



El problema del yo:
Autor y narrador en la ficción cubana
reciente

Dr. Miguel González-Abellás
miguel.gonzalez-abellas@washburn.edu

Associate Professor of Spanish
Washburn University

La escritura del yo, y dentro de ésta, la autobiografía y las memorias han sido géneros literarios importantes tanto en la narrativa latinoamericana en general como en la cubana en particular desde sus inicios decimonónicos hasta el presente, como bien señala Sylvia Molloy (458-9). Obras como *Mis doce primeros años* de Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlín, o la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano, son importantes dentro del desarrollo del género no sólo en Cuba, sino también en Latinoamérica. Esta tradición continúa hasta el presente con *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, *Mea Cuba* de Guillermo Cabrera Infante, *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto o *Alina. Memorias de la hija rebelde de Fidel Castro* de Alina Fernández, por citar algunos ejemplos. Por otro lado, el número de obras autodiegéticas tradicionalmente incluidas dentro del campo de la ficción es también alto dentro de las letras latinoamericanas, ya desde *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi hasta nuestros días.

Sin embargo, hay una serie de obras en las que la narrativa autodiegética oscila entre la ficción y la realidad, y pese a contener grandes referencias a la vida de sus autores, no se articulan propiamente como autobiografías y esconden el componente autobiográfico dentro de otras formas más convencionales, como la ficción novelesca o la prosa poética. El presente trabajo explora la ambigüedad que el juego con la autobiografía supone en dos obras de la literatura cubana reciente: *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés y *Animal tropical* (2000) de Pedro Juan Gutiérrez. Ambas obras presentan varios elementos técnicos y temáticos que juegan con la autobiografía y que permiten su inclusión en este género si dicha definición se expande ligeramente.

Este juego con lo autobiográfico invita a una reflexión sobre la asociación entre el contexto de la obra y la ficción textual representada en la misma. Al mismo tiempo, también invita a la relación de esta simbiosis entre obra y contexto con el lector, de manera que se le permite a éste una lectura política de las mismas en la que se resalta la capacidad de la palabra, y por ende, de la literatura, como una forma de resistencia ante una situación sociopolítica adversa. En principio, se analizará en qué aspectos estas obras flirtean con lo autobiográfico para condicionar al lector, y seguidamente se procederá a mostrar cómo plantean una solución “literaria” al contexto del que surgen.

La autobiografía como género está rodeada de cierta polémica, puesto que se mueve entre los dos extremos: desde el hecho de que toda obra literaria es autobiografía hasta el hecho de que la autobiografía como tal no existe. En el primer grupo se encuadran los críticos que muestran que la mayoría de las obras, sean o no de ficción, se basan en los gustos y experiencias del autor. En el segundo grupo se encuadran los que se fijan en el texto y notan que entre la ficción del yo y la autobiografía es imposible, textualmente, encontrar una diferencia.¹ Muchos teóricos, pues, han trabajado para encontrar un marco dentro del cual englobar, definir o distinguir los textos autobiográficos de los que no lo son. En estas pesquisas, la mayoría se ha centrado en el apoyo de otras artes o ciencias como cimiento de sus teorías: historia, psicología o filosofía, por citar unos ejemplos (Loureiro 5).

De entre estos teóricos, el más conocido es Philippe Lejeune, con su “pacto autobiográfico”. Para Lejeune, la autobiografía requiere una serie de características que la alejan de otros géneros afines, como las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato (en Loureiro 48). Estos rasgos serían el ser un relato en prosa sobre una vida individual en donde autor, narrador y protagonista son la misma

persona, y hay una perspectiva retrospectiva en la narración. Cualquier obra que no cumpla todas estas características no será autobiografía y caerá en alguno de los géneros afines.

