

LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR EN *EL ABRAZO DE CTHULHU* DE DAVID MIKLOS**María del Carmen Rivero Quinto**

Universidad Autónoma del Estado de México

mriveroq632@profesor.uaemex.mx

Resumen: La relación entre escritura y autoficción es un rasgo característico de la obra literaria del escritor mexicano David Miklos. En *El abrazo de Cthulhu* la exploración de la escritura y la práctica de la autoficción se potencian para conocer el origen de ésta. En la primera parte, el artículo construye una definición de autoficción, se mencionan las características que la distinguen de otras formas de escritura íntima, y se revisa la polémica sobre si su naturaleza constituye un subgénero o una estrategia discursiva. En la segunda, se analiza cómo se manifiesta la autoficción especular en *El abrazo de Cthulhu* para sustentar que el texto pondera la performatividad de la escritura a partir de la pregunta ¿qué faceta de sí muestra el autor y cómo lo hace? Se sostiene que este subgénero exhibe una flaqueza del personaje, a saber, la incapacidad de lograr el ensayo que se ha propuesto redactar. El artículo entabla un diálogo entre la teoría y las contadas voces críticas que reconocen la presencia de una escritura de lo íntimo en el libro y pretende demostrar que la autoficción especular permite al autor posicionarse en tanto crítico literario, lector de cierto tipo de narrativa y sujeto obsesionado con la escritura.

Palabras clave: autoficción especular, David Miklos, *El abrazo de Cthulhu*, metaliteratura, relato especular

SPECULAR AUTOFICTION IN DAVID MIKLOS' *EL ABRAZO DE CTHULHU*

Abstract: The relation between writing and autofiction is a characteristic feature in the literary works of Mexican writer David Miklos. In *El abrazo de Cthulhu* the exploration of writing and the practice of autofiction are potentiated in order to learn about the origin of his writing. In the first part, the article constructs a definition of autofiction, mentions the characteristics that distinguish it from other forms of intimate writing, and reviews the controversy whether its nature constitutes a sub-genre or a discursive strategy. In the second part, it analyses how specular autofiction manifests itself in *El abrazo de Cthulhu* in order to argue that the text ponders the performativity of writing on the basis of the question: what aspect of the self does the author show, and how does he do it? It is argued that this sub-genre exhibits a weakness of the character, that is, the inability to write the essay that he has proposed to. The article establishes a dialogue between theory and the few critical voices that recognize the presence of an intimate writing in the book and aims to demonstrate that specular autofiction allows the author to place himself as a literary critic, a reader of a certain type of narrative, and someone obsessed with writing.

Keywords: specular autofiction, David Miklos, *El abrazo de Cthulhu*, metaliterature, specular narrative.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.7045>

Recibido: el 20 de agosto de 2023

Aceptado: el 12 de diciembre de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

Introducción

La obra literaria de David Miklos (San Antonio, Texas, 1970)¹ aún pasa un tanto inadvertida ante los ojos de académicos, críticos y lectores, a pesar de que ha escrito un *corpus* de textos que difícilmente se sujeta a una sola categoría genérica. Esto resulta lamentable y a la vez la mejor oportunidad para estudiar una prosa de gran valor literario que, al no reducirse a una sola línea temática, ofrece un campo aún ignoto en los estudios de la literatura mexicana del siglo XXI.

Desde la publicación de su *opera prima*, *La piel muerta* (Tusquets, 2005),² hasta su más reciente libro, *Tierra* (Editorial Gato Blanco, 2023), su trayectoria literaria de casi dieciocho años se caracteriza por la indefinición. Esto ha llevado al también editor por el sendero de los sellos independientes, campo propicio para la experimentación con la escritura. Contemporáneo de narradores mexicanos como Álvaro Enrigue, Alberto Chimal, Guadalupe Nettel o Juan Pablo Villalobos, Miklos es autor de los libros *La hermana falsa* (Tusquets, 2008), *Miramar* (Textofilia, 2014), *Paseos del río* (Festina Publicaciones, 2022), y de los cuentos “22” (Almadía, 2008) o “10 de mayo” (FB Libros, 2021), entre otros. Los estudios críticos sobre su obra literaria apenas existen, a pesar de que ésta ofrece un amplio abanico de acercamientos analíticos, en especial la autoficción especular, por lo que este artículo pretende llenar tal vacío al estudiar este aspecto en uno de sus mejores textos y que además es la característica *sine qua non* de casi todo su trabajo.

El abrazo de Cthulhu es un conjunto de pequeñas narrativas susceptibles de leerse desde las distintas opciones genéricas³ con las que Miklos prueba para hablar sobre el origen de su escritura y tributar a uno de sus autores admirados, Howard Phillips Lovecraft. El libro se divide en cuatro secciones, a saber: “El abrazo de Cthulhu”, “Abrazos gratis”, “Pájaros muertos” y “La otra almohada de Lovecraft”, cada una se fragmenta en ocho partes y éstas, a su vez, se intercalan entre ellas. Después de cuatro segmentos, se yuxtapone una narración en apariencia desvinculada del resto. Los títulos de estos siete textos, que pueden considerarse viñetas, son: “19 de enero de 1981”, “Floripondios”, “Vivero”, “Hágalo usted mismo”, “Aspiradora”, “Blackout” y “Desaparecido”. A ellos se suma un par de relatos dispuestos en los extremos: “Ha sido (o bien fue)” y “*Post scriptum*”.

