

AUTOFICCIÓN Y DOCUFICCIÓN COMO PROPUESTAS DE SENTIDO. RAZONES CULTURALES PARA LA REPRESENTACIÓN AMBIGUA

JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

1. ROBERT CAPA ERA UN FARSANTE

El fotógrafo Robert Capa era un farsante. En plena Guerra Civil, donde se encontraba tomando imágenes para dar cuenta de la atrocidad de la guerra española, viajaba frecuentemente a París y se hacía pasar por el representante de Robert Capa. Ni siquiera tenía ese nombre, Capa era un judío de origen húngaro llamado Endre Friedmann. Y mucho menos era representante. Pero se mostraba de esa manera para poder negociar sus instantáneas al alza.



La verdad de su célebre *Muerte de un miliciano*, el momento trágico en que un hombre pasa de la vida a la muerte en el campo cordobés, también pendía de un hilo, y parece que ese hilo se cortó al contrastar los documentos y las noticias de ese día en el cerro Muriano: nadie cayó abatido el 5 de septiembre y nadie capturó con una cámara el tránsito icónico y cruel de un balazo en el pecho.

Otra mentira parecida. Agustí Centelles nunca le robó al azar la famosa fotografía en que tres milicianos están parapetados detrás de dos caballos muertos en la calle Diputación y empuñan sus fusiles apuntando a un enemigo fuera de plano. Fue un montaje. Centelles deambulaba por el centro de Barcelona el día siguiente a la sublevación fascista, persiguiendo los combates que se libraban en la ciudad, y pidió a los milicianos que orquestaran aquella imagen patética como reflejo de la gran tragedia: dos animales gigantes retorcidos y amontonados sobre los adoquines, tres hombres apoyados sobre la muerte con la gorra calada y la mirada atenta, y un cuarto en primer plano con un pequeño revólver.



Es paradójico, y profundamente artístico, que tanta mentira se haya convertido en real, permítanme la sentencia. Robert Capa adoptó ese nombre para la posteridad; el miliciano del Cerro Muriano, si bien fingía la muerte en maniobras militares, se ha convertido en el icono

del conflicto bélico español y ha trascendido su significado por encima de la mera superficie de su imagen, resignificándose a la manera de los mitos que diseccionara Barthes (2009); los caballos y los fusiles de Centelles convocan a la muerte y al horror, y esa escena es igual de real, igual de asombrosa e igual de terrorífica que cualquiera de las imágenes asombrosas y terroríficas que nunca pudieron ser captadas en la Guerra Civil. O incluso más, me atrevo a decir, por su capacidad de connotación y sugerencia.

En el fondo de esta cuestión, late un debate estético que a día de hoy nos sigue interesando porque confronta distintos conceptos de verdad y distintos grados de realidad: ¿Qué forma del relato representa mejor los hechos del pasado, o del presente? ¿Tiene el mismo valor el montaje que la imagen limpia? ¿Existe imagen limpia o todo es relato, discurso e intención? ¿La literatura o la ficción (la representación) superan a la realidad? ¿En qué términos?

Debiéramos atender, no tanto a la forma que toman distintas imágenes, a los elementos con que se componen (pensemos en la “verdad” de un collage, o en la inclusión o eliminación de algún detalle gracias a la intervención tecnológica), sino a la estrategia de comunicación que se propone esa foto, esa imagen, esa novela autoficticia o docuficticia. Solo de ese modo podríamos distinguir, más allá del binomio verdad-mentira, autenticidad-ficción, diferentes propuestas comunicativas en relación con la estética: servir como documento o testimonio de un acontecimiento, buscar un efecto emocional en el lector/espectador, “limpiar” un sentido de posibles interferencias interpretativas, desestabilizar un estatuto de verdad o un género mediante la parodia, directamente fabular o directamente engañar.