Resulta obvio que las obras tratadas en este trabajo no cumplen “todas” las características postuladas por Lejeune, al menos no claramente. La más propensa a identificarse con lo autobiográfico en principio es *Animal tropical*, obra en prosa que cuenta la vida del protagonista, cuyo nombre y situación coinciden con el autor real, Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo, carece de perspectiva retrospectiva, excepto algunas breves referencias a su pasado, tales como el comentario de que de joven había trabajado como soldador (21), y está firmemente anclada en el presente, aunque sin la forma de un diario. En el caso de *La nada cotidiana*, obra a priori más ficticia, sí se presenta el desarrollo de Yocandra, la protagonista, desde su nacimiento hasta el momento en el que narra, y muchas de las características de esta protagonista coinciden con la vida de Zoé Valdés, la autora real, a pesar de que no comparten el mismo nombre, algo que también ocurre en algunas de sus otras obras, como *Café Nostalgia*.

El hecho de que estas novelas se observen a la luz de lo autobiográfico no es algo descabellado. Jean Molino, en su reflexión sobre la autobiografía, tras hablar del fundamento antropológico de la misma (109), indica que en la época contemporánea lo autobiográfico resurge con fuerza, pero altamente hibridizado, lo que conlleva que la autobiografía contemporánea no sea una autobiografía propiamente dicha, y se quede en “autografía”:

Por eso ya no hay género autobiográfico. Claro está, mucha gente aún va a escribir el relato de su vida, pero la creación literaria juega a borrar las fronteras haciendo estallar los géneros. Lo que existe, lo que va sin duda a desarrollarse, es una mezcla entre autobiografía y ficción en que el dinamismo

del texto nace de la presencia, en segundo término, de límites que ya no se respetan. (135)

Aquí podemos ver una propuesta que indica lo que está sucediendo en varias “novelas” cubanas recientes, a las que además de las aquí tratadas se podría incluir *La Habana para un infante difunto* (según la interpretación que ofrece René Prieto en *Body of Writing*), además de las más clásicas autobiografías que representan la historia del exilio cubano posterior a 1959.² Por otro lado, y dentro del campo de la prosa poética, también existen obras, como *Manual de tentaciones* de Abilio Estévez, que contienen un alto componente autobiográfico, aunque esto es más común, ya que según Karl Weintraub en su ensayo “Autobiografía y conciencia histórica” la lírica “raramente puede librarse de fuertes elementos autobiográficos” (en Loureiro 18).

El gusto por lo autobiográfico es evidente en *Animal tropical* de Pedro Juan Gutiérrez, que de esta manera sigue la línea ya trazada por el autor con su primera obra narrativa, una colección de relatos titulada *Trilogía sucia de La Habana* (1997). En ambos casos el narrador, que es a su vez el protagonista, es Pedro Juan Gutiérrez, pintor y escritor cubano de cuarenta y pico de años en *Trilogía sucia de La Habana* y de cincuenta en *Animal tropical*, tres años más tarde (28), y que vive en La Habana. Curiosamente, todos estos datos del protagonista parecen coincidir con los del autor. *Animal tropical* cuenta la historia de este personaje que mantiene relaciones sexuales y amorosas con Gloria, una prostituta vecina mientras espera una beca para viajar a Suecia. Allí se encontrará con Agneta, coordinadora de unos cursos de verano, a la que ya había seducido en las largas conversaciones telefónicas antes de su viaje, y con quien mantiene también relaciones sexuales durante su estancia en el país nórdico para uno de estos cursos. De regreso a Cuba, Juan Pedro descubre que su amor verdadero es por Gloria, con quien termina al final de la novela.