Según se aprecia, esta distribución manifiesta que el texto no se sucede de manera lineal, sino fragmentada, lo cual propicia la disgregación del sentido y de los diversos tópicos y géneros identificables en él. Los guiños autorreferenciales se diseminan por los puntos de la cartografía textual del libro, ya sea en elementos paratextuales como los títulos de los fragmentos, en algunas notas a pie de página o en los distintos hilos argumentales.

Resulta imposible decir que *El abrazo de Cthulhu* trata de un solo asunto. Sin embargo, y según ocurre en otros textos del autor, una de las premisas fundamentales es la escritura. Por

¹ Nació en Estados Unidos y fue adoptado por una pareja radicada en México, una madre francesa y un padre de ascendencia húngara.

² Esta es su primera novela traducida al inglés con el título *Debris*, en 2016, bajo el sello editorial Literal Publishing.

³ Novela, cuento, crítica literaria, crítica de arte, prólogo, epílogo, nota a pie de página, ensayo, microficción, biografía, viñeta, en fin, una mezcla interactiva de géneros literarios entrelazados de manera aleatoria se despliega en el texto.

tanto, de entre los múltiples tópicos manifiestos en el libro se elige aquel sobre el que parece que éste gira: la escritura. El personaje-narrador, a quien es posible identificar con la abreviatura de M., se ha impuesto una empresa sencilla en apariencia que termina por complicarse: “La idea es escribir un ensayo sobre la obra, y acaso también sobre la vida, de H. P. Lovecraft, autor al que leí cuando yo aún era niño y cuyo impacto en mi existencia, lo mismo que en mi escritura, fue y es notable” (Miklos, 2013: 39).

La intención se interrumpe por situaciones inesperadas que la descontinúan y generan otros episodios que la vorágine de la escritura envuelve y conjunta. Por ejemplo, en el fragmento “El abrazo de Cthulhu”, el personaje cambia su intención cuando un amigo hojea uno de los tomos de los relatos de Lovecraft y de éste cae la fotografía de una expareja, lo que lo desvía a escribir sobre aquella relación. Esto aparenta un cúmulo de fragmentos de ideas dispersas que al final se relacionan por un hilo conductor temático: la escritura; es decir, *El abrazo de Cthulhu* es un texto en el que reina la conciencia de la escritura y en el que la autoficción especular refleja lo escrito y a quien escribe, por lo que no ofrece clara diferencia entre aquello de lo que el libro habla y cómo está hecho.

La autoficción, el juego de las identidades textuales

La autoficción se considera, en términos generales, un híbrido entre autobiografía y ficción. En el caso de la autoficción especular se invierten los pesos, pues en ella vale más la escritura en tanto acción que permite experimentar la presencia acechante del escritor que los datos de vida identificables y atribuibles a un posible autor implícito. El juego especular de la autoría y la escritura cuestionan la hegemonía de la figura autoral, de la escritura de vivencias y de la autoficción misma.

La autoficción nunca pide que se crea que lo narrado es una experiencia personal verdadera; al contrario, busca la ruptura con el mundo mimético, lo que para Myrna Solotorevsky (1993 y 1995) es un elemento fundamental de la estética de los textos fragmentados que enfatiza su carácter abismado en la escritura (metaliteratura), en su aparente afán de objetivar al yo o a las situaciones de vida que supuestamente ocurrieron, de ahí que lo que predomina sea la escritura y sus artificios. Debido a que la autoficción aún genera posturas polarizadas, primero se revisará entre qué géneros se encuentra.

Hasta la fecha, los debates relativos a su naturaleza mantienen divididos a los teóricos literarios, pues hay quienes opinan que se trata de un subgénero inserto en la novela y quienes la consideran una estrategia de escritura. En este sentido, Vincent Colonna señala que:

La autoficción presenta las realizaciones más heteroclíticas. Ninguna propiedad architextual permite donar, aparentemente, una unidad a la clase de textos que ella reúne. Toda esta diversidad, por no decir esta disparidad, plantea un problema de coherencia. En las antípodas de una unidad, el *corpus* que podemos elaborar no se resiente intuitivamente como un ensamble, como una

totalidad. Esta situación conduce a preguntarse si esta clase no existe más que en favor de un sincretismo de mal gusto. (1989: 31, traducción propia)⁴

Entre los autores que sostienen la idea de género, Sabine Schlickers señala los rasgos que la caracterizan:

La autoficción no se basa en la autobiografía ni en la novela autobiográfica, sino que la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad. Ya los precursores demuestran un alto grado de ficcionalización, la comicidad, y el potencial creativo, irónico y lúdico que consideramos los rasgos genéricos esenciales y constantes de la autoficción. (2010: 51)⁵

