

“En un delirio de esponja con cien ojos”: brevedad y fragmentariedad en la *autonovela* de Eduardo Berti*

“En un delirio de esponja con cien ojos”: *Brevity and Fragmentation in Eduardo Berti’s* *Autonovela*

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS

Dpto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
Plaza Menéndez Pidal, s/n. Madrid, 28040
maria.m.deyros@ucm.es
Orcid ID 0000-0002-9154-7575

RECIBIDO: 20 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 21 DE ABRIL DE 2021

Resumen: En el presente trabajo analizaremos cómo se produce la fusión entre lo autoficcional y lo metaficcional en dos *autonovelas* de Eduardo Berti. Comprobaremos cómo la escritura fragmentaria es la más indicada para expresar esta literatura de corte autoficcional, y observaremos las diferentes estrategias utilizadas por el autor argentino en la creación de unas novelas caracterizadas por la fragmentariedad, la brevedad y la fractalidad del discurso narrativo.

Palabras clave: Eduardo Berti. Fragmentariedad. Fractalidad. Metaficción. *Autonovela*.

Abstract: The present work aims at studying the fusion between the autofiction and the metafiction in Eduardo Berti's *autonovela*. The paper focuses on the different strategies used by the Argentine writer in order to create the fragmentation, brevity and fractality in the narrative discourse. It concludes with the argument that fragmentary writing is the most convenient form of autofictional literature.

Keywords: Eduardo Berti. Fragmentation. Fractality. Metafiction. *Autonovela*.

* Este trabajo se encuadra dentro del Programa de Atracción de Talento. Ayudas destinadas a la atracción de talento investigador a la Comunidad de Madrid en centros de I+D. Modalidad 2: Ayudas para la contratación de jóvenes doctores. Convocatoria de 2018; y dentro del Proyecto de I+D+i – PGC Tipo B FRACTALES. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI (PID2019-104215GB-I00).

Ser breve, en arte, es suprema moralidad.

(JRJ)

Todos los escritores adolecen de que no quieren descomponer las cosas, y no se atreven a descomponerse ellos mismos, y eso es lo que les hace timoratos, cerrados, áridos y despreciables.

(Ramón Gómez de la Serna)

Resulta indudable que lo fragmentario se manifiesta como una característica propia –aunque no exclusiva (Mora 2015, 95; Román)– de la literatura actual. Bajo esa tendencia hacia la “escritura corta” que postulaba Barthes como contraria a todo “pensamiento sistemático” (en Noguero 2019, 35), podemos reconocer gran parte de la producción narrativa hispánica de los últimos años, en la cual se incluiría la obra del autor argentino, Eduardo Berti.

El surgimiento y desarrollo casi en paralelo de la estética de la brevedad y de la fragmentariedad literaria (Noguero 2008, 164; Epple) hace inevitable la identificación del fragmento con el tamaño reducido que adquieren numerosas manifestaciones literarias, como los microrrelatos o el poema en prosa. Sin embargo, es necesario precisar que la brevedad no representa una característica *sine qua non* de la obra fragmentaria, pues tal condición dependerá, no tanto de la extensión de los fragmentos, sino más bien del “modo compositivo” (Mora 2015, 99) con el que estos son ensamblados en el conjunto. Con todo, es evidente el estrecho vínculo que une ambos conceptos; lo cual se puede apreciar, claramente, en toda la obra narrativa de Berti: “Lo breve y lo fragmentario son dos cosas que definen mi forma de escribir” (en Anchante).

Así, resulta incuestionable la fuerte presencia en su producción literaria de ese “tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido” que Gómez de la Serna proclamaba para la prosa (Noguero 2019, 40), el cual derivará en su concepción de la “visión de la esponja”; considerada esta como la base sobre la que se conforma el *ramonismo* (Zlotescu 212; Noguero 2019, 42):

El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretengo ser esponjario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a las limitaciones de nosotros mismos, mira en derredor como en un deli-

rio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas de las cosas. [...] El punto de vista de la esponja –de la esponja hundida en lo subconsciente y avizora desde su submarinidad– trastorna todas las secuencias y consecuencias, desvaría la realidad, [...] crea la fijeza en lo arbitrario. (Gómez de la Serna, en Zlotescu 211-12)

Este particular estilo que Gómez de la Serna comienza a desarrollar a través de sus colaboraciones periodísticas impregnará su producción literaria a partir de 1912 (Hernández 133) y se caracterizará por la fragmentariedad del discurso, la presencia constante de las greguerías y el interés por los acontecimientos de la vida cotidiana; instantes aparentemente triviales, pero que, vistos desde una óptica descentrada, múltiple y subjetiva, otorgarán un significado diferente a la realidad.

No es casualidad, por tanto, que el creador de las greguerías sea uno de los referentes del escritor argentino. En el breve prólogo que precede a sus *Ramonerías* (2011a),¹ Berti ha destacado la voluntad de Gómez de la Serna de “despojar al aforismo”,

de todo afán didáctico o moralizante (afán que, por ejemplo, hallamos en los pensamientos de Pascal) para echar una mirada perpleja y singular sobre las cosas, algo que los formalistas rusos no habrían vacilado en denominar “extrañamiento”. No se trata de lo que algunos entienden por “mirada adánica” (la mirada virgen de un Adán que ve las cosas por primera vez), sino más bien de una óptica que va más allá de las percepciones cristalizadas y que encuentra sobre todo correspondencias o analogías asombrosas entre objetos que eran a priori independientes o entre un objeto y determinada actividad humana. De ahí que muchas veces en las greguerías las cosas adquieran vida: el cañón está como asustado por lo que acaba de hacer. (2011a)²

Precisamente esas “analogías asombrosas”, que Ramón es capaz de establecer gracias a la mirada insólita, que le proporciona la acertada simbiosis entre el

-
1. Esta no es la única obra que Berti dedica a Gómez de Serna. Algunas de las composiciones que conforman *Ramonerías* fueron incluidas anteriormente en el bilingüe *Les petits miroirs / Los pequeños espejos* (2007a) y en la reedición española de *La vida imposible* (2014a), en apéndice a los microrrelatos allí incluidos. En la misma línea ha publicado recientemente *L'ivresse sans fin, des portes tourmentées* (2020).
 2. Este libro se publicó en Argentina con una tirada muy limitada, por lo que es difícil acceder a él. El prólogo se cita por su transcripción en el blog *La nave de los locos* (<<http://nalocos.blogspot.com/2011/04/eduardo-berti.html>>).

humor y la metáfora poética, constituyen el armazón sobre el que Berti sustenta su obra narrativa. En efecto, la presencia constante de la analogía le permite representar una realidad permeada de una “inquietante extrañeza”, que le conduce hacia una literatura de corte imaginativo (Berti, en Ferrero) en contraposición a la literatura de tipo costumbrista.