La novela no parece dejar dudas sobre la identidad entre personaje y autor, puesto que al comienzo de la misma no sólo Agneta, a través del teléfono, se refiere al protagonista/narrador como Pedro Juan, sino que éste le envía a ella un ejemplar de *Trilogía sucia de La Habana*, el libro del Pedro Juan “real”, si así se me permite nombrarlo, y más adelante Agneta le cuenta que está leyendo uno de los cuentos de ese libro, “My Dear Drum’s Master” (54). Sin embargo, como señala Luis de la Peña,

[e]l hecho de que la novela esté escrita en primera persona y que el protagonista sea, en apariencia, el propio autor puede hacer pensar que estamos ante un relato autobiográfico. Nada más lejos de la realidad. *Animal tropical* es una novela, ficción en toda regla. Y es aquí donde el autor se nos muestra como un auténtico artista. Porque el lector descubrirá que debajo de la piel del autor existen unos personajes él mismo como personaje que son mera ficción. “Ni yo mismo sé lo que es cierto y lo que es mentira”, escribe en algún momento, a pesar o precisamente por eso de que desde el comienzo se propone “escribir con las tripas y las entrañas”. (§ 5)

Efectivamente, el pacto autobiográfico lejeuniano es sustituido por un pacto novelesco indicado en uno de los paratextos al comienzo de la obra, el cual le advierte al lector que “[e]sta novela es una obra de ficción. Cualquier parecido con circunstancias o personas reales es pura casualidad” (11). El texto queda más cercano por una parte a lo que el mismo Lejeune denominaba como “novela autobiográfica” (52), si bien Lejeune indica que el hecho de que el nombre del personaje y el nombre del autor sean idénticos excluye la posibilidad de ficción aunque la información sea falsa (54), cosa que no ocurre en *Animal tropical*, o por otra parte, mejor aún, al autorretrato literario, al menos según se desprende de la definición de Weintraub, para quien “[c]uando la intención predominante es la de desvelar la naturaleza misma de la personalidad, el autor fácilmente tenderá

hacia el autorretrato más que a la autobiografía” (en Loureiro 22). El autorretrato se centra así, pues, en el presente, caso de la obra de Gutiérrez, para decidir en qué sentido él quiere encaminar su futuro: con Gloria o sin ella.

Conviene preguntarse por qué el autor utiliza el mismo nombre para su protagonista, de tal manera que un lector poco avisado, que se centre exclusivamente en el texto y se salte lo que Genette denomina paratextos pueda forjarse la idea de una autobiografía o retrato autobiográfico, con todo lo que esto conlleva de acuerdo con la realidad y legitimización. En cierto sentido, la nota en la obra de Gutiérrez funciona como la nota que aparece en la obra “sí” autobiográfica *Roland Barthes by Roland Barthes*, donde el crítico francés indica al comienzo que “[t]out ici doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (1). Si bien para Olshen el libro de Barthes, aunque sea un inteligente intento experimental de borrar diferencias entre los géneros, debe ser considerado obviamente autobiografía (13),³ no cabe duda de que una justificación similar se puede ofrecer en la obra de Gutiérrez, aunque si se quiere esa indiferenciación proceda ahora del campo de la ficción. El género no es más que algo intencional, como indica Genette en *Paratexts*: “a *novel* does not signify ‘this book is a novel’, a defining assertion that hardly lies within anyone’s power, but rather ‘please, look on this book as a novel’” (11). Tal vez es lo que se pretende en ambos autores.

La novela de Valdés es pura ficción: no hay aquí ni la identificación onomástica que ocurre en la obra de Gutiérrez. La protagonista se llama Patria, más adelante Yocandra, pero en ningún caso Zoé. Sin embargo, Patria/Yocandra nace en el año del triunfo revolucionario, que curiosamente es el año en el que nace Valdés, 1959; y desarrolla una pasión por dos artes, la literatura y el cine, que la lleva a compartir su vida sentimental con dos hombres, un supuesto escritor, el Traidor, y un supuesto cineasta, el Nihilista. Este es, curiosamente, el mismo dilema que ocupa a Valdés, poeta y novelista, pero que

también está altamente interesada en el cine, como lo demuestra su participación como subdirectora en la revista *Cine cubano* y como parte del jurado en el festival de cine de Cannes en 1998. Además, la protagonista de la obra “aspiraba muy en secreto a ser una escritora de renombre” (34) lo cual ocurre en la actualidad con Valdés, y antes de comenzar a redactar el texto que el lector tiene en sus manos, fue documentalista cultural (120), trabajo que también desempeñó Valdés. Se puede observar una serie de coincidencias que, sin hacer de la novela un texto autobiográfico, sí deja claro que no están ahí por azar. Este traspaso de rasgos autobiográficos a las protagonistas de sus obras es también palpable en *Café Nostalgia* y otros textos de Valdés.