Otro aspecto polémico surge cuando se coloca a la autoficción frente al discurso histórico o a géneros cercanos a éste como el testimonio, la crónica o el dato de expediente en los que el sujeto funciona en tanto vehículo de comprobación; el yo testimonial declara conforme a lo fáctico ocurrido. Este tipo de textos tienen además una intención social: la de construir a una comunidad y explicarla a través de uno de sus miembros. El escritor de autoficciones, en cambio, puede recurrir al dato preciso, incluso reproducir documentos para alcanzar el efecto de verosimilitud, sin asegurar que lo narrado haya ocurrido de la forma en que se enuncia, sino más bien buscando el efecto de ambigüedad en el lector.⁶

En tanto documento probable, la literatura no busca la verdad, mientras que la misión de la historia descansa en ese objetivo, según estima José Mariano Leyva, quien además señala que

Entre estas dos posturas claras y opuestas, hay una amplia frontera donde las divisiones se diluyen. Curiosamente, conforme el siglo XX fue avanzando hasta convertirse en XXI, varias de las tendencias literarias han optado por acercarse a la verdad: los libros de autoficción resultan un buen ejemplo: un género —bautizado así en 1977 por Serge Doubrovsky— donde la biografía y la ficción conviven, y en el cual aún no podemos identificar en qué parte del texto se encuentra la verdad, pero el autor acepta que la hay. (2016: 130)

En este sentido, el relato autoficcional permite al autor jugar con el mundo de las posibilidades y en ello radica su ruptura con el mimético, lo cual recuerda la enseñanza aristotélica, pues, a decir de Jaime Covarsí, el discurso de la autoficción, aunque “siendo un análisis preconcebido formalmente como realista, en el sentido histórico, se reafirma como universo ficticio. Desvía

⁴ “L’autofiction présente les réalisations les plus hétéroclites. Aucune propriété ‘architextuelle’ ne permet de donner, apparemment, une unité à la classe de textes qu’elle réunit. Toute cette diversité, pour ne pas dire cette disparité, pose un problème de cohérence. Aux antipodes d’une unité, le corpus que l’on peut dresser n’est pas ressenti intuitivement comme un ensemble, comme une totalité. Cette situation conduit à se demander si cette classe n’existe pas à la faveur d’un syncrétisme de mauvais aloi.”

⁵ Sergio Blanco, dramaturgo de autoficciones, piensa que es un género literario “que se define por la asociación de elementos autobiográficos y de elementos ficcionales”. Del término, explica que está compuesto del “prefijo *auto-* (de o por sí mismo) y de la palabra *ficción* (falso, mentira o invención)” (2018: 21).

⁶ En *Paseos del río*, uno de los libros más recientes de Miklos, el juego entre la autoría, la ficción, la historia y la literatura se potencializa para comprobar que a partir de un documento que funciona como prueba para la historia, también se puede hacer una ficción. En un momento del ensayo, el autor reproduce una carta que señala que su abuela y su madre habrían obtenido la nacionalidad salvadoreña durante la segunda gran guerra, esto, ante la mirada del autor, supone una posibilidad para escribir una ficción dentro del ensayo.

nuestra vista hacia ‘lo que podría ser’, definición clásica de la Poesía, frente al discurso ‘de lo que es’, atribuible al ámbito de la Historia” (2010: 98).

En este tenor se manifiesta Javier Ignacio Alarcón para quien la autoficción es una “autobiografía deformada, en la cual es imposible saber dónde terminan los hechos reales y dónde comienzan los ficcionales” (2014: 107); es un género ambiguo, de fronteras diluidas. Por tanto, en este tipo de ficción, el yo narrador no es ni ficticio ni real, sino un ser intermedio, de tal modo que la identidad atribuida a un personaje que comparta nombre con su autor en estas narraciones es producto de un juego con lo referencial.

Para otros autores, la autoficción dista de la autobiografía. En este sentido, es bien conocida la definición de Serge Doubrovsky, quien, a finales de los años setenta, introduce su obra *Fils* del siguiente modo: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el ocaso de sus vidas, y con un bello estilo. Ficción de eventos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*” (cit. en Colonna, 1989: 17, traducción propia).⁷ Además de conceptualizar su propia obra, remarca cuál es el procedimiento que cumple un texto para considerarlo bajo su neologismo: eventos reales que se hacen ficción, lo cual quiere decir que existe un tamiz por el que pasan esos hechos.⁸ También la aleja de la autobiografía al considerarla una escritura para privilegiados que relata vidas de seres importantes o ejemplares, que se escribe al final, en retrospectiva, es decir, cuando se estima que se tiene un cúmulo anecdótico considerable que compartir y, aún más curioso, que la autobiografía se escribe con un estilo bello.

Doubrovsky perfila al escritor de autoficciones como parte de una comunidad y lo pone en el nivel de los sujetos que tienen algo significativo que contar. Así, los seres anónimos que se desarrollan en un tiempo histórico encuentran en la autoficción un espacio para testimoniar y sumar su registro al flujo de la Historia: “la autoficción sería el refugio de las vidas ordinarias. Ella permitiría a cualquiera contar su vida, desde el momento en el que la dotan de los adornos de la ficción. Los humildes que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela” (cit. en Colonna, 1989: 17, traducción propia).⁹

⁷ “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*.”

