción (rf) y el mundo aceptado como ficticio en la ficción (ff) que finalmente termina invadiendo al primero" (Gil Guerrero, 2008: 124). Sebald toma la autoficción de Borges dentro de la virtualidad de su relato, lo que implica aceptar el universo paralelo Tlön no como explícitamente fantástico, sino como una posibilidad de la realidad. Al hacer alusión a este suceso casi efímero del relato e insertarlo sin especificar que ese hecho inverosímil tuvo lugar en Tlön, está repitiendo la operación borgeana por la que ese universo se apropia del real. Virtualmente, Tlön está en el mundo del narrador que, parece, se llama W. G. Sebald y que, parece, comparte el mundo del lector (Figura 4).

La segunda referencia a la ficción vuelve en forma de recuerdo: "El recuerdo de la inseguridad que sentí en aquel instante me lleva de nuevo al escrito argentino que ya he mencionado y que principalmente trata de nuestros intentos por inventar mundos de segundo e incluso tercer grado" (Sebald, 1995: 83). Sebald no alude al autor del relato: primero diciendo solamente dónde se publica y después hablando del *narrador* (Erzähler), pero no del *autor*. Sin embargo, sí nombra a Bioy Casares[5], como hemos dicho, uno de los baluartes de la autoficción borgeana.

Textual Actual World	=	*Actual World*	*pero*	*1*	*Possible World*	*en*	*Textual Actual World*	≠	*Actual World*
narrador autobio-gráfico Borges		autor Borges			narrador Borges sobre Tlön		narrador autobio-gráfico Borges		autor Borges
narrador autobio-gráfico Sebald		autor Sebald			narrador Sebald sobre Borges y Tlön		narrador autobio-gráfico Sebald		autor Sebald

Figura 5. Aplicación de la ecuación de Schmitt
a la relación transtextual de Borges y Sebald.

5. Es importante decir que, si bien en la traducción al castellano aparece el nombre completo —Adolfo Bioy Casares—, Sebald reproduce solo los apellidos, como hace Borges en el cuento.

Es así como podemos aplicar la ecuación a la que llega Schmitt como propuesta de autoficción: "TAW=AW *pero* 1 PW *en* TAW≠AW […] 'el locutor real' ('AS = Actual speaker') es idéntico al 'locutor implicado' ('IS = Implied speaker'), que es una de las condiciones del discurso factual" (Schmitt, 2014: 54).

Como afirma Doležel a propósito de la intertextualidad, "las obras literarias no sólo están conectadas a través de la textura sino también, y de manera igual de importante, a través de los mundos ficcionales" (Doležel, 1998: 282). Nuestra propuesta es que el mundo ficcional del relato de Borges posee ya una "existencia semiótica independiente" (Doležel, 1998: 282) de la que se vale el texto de Sebald tanto argumental como estructuralmente al tomarlo explícitamente.

Doležel propone el término de transducción para abarcar tanto sus conexiones intensionales como extensionales. El de transducción es un concepto aplicado por primera a la teoría literaria por Doležel en su artículo "Semiotics of Literary Communication". Al desbordar el término de intertextualidad, su sentido se encuentra en situar la literatura en el sistema de la comunicación (Doležel, 1998: 283). La trascendencia de la mera relación textual en el sentido transtextual de Genette viene indicada en la siguiente síntesis sobre el término:

> *La transducción constituiría hoy por hoy uno de los puntos culminantes de toda semiótica de la comunicación literaria. Como concepto incluiría fenómenos y actividades muy diversas: desde la inserción de un texto en otro texto hasta la transformación del género originario de una obra en otro diferente (la adaptación de una novela en drama, por caso). Pero también la traducción, la práfrasis crítica y la transducción plástica, musical o fílmica de un hipotexto* (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 180).

Gracias al concepto de transducción, Doležel entiende que el mundo ficcional se transmite por el mensaje y que, si bien el autor lo construye, el lector activamente lo reconstruye (Doležel, 1998: 283-284). Asimismo, "conduce la obra literaria más allá del acto comunicativo hasta una cadena de transmisión abierta e ilimitada» (Doležel, 1995: 286); Sebald autor/narrador es transductor del mundo de relato de Borges, en este caso

reproduciendo su "estructuración intensional" (Doležel, 1995: 286) y respetando algo que Doležel destaca: "el nombre propio como identificación rígida" (Doležel, 1995: 315). Es así como el principio necesario para la autoficción, el nombre de Bioy Casares, también lo es para la identidad intermundos.