2. ESTRATEGIAS DE LA AMBIGÜEDAD

El problema de la “verdad”, si consideramos como válido el cambio que la pragmática operó en los estudios literarios, no reside tanto en las formas de los propios discursos, sino en la voluntad que autor y lector reconocen en ellos. Los trabajos de John Searle (1975, 1979, 1983) pusieron el acento en la “intentionality” de la obra, pero no lo hacía privilegiar la interpretación autorial por encima de cualquier otra, sino para entender el funcionamiento de los textos, su circulación, su interpretación y su incidencia atendiendo a criterios formales, pero también de situación, contexto (que luego desarrollará

con mayor precisión George Lakoff, 2006), formato (analizado con detalle y profundidad por Roger Chartier, 1992) y demás elementos que condicionan la lectura de una obra.

Philip Lejeune, en la línea de Searle, propuso interpretar los textos ficcionales y no ficcionales como una oposición pragmática. Esta oposición se basa en los llamados “pactos de lectura” tácitos (de referencialidad, para los textos no ficcionales, sujetos por lo tanto a criterios de verdad/mentira; de ficcionalidad, para los textos ficcionales, donde no cabe el cuestionamiento verdad/mentira) que lector y autor negocian previamente a la propia lectura.

Sin embargo, entre el “pacto de referencialidad” y el “pacto de ficcionalidad” (Lejeune, 1975), solo un “pacto de ambigüedad” (Alberca, 2007) es capaz de ofrecer una explicación satisfactoria y profunda sobre el fenómeno de la autoficción y el fenómeno de la docuficción¹. Esta tercera vía combina “elementos”, “técnicas” y “estrategias” (Tschilschke y Schmelzer, 2011), que el lector había asumido como exclusivas de un pacto o de otro.

La ambigüedad no solo supone la hibridez de elementos de realidad y de ficción dentro de un texto; ni tampoco supone solamente una combinación de técnicas escriturales distintas, como la mezcla de un discurso periodístico, ensayístico o novelesco. La ambigüedad presenta una estrategia narrativa referencial y ficcional al mismo tiempo, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral.

El fenómeno actual no se caracteriza ya por la inclusión de elementos autobiográficos o fragmentos históricos en una estructura novelesca, como podía ocurrir en la novela autobiográfica o en la novela histórica de inspiración decimonónica. No, no se trata solo del uso ocasional de éstos para dar mayor verosimilitud a la novela, sino de la construcción entera de la novela como un simulacro autobiográfico o histórico. Tampoco se trata de la apropiación de tal o cual elemento aislado tomado de aquí o de allá, sino de la invasión colonialista de los géneros de no-ficción por la ficción hasta dejarlos irreconocibles. (Alberca, 2007: 287)

¹ No pretendo estudiar en este momento la *autoficción* como procedimiento textual, tema muy desarrollado por la crítica desde Serge Doubrovsky (1977) pasando por Jacques Lecarme (1992) hasta el propio Manuel Alberca (2007), que es el que cito en este trabajo. Más bien me interesa la valoración de su aporte en la literatura contemporánea, muy extendida aunque también muy polarizada. Para la *docuficción*, en cambio, sí me será útil una mínima incursión en su definición.

En esta línea, retomo parte de la exposición realizada en torno a las imágenes, el pacto ambiguo fija el horizonte de expectativas del lector en la referencialidad, en los hechos, y atenta conscientemente contra ese horizonte de expectativas al incluir en la narración procedimientos de ficción. Sin embargo, tal atentado no menoscaba necesariamente el valor programático, el valor performativo, de ese texto o de esa imagen. De otro modo, a partir de ese pacto ambiguo, tanto autor como lector aceptan que el terreno en el que se mueven es inestable, siempre bajo sospecha, en el que la ficción coadyuva a intensificar el significado o los sentidos que el autor quiere imprimir sobre los hechos relatados y que nunca deberán considerarse automáticamente veraces, sino como parte de un discurso impregnado en mayor o menos grado de una evidente subjetividad.