⁸ Un aspecto que dificulta su clasificación y recepción es la vacilación entre ficción y relato referencial sobre la que se construye. En este punto, se debe recordar que la esencia imprescindible de todo relato literario, denominación o categoría aparte, es la verosimilitud, la cual, explica José. R. Valles, “Se concibe como el efecto literario de supuesta veracidad provocado por un texto narrativo en particular o literario en general. Dada la característica ontológica básica de la ficcionalidad de cualquier texto literario, la verosimilitud nunca surge de la identidad entre el referente y la obra literaria, de la igualdad entre el mundo real y el novelesco [...]. La verosimilitud no aparece tanto porque la obra pretenda adecuarse al referente, sino porque el pacto narrativo [...] permite que el lector pueda instaurar la ficción en el campo de las reglas lógicas y de la verdad a partir de que el texto también se dote de una serie coherente y racional de estructuras, elementos y reglas” (2002: 592-593). De este modo, la autoficción, en tanto manifestación literaria, se caracteriza por su base ficcional y se regiría por el principio del pacto narrativo por el que lo hacen el resto de las ficciones: “el acuerdo contractual implícito [entre autor y lector] basado en una voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción” (Valles, 2002: 491).

⁹ “L’autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu’il la dote des atours de la fiction. Les humbles qui n’ont pas droit à l’histoire, ont droit au roman.”

Además, distingue entre la autoficción y la biografía, otro género cercano. El relato de la vida que se hace en la primera, a diferencia de la segunda, “no está reconstituido según una sucesión cronológica [sino que] la narración está comandada en parte por la materialidad del lenguaje” (cit. en Colonna, 1989: 19, traducción propia).¹⁰ En ello radica la distinción: la autoficción no es un discurso referencial o testimonial por el hecho de tejer en su narración sucesos que un personaje de ficción dice vivir o haber experimentado.

Para Vincent Colonna, la autoficción supone una ruptura que ciertos textos hacen con los cánones genéricos tradicionales y es un intermedio “entre lo ficticio y lo vivido, entre lo imaginario y lo referencial [...] una transgresión; no es ni una forma ni un género; no está limitada a un ensamble de trazos formales que sería suficiente inscribir en un repertorio; es una nebulosa de prácticas diferentes” (1989: 32 y 43, traducción propia).¹¹ Colonna sostiene que la imposibilidad de hablar de género se debe a que en cada libro que se considera autoficción pasan cosas diferentes. Ello impide formar una clase, y el conjunto de autoficciones requeriría si no de una tipología infinita, sí de precisiones que respondan a cada caso.¹²

La autoficción, vista así, marca la fractura con la estética de la mimesis y fomenta la idea de Solotorevsky del mundo basado en la escritura.¹³ Con ello, se alcanza un punto en el que no sería posible distinguir cuándo lo relatado es algo que no ocurrió, pero pasa por verdadero, y cuándo un suceso que parece real se percibe de ese modo precisamente por la forma verosímil en que es relatado. En este sentido, Miklos está consciente del juego de la escritura en *El abrazo de Cthulhu*: “Hay muchos eventos en el libro que podrían parecer reales y no lo son, y otros que no parecen reales y sí lo son. Sí hay mucho de mí ahí” (Anónimo, 2013a), pero, advierte en la misma entrevista, lo que importa es la táctica de la escritura.

Por lo general, se le considera próxima a la autobiografía, la cual, según Philippe Lejeune, consiste en el “relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (2004: 160). La diferencia radica en el tipo de pacto que cada una establece. En el pacto autobiográfico, continúa Lejeune, “el autor declara su intención y al lector no le corresponde suponerla” (2004: 163), y se caracteriza por la declaración de verdad que el autor

¹⁰ “N’est pas retracée selon une succession chronologique [mais] la narration est commandée en partie par la matérialité du langage.”

¹¹ “Entre le fictif et le vécu, entre l’imaginaire et le référentiel [...] une transgression; elle n’est ni une forme ni un genre; elle n’est pas non plus limitée à un ensemble des traits formels qu’il suffirait de répertoire; elle est une nébuleuse de pratiques différentes.”

¹² Louis explica que la finalidad del pacto requerido radica en “emancipar la autoficción de la comparación con otros géneros a los cuales se la ha emparentado tradicionalmente (autobiografía, novela autobiográfica, biografía ficcional)” (2010: 73). Surge de la necesidad de tener en cuenta que ciertos textos que hoy se consideran autoficciones, probablemente en unos años ya no lo sean a raíz de las características cambiantes que determina la comunidad lectora.

¹³ En el nivel discursivo de su propuesta para el análisis de un texto de estética fragmentada, Solotorevsky señala que una marca de la fractura y de la presencia de la escritura la manifiesta el relato especular (en especial la *mise en abyme*) debido a que es en los textos donde reina la conciencia de la escritura en los que este mecanismo refleja lo escrito y a quien escribe, es decir, cuando no hay diferencia entre aquello de lo que un libro habla y el modo en cómo está hecho.

hace del relato de su vida y por la enunciación explícita del yo que narra y su correspondencia con el yo que firma.