La apropiación de Sebald responde a una práctica transductora no solo por la ampliación de la relación entre textos a la relación entre mundos que señala Doležel, sino por un aspecto que Sebald en parte dinamita con ironía: el del mediador del conocimiento. Para García Maestro, "Todo acceso al conocimiento está mediatizado, es decir, transducido", no por el autor ni por el texto ("agentes tradicionales jakobsonianos"), "sino por el sujeto que interpreta el mensaje para el lector, y que por ello mismo se interpone entre éste y aquél" (García Maestro, 2007: 211). García Maestro describe negativamente a este intérprete cuya lectura queda marcada por sus propias características como medio de justificarse y que va destinada a "un lector sin voz, un lector vulnerable, desposeído de toda posibilidad de expresión pública reconocida» que extienda una interpretación errónea por la "demagogia: dotar conscientemente a la mentira de atributos de verdad" (García Maestro, 2007: 211-212). El narrador autoficticio de Sebald encarna esta figura del transmisor de textos a partir de lecturas personales que sirven no a los intereses de los receptores ni al sentido de los propios textos, sino a su propia visión del mundo y a la construcción de su interpretación del mismo. Por ello, es capaz de tergiversar el relato de Borges según conviene a su memoria y al instante en que la reflexión sobre el texto se suscita.

Sin embargo, el problemático estatus de realidad y ficción del texto es lo que, precisamente, activa al lector ante una lectura transductora de este tipo. El narrador autoficticio provee lecturas de textos no ficticios como tales pero, de repente, trata de la misma forma un relato literario que, si no fuera por el conocimiento del lector, pasaría por un testimonio real de los hechos acaecidos a un anfiteatro. El lector experimenta entonces la misma reacción que cuando lee el relato de *Los emigrados* "Max Ferber" (Sebald, 1992: 206) y encuentra que una de las fotografías que se le muestran sobre un hecho histórico es una falsificación. Se pregunta entonces si las fotografías anteriores también estaban adulteradas; ahora, en *Los anillos de Saturno*, no puede evitar dudar acerca de los textos anteriormente transmitidos por la voz del narrador.

Como explica McCulloh, "Sebald is clearly holding up a mirror to another text", pero también incidiendo sobre otra de las ficciones claves en el sentido intertextual de Borges: "Pierre Menard, autor del Quijote" (McCulloh, 2003: 66). La pregunta, ahora, sería cómo escribir después de Borges, cómo crear un universo propio después de Borges y cómo ser *Sebald y yo* después de Borges y yo. Si bien tanto Borges como Sebald participan en algunos rasgos de la narración en abismo —caracterizada por una estructura narrativa, la identificación del autor, el narrador y el personaje, y una relación de simultaneidad entre el tiempo de la narración, el de la historia y el de la producción del texto (Meidaldea Leyva, 2016: 52-53)—, esta relación transtextual y transductora del texto de Sebald respecto al de Borges vuelca la dimensión especular del abismo, entendido como la inserción de "la propia actividad que da existencia al propio texto" (Meidaldea Leyva, 2016: 54), no hacia sí mismo sino hacia el otro[6].

7. CONCLUSIÓN

Debido al heterogéneo aparato crítico que nos ha servido para esta aproximación a la autoficción y también debido a la lectura de dos textos como los de Borges y Sebald, se hace necesaria una recapitulación que dé coherencia a la exposición.

En primer lugar, la definición de Manuel Alberca de autoficción se confirma operativa pero no agota sus posibilidades, dado que no se hace necesaria la explícita aparición del nombre del narrador, como el ejemplo de Borges indica. Más importante se hace la *conciencia de autoficción*, que es lo que permite hacer de tal procedimiento una estructura plenamente significante en relación a la complejidad del sujeto, del autor, de la identidad y, también, de la recepción.

Por otra parte, la lectura de Sebald ha permitido explorar un recurso que le es propio, el de la inclusión de imágenes manuscritas y fotográficas, que tiene consecuencias en la autoficción: en la construcción de la

6. En su extenso estudio sobre la narración en abismo, Medialdea Leyva dedica sendos capítulos a las narrativas de Borges y Sebald; sin embargo, desde aquí consideramos que, si bien pueden darse momentos de abismo en sus obras tal y como Medialdea Leyva la define, el término autoficción es capaz de abarcar la complejidad de la identificación entre la instancia autorial y narrativa y, sobre todo, dar cabida a la dimensión intertextual del texto. Si entendemos la creación en relación con la lectura, tanto en un sentido amplio como en uno particular como lo hace el narrador de Sebald, el abismo, la repetición especular dentro de sí, adquiere entonces un carácter mayor que el del mero momento de escritura.

identidad del narrador/autor, en la realidad de lo narrado y en la dimensión testimonial y de verdad que hay en el texto.

Asimismo, la lectura conjunta de Borges y Sebald ha dado pie a poner a prueba las implicaciones de considerar la autoficción como una virtualidad en el seno de un ámbito autobiográfico; el significante vacío en que se convierte el nombre del autor/narrador en el relato da cabida a ambas realidades. Además, la relación transtextual de ambos textos nos muestra cómo el universo virtual de Sebald abarca, a su vez, el relato de Borges, como otra virtualidad más dentro de una base autobiográfica; así, el estatuto ontológico de virtualidad de Borges pasa a ser en la narración del alemán de realidad por la manera en que se transmite, producto de una operación de transducción de universos.