En palabras de Fernández Mallo, la docuficción (esto es, uno de los fenómenos derivados del pacto de ambigüedad) “es lo que hacen con sonidos los músicos cercanos al Dj cuando usan el sample”. (Fernández Mallo, 2007). Fernández Mallo entiende la docuficción, en concreto, como una distorsión de la referencialidad a través de elementos ficticios, cosa que, sin ser desacertada, resulta demasiado imprecisa. Ciertamente, los textos ambiguos operan una distorsión, un sample, una adulteración de la realidad para obtener una explicación de lo real que renuncia a ser puramente objetiva, entre otros motivos porque plantean la escritura, no como un informe, sino como un campo de batalla estético, ético y fundamentalmente epistemológico: “un nuevo espacio de producción y figuración de la verdad” (Mattalía, 2008: 185).

Un ejemplo muy de moda en el terreno de la fotografía digital como síntoma de una determinada representación contemporánea: Instagram. Es de sumo interés el desarrollo reciente de aplicaciones (APP) móviles que ofrecen mecanismos de manipulación de las fotografías digitales. Estas manipulaciones, no profesionales sino al alcance de cualquier usuario, permiten el juego con los colores, la saturación, la definición, la intensidad y demás variables de una imagen real. Por supuesto, tal manipulación ofrece una intensificación de sentidos y propone una interpretación más o menos precisa. La imagen vintage de Instagram, con colores cálidos, vivos o brillantes ayudan a realizar una lectura de la imagen, en mi opinión y dependiendo del caso, nostálgica, misteriosa, amable, cálida, dura, etcétera. ¿Manipulación? Sí. ¿Mentira? No creo. En cualquier caso,

sería interesante preguntarse por qué circula de nuevo esa imagen *vintage*, anacrónica, como elemento nostálgico en el tiempo presente.

Valga esta mínima incursión en un campo tan cambiante para reforzar la idea que trato de defender: frente a la pretendida mimesis o a la pretendida objetividad, la ambigüedad abre un espacio de duda donde se prioriza una interpretación de la realidad, siempre susceptible de ser refutada.

En otro lugar intenté poner de manifiesto la posición, a mi entender privilegiada, de un procedimiento narrativo muy en boga en la literatura contemporánea española y latinoamericana: la “investigación de escritor” (Martínez Rubio, 2012a; Martínez Rubio, 2012b), donde un narrador autoficticio escoge un procedimiento de investigación sobre un hecho del pasado, un caso político, una muerte, una figura literaria o histórica o una historia familiar. ¿Qué busca la autoficción y el relato de una investigación en primera persona sobre un hecho real, que se construye con elementos, técnicas y estrategias ficticias? En este momento señalaré una cosa solamente: la apariencia de verdad, es decir, la verosimilitud, pero sobre todo la apariencia de transparencia al relatar los logros y los fracasos de la investigación sobre un hombre, sobre una mujer o sobre un acontecimiento, es decir, la honestidad. Apariencia de verdad y apariencia de transparencia, es decir, verosimilitud y honestidad subjetiva. En la novela de investigación de escritor, se persigue, se busca y se asedia la verdad (se investiga, en definitiva), pero también se cuestiona y se reformula con mayor prevención que en un informe.

Tras la pérdida de autoridad explicativa de los grandes metarrelatos (Lyotard, 1979), la Posmodernidad no nos ha arrojado a un caos cognoscitivo, como pretendieron algunos. Al contrario, la “verdad” parece todavía posible, aunque fundamentalmente a través de un individuo, tan responsable de ella como falible.

Escojo cinco ejemplos que aúnan autoficción y docuficción. ¿Lo que relata Javier Cercas en *Soldados de Salamina* es cierto? Diríamos que parcialmente. Y aún sería relativamente fácil distinguir la parte no ficcional de la parte ficcional: la investigación alrededor de la figura de Rafael Sánchez Mazas, con el relato real que incluye a mitad de la novela que resulta ser una pequeña biografía, forma parte de la no ficción; cuando el protagonista se atasca con la historia de Sánchez Mazas, pasa a investigar a aquel que no llegó a disparar sobre el intelectual fascista, Antonio Miralles, y esta sería la parte puramente ficcional. ¿El conjunto de *Soldados de Salamina* es es cierto o falso?

Es difícil responder de forma unívoca y sin entrar en este tipo de distinciones.