El pacto por el que se rige la autoficción requiere otras precisiones. Manuel Alberca (2007) estima que el lector se enfrenta a un texto que es, a la vez, verdad y mentira. La autoficción resulta el espacio idóneo para, haciéndose pasar por alguien parecido al autor, tratar asuntos dolorosos, pasadas deudas personales o sucesos vergonzosos. Así, al escudarse en un yo ambiguo, se libran (o no) cuestiones legales y no se debería perder el tiempo leyendo textos que no son ficción total y a la vez aparentan ser relatos fidedignos.

Por ello, propone un “pacto ambiguo”, cuya base se cimienta en que “La identidad nominal coincidente de personaje y autor [...] constituye uno de sus pilares fundamentales [...] y ocasiona una alteración de la expectativa del lector, porque contrariamente al ‘aura de verdad’ que, a juicio de Lejeune, produce la presencia del nombre del propio autor en el relato autobiográfico, en la novela autoficticia no se cumple” (Alberca, 2007: 145). Alberca ve en esto una contradicción, pues si el nombre señala una identidad, es el signo de una persona específica, entonces, cuando se lee el nombre del autor en la primera de forros y de nuevo en la historia narrada, el lector se inclinaría a pensar que se trata de la narración de los sucesos del mismo individuo (el que firma y el que narra). Por su parte, para Louis, la autoficción se cuenta entre los textos “sin pacto previo explícito”:

En tanto lectores, todos hemos hecho este tipo de experiencia, que podemos describir del siguiente modo: ser confrontados a una obra sin poder determinar, ni previamente ni, a menudo, durante la recepción, si se trata de ficciones o de relatos referenciales. Estos textos pueden suscitar reacciones diferentes en los lectores —malestar, enojo, placer, desorientación, etc.— [son] obras que se presentan sin pacto previo explícito —o cuyo pacto previo consiste en una ausencia de determinación en cuanto a su naturaleza ficcional o referencial, que podemos considerar como un pacto de vacilación. (2010: 73)¹⁴

Gracias a esa ausencia previa, la autoficción genera situaciones de indefinición “que buscan crear una ambigüedad en la recepción, con el objetivo de explotar el objeto estético creado por el carácter indeterminado del relato” (Louis, 2010: 73). En ocasiones, esa indeterminación la resuelve el texto, pero en otras, “los dispositivos textuales contribuyen a mantenerla, por lo que puede decirse que estas obras se construyen sobre esta tensión entre lo ficcional y lo referencial que no puede ser resuelta (al menos sin recurrir a elementos extratextuales)” (2010: 73), por ejemplo, la información que se ofrece en la cuarta de forros, en las solapas, los comentarios críticos e incluso las declaraciones del propio autor.

El rasgo fundamental de la autoficción es la correspondencia entre nombres e identidades del autor implícito y el personaje. Colonna resalta que para que ésta sea efectiva: “no es posible si

¹⁴ Sergio Blanco le llama “pacto de mentira”, el cual se opone al pacto de verdad de Philippe Lejeune para la autobiografía, “allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento. Si hay algo que es cautivador en la aventura autoficcional es ese desprendimiento de la realidad, de la veracidad y de la exactitud [pues] desatestigua y descertifica” (2018: 24).

el nombre del autor no está precisamente cambiado” (1989: 43, traducción propia).¹⁵ Por ello, establece un protocolo nominal que consiste en una relación de homonimia entre el nombre “auctoral” (el nombre del autor) y un nombre “actorial” (el nombre del personaje). El recurso de la homonimia en la autoficción se justifica no porque autor y personaje tengan el mismo nombre, sino porque éste no tiene el mismo sentido, y no pretende designar a la misma persona, pues el personaje es una función textual. El nombre deformado incrementa la indeterminación y la suspicacia en el lector, y le hace pensar la posibilidad de que se trata de la misma persona sin tener evidencias textuales suficientes para afirmarlo, ya que el texto se encarga de difuminarlas.

En este juego de elementos reside la esencia de la autoficción: “Al jugar con el contexto del protocolo nominal, un escritor puede no solamente modular el sentido de su identidad, sino forjarse una identidad indecisa; ambigua o contradictoria” (Colonna, 1989: 77, traducción propia).¹⁶ Si el nombre modificado es la única marca que sostiene la categorización de un texto como autoficción, “[p]ara que podamos hablar de autoficción, es necesario que el autor comprometa su nombre propio, ponga en juego su identidad en sentido estricto, lo que es un acto fuera del alcance de alguien más, sugerir las afinidades y las similitudes con uno de sus personajes. Al nombrar a un personaje con su propio nombre, un escritor compromete simbólicamente y afectivamente su persona” (1989: 47, traducción propia).¹⁷

La autoficción especular en *El abrazo de Cthulhu*

Los comentarios críticos delimitan al libro de Miklos bajo categorías genéricas que cumplen con la función de llegar al gran público, por lo que es necesario hacer una precisión respecto a lo que se identifica como biografía o autobiografía, pero que en realidad es autoficción. Así, Virginia Bautista (2013) describe la obra en tanto un conjunto de “41 relatos-ensayos-biografías”, Jesús Alejo (2013) estima que se trata de un híbrido en el que se funden en un mismo volumen cuento, reflexión o biografía, postura que comparte con Erma Cárdenas (2013), quien con más suspicacia afirma que el texto “pertenece, sin que se le pueda catalogar en ninguno, a varios géneros: cuento, biografía, reflexión y desde luego, y a pesar de todo, novela”.