Por tanto, en la estela del *ramonismo*, como principio estético, podríamos encuadrar toda su producción literaria, desde los libros de cuentos, a los volúmenes dedicados al microrrelato y al aforismo, y, por supuesto, las novelas. En todos se logra ese pretendido extrañamiento a través de diferentes estrategias: la ambientación de sus obras en lo que el autor ha llamado “momentos bisagra” de la historia (Martínez Deyros 44), como sería el caso de sus novelas *Agua* o *El país imaginado*; la fractalidad, mediante la recursividad de determinadas analogías que afectarían tanto al nivel estructural como de contenido; y la fragmentariedad del discurso narrativo, la cual habría que entender como expresión de la voluntad del autor de reflejar la dispersión y multiplicidad de la realidad, y, como veremos, esta resulta especialmente indicada para la expresión de la ficcionalización del yo.

ENTRE LA VIDA Y LA OBRA: LA AUTONOVELA DE EDUARDO BERTI

Recuperamos el concepto de *autonovela* para el caso concreto de *Un padre extranjero* y *Faster*, pues ambas comparten los rasgos generales que Mora establece para este subgénero de la literatura egódica (2013, 141-47).³ Situada dentro de la narrativa autoficcional (Mora 2012, 43), la autonovela se diferencia por incorporar siempre una reflexión de tipo metaliterario; por lo que la obra se presenta como “la metaescritura de uno(mismo)” (Mora 2013, 142). Bajo este membrete, se incluirían novelas como *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías; *Mate jaque*, de Javier Pastor; *Clavícula*, de Marta Sanz; *La familia de mi padre*, de Lolita Bosch; *Cultivos*, de Julián Rodríguez; o *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández, entre otras. Estas obras compartirían

un esquema autofictivo, un paralelismo constante entre la reelaboración subjetiva y la elaboración del propio libro en curso, una autocrítica psi-

3. El término *autonovela* fue propuesto previamente por Alberca como sustitutivo del calco francés autoficción: “En ámbito francés, el «invento» ha recibido gracias a su más destacado representante, Serge Doubrovsky (*Fils* 1977), el nombre de *autoficción*, término que asumo en aras de no propagar más neologismos, pero confieso que preferiría el de *autonovela*” (10).

coliteraria y un contenido tan clavado a la realidad que podría causar efectos directos (y no siempre agradables) en el entorno personal y familiar del escritor. (Mora 2008; 2018)

Nuestro interés por este tipo de obras no reside en dilucidar los elementos que se corresponderían realmente con la biografía del escritor –cuestión que es improcedente, desde nuestro punto de vista–, sino más bien en demostrar que este tipo de literatura del llamado giro autobiográfico (Giordano) entraría a todas luces dentro del ámbito de la ficción. Por tanto, la distinción que, aparentemente se establecería con la “literatura imaginativa” dependería de los “gradientes ficcionales” (Mora 2019, 96) y afectaría no tanto a qué tipo de elementos se corresponden con la realidad vivida por Eduardo Berti, sino más bien al modo en el que esos materiales han sido incorporados como parte del mundo ficcional.

La escritura, en ambas obras, parte de diversos episodios biográficos del autor, cuya veracidad ha sido admitida por el propio Berti en varias entrevistas. Sin embargo, es preciso no olvidar la insistencia del escritor por subrayar el proceso de ficcionalización que han experimentado al ser incorporados a la diégesis narrativa:

Si bien esta novela [*Un padre extranjero*] tiene muchos elementos autobiográficos, más que en mis libros anteriores [...] el narrador de la novela no soy yo. Es alguien muy parecido a mí. Alguien que podría ser yo. Y a este narrador le causa una mezcla de celos y de temor ver que su padre también quiere escribir un libro. Como si ese terreno tuviese que ser exclusivamente suyo en el ámbito de su familia. A mí no me pasó exactamente eso. Me gustaba y me intrigaba la idea, que me resultaba inquietante. No me incomodaba ni me daba celos. (Berti, en Alonso)

No es estrictamente una autobiografía [*Faster*]. El punto de partida del libro y muchas de las cosas que se cuentan, sí. Pero a partir de esa primera historia hay una mezcla de verdad y de ficción. Donde la ficción se suma a la verdad; no viene a desviarla. Yo aprovecho los olvidos, las dudas (esto pasó hace 40 años), y juego un poco con ello. (Berti, en Madrid)

Un padre extranjero parte del bloqueo artístico que el narrador autodiegético, *alter ego* de Eduardo Berti, experimenta ante la escritura de una biografía novelada de Joseph Conrad. Las continuas analogías que el yo autoral va estableciendo entre el escritor polaco y su propio padre terminan por configurar

una estructura en abismo, que comprende tres novelas diferentes, coincidentes, a grandes rasgos, con las tres secciones de la obra: “Cementerio Club”, formada por dos capítulos, que funcionarían a modo de apertura y clausura del conjunto, y cuya acción gira en torno al misterio que rodea la figura paterna: a raíz el fallecimiento de la madre, comienza a aflorar misteriosamente la verdadera identidad del padre extranjero; “Pent Farm”, subdividida en cuatro partes y que desarrolla la novelización del proceso de escritura de la biografía sobre Conrad; y, finalmente, “El derumbe”, que se correspondería con la novela breve escrita por el padre del protagonista.⁴

En *Faster*, en cambio, el detonante de la historia estará representado por los recuerdos de su temprana vocación como periodista, con la creación, en plena adolescencia, de una revista *amateur*, en la que publicará, junto a su amigo Fernán, su primera gran entrevista al campeón de Fórmula 1, Juan Manuel Fangio. Como veremos, los episodios de carácter biográfico incorporados a las novelas son numerosos y no se limitan a la biografía del autor, pues también se toman sucesos relacionados con la vida de los personajes históricos recreados en la ficción: Conrad y su familia; Fangio o George Harrison, entre otros.

En efecto, la ambigüedad con la que vienen tratados estos episodios biográficos y la ausencia de enmascaramiento del yo nos bastaría para considerar ambas novelas como autoficcionales, tal y como entiende el concepto Alberca. Pero, además, la relevancia que adquieren determinados motivos característicos de la metaficción permite al autor profundizar en los orígenes de su escritura, a la vez que cuestionar el proceso compositivo de su obra mediante un juego especular que daría continuidad al eterno conflicto que sitúa al creador entre las lábiles fronteras de la literatura y la vida.

Delafosse ha considerado, acertadamente, como una constante en la producción literaria de Berti la orientación metaficcional de su escritura. De hecho, en las autonovelas podemos observar algunos de los elementos autorreferenciales que la estudiosa indica para *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*, y que contribuirían a potenciar la especularización interna de la obra, ya sea mediante el desdoblamiento de la voz del narrador, la estructura en abismo de los diferentes niveles narrativos y la incorporación de temas y motivos metaficcionales.

4. Recordemos que con el neologismo “derumbe” el autor señala la “mezcla de derrumbe y cambio de rumbo” del protagonista (Berti 2016, 156).

Así, en “Pent Farm” la narración sobre el episodio biográfico de Conrad es constantemente interrumpida por la intervención del yo en primera persona, que reflexiona sobre el propio desarrollo de la escritura y aporta variantes o posibles reescrituras:

Lo vio deambular al pie de la colina de Hempton. (Paso por ahí y noto que han levantado, en el presente, un inmenso cartel publicitario).