¿Lo que relata Francesc Bayarri en *Cita a Sarajevo* es real? Desde el punto de vista factual sí: el protagonista de esta novela investiga sobre la identidad del que ejecutó el asesinato del general filonazi Luburic en un pequeño pueblo de la provincia de Valencia en los años 60, Ilja Stanic, y finalmente lo encuentra. Ahora bien, las sospechas que el propio testimonio de Stanic levanta en el narrador sobre los motivos del asesinato, actúan como resorte para escribir esta novela: el testimonio no es suficiente para el narrador, de modo que fabula con las hipótesis que el propio Stanic descarta. La novela se convierte así en algo más que en relato de los hechos, o que en verdad contenida entre los márgenes de la palabra: es un espacio de interpretación y negociación de significados.

¿Lo que relata Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos* es cierto? De nuevo, sí lo es la muerte de José Robles, su asesinato en Valencia durante la Guerra Civil. Pero no puede serlo la serie de hipótesis que el investigador (presente, aunque de manera mucho más discreta) despliega sobre las razones de este hecho: lo mataron por ser un espía en zona controlada por el comunismo soviético, por ser un intérprete de altos mandos de la inteligencia soviética en Valencia y haber asistido a altos secretos militares, etc.

¿Lo que relata, de nuevo, Javier Cercas en *Anatomía de un instante* es cierto? Esto es más complicado: ¿cuál es la verdad del gesto de Carrillo, de Suárez o de Gutiérrez Mellado al enfrentarse a los golpistas del 23-F y no tirarse al suelo como el resto de diputados del Congreso? Aquí los hechos valen como resorte para una reflexión subjetiva tan ligada a la imaginación como a las conjeturas lógicas. Escojo un fragmento sobre la figura del general Gutiérrez Mellado:

Tal vez la furia del general Gutiérrez Mellado no estaba hecha únicamente de una furia visible contra unos guardias civiles rebeldes, sino también de una furia secreta contra sí mismo, tal vez no sea de todo ilícito entender su gesto de enfrentarse a los golpistas como el gesto extremo de constricción de un antiguo golpista.

El general [...] no hubiese aceptado que cuarenta y cinco años atrás había sido un oficial rebelde que había apoyado un golpe militar contra un sistema político fundamentalmente idéntico al que él representaba ahora en el gobierno. Pero nadie se libra de su biografía. [...]

Desde su llegada al gobierno, siempre actuó como quien renuncia de antemano a tener razón o a haberla tenido, es decir actuó como si supiera la verdad: [...] que él era a su modo responsable de la catástrofe de la guerra. [...] Toda su ejecutoria política estuvo orientada, no a discutir o reconocer sus culpas, sino a limpiarlas, asumiendo la responsabilidad de impedir un nuevo 18 de julio y desmontando, para impedirlo, el ejército que lo había provocado: su propio ejército, el ejército de la Victoria, el ejército de Francisco Franco. Y de ahí también que –además de un gesto de coraje y gracia y rebeldía, además de un gesto soberano de libertad y un gesto póstumo y un gesto militar- su gesto de enfrentarse a los guardias civiles rebeldes en el hemiciclo del Congreso pueda entenderse no sólo como una forma de ganarse un indulto definitivo para sus culpas de juventud, sino también como un resumen o emblema de sus dos principales empeños desde que cinco años atrás Adolfo Suárez lo nombrara su vicepresidente y le encargara la política de defensa del gobierno: someter el poder militar al poder civil y proteger al presidente de las iras de sus compañeros de armas. (Cercas, 2009)

Como propone Cercas, podemos pensar en el enfrentamiento de Gutiérrez Mellado con los guardias civiles de Tejero como un gesto que purga, en cierto modo, el hecho de haber apoyado de forma activa el golpe de Estado de Franco y el hecho de haber luchado con él contra la democracia republicana en el 36. ¿Benevolente? ¿Serenos? ¿Injusto? Debataremos a partir de ahí. Obviamente es indemostrable este eje de interpretación, pero en tanto que ficción ambigua (o mejor, no ficción ambigua), resulta interesante para valorar la figura del general golpista reconvertido en demócrata.