El abrazo de Cthulhu recurre a la biografía en tanto ejercicio de escritura para que el personaje narre las vidas de los artistas con los que se siente afín durante el proceso de escritura y que se leen en “19 de enero de 1981”, en la que habla de la fotógrafa Francesca Woodman, o en “Blackout”, breve biografía del pintor Mark Rothko, mientras que el único dato biográfico de Lovecraft que el personaje recupera para el ensayo es el más conocido: su nacimiento y muerte en Providence. Dada la naturaleza fragmentada del libro, el flujo de la memoria y la preeminencia de la escritura, los recuerdos de infancia atribuibles al autor implícito emergen en distintos puntos

¹⁵ “N’est pas possible que si le nom de l’auteur n’est pas précisément changé.”

¹⁶ “En jouant sur le contexte du protocole nominal, un écrivain peut non seulement moduler le sens de son identité, mais se forger une identité indéfinie; ambiguë ou contradictoire.”

¹⁷ “Pour que l’on puisse parler d’autofiction, il faut que l’auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict, ce qui est un acte d’une toute autre portée que de suggérer des similitudes et des affinités avec l’un de ses personnages. En nommant un personnage de son nom, un écrivain engage symboliquement et affectivement sa personne.”

de la cartografía textual, además de en aquellos destinados a contar las vidas de los artistas, dicha emergencia aleatoria dificulta atribuir esos datos al autor y fomenta su ubicación en un segundo plano.

En ambas biografías, el personaje entrelaza datos atribuibles al autor con los de la fotógrafa y el pintor, lo que hace pensar que se trata de biografías combinadas con la autobiografía. Para 1981, se lee en la biografía de Woodman que “Yo tenía 11 y ella 22. Ella era de Boulder, Colorado, y yo de San Antonio, Texas [...] yo estaba en la Ciudad de México [...] cursando el sexto año de primaria” (Miklos, 2013: 19), mientras que en “*Blackout*”, el personaje repasa en que cuando la vida del pintor se extinguía, la del futuro escritor comenzaba: “Pero regreso a la luz del Upper East Side de Manhattan, a un paso de donde Mark Rothko se suicidó, el 25 de febrero de 1970, año en el que yo fui alumbrado” (2013: 82).

África Barrales (2013a) sostiene que el libro consiste en una serie de relatos breves con “un toque autobiográfico”, el blog *Fábrica de Mitos Urbanos* (Anónimo, 2013b) señala que Miklos “escribe su obra a través de distintos géneros como el ensayo o la autobiografía”, y otros blogs de recomendaciones literarias afirman que es una escritura autobiográfica. Sin embargo, se debe recordar que en las primeras páginas de una autobiografía el autor declara un pacto de veracidad que impide dudar que los sucesos ocurrieron al sujeto que dice “yo” según se narran en el texto. “Ha sido (o bien fue)”, fragmento inicial de *El abrazo de Cthulhu* y que funciona a manera de prólogo, declara lo contrario al pacto de lectura autobiográfico desde su paratexto. Este relato narra la iniciación del personaje en el mundo de los recuerdos a partir de la ingesta de un narcótico en una fiesta y su preparación para sumergirse en el abismo de la escritura de diversas situaciones que pudieron suceder o no según se narran.

La ambigüedad respecto a lo referencial se lee, por ejemplo, cuando el personaje reconoce su orfandad y su soledad, su pertenencia y desarraigo de lugares con los que guarda alguna relación afectiva y que no son San Antonio, lugar de nacimiento y adopción: “La soledad abraza mi corazón enano, allí, en el centro mismo de Kamchatka y de Trieste, de Montevideo y de Puerto Trinidad, de Providence y de ninguna parte, de cualquier parte que no es, de las capitales quintaesenciales del abandono, mi origen” (Miklos, 2013: 9). En el resto del libro, el personaje hace una declaración sobre su verdadera residencia, la literatura, al identificarse con una premisa propuesta por otro escritor admirado, Stephen King, quien en un ensayo sobre Lovecraft declara que la literatura es “la cueva donde tanto los lectores como los escritores se esconden de la vida” (Miklos, 2013: 86).

Los críticos definen a *El abrazo de Cthulhu* a manera de una autobiografía debido a la mención de datos de vida atribuibles al autor implícito entre los que se pueden mencionar el año de nacimiento del autor-personaje (1970), la nacionalidad francesa de la madre o ciertas anécdotas de infancia que el personaje comparte en casi todos los fragmentos del libro, entre ellos, en “Hágalo usted mismo” o “La otra almohada de Lovecraft”. En esta última sección, el personaje se recuerda en tanto un pequeño lector hipnotizado, asustado y aferrado a los tres volúmenes de los relatos de Lovecraft:

Me resigno a apagar la luz. Pero no puedo desprenderme del volumen, guinda o azul o morado, no me atrevo a colocarlo en mi cabecera, alejarlo de mí. Me abrazo al libro, lo llevo contra mi pecho, lo oprimo para que sus tapas queden del todo cerradas. Sólo entonces, logro conciliar el sueño, seguro de que Cthulhu no podrá escapar, al menos esta noche, de las páginas que lo aprisionan. (Miklos, 2013: 27)