Lo vio entrar en el cementerio y leer los nombres en las tumbas, lo vio sentarse entre ellas a comer una manzana. (Voy al mismo cementerio y no puedo resistirme a buscar entre las tumbas una con el nombre de Meen, pero es una búsqueda inútil). (2016, 86)

(He anotado en un cuaderno esta idea momentánea, pero la descarto luego por compleja: alguien que no es Meen, pero que odia a Józef o tiene algo pendiente con él –¿qué?–, se aprovecha del rumor y decide asesinarlo a sabiendas de que todos creerán que fue el forastero). (2016, 288)

También es posible destacar la estructura en abismo que incluye los tres niveles narrativos; lo que se consigue, quizá, de forma más explícita en *Un padre extranjero*, al hacer coincidir esas tres novelas, antes mencionadas, con los tres grandes bloques en los que se divide la obra. Dicho desdoblamiento aparece más atenuado en *Faster*, pues, en este caso, se ha apostado por una división del texto diversa, en la que cada capítulo aparece representado por un texto hiperbreve, sin ser precedidos ni de epígrafes ni de numeración. Los tres niveles que observamos, en este caso, quedarían enmarcados en el relato autoficcional, en el que el yo recuerda sus orígenes como escritor, a través del periodismo y, en concreto, a través de la creación de una revista deportiva durante sus años escolares. Dentro de esta historia marco estaría inserta la propia entrevista (o supuesta entrevista) que el joven Berti y su amigo Fernán realizan al campeón argentino Juan Manuel Fangio. El último nivel estaría representado por los diversos fragmentos que interrumpen la diégesis narrativa, formado por extractos de la mencionada entrevista y una serie de citas de los personajes que intervienen en la historia principal.

En cuanto al contenido, la escritura se presenta como el gran tema que, desde nuestro punto de vista, une las dos novelas. Uno de los autobiografemas básicos que aparecen en ambas tiene que ver con la identificada por Molloy como “escena de lectura”. Esta se correspondería con una de las “escenas textuales primitivas”, junto con “el primer recuerdo, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje” y “la escenificación del espacio autobiográfico” (28).

En la autonovela el encuentro del yo con el libro adquiere un carácter ritual, y suele acompañarse de una especie de mentor que introduce al niño en el mundo mágico de la lectura. Esta figura está encarnada normalmente por el padre, aunque en *Faster* también adoptan este rol las tías maternas con sus bibliotecas gemelas:

Mi padre era un buen lector, pero no soportaba acumular objetos y al cabo de cada lectura le regalaba el libro recién terminado a un amigo o a un conocido o a la primera persona que pasaba por la calle. Mi padre tenía la costumbre de llevarse un dedo a la sien para decir que allí guardaba su “biblioteca invisible”. Por fortuna, había a mi alcance una biblioteca visible: la de mis tías, Nelly y Sara, las dos únicas hermanas de mi madre. Crecí leyendo los libros de esas tías, maestras de literatura. Poseían una biblioteca fascinante o, más bien, dos bibliotecas porque, a pesar de vivir juntas (“solteras empedernidas”, había decretado mi padre), cada cual contaba con su biblioteca y eso causaba que hubiera volúmenes repetidos. (2019, 64)

Un personaje que aparecerá mencionado en las dos obras será el maestro de matemáticas, Jan Seyda, al que Berti vincula con el despertar de su vocación literaria (2016, 84). Y su influencia será clave para que el joven protagonista decida componer su primer relato: *Mic, el marciano*; episodio ficcionalizado en *Faster* (2019, 124).

“Leer es reescribir, escribir es reescribir, es comenzar una y otra vez” (Román) y la metaficción potencia ese bucle hasta al infinito, tal y como apreciamos en las autonovelas bertianas. El proyecto literario del padre, aquella biografía novelada que antes de su exilio escribió sobre el Greco, encuentra su analogía, de forma inconsciente, en la escritura de la biografía sobre Conrad que emprende el hijo años más tarde; la lectura que realiza el padre de la ópera prima del hijo, *Agua*, le lleva a iniciar el proyecto literario que quedará inconcluso con el título de *El derumbe*; la lectura de la biografía que Jessie realiza de su marido, Joseph Conrad, le sirve al yo autoral como punto de arranque para la redacción de su propia biografía novelada sobre el escritor polaco; etc.

Las numerosas referencias a otros libros, tanto propios como ajenos, reales y ficticios, dan cuenta de la posición relevante que adquiere esta escena textual primitiva. El libro se convierte en el punto de intersección de las diferentes historias y, en concreto, destacamos la alusión al primer libro de cuentos de Berti, *Los pájaros*, del que forman parte dos relatos que son considerados por el yo ficcionalizado como el germen de la escritura futura: “Calambre de agua” (2019, 139) y “Los monstruos” (2016, 171).

El acto de leer conduce al establecimiento de una red de analogías que el narrador establece entre los diferentes personajes, a través de la cual van tomando forma los tres proyectos literarios ficcionalizados: vincula la figura del padre con la de Conrad, en cuanto extranjeros que al llegar a un país nuevo deciden cambiar su nombre y reinventarse una identidad. A través de esta condición de extranjero también favorecerá la analogía del yo autorial con su padre, en cuanto su emigración a Francia lo ha convertido a él también en otro extranjero y percibe que, en la actualidad, ha adquirido ese estatus para su propio hijo. En cambio, en otros momentos, el narrador establecerá su correspondencia con Borys, hijo de Conrad, ya que la lectura de las biografías que este y su madre escribieron sobre el polaco le permite advertir ciertas semejanzas entre ambos, motivadas por el sentimiento de extrañeza que en el hijo genera el acento extranjero del padre.

Este mismo motivo le servirá al autor para establecer una serie de similitudes entre los escritores y los personajes de sus obras de ficción: tal es el vínculo que asocia al personaje de Józef con el misterioso alemán, Meen, quien decide acabar con la vida del escritor tras haberse sentido identificado con uno de los personajes del cuento “Falk”; episodio que es recogido por Jessie Conrad en *Joseph Conrad y su mundo* (1926) y que le servirá al yo autorial como aliciente para emprender la biografía novelada, que en *Un padre extranjero* adopta el título de “Pent Farm”. Asimismo, también se establece una cierta analogía entre el proceso genético de composición de *Un padre extranjero* y *Amy Foster*, pues una anécdota extraída de la lectura de *The Cinque Ports*, publicada por Ford Madox Ford en 1900, le sirvió a su amigo Conrad para la escritura de su relato (Herndon 553).

Por otro lado, esta misma obra cobrará especial relevancia en la novela de Berti, no solo por las semejanzas que se establecen entre la protagonista y las mujeres de *Un padre extranjero*, la madre y Jessie (vistas como anclas, por la atracción que ejercen sobre sus respectivos maridos, emigrantes en un espacio determinado que les es ajeno); sino por el papel fundamental que juega la lengua, como motivo de extrañamiento. Esa lengua materna que, a pesar de no ser empleada, aflora como una *lengua fantasma*⁵ en los momentos de mayor intimidad, cuando Yanko se dirige a su hijo en un idioma diferente del inglés, produciendo en Amy Foster “un malestar atávico”, compartido por Jessie cuando escuchaba a su marido hablar a su hijo en polaco (2016, 239).