Las dos obras presentan, pues, unos protagonistas que mantienen una conexión con la persona que está detrás del texto, y un ambiente que no deja lugar a dudas que es la isla caribeña de Cuba. En las dos novelas Cuba aparece explícitamente en todas partes, desde los hermosos paisajes de la isla (*Animal* 39) o el mar (*La nada* 27) hasta la visión más decadente de una capital, La Habana, arruinada y cayéndose a pedazos (*Animal* 37, 50; *La nada* 93, 167-8)⁴. La decadencia isleña que está omnipresente en *Animal tropical* sirve con sus continuas referencias a los edificios para contrastar el pasado con el presente. La casa en que vive Pedro Juan ejemplifica muy bien este contraste:

con escaleras de mármol blanco, apartamentos amplios y confortables, ascensor de bronce pulido, fachadas como las de Boston, puertas y ventanas de caoba. En fin, impecable, lujoso y caro. Ahora está en ruinas. El ascensor y la escalera huelen a orina y a mierda. En la acera, frente a la puerta, hay un hueco que permanentemente expulsa excrementos a la calle. (19)

Esta imagen, que casi se vuelve a repetir hacia el final de la obra (267), se complementa con otra escena en la que literalmente una

casa se viene abajo con el consiguiente espectáculo para la multitud que observa (31-2).

Las ruinas están presentes también en *La nada cotidiana*

De esta manera, pese a la diferencia con la que las obras encaran el uso técnico de la primera persona protagonista, en el fondo éstas ofrecen una visión semejante de la situación isleña, y en mayor o menor medida muestran los mismos problemas y ofrecen una solución semejante. El contexto histórico de *Animal tropical* y *La nada cotidiana* es concreto, bien definido en términos de tiempo y espacio (la Cuba de los noventa). La inseguridad para la población está presente en la presencia de la policía, que aparece frecuentemente en el Malecón, en la calle, en todo lugar, hasta el punto en que uno de los personajes en la novela señala que “[h]ay policía hasta en la sopa” (65).

Dentro de esta situación de inseguridad, presente también en la obra de Valdés, se ofrecen dos claves que son idénticas también para los protagonistas: el placer (tanto sexual como literario) y el retiro. El placer es palpable en todas las obras a través del sexo y del amor, las únicas salidas a la monotonía isleña. En *Animal tropical* esto se observa a través de las relaciones de Pedro Juan tanto con Gloria como con Agneta, la amante sueca. Para el cubano, sin grandes posesiones y con su vida, bien sea elegida o impuesta, de tipo bohemio, el sexo es un elemento fundamental del cual él no rehuye. Dentro de la parte de la realidad que muestra *Animal tropical*, el sexo y la crítica social ocupan un papel fundamental y omnipresente. Como indica el propio autor, “[l]o del sexo en Cuba no es un mito” (citado en Ginart § 4), y para muestra, los incontables encuentros sexuales que en ocasiones se describen con bastante detalle (59, 66, 93-4, 101, 116, 136). En ocasiones este gozo no es compartido, sino que se reduce a la versión onanista del mismo, más acorde tal vez con su deseo de soledad (56-7). Las descripciones