¿Lo que relata Justo Navarro en *El espía* es auténtico? Tendríamos dudas con respecto lo narrado sobre Ezra Pound, si simpatizaba en realidad con Mussolini o si bien sus discursos fascistas en la radio italiana eran la máscara fanática de un espía norteamericano; y tendríamos más dudas todavía con respecto al protagonista investigador, trasunto del propio Justo Navarro, y el relato que hace de sí mismo: la separación de su mujer, el viaje a Pisa para escribir, el encuentro con la historia de Pound, etc. De otro modo, lo que cuenta *El espía* (2011) sobre Ezra Pound es el resultado de una investigación y una reconstrucción veraz más o menos estetizada, con más o menos certezas y con más o menos interrogantes, como si fuera una obra de no-ficción; ahora bien, el relato de la investigación del narrador, el autoficticio Justo Navarro, se concreta en aspectos que pueden no ser referenciales (ruptura matrimonial, estancia en Pisa,

depresión, incapacidad escritural...), pero este plano no invalida las verdades alcanzadas en el plano referencial sobre Ezra Pound. Y en cambio, referencialidad y ficción no se alternan, sino que se combinan en el relato y se dan al mismo tiempo.

3. ENTRE EL TODO Y LA NADA, HAY ALGO; UNA ACUSACIÓN Y UNA DEFENSA

El pacto ambiguo, sostén teórico de la autoficción y de la docuficción, sus más claras manifestaciones, no ha sido entendido de manera tan benevolente por parte de la crítica. Para Manuel Alberca (2007):

Son el resultado de una invasión justificada, en cualquier caso, por un lugar común, ya expuesto, de mucho predicamento en la cultura posmodernista: todo es ficción, porque todo es uno y lo mismo. (2007: 287-88)

Alberca denosta esta forma “posmodernista” de concebir la verdad y su relato. “Todo es ficción y nada es realidad” es, desde mi punto de vista, una lectura precipitada cuando no injusta. La ambigüedad emplea la ficción para incidir, resaltar, cuestionar y repensar precisamente la realidad y la “verdad” de los hechos. Ciertamente existe un trabajo de distorsión estético, pero esa operación ambigua no da como resultado una manipulación ética. Bien al contrario, la implicación ética de estas novelas es palpable, y el compromiso con la verdad por parte de los escritores, aun desde la escritura ficcional, es absolutamente firme.

No planteo una defensa radical del concepto de “Historia” a lo Hayden White (1973), según el cual todo es relato y, por lo tanto, todo es ficción, contra el concepto de “Historia” de Aristóteles, que separa de forma estricta entre poesía (hechos inventados) e Historia (hechos reales). Planteo, eso sí, que debemos estar vigilantes y debemos ser conscientes de las posibilidades y de los problemas de concebir la realidad como un relato, en el que la escritura completa (o escoge) una propuesta de sentido, y que la ficción ayuda a imprimir.

En ocasiones se desliza tácitamente un criterio de primacía literaria, al colocar los relatos de contenido factual, de manera especial los textos autobiográficos, en una especie de segunda división literaria. [...] Se percibe en estas posiciones una especie de aristocratismo, según el cual, para poder ser admitidos en tan

exclusivo club literario, el testimonio personal, la autobiografía, la crónica periodística o histórica y la biografía no tuviesen más remedio que disfrazarse de novelas. (Alberca, 2007: 76)

Este posicionamiento en defensa de la ambigüedad no es ni acróico (Alberca, 2007: 74), ni desdeñoso de las obras de no-ficción.

¿No será que se prefiere el manto protector de la ficción y su declaración expresa de no responsabilidad antes que arrostrar las molestias y el riesgo de contar sin máscaras lo que era hasta entonces privado, secreto o desconocido? (Alberca, 2007: 77)

Ni tampoco es cobarde la ambigüedad, y más si tenemos en cuenta el volumen de novelas de investigación que se inscriben en el terreno de la memoria histórica, de España y de América Latina. La ficción no inmuniza respecto de la responsabilidad de contar; precisamente la ficción es el vehículo de narración de los hechos ocurridos y, además, potenciadora del sentido y de la intención que el autor plantea con su novela. De ahí la importancia de la representación, más que de la realidad primera, dice Roger Chartier al estudiar los ritos o las representaciones simbólicas en relación con los efectos que producen:

La representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta. (Chartier, 1992: 59)

No quisiera repetir los argumentos ya esgrimidos, pero sí insistir en la defensa de esta representación ambigua .