5. La lengua fantasma sería la lengua materna que el extranjero se esfuerza por ocultar, pero que no llega a “amputar” del todo (Berti 2016, 36).

En este sentido será clave la escena final en la que Yanko, agonizante, intenta comunicarse con su mujer, pero la incompreensión será absoluta al hacer su aparición esa lengua extraña. La misma sensación de impotencia y de decepción experimentada por Amy Foster (“dice cosas tan extrañas..., no sé qué...”, Berti 2016, 345) surgirá en el yo autoral y en Meen, al ser incapaces de descifrar la revelación final de los moribundos:

mi padre tal vez se da cuenta de que su secreto se resiste a no ser más secreto o mi padre no se da cuenta de nada, convencido de que al fin yo conozco la verdad, ya está dicho, eso cree él, pero es rara mi reacción o mi falta de reacción, mi indiferencia, el mundo parece volverse más y más inexplicable, más y más indiferente alrededor de mi padre. Hay algo trágico en esto. Algo parecido a un final. (2016, 345)

El secreto que rodea la vida de su padre queda, por tanto, sin descifrar y motivará las diferentes variantes que el narrador propondrá para el final de las dos historias; ofreciendo, de esta forma, una obra abierta.

Si bien la lectura de la primera novela de Berti, *Agua*, impulsa al padre hacia la creación literaria; el hijo decidirá emular al padre, en su condición de extranjero, emigrando a Francia. Aunque su decisión, totalmente voluntaria, nada tendrá que ver con la condición de exiliado de su progenitor (quien huye de su país poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial), resulta significativa por cuanto incida en su escritura, ya que vivir en un país con una lengua diferente al español le permitirá adquirir una mayor autoconsciencia de su lengua materna:

La patria de un escritor es la lengua, no una región geográfica determinada [...] Una de las dificultades de vivir en una tierra donde se habla otra lengua es el riesgo de perder fluidez debido a la fuerte presencia de otro idioma. Yo no me creo amenazado por esto. [...] creo que la distancia es buena, en lo que respecta a la lengua, porque trae consigo una mayor autoconsciencia. (Berti, en Kupchik)

Desde esta óptica deberíamos entender la obra del autor argentino, la cual apunta hacia la especularización de la escritura,⁶ lo que se traduce en su prefe-

6. No olvidemos que dentro de este ejercicio de especularización de la escritura habría que comprender no solo la obra escrita en español, sino en también en francés. Véase a este respecto, *Les petits miroirs / Los pequeños espejos*, donde desarrolla la metáfora del espejo mediante el reflejo de las dos lenguas.

rencia por una literatura lúdica y fragmentaria. Esta es, quizá, la razón por la que sus novelas se alejan del autobiografismo y podamos situarlas en la categoría de la autonovela, pues el peso que adquiere la reflexión metanarrativa es muy superior, en comparación al cuestionamiento de la argentinidad, por ejemplo, sobre la que gira gran parte de la literatura argentina autobiográfica de su generación.

Un padre extranjero, a nivel estructural y de contenido, emula el eterno retorno nietzscheano “de lo mismo pero diferente. Diferencia y repetición, comienzo y recomienzo del arte que no discurre sino fragmenta” (Román); donde la lectura se convierte en escritura, y esta a su vez nuevamente en lectura y en reescritura, potenciando esta repetición *ad infinitum*. El carácter fractal de los fragmentos favorecería un tipo de “escritura sin fin o siempre en trance de escribirse”, pues

Los fragmentos conforman un espacio abierto, incompleto, descentrado en su apariencia: entre fragmento y fragmento siempre podrá existir otro fragmento y cada fragmento, a su vez, será susceptible de fragmentarse: el todo es fragmentario y cada fragmento es un todo: todo y nada. (Pascual 111)

Este tipo de fractalidad por analogía entre los diferentes personajes también la podemos apreciar en *Faster*; en concreto, entre las correspondencias que se establecen entre la amistad surgida entre los protagonistas y la de sus ídolos musicales. Pero, al igual que en *Un padre extranjero*, esta serie de correspondencias le sirve al yo para profundizar en un tipo de introspección metaliteraria, cuando reflexiona sobre el nacimiento de su vocación de escritor: “Yo quería ser escritor o, más importante y prioritario aún, quería escribir: escribir para mí, ante todo” (2016, 121):

abracé el periodismo como una vía provechosa para ganarme la vida, para aprender los secretos de la escritura en general [...] mientras, también en privado, leía y leía sin parar buscando en textos ajenos armas o trucos, de manera comparable a Fangio que, cuando joven en su pueblo de Balcarce, aprendía mecánica y exploraba los motores de los coches convencido de que en ellos había armas o trucos para correr, para ser veloz y, ante todo, más que para ser veloz, para ser una sola cosa con el coche: uno solo, piloto más automóvil, como esos músicos que son una única criatura, ellos y el fiel instrumento, como George y su guitarra que gemía muy gentilmente. (2016, 122)

ESTRATEGIAS DE UNIFICACIÓN EN LA OBRA FRAGMENTARIA

La experimentalidad presente en este tipo de obras acercaría estas autonovelas hacia otras formas liminares de la narrativa actual, como las colecciones o series de textos integrados (Gómez Trueba; Brescia/Romano; Gallo) o micronovelas (Vásquez). En los últimos años la crítica ha venido mostrando su interés, especialmente en ámbito latinoamericano, por este género híbrido y sus semejanzas con la novela fragmentaria posmoderna. No cabe duda de que tanto un subgénero como otro comparten determinadas características esenciales (fragmentariedad, fractalidad, intratextualidad, finales abiertos y participación de un lector activo) y se valen de las mismas estrategias para crear la coherencia de sentido y estructural, tales como la recurrencia a determinados elementos narrativos (espacio, personajes, temas o motivos) y el empleo de ciertos recursos retóricos (elipsis e ironía, principalmente). Sin embargo, un rasgo que, desde nuestro punto de vista, resulta crucial para considerar una obra como colección de textos integrados reside en la relativa autonomía que poseen los diferentes fragmentos allí incorporados con respecto a la totalidad.

Grosso modo, podemos reconocer que la gran mayoría de los fragmentos insertos en las colecciones o ciclos admitirían una doble lectura, pues adquieren sentido (o más bien, diferentes sentidos) tanto si los consideramos como textos autónomos, independientes unos de otros, como dependientes del resto del conjunto. Sería, por tanto, esta “paradoja de la fragmentación”, mediante la que se concibe una obra abierta a partir de textos cerrados –a la que se han referido algunos críticos (Román; Matelo 2208)–, la principal característica que podría diferenciar la serie de textos integrados de la novela fragmentaria. Esta paradoja se sostiene a partir de la constante tensión que se produce entre las diferentes estrategias de “unificación” o “autonomización” de los fragmentos (Matelo 2210).