También se piensa en autobiografía cuando se leen los nombres de amigos del autor convertidos en personajes ocultos detrás de sus iniciales, lo cual difumina el vínculo con lo referencial. Así, Guillermo Íñigo Núñez Jáuregui, íntimo amigo del personaje,¹⁸ será referido GN en la nota dos de la parte cuatro de “La otra almohada de Lovecraft”, quien con el gesto involuntario de descubrir la fotografía de la expareja del personaje “dio pie a «El abrazo de Cthulhu», parte del libro de relatos o la falsa, híbrida novela que ahora pergeño y que lleva como nombre de trabajo *Pájaros muertos*” (Miklos, 2013: 59), mientras que en “Pájaros muertos”, fragmento también metaliterario, el personaje y su amigo, ahora llamado Íñigo Jáuregui, hablan sobre la intención de escribir un cuento.

Otro caso es el de la mención de Nicolás Cabral (NC), editor de la revista *La Tempestad*, en la que se publicó, según se lee en la nota número dos del libro, una versión de “El abrazo de Cthulhu”: “Dicho relato existe en una versión previa, publicado en LT 53” (Miklos, 2013: 59), o la de Alfredo Núñez Lanz, cofundador de Textofilia y también escritor, quien en ese ya distante 2013 editara *El abrazo de Cthulhu*: “Camino a mi cita con ANL para firmar el contrato por la escritura de este libro” (Miklos, 2013: 107), comparte el personaje en “*Post Scriptum*”, especie de epílogo y la parte supuestamente referencial del texto.

Sin embargo, *El abrazo de Cthulhu* trasciende lo autobiográfico y profundiza lo autoficcional especular, pues el personaje se dedica al mismo oficio que el del autor, y la escritura supera la similitud nominal y vivencial a tal grado que se vuelve el actor principal de la narración, de la que importa más su performatividad y su capacidad para hacer que el lector olvide esas similitudes y se concentre en la narración. En este sentido, y recuperando la premisa de la deformación del nombre compartido, en el libro, otro modo de jugar con la identidad nominal se lee en “El abrazo de Cthulhu” cuando el personaje se denomina a sí mismo filósofo, profesión relacionada con la escritura, y señala que antes de conocer a Cecilia, su expareja, él solía comer con un grupo de amigos:

Filósofos como yo [...] para obviar las cuestiones del ser, nuestro tema profesional, mis amigos y yo comíamos y bebíamos y hablábamos de comida. Llegados a la sobremesa, tocábamos algún tema superficialmente profundo, como la literatura. A mis amigos, por razones que desconozco,

¹⁸ En octubre de 2010, René López Villamar, editor y escritor, hizo algunos comentarios en su blog sobre el libro *La vida triestina* de Miklos. De éste destaca el relato “La otra almohada de Lovecraft”, al que califica de los más logrados, y continúa con algunas reflexiones sobre cómo Lovecraft pasó de ser “un autor de culto a un referente imperdible de la cultura del siglo XXI”. Miklos responde con otra acotación relativa al escritor de Providence y Guillermo Núñez interviene en la conversación con el comentario de que debe a Miklos la lectura tardía de Lovecraft. De inmediato, López pregunta: “Guillermo, ¿tú eres Íñigo Jáuregui?”, a lo que éste responde: “Pues, mi nombre completo es Guillermo Íñigo Núñez Jáuregui. Y bueno, ya sabes, que la realidad, que la ficción, que no sé qué”.

les gustaba mucho la narrativa de horror. A mí, no tanto o casi nada, por razones que conozco bien y de las que no suelo hablar en público. (Miklos, 2013: 21)

Colonna (2004) establece una tipología de la autoficción¹⁹ y define a la autoficción especular (*autofiction spéculaire*) de este modo:

Al reposar sobre un reflejo del autor o del libro, esta orientación de la fabulación de sí no es más que el recordatorio de la metáfora del espejo. El realismo del texto, su veracidad, deviene un elemento secundario, y el autor no se encuentra más forzosamente al centro del libro; puede no ser más que una silueta; lo importante es que él se coloca en una esquina de su obra, que refleja su presencia como lo haría un espejo. Tal como en la era de los ordenadores, el espejo fue una imagen de la escritura trabajando, de su mecánica y de sus emociones, de su vértigo también: el término *especular* parecería indicado para designar esta postura reflejante. (2004: 119, traducción propia)²⁰

En *El abrazo de Cthulhu* el escritor reflejado es el personaje quien, más allá de compartir oficio y nombre deformado con el autor, rellena esa silueta con los dilemas de su escritura, y el espejo reflejando a la escritura en acción se distingue cuando el personaje admite que está estancado con su ensayo y da un salto simbólico a la última nota a pie del libro: “me descubro incapaz de concluir este texto porque yo tampoco estoy allí, no más” (Miklos, 2013: 95). No obstante, el resultado es *El abrazo de Cthulhu*, el cual, si bien no es el ensayo planteado al inicio, resulta del triunfo de la escritura.