físicas, mayormente de mujeres, también reflejan el placer estético de la observación. Así Gutiérrez no sólo describe a Gloria, su amante, una mulata alta y fibrosa (24-5) y a su hermana Minerva, mucho más mosquita muerta pero sensual por su docilidad (33), sino que se entretiene en la descripción de cuanta otra fémina observa: “Por la acera venía caminando una negrita muy joven, muy coqueta, muy sexy. Vestía una falda de mezclilla azul, bien corta, que dejaba ver sus muslos, y una blusa igualmente corta, que le permitía exhibir su vientre, el ombligo y los hombros. Todo bellísimamente negro, terso, juvenil, perfecto. Rebozaba energía y vida” (49). Incluso se detiene en la descripción de otra bella mujer a pesar de que está embarazada, cosa que a él, sin embargo, le fascina (67).

La nada cotidiana se une a este gozo lúdico sexual de la obra de Gutiérrez, puesto que Valdés es una autora a la que presentar el sexo en el texto literario tampoco le asusta, si bien en su obra las descripciones cambian del cuerpo femenino al cuerpo masculino, como la extensa descripción que Yocandra hace de su amante el Nihilista, en la que se detiene en su órgano sexual: “La pinga, ¡ay, San Lázaro bendito, mi Babalú Ayé! El toletón del Nihilista es la octava maravilla del mundo. ¡Y cuida’o no ocupe el primer escaño en el escalafón de las fortunas de este siglo! Porque portar un rabo como ése es como poseer una cuenta de millones y millones de dólares en un banco suizo” (141-2). El placer sexual tiene lugar en distintos momentos, pero se centra sobre todo en el capítulo octavo, el cual describe, con lujo de detalles en algunos momentos, una noche de sexo entre ella y el mencionado Nihilista, de manera que este capítulo sigue así la tradición de otras obras cubanas en las que el octavo parece estar destinado a ser pornográfico (133).

Gutiérrez y Valdés respetan profundamente la palabra escrita. De hecho ambos comenzaron con el género poético, de manera que los dos conocen muy bien la palabra. Incluso van más allá de ese respeto por la palabra misma hasta el respeto por la creación,

reflejado en las novelas a través del interés por lo metaficticio. Pedro Juan, el protagonista de *Animal tropical*, es un personaje que goza de la lectura y de la escritura, y se define ante los demás como escritor (64) e incluso le recrimina a Gloria en un momento que ella se refiera a él simplemente como periodista (31). La escritura es una actividad sobre la cual reflexiona y a la que parece dedicar su vida; incluso tiene el deseo de escribir una novela sobre Gloria que “[q]uizá se titule *Mucho corazón*” (25). En su reflexión sobre la escritura es interesante destacar que irónicamente el propio Pedro Juan reflexiona sobre la novela en primera persona (lo que el lector tiene en sus manos), puesto que “[e]scribir en primera persona es como desnudarse en público” (56), algo que a él le debiera encantar puesto que es un apasionado del striptease (15-6, 97). Esta misma reflexión metaficticia tiene lugar en *La nada cotidiana* puesto que Yocandra se decide a escribir la historia que el lector tiene en sus manos impulsada por sus amigos, si bien no tiene mucho que contar, sólo “describir la nada que es mi todo” (170). Al mismo tiempo reflexiona sobre su obra indicando circunstancias por las cuales ésta podría pasar, como la reacción de un censor ante la pornografía (133) o la posibilidad de contar otras historias con los personajes que “no aparecen en esta novela” (136). La novela comienza y termina con las mismas palabras, que aparecen diferenciadas tipográficamente en itálica: “Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso” (15, 171). Al comienzo aparecen en itálica, como el resto del primer capítulo, y al final en la misma tipografía que el resto de los ocho capítulos de la novela. El lector puede deducir que el primer capítulo es el producto artístico de Yocandra, y la novela una explicación de su llegada a ese poder creativo. Incluso se puede aventurar que tal vez la “obra” con la que comienza la novela sea un personaje que bien pudiera ser el de Valdés, puesto que es anónimo y la novela permite comprobar que Zoé y Yocandra tienen mucho en común. Si una escribe a la otra, ¿por qué no pueda la otra devolverle ficticiamente el favor?