En la novela, en cambio, dicha tensión, aunque no llega a desaparecer del todo, sí quedaría atenuada por la prevalencia que cobrarían las estrategias de unificación, a pesar de que algunos de los fragmentos o capítulos permitan una lectura independiente al ser extrapolados de la totalidad. Tal es el caso, por ejemplo, de esos relatos que han permanecido semiocultos en la obra de otros autores y que Berti se encarga de recoger en diversas antologías, como *Los cuentos más breves del mundo* (2008), *Historias encontradas* (2009a), *Fantasmas* (2009b) o *Vidas de hotel* (2017):

Algunos de estos relatos se hacen eco de una historia mayor, del gran relato que los contiene (remedándolo con variantes y en miniatura), otros

son independientes o únicamente ilustrativos de un momento o un detalle en particular. Ambas prácticas existen, por cierto, desde hace siglos. Las “novelas” que componen el *Quijote*, las muchas digresiones narrativas que hay en Sterne o en Fielding son, por lo común, independientes del relato mayor. Un paradigma de lo opuesto, o sea, el relato “especular” que reproduce o refleja a pequeña escala el relato mayor que lo enmarca, es una historia que Henry James “incrusta” dentro de su novela breve *Un episodio internacional*. (Berti 2009a, 7-9)

Una de estas microhistorias, que permitiría una lectura completa fuera de la obra que la contiene, sería el relato que la también escritora Marguerite le cuenta al protagonista de *Un padre extranjero*:

Yo soy el viento que mató a Odön von Horváth. Fue el día 1.º de junio, lo recuerdo a la perfección, de 1938. Los diarios, al día siguiente, dieron cuenta de un tornado y de dos muertos: un sujeto que pasaba por el bosque de Vincennes y un hombre parado a las puertas del teatro Marigny, a la vuelta de Les Champs-Élysées. Este último era, lo supe después, escritor. Nadie cree cuando en mi descargo digo que no lo vi, que sin duda todo fue fruto de un error: yo no lo había leído aún y él no debía estar allí, tan lejos de Ámsterdam, tan lejos de su Hungría natal, tan al abrigo del árbol. Nadie me cree cuando digo que él sí me vio, que empezó a verme llegar antes, mucho antes de aquella noche de junio. Todo esto hoy lo sé porque lo he leído al fin: leí esa escena en una de sus novelas donde un personaje muere con el cráneo todo aplastado; leí acerca de ese sueño recurrente, consignado alguna vez, el de un árbol que se desploma en medio de un bosque inmenso. Queda claro: él me vio, me presintió. Y, sin embargo, esa noche no nos vimos, nos chocamos como un par de transeúntes distraídos y cuando minutos después se corrió y recorrió el telón del teatro Marigny (ese gesto involuntariamente higiénico, semejante al de los vientos que barren y limpian el cielo), cuando ocurrió eso en el cielo pequeño que es el teatro, Horváth ya no estaba aquí, Horváth no existía más. (2016, 253-54)

Por otro lado, en los intercapítulos de las dos novelas, se incluyen una serie de fragmentos hiperbreves, los cuales cobrarán pleno sentido solo si los entendemos dentro del conjunto de la obra, como fractales de la historia mayor; a pesar de que para algunos se pueda admitir una lectura autónoma. Es el caso de los diferentes microrrelatos, aforismos o citas, que rompen la linealidad del

discurso, con el cambio del narrador, al mismo tiempo que reproducen a pequeña escala determinados motivos o temas del relato en el que se enmarcan. De este modo, tal y como apuntó Dällenbach, estos “metarrelatos reflectantes” potencian el efecto de circularidad y recursividad (66), característicos de la literatura fractal. Si bien encontramos ejemplos de este último tipo en obras precedentes,⁷ los localizados en las autonovelas vendrían a fortalecer la ambigüedad generada entre la realidad y la ficción.

En el caso de *Un padre extranjero*, hasta en tres ocasiones se interrumpen las diferentes líneas narrativas con la inserción de tres capítulos contruidos a partir de la fragmentación de la obra ajena. En el primer caso (XVII), el autor escoge tres fragmentos de la novela *Victory*, de Joseph Conrad; en concreto, aquellos que asocian la figura paterna, el viejo Heyst (extranjero también), al rito iniciático de la lectura. En el segundo (XXXIX), Berti introduce tres fragmentos seleccionados de tres obras biográficas sobre la figura de Conrad, escritas por su mujer, Jessie Conrad, su hijo, Borys Conrad, y su amigo y colaborador, Ford Madox Ford. Los textos vendrían a reforzar la importancia que el concepto de extranjería juega en la obra y, en concreto, en la percepción del personaje extranjero a través del acento, entendido este como el último vestigio de esa lengua fantasma que nunca termina de desaparecer.

Finalmente, el capítulo XLIX incorporaría seis fragmentos extraídos de la supuesta biografía que uno de los personajes de “Pent Farm”, H. L. Cockburn, escribió sobre Borys Conrad. En estos intercapítulos, el autor juega con la reelaboración de materiales inventados y reales para potenciar ese efecto de confusión que persigue la obra autoficcional, a la vez que proyectan determinados elementos clave que sirven como puntos de analogía entre los diferentes personajes: Conrad, Borys, el narrador intradieгético y su padre.

En *Faster* se observa, asimismo, ese carácter fractal de los fragmentos que interrumpen la diégesis narrativa, ya sea bajo el formato de citas, o bien mediante la incorporación de determinados extractos de la entrevista que el joven Berti y su amigo realizaron a Fangio.

Las citas, incluidas a modo de aforismos, reflejan de forma simbólica e intertextual algunos de los temas y motivos de la historia principal (como el

7. Véanse a este respecto los microrrelatos especulares que Berti introduce en *El país imaginado* (2011b), los cuales adoptan la forma de sueños de la protagonista y tienen la función de señalar las porosas fronteras entre el mundo onírico y el real (Martínez Deyros).

inevitable paso del tiempo o la amistad) a través de la presencia de algunos personajes (Fangio o George Harrison). Además, estos fragmentos mantienen un evidente vínculo entre sí al adoptar la misma estructura sintáctica: “cita + Lo podía haber dicho Fangio. Lo dijo / Lo dice [...]”; estructura que es invertida en el último caso, amplificando, de esta forma, el efecto reflectante (la cursiva es nuestra):

“Correr es la vida. Todo lo que sucede antes o después no es más que esperar”. *Lo podría haber dicho Fangio. Lo dice*, cigarrillo en mano, *Steve McQueen* en la película *Le Mans*”. (45)

“Mi temperamento es pacífico, no soy de los que se enfrentan”. *Lo podría haber dicho Fangio. Lo dijo George* en una entrevista en los años setenta. O bien: “Si uno ama mucho su vida, hay más chances de que los demás lo amen”, pero eso *lo dijo Paul*. O bien: “Aunque ser honesto no da muchos amigos, da los amigos correctos”, pero eso lo dijo John”. (99)

“La rapidez es sublime, la lentitud es majestuosa”. *Lo podría haber dicho Fangio*, para quien “un buen piloto es aquel que gana corriendo lo más lentamente posible”. (147)

“Cuando un coche funciona bien, cuando el motor suena de manera armoniosa, el ruido se transforma en música y el piloto es como un director de orquesta”. *Lo podría haber dicho George*, cuando el periodista argentino le preguntó por los coches. *Lo dijo Fangio* en más de una oportunidad”. (197)

Por otro lado, la indeterminación sobre la naturaleza ficcional de las preguntas y las respuestas de la entrevista queda en suspenso durante toda la obra. Al igual que sucede con la novela breve, *El derumbe*, de *Un padre extranjero*, el lector nunca tendrá la certeza de que se trate, efectivamente, de la auténtica entrevista, y la inserción, en la página 109, de la imagen de dicho documento solo potenciaría esta tensión entre lo ficticio y lo real.