Confirmamos que la autoficción solo puede construirse a partir de una implicación tanto del autor como del lector, dado que es en el horizonte de expectativa de este último donde se suscitan las dudas acerca de la realidad o virtualidad del relato propuesto. La misma realidad transductora posee Sebald como lector de Borges que nosotros como lectores del mismo Sebald, en cuya escritura se superponen las capas transtextuales que el lector es capaz de distinguir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

AMÍCOLA, J. (2008). "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". *Olivar* 9/12, 181-197 (también en *http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/12261/Documento_completo__.pdf?sequence=1* [04/03/2017]).

BARTHES, R. (1980). *La cámara l*úcida. *Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009. [*La chambre claire. Note sur le photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil].

BORGES, J. L. (1935). "Hombre de la esquina rosada". En *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

____ (1936). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

____ (1940). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Sur* 68, 30-46 (también en *http://*

trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/11488 [04/03/2017]).
____ (1944). "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
____ (1951). "El escritor argentino y la tradición" (también en *http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1519915.files/WEEK%203/El%20escritor%20arg%20y%20la%20tra_001.pdf* [04/03/2017]).
____ (1960). "Borges y yo". En *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
CASAS, A. (2014). "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 7-21. Madrid: Iberoamericana.
COLONNA, V. (1989*). L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) (también en *https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document* [04/03/2017]).
DOLEŽEL, L. (1998). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros, 1999. [*Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Londres: The John Hopkins University Press].
DOMÍNGUEZ, C, H. Saussy y D. Villanueva (2015). "Comparación interartística". En *Lo que Borges enseñó a Cervantes,* 173-197. Madrid: Taurus, 2016. [*Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London, New York: Routledge].
GARCÍA MAESTRO, J. (2007). *Los materiales literarios. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la "teoría literaria" posmoderna.* Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
GENETTE, G. (1962). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. [*Palimpsestes*. Paris: Seuil].
____ (1972). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. [*Figures III*. Editions du Seil].
GIL GUERRERO, H. (2008). *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Iberoamericana.
GRAY, R. T. (2009). "Sebald's Segues: Performing Narrative Contingency in The Rings of Saturn". *The Germanic Review*, *Heldref Publications* 84, 26-58.
HEIDT, T. (2008). "Image and Text, Fact and Fictions: Narrating W.G. Sebald's *The Emigrants* in the First Person". *Image [&] Narrative* 22, *http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/heidt.*

html [27/06/2017].

LEFERE, R. (2005). *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos.

LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

LONG, J. J. (2007). *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

McCULLOH, M. R. (2003). *Understanding W. G. Sebald*. South Carolina: University of South Carolina Press.

MEDIALDEA LEYVA, J. (2016). *Narración "en abismo"... (literatura, pintura, fotografía)... y cine*. Almería: Editorial Círculo Rojo.

PAREDES, A. (2008). *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo xx. (Antología crítica)*. México: Siglo XXI.

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

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1984). *Borges por él mismo*. Barcelona: Editorial Laia.

____ (1949). "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica". *Número* 5/1, 448-454 (también en *http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_05.htm* [04/03/2017]).

RYAN, M. L. (2006). "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative". *Poetics Today* 27/4, 633-674 (también en *http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.121.9029&rep=rep1&type=pdf* [04/03/2017]).

SCHMITT, A. (2014). "La autoficción y la poética cognitiva". En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 45-64. Madrid: Iberoamericana. ["L'autofiction et la poétique cognitive"].

SEBALD, W. G. (1990). *Vértigo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. [*Schwindel. Gefühle.* Frankfurt am Main: Eichborn AG].

____ (1992), *Los emigrados*. Barcelona: Anagrama, 2006. [*Die Ausgewanderten*, Frankfurt am Main: Eichborn AG].

____ (1995). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015. [*Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Eichborn AG].

Sebald y la fotografía: https://www.youtube.com/watch?v=PYoIbYgcADw) [22-12-2016].

SONTAG, S. (1977). *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Editora y Distribuidora Hispano Americana (EDHASA), 1981. [*On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux].

____ (2000). "A mind in mourning". *The Times Literary Supplement,* February 25 (también en *http://www.the-tls.co.uk/articles/private/a-mind-in-mourning/* [04/03/2017]).

TODOROV, T. (1978). "La lectura como construcción". *En los géneros del discurso*, 93-106. Caracas: Monte Ávila, 1991. [*Les genres du discours*. Paris: Seuil].

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, G. D. (2014). "Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción". En *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 79-105. Madrid: Iberoamericana.

Recibido el 6 de marzo de 2017.
Aceptado el 15 de junio de 2017.