Por otro lado, la escritura se basa en el poder de la palabra, que en estas obras se revela como extremadamente importante: el oficio de escritor, el dominador de la palabra, es, según un diplomático amante de una amiga de Gutiérrez en *Animal tropical*, “el peor de todos. Los poderosos temen a las ideas y a la palabra. Se aterran” (74). Este poder de la palabra es también obvio en la novela de Valdés, ya que la obra se enmarca dentro del relato que, como se ha visto, escribe Yocandra; relato que supone un escape imaginativo y real para la nada que se sufre en la isla.

Para alcanzar esta posibilidad de escribir y de pensar es necesario aislarse. Este es otro punto que los textos aquí mostrados tienen en común. Pedro Juan encuentra dificultad para crear sin aislarse y tiene que aprovechar los pocos y preciados momentos de paz: “Leía en los pocos instantes de tranquilidad y sosiego de que disponía en medio de una ciudad especialmente vertiginosa y caótica” (17). Desde un comienzo, ese deseo de construir su espacio personal aparece con claridad en la novela, hasta el punto de hacer de la libertad uno de los puntos principales del ser humano: “[m]i libertad la construyo escribiendo, pintando, sosteniendo mi visión simple del mundo, acechando en la jungla como un animal, impidiendo intromisiones en mi vida privada. Lo esencial para el hombre es la libertad. Interior y exterior. Atreverse a ser uno mismo en cualquier circunstancia y lugar. La libertad es como la felicidad: nunca se llega” (18-9). No deja de ser significativo que, al terminar esta reflexión, salga un momento a la calle y su primera visión sea la imagen de un policía vigilante en el Malecón (19). De hecho, al final de la novela Pedro Juan decide aislarse del mundo habanero e irse a vivir al campo, sin “computadoras, ni e-mail, ni Internet, ni quiero que me jodan más. Que me dejen en paz y no me molesten” (294).

Algo similar acontece en *La nada cotidiana*: Yocandra, tras presenciar en la calle una escena de tensión que casi culmina en violencia, tiene que aislarse en su “celda hexagonal”, su apartamento

(169). Es obvio el contraste entre la escena exterior, dominada por los tonos sombríos y la podredumbre, y su apartamento, donde “hay mucho sol” (169). El contraste entre el mundo exterior y el interior aparece así claramente indicado, al igual que ocurría en *Animal tropical*.

Como señala Molino al hablar de las *Confesiones* de Rousseau, “[e]l paraíso es reconstruido en la soledad de la reflexión” (128). De esta manera, estas dos obras, a través del deseo de retiro del mundo propuesto al final de *Animal tropical* para que Pedro Juan se dedique a la lectura y a la escritura, reflexiones al fin y al cabo sobre uno mismo, y también al gozo sexual con Gloria, como contrapunto a lo anterior y, en *La nada cotidiana*, el deseo de retiro dentro del cubículo hexagonal que es el apartamento de Yocandra, donde tiene lugar la escritura del texto, así como el placer sexual al igual que en *Animal tropical*. Este retiro o aislamiento, unido al placer, parece ser la solución propuesta por estas obras ante el medio en que se desenvuelven y se ven obligados a vivir los personajes, medio que las obras explicitan: la Cuba castrista. A través de la elección de una voz narrativa en primera persona que es también la protagonista, así como del flirteo con lo autobiográfico, se involucra más profundamente al lector puesto que tradicionalmente se asocia esta técnica con la autoridad para expresar algo con conocimiento de causa (Couser 34), de manera que el lector se cree la realidad de lo expuesto con lo que el comentario crítico a la situación isleña resulta ser más fuerte.