Del mismo modo, notamos la similitud existente entre algunos de los fragmentos de la obra y una entrevista publicada en la revista de literatura *Hispanamérica* en el año 2012, donde Berti recuerda el influjo de su maestro Jan Seyda y la composición de su primer relato. Por las coincidencias observadas entre las dos versiones, sospechamos que el autor ha podido incorporar el texto real de la entrevista en la novela, lo que reforzaría, una vez más, la ambigüedad perseguida con la obra autoficcional:

Recuerdo, sobre todo, escenas de lectura con los primeros libros “juveniles”: me fascinaban los Hardy Boys, los libros de la serie de Alfred Hitchcock y las aventuras de Guillermo, que escribía Richmal Crompton. Tenía muchos libros de la colección Robin Hood y pocos años más tarde (tendría doce o trece años) me enteré, lleno de admiración, de que mi maestro de matemática de sexto grado (el polaco Jan Seyda) ¡había llegado a publicar una novela, *Los papeles secretos* (o algo así), en la colección amarilla de Robin Hood! Podría decir que Seyda fue el primer escritor al que traté personalmente, aunque nunca hablé de su novela con él... Recuerdo haber leído con pasión a Julio Verne, a Salgari... pero también las historietas: desde “Larguirucho” hasta, no sé, “El álbum del Tony”. [...]

Desde muy chico escribía. Lo primero que hice fue una especie de historieta que se llamaba “Mic, el marciano”. Todavía tengo, por ahí, los dos cuadernos. Es muy sintomático: al principio de la primera aventura de Mic hay un 50 por ciento de dibujos y un 50 por ciento de textos, pero el texto va ganando cada vez más terreno y al final los dibujos son como una anomalía... (Berti, en Ferrero)

Recuerdo mis primeros libros “juveniles”: no solo Verne y Salgari, sino también los Hardy Boys o la serie de Guillermo que firmaba Richmal Crompton. Tenía decenas de libros de la colección Robin Hood y, pocos años después, a mis doce o trece años, supe lleno de admiración que mi maestro Jan Seyda, maestro de matemática en la clase A y en la B, había llegado a publicar una novela en la colección amarilla de Robin Hood. Seyda fue el primer escritor que conocí personalmente, pero nunca hablé con él de su novela. [...]

Mi primer paso al respecto fue una especie de historieta llamada *Mic, el marciano*, las peripecias de un espía extraterrestre que se vale de los muchos artilugios de su planeta y sale airoso de mil aventuras. Todavía tengo por ahí los dos cuadernos y es muy sintomático: en las primeras escenas hay un cincuenta por ciento de dibujos, pero el texto va ganando más terreno y, al final, los dibujos son casi una anomalía, tanto o más extraterrestres que el marciano, con su cara verde y su gruesa nariz roja y naranja. (Berti 2016, 64-65)

En efecto, la fractalidad es preciso entenderla como una estrategia de unificación, puesto que contribuye a acrecentar el placer estético, cuando logramos apreciar la totalidad en cada fragmento (Noguerol 2019, 41). Siguiendo a Dehouve, podemos tomar el concepto de “fractal por analogía”, para hacer refe-

rencia a una idea o elemento replicado en escalas diferentes. Dicha analogía habría que entenderla como el recurso básico que sostiene el entramado de las dos novelas, pues sirve para construir la diégesis narrativa a través de las similitudes que vinculan a unos personajes con otros, como hemos visto en el apartado anterior; pero también podemos apreciar esa estrategia a nivel estructural, mediante la disposición de las diferentes historias según el modelo de las cajas chinas, y a través de las distintas figuras retóricas de repetición que reproducen ese efecto espejo en la sintaxis, morfología y léxico de las obras.

Hacia esa lectura totalizadora apunta también el paratexto de las novelas. Desde los títulos temático-simbólicos y epígrafes incluidos, hasta las portadas, contraportadas y declaraciones del escritor expresadas en diferentes entrevistas. Tomemos para este aspecto el ejemplo de *Faster*, cuyo título y epígrafes anticipan uno de los grandes temas de la obra, y que podría resumirse en el aforismo, cuya autoría se adjudica a Fangio, “un buen piloto es aquel que gana corriendo lo más lentamente posible”. El contraste entre el vértigo producido por el irremediable paso del tiempo y la lentitud de la memoria a la hora de reorganizar los momentos pasados quedaría reflejado en los epígrafes que abren la novela. Estos, además, introducen el tema de la amistad y la música, cuyo descubrimiento por parte del niño podríamos considerar dentro de las escenas textuales primitivas, al mismo nivel que el autobiografema de la lectura, y cuya revelación se producirá gracias a la mediación de su amigo Fernán.

Los versos de sendas canciones de George Harrison y Charly García reproducen el motivo de la velocidad. En el caso de Harrison, de forma directa, pues “he’s the master of going faster” pertenece al tema “Faster”, publicado como sencillo en 1979, en cuya portada (incorporada al texto de la novela) se reproducen los rostros de nueve grandes figuras de la Fórmula 1, con algunos de los cuales el ex Beatle mantuvo una fuerte amistad. Y la amistad será, precisamente, otro de los grandes temas de la novela. El intenso vínculo que va uniéndolo cada vez más a los jóvenes amigos se va forjando gracias a las analogías que se establecen entre ellos y los miembros del grupo británico, el cual nunca habría podido surgir si antes no hubiera existido entre ellos una relación de amistad:

Tiene que ver con la amistad, es innegable, pero también es una forma de gran pacto prospectivo. No tiene un nombre preciso, pero es la raíz, me digo, que hizo brotar a la amplia mayoría de grupos de rock, no solamente a los Beatles: el encuentro decisivo entre dos o tres compañeros de clase o entre vecinos de barrio o entre parientes cercanos, el encuentro determinante entre dos o tres amigos que hacen, juntos, una apuesta por un

destino común que es casi siempre un destino a corto o mediano plazo, una forma de salir de la órbita de los padres y de abrazar la adultez. Una especie de práctica y aprendizaje público de la adultez. (2016, 161-62)

El gusto por la música no solo contribuirá a consolidar la relación entre los dos niños, sino que encauzará sus carreras hacia la escritura: primero, con la creación de una revista deportiva, que con el paso a la juventud se transformará en un proyecto dedicado a la “música, cine y literatura, pero ante todo de rock” (143). El paso definitivo, definido como la rotura “del cascarón de los lectores amigos o amigos de los amigos” (144), se producirá cuando los jóvenes comienzan a trabajar de forma profesional para una revista musical.