La docuficción [tomémoslo como “la ambigüedad”] se presenta así, en general, como un programa de regeneración estético que reacciona tanto al agotamiento de formas representativas y perceptivas como ficcionales. Por un lado, permite proseguir con la tradición posmoderna del juego metaficcional (aunque bajo pronósticos diferentes), por otro, al ocuparse de temas relevantes para la sociedad y la política, indica el camino hacia afuera del “universo textual” posmoderno. (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 20)

Este “programa de regeneración” viene avalado por el innegable éxito de estas obras y por la percepción general del público de que

exponen o sacan a la luz verdades factuales, modificadas estéticamente y alteradas en su composición, pero que no solo evitan caer en la mentira sino que luchan contra el silencio y el olvido de la Historia. Podrían hacerse extensivas a este nuevo pacto de lectura las posiciones de Paul Ricoeur (1996):

Lo sorprendente es que esta interconexión de la ficción con la historia no debilita el proyecto de representancia de esta última, sino que contribuye a realizarlo. (Ricoeur, 1996: 908)

Robert Capa podría ser un farsante, quién sabe. En cambio, yo debo pedir disculpas por haber comenzado este estudio con una afirmación tan rotunda como injusta (tampoco era del todo cierta mi censura). El valor del trabajo de Robert Capa no se cifra en la capacidad referencial estricta y milimétrica de sus imágenes, sino en su capacidad comunicativa y performativa, valor icónico, imagen fuerte (Chihaiia, 2010). Es más complicado que llamarlo mentiroso. Sí lo era al presentarse en París como el representante del fotógrafo y no como el fotógrafo mismo, pero eso obedece ya a otro orden de mentiras.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Bayarri, Francesc (2006), *Cita a Sarajevo*, Valencia, L'Eixam Edicions.
- Barthes, Roland (2009), *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- Cercas, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori.
- Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- Chihaiia, Matei (2010), “Una imagen fuerte: Guernica entre ficción y no-ficción”, en Tschilschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar [eds.] (2010), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana /Vervuert, pp. 113-132.

- Dubrowsky, Serge (1977): *Fils*, Paris, Galilée.
- Fernández Mallo, Agustín (2007), «El deslumbramiento estético sólo se da ante situaciones y objetos que nos desenfocan la mirada establecida. Entonces es cuando se regenera un género, o lo que es lo mismo, aparece uno nuevo». Entrevista de Ivan Humanes Bespín, disponible en Literaturas.com: <<http://www.literaturas.com/v010/sec0703/entrevistas/entrevistas-03.html>> (01/10/2013).
- Lajeune, Phillipe (1975), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- Lakoff, George (2006): *No pienses en un elefante*, Madrid, Editorial Complutense.
- Jacques Lecarme, «L'autofiction: un mauvais genre?», en *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.
- Liotard, Jean-François (1989), *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.
- Martínez de Pisón, Ignacio (2005), *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral.
- Martínez Rubio, José (2012a): “Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen”, en Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (2012): *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang.
- (2012b): “La historia como espacio del crimen: casos reales en la ficción de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri”, en Sánchez Zapatero, Javier; Martín Escribà, Àlex [eds.] (2012): *El género negro. El fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Mattalía, Sonia (2008), *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana.
- Navarro, Justo (2011), *El espía*, Barcelona, Anagrama.
- Ricoeur, Paul (1996), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Searle, John (1975): “The Logical Status of Fictional Discourse”, en *New Literary History*, 6/2, pp. 319-332.
- (1979): *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1983): *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Tschilschke, Christian von; Schmelzer, Dagmar (eds.) (2010), *Docuficción. Enlaces entre ficción y noficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.