Notas

- [1] En el primer grupo se encontraría, por ejemplo, René Prieto, para quien sería conveniente “[s]treching the definition of autobiography a bit” de manera que se pudieran incorporar

obras que explícitamente toman prestados elementos de la vida real del autor dentro de un contexto real (75); en el segundo grupo se encontraría Paul John Eakin, quien en *Fictions in Autobiography* (1985) señala que el texto crea un yo que no existiría sin dicho texto, por lo que el autor no se refleja, sino que se inventa, y al ser inventado y, por lo tanto, ajeno a cualquier prueba de validez exterior al texto, acabaría con la distinción entre ficción y realidad, base de lo autobiográfico. Paul de Man engloba ambas visiones al indicar que “just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be” (922), con lo que la autobiografía queda en un limbo incómodo.

[2] Isabel Alvarez-Borland ofrece un capítulo de su obra *Cuban-American Literature of Exile* a varias obras “autobiográficas” que conforman el panorama del exilio cubano en los Estados Unidos. A ellas habría que unir las mencionadas al comienzo de este trabajo.

[3] La misma opinión es compartida por Anderson (70, 79).

[4] De hecho, como indica García-Posada, “Gutiérrez parece ser un discípulo aventajado del dirty realism norteamericano, que aplica -no sé si por influencia directa o indirecta- al universo de Cuba, la Cuba de los años noventa” (§ 3). Y a consecuencia de ello casi todo es más prosaico en su obra, donde predominan lo excrementicio y lo marginal, al igual que las prácticas sexuales más extremas.

Obras citadas

Alvarez-Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona*. Charlottesville: UP of Virginia, 1998.

- Anderson, Linda. *Autobiography*. New York: Routledge, 2001.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. 1975.
Trad. Richard Howard. Berkeley: U of California P, 1994.
- Couser, G. Thomas. "Authority". *Auto/Biography Studies* 10.1
(1995): 34-49.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography. Studies in the Art
of Self-Invention*. Princeton: Princeton UP, 1985.
- Estévez, Abilio. *Manual de tentaciones*. 1986. Barcelona:
Tusquets, 1999.
- García-Posada, Miguel. Reseña de *Manual de tentaciones*.
Tentaciones: Guía de reseñas. Sin número. Visto el 20 de
febrero de 2001.
{<http://www.tentaciones.elpais.es/t/d/exe/Libros.asp?codigo=992>
}
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. 1987.
Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Ginart, Belén. "Gutiérrez retrata los bajos fondos de La Habana
en un libro". *El País Digital* 936. 25 de noviembre de 1998. Visto
el 25 de noviembre de 1998.
{<http://www.el.pais.es/p/d/19981125/cultura/libro.htm>}
- Gutiérrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona:
Anagrama, 1998.
- . *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Iser, Wolfgang. *The Act or Reading. A Theory of Aesthetic
Response*. 1976. Baltimore: John Hopkins UP, 1991.

Loureiro, Angel G., ed. e intro. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.

Man, Paul de. "Autobiography as De-facement". *Modern Language Notes* 94 (1979): 919-930.

Molino, Jean. "Interpretar la autobiografía". *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Ed. Antonio Lara Pozuelo. Lausanne: Hispanica Helvetica, 1991. 107-37.

Molloy, Sylvia. "The Autobiographical Narrative". *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1995: 458-464.

Olshen, Barry N. "Subject, Persona, and Self in the Theory of Autobiography." *Auto/Biography Studies* 10.1 (1995): 5-16.

Peña, Luis de la. Reseña de *Animal tropical. Tentaciones: Guía de reseñas*. Sin número. Visto el 20 de febrero de 2001. (<http://www.tentaciones.elpais.es/t/d/exe/Libros.asp?codigo=1519>)

Prieto, René. *Body of Writing: Figuring Desire in Spanish American Literature*. Durham, NC: Duke UP, 2000.

Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.

———. *Café Nostalgia*. Barcelona: Planeta, 1997.

© Miguel González-Abellás 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