El segundo verso, “(y tiene apuro y a la vez paciencia)”, lo toma Berti de la canción “Total interferencia”, compuesta por Charly García en colaboración con Luis Alberto Spinetta para el álbum *Piano bar* (1984). Señala, sin duda, esa “lentitud ideal” perseguida por el autor a lo largo de toda la obra, a la que se refiere el yo autoral de la siguiente forma: “Un libro sobre Fangio, un libro en torno a Fangio, debe escribirse deprisa, más deprisa que los demás, en su lentitud ideal, y para ello su autor debe volverse uno solo con el texto y con lo que desea contar. Uno solo” (2019, 130). Esta fusión que el yo ficcional propone con el libro que proyecta escribir nos devuelve al tema metaficcional, mediante el que las fronteras entre la vida y la literatura quedan nuevamente difuminadas.

Asimismo, la obra de El Flaco se revela como clave en el desarrollo de Berti como escritor. De hecho, al músico dedica su primera monografía como periodista musical, *Spinetta: crónica e iluminaciones* (1988), y una de sus últimas publicaciones, el ejercicio lúdico experimental *Por: lecturas y reescrituras de una canción* (2019), inspirada en el tema “Por”, incluido en el disco *Artaud* (1979). El mismo distanciamiento de Berti por la literatura mimética de la realidad encuentra su correspondencia en el alejamiento que se percibe en las letras de Spinetta de la música de corte más costumbrista, como puede ser el tango. Autores surrealistas, como Artaud, le permitieron adentrarse en el mundo de lo onírico, a través de unas letras llenas de “imágenes inusuales” y de una sintaxis fragmentaria (Berti 2007b).⁸

La presencia del roquero argentino es constante en las dos autonovelas, y se puede apreciar también en el relato que enmarca la autoficción en *Un pa-*

8. Sobre la fragmentariedad presente en las letras de los pioneros del rock argentino (Miguel Mateos, Spinetta y García) y la influencia recibida de los escritores surrealistas, el cine, el videoclip o la pintura, ha reflexionado Eduardo Berti en diversas ocasiones (2007b y 2014b).

dre extranjero, “Cementerio Club”, cuyo título toma de la canción homónima del disco *Artaud*, y que ha sido interpretado como una metáfora de la violencia que durante los años setenta convulsiona el país (Berti 2014b). Aunque Berti haya indicado en más de una ocasión que en su obra no existe una reflexión consciente sobre la argentinidad, es cierto que esta canción introduce ese “momento bisagra” en el que el autor suele recrear las historias de sus novelas. Además, permite establecer cierta analogía con el inicio de la narración, desarrollada en parte en el cementerio, al que acuden los protagonistas en dos ocasiones: con motivo del fallecimiento de la madre del protagonista y del amigo íntimo de su padre. La desaparición de estos dos personajes, principalmente el de la esposa (“ancla” del marido), propicia el resurgir de la verdadera identidad del padre y desencadena la escritura de *El derumbe*.

En definitiva, a pesar de la reducida extensión de los capítulos de *Faster*, muchos de los cuales podríamos considerar como microrrelatos y aforismos (tan característicos de su escritura, como ya hemos mencionado), la lectura totalizadora prima sobre el conjunto, por la preeminencia de las diferentes estrategias de unificación adoptadas por el autor: la cohesión otorgada por los paratextos; la unión de los diferentes capítulos hiperbreves, mediante la recursividad de determinados personajes, objetos o momentos de la acción; el empleo de diferentes figuras de repetición, como las anáforas que preceden diversos fragmentos y que, además de fomentar la cohesión del conjunto, imprimen cierta rapidez al relato, creando esos cambios de velocidad en consonancia con la isotopía semántica que recorre toda la novela, asociada con las carreras de la Fórmula 1:

Podría insistirle a Fernán. Podría enviarle un puñado de páginas, podría ver si así reactivo su memoria como una bella durmiente que abre por fin los ojos en su cuento de hadas. Podría ver si así recibo como premio algo que pueda serme útil. Podría proponerle, incluso, que me envíe por escrito sus recuerdos y sumarlos a mi rememoración. (Berti 2019, 130)

Con la misma finalidad de acelerar el ritmo del relato, amplificando la tensión narrativa en momentos clave, se hace uso de este recurso en *Un padre extranjero*. En el fragmento que tomamos como ejemplo, se percibe la angustia del protagonista ante los interrogantes que la muerte de su padre ha dejado sin respuesta:

Me pregunto si mi madre llegó a oír alguna noche (o algún día, a cualquier hora) la misma historia de labios de mi padre. Me pregunto si mi padre, en el caso de haberle contado a mi madre esta historia, lo hizo sobrio o bajo el efecto del alcohol, lo hizo cuando comenzaban a noviar o cuando

llevaban ya unos años de casados, lo hizo disculpándose o con naturalidad. Me pregunto si después de contarle esto se desdijo, como se desdijo con Claudia. Me pregunto si mi padre o si mi madre tenían pensado revelarme este asunto alguna vez, como un modo de coronar la cadena de secretos que cada tanto mi padre se dignaba a desempolvar. Me pregunto si la relación de mi padre con Claudia no empezó a deteriorarse a partir de esta confesión que él soltó por accidente, que no deseaba soltar. (341)

La brevedad, adoptada como principio estructural en *Faster* y sobre la que se construyen muchos de los fragmentos que conforman cada capítulo en *Un padre extranjero*, persigue la finalidad de simular el acto fragmentario que realiza la memoria, a la hora de reorganizar, como en un puzzle, todas las piezas de su historia y de buscar una posible respuesta a los interrogantes inconclusos. De esta forma, la fragmentariedad se formula como expresión de esa melancolía y escepticismo característicos del escritor de “distancias cortas” (Noguerol 2019, 36), atrapado en ese “*angst* metafísico” que le provoca una profunda disconformidad con su entorno y con su “quehacer creativo” (Mora 2015, 102).

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, la autonovela supone un punto de confluencia particular entre la autoficción y la metaficción, a través de la cual el escritor desarrolla un proceso introspectivo mediante el que intenta dar respuesta al origen de su escritura. En ambas novelas, esta reflexión de tipo metanarrativo surge a raíz de las diferentes analogías establecidas entre los personajes, lo que, a su vez, potencia el efecto especular que afecta a todos los niveles de la narración: sintáctico, morfológico y semántico.

Las diferentes estrategias metaficcionales permiten la manifestación de la autoconciencia del escritor, quien con este tipo de obras contribuye a la puesta en cuestión del proteico género de la novela; quizá, el único capaz de “dar forma a un mundo cada vez más disperso y caótico” (Berti, en Anchante). En efecto, dentro de ese aparente caos, la fragmentariedad del discurso sirve para, en realidad, apuntalar el armazón coherente sobre el que se erige la obra narrativa. La cohesión entre los diferentes fragmentos se logra mediante la hipotaxis o parataxis; la difuminación del narrador, gracias al cambio de la voz narrativa; la ruptura de la linealidad del discurso, a través del empleo de diferentes recursos, como la elipsis o los saltos temporales, principalmente, *flashbacks*; la inserción de párrafos intercalados entre los capítulos; y el desarrollo

paralelo de varias historias. Todo ello apunta hacia la creación de una novela fractal y fragmentaria, “espongiaria”, que permite al escritor recrear esa insólita mirada sobre la realidad, por la que apostaba Gómez de la Serna.

OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel. “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1 (1996): 9-18.
- Alonso, Azahara. “Entrevista a Eduardo Berti”. *Radar Libros* (2016). 01/7/2020. <<https://impedimenta.es/archivos/3578>>.
- Anchante Arias, Jim. “Entrevista a Eduardo Berti”. *Lee por gusto* 17 mayo 2015. 11 de agosto de 2020. <<http://www.leeporgusto.com/eduardo-berti-escribo-libros-para-ir-conociendo-por-que-los-escribo/>>.
- Berti, Eduardo. *Agua*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Berti, Eduardo. *Los pájaros*. Madrid: Páginas de Espuma, 2003.
- Berti, Eduardo. *Les petits miroirs / Los pequeños espejos*. Paris: MEET, 2007a.
- Berti, Eduardo. “Música para leer: poesía rock”. *La Nación* (8 septiembre 2007b). 10 de agosto de 2020. <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/poesia-rock-nid941136/>>.
- Berti, Eduardo, ed. *Los cuentos más breves del mundo: de Esopo a Kafka*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- Berti, Eduardo. *Historias encontradas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009a.
- Berti, Eduardo, comp. *Fantasmas*. Madrid: Adriana Hidalgo, 2009b.
- Berti, Eduardo. “Prólogo”. *Ramonerías*. Córdoba (Argentina): Textos de cartón, 2011a.
- Berti, Eduardo. *El país imaginado*. Madrid: Impedimenta, 2011b.
- Berti, Eduardo. *La vida imposible*. Madrid: Páginas de Espuma, 2014a.
- Berti, Eduardo. *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Madrid: Páginas de Espuma, 2014b.
- Berti, Eduardo. *Un padre extranjero*. Madrid: Impedimenta, 2016.
- Berti, Eduardo. *Vidas de hotel*. Madrid: Adriana Hidalgo, 2017.
- Berti, Eduardo. *Faster*. Madrid: Impedimenta, 2019.
- Berti, Eduardo. *L'ivresse sans fin, des portes tournantes*. Bègles: Le Castor Astral, 2020.
- Brescia, Pablo, y Evelina Romano. “Estrategias para leer textos integrados”. *El ojo en el caleidoscopio*. Coords. Pablo Brescia y Evelina Romano. México D.F.: UNAM, 2006. 7-43.

- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Dehouve, Danièle. “El fractal: ¿una noción útil para la antropología americana?” . *Desacatos* 53 (2017): sp. 12 de agosto de 2020. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000100130&lng=es&nrm=iso>.
- Delafosse, Émilie. “La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*, dos novelas de Eduardo Berti: modalidades y alcance”. *Metanarrativas hispánicas*. Eds. Marta Álvarez, Antonio Gil González y Marco Kunz. Berlín/Münster: LIT, 2012. 93-110.
- Epple, Juan Armando. “Novela fragmentada y micro-relato”. *El Cuento en Red: revista electrónica de teoría de la ficción breve* 1 (2000): 11-19.
- Ferrero, Adrián. “Eduardo Berti”. *Hispanamérica* 41.123 (2012): 61-70. 2 de julio de 2020. <<http://www.eduardoberti.com/p/entrevistas.html>>.
- Gallo, Marta. “Unidad y dispersión del héroe épico en *Historia Universal de la Infamia*, de Jorge Luis Borges”. *El ojo en el caleidoscopio*. Coords. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: UNAM, 2006. 227-47.
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- Gómez Trueba, Teresa. “Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica”. *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Coords. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2014. 57-75.
- Hernández Cano, Eduardo. “«Un puro estilo del presente»: escritura periodística y ramonismo durante los años veinte”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 45-46 (2009): 119-55.
- Herndon, Richard. “The Genesis of Conrad’s *Amy Foster*”. *Studies in Philology* 57.3 (1960): 549-66.
- Kupchik, Christian. “Una nueva perspectiva: respuestas de Eduardo Berti a un cuestionario”. *Elle* (mayo 2013): sp. 22 de agosto de 2020. <<http://www.eduardoberti.com/p/entrevistas.html>>.
- Madrid, Carlos. “*Faster*, de Eduardo Berti, un elogio a la lentitud ideal”. *El asombrario & Co.* (6 octubre 2019). 18 de agosto de 2020. <<https://el-asombrario.com/faster-eduardo-berti-elogio-lentitud-ideal/>>.
- Martínez Deyros, María. “*Per speculum in aenigmate*: juegos especulares en *El país imaginado*, de Eduardo Berti”. *Ogigia: revista electrónica de estudios hispánicos* 24 (2018): 43-55.

- Matelo, Gabriel. “*Short Story Cycle / Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo*”. *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: UBA. 2207-12.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México, 1996.
- Mora, Vicente Luis. “La Autonovela: pasadizos entre los últimos libros de Lolita Bosch y Julián Rodríguez”. *Diario de lecturas* 20 noviembre 2008. 19 de agosto de 2020. <<http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2008/11/la-autonovela-pasadizos-entre-los.html>>.
- Mora, Vicente Luis. “Autonovela, metaficción y circularidades”. *Metanarrativas hispánicas*. Eds. Marta Álvarez, Antonio Gil González y Marco Kunz. Berlin: Lit, 2012. 43-51.
- Mora, Vicente Luis. *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- Mora, Vicente Luis. “Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica”. *Cuadernos hispanoamericanos* 783 (2015): 91-103.
- Mora, Vicente Luis. “La autonovela de Miguel Ángel Hernández”. *Diario de lecturas* 3 julio 2018. 19 de agosto de 2020. <https://www.academia.edu/36974117/La_autonovela_de_Miguel_%C3%81ngel_Hern%C3%A1ndez>.
- Mora, Vicente Luis. *La huida de la imaginación*. Valencia: Pre-Textos, 2019.
- Noguerol, Francisca. “Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”. *Alma América (in honorem Victorino Polo)*. Eds. Vicente Cervera Salinas y M.^a Dolores Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, 2008. 162-72.
- Noguerol, Francisca. “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”. *Presente, pasado y futuro del microrrelato hispánico*. Eds. María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlín: Peter Lang, 2019. 35-48.
- Pascual Gay, Juan. “Todo y nada: la seducción del fragmento”. *Revista Nuestra América* 2 (2006): 103-18.
- Román, Gabriela Isabel. “Las formas breves de Denevi, Blaisten y Amable en clave de fragmentación y discontinuidad”. *Sincronías* 76 (2019): 622-36. 10 de agosto de 2020. <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/5138/513859856031/html/index.html>>.
- Vásquez Guevara, Rony. “Hacia una aproximación a la micronovela en la literatura hispanoamericana actual”. *Microtextualidades: revista internacional de microrrelato y minificción* 4 (2018): 139-51.
- Zlotescu, Iona. “Matices en torno a *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna”. *Revista de Filología* 34 (2016): 205-15.