Para Lucien Dällenbach (1991), lo especular, característica del relato abismado, consiste en atribuir a un personaje del relato la actividad propia del narrador. Esta *mise en abyme* de la enunciación, relativa al autor, se caracteriza por

La intermediación o, en otras palabras, que el sustituto esté suficientemente acreditado. ¿Qué prenda otorgarle para que desempeñe su cometido, para hacerlo capaz de convencer al lector de que lo oculto se desvela por su intervención? Lo más eficaz estriba, a todas luces, en disfrazarlo con la propia identidad de aquel a quien, supuestamente, sustituye. (1991: 96)

En *El abrazo de Cthulhu* esto pasa todas las veces en las que se manifiesta la intención de escribir el ensayo, o bien, cuando el personaje da a entender que su origen no se localiza en un punto geográfico preciso, sino en la literatura en tanto refugio de la vida para escritores y lectores. También se puede perfilar su presencia al adoptar la postura de Hamlet, la de pensar y divagar más que la de actuar, es decir, escribir, o cuando dice que los libros de Cthulhu son para él amuletos, mas no el impulso suficiente para escribir.

¹⁹ En ella menciona otros casos como los de la autoficción fantástica, la autoficción autobiográfica y la autoficción intrusiva o atribuida al autor. Se recomienda al lector interesado consultar la obra de Colonna, 2004: 118.

²⁰ “Reposant sur un reflet de l’auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n’est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l’auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n’être qu’une silhouette; l’importance est qu’il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. Jusqu’à l’âge des ordinateurs, le miroir fut une image de l’écriture au travail, de sa machinerie et de ses émotions, de son vertige aussi: le terme *spéculiere* paraît donc indiqué pour désigner cette posture réfléchissante.”

En la obra se sospecha que la abreviación *M.* corresponde al nombre del personaje y que hace referencia al apellido del autor, Miklos. Cuando en “Aspiradora” el personaje se presenta en la tienda de reparación de electrodomésticos para reclamar una aspiradora largo tiempo olvidada, el dueño del lugar lo reconoce y lo llama por su nombre: “Andrade el viejo, eso sí, me reconoce como si yo perteneciera a su familia. ¿En qué puedo servirle, señor M.?” (2013: 68). A lo que el personaje reflexiona para sí, cuidando no revelar su identidad: “Me sorprende que recuerde mi nombre, hace más de un lustro que dejé a Cthulhu, la aspiradora, en sus manos” (2013: 68).

De pronto, el lugar se enrarece, se transforma y Andrade conduce al personaje por lo que parece ser el corredor de un prostíbulo: “Pase por aquí, señor M., si me hace el favor”. El dueño lo deja en la habitación 22 y se despide de este modo: “No tarda en venir, añade, me da las buenas tardes, dice mi nombre y se marcha con permiso” (Miklos, 2013: 69). El personaje-narrador-¿autor? no sólo se oculta detrás de la máscara de *M.*, sino que lleva el juego nominal de la autoficción más allá, al ocultarse detrás de una segunda máscara. Cuando el personaje ve a Marta, su antigua pareja, entrar en la habitación, no sólo la reconoce, sino que, víctima de los recuerdos, la llama por el nombre con el que solía hacerlo en la intimidad: “Marta entra al cuarto y me mira como si no me conociera. Hola, Panqué, le digo, la llamo como en los viejos tiempos, pero Marta parece no reconocer el apodo que usábamos en la intimidad en la que yo era el Bollo. Mi nombre es Marta, señor M., ¿en qué puedo servirle?” (Miklos, 2013: 69).

Antes de que el personaje pueda responder, la mujer lo prepara para una felación y es en ese instante de intimidad revivida en el que el personaje se oculta detrás de ese segundo nombre y obliga a la mujer a que lo llame por éste: “Estás buenísima, Panqué, le digo. Gracias, señor M., ahora haga el favor de relajarse. Dime Bollo, Panqué, no hay necesidad de formalismos. Como quiera, señor M., ¿lo ayudo o usted mismo se desabrocha el pantalón, Bollo?” (Miklos, 2013: 70). Al deslizarse detrás de estas dos denominaciones, el personaje se vuelve un sema esquivo, la doble nominalización, aunada a la del supuesto oficio de filósofo señalada arriba, compromete la identidad del sujeto e incrementa el efecto de duda en el lector, además de que se cumple aquella característica de la autoficción necesaria para Schlickers: el potencial cómico e irónico.

El trabajo con la escritura permite a Miklos mostrar lo que en realidad le interesa que sea visto: que escribir, en su caso, no obedece a un esquema preestablecido o a un orden, aunque supuestamente el libro lo tiene, que la escritura no funciona así. Esta autoficción es especular o sin identidad porque es imposible sostener que, al señalar al personaje, se señala al autor: “se centra en el texto como artefacto autónomo, capaz de producir un efecto en el lector [de tal manera que éste] no sea capaz de olvidar al autor en ningún momento, sin embargo, la obra sí es capaz de omitir por completo a su creador. Son los mecanismos metaficcionales los que generan la ambigüedad y no los guiños autobiográficos” (Alarcón, 2014: 112).

Los datos biográficos atribuibles a Miklos, diseminados entre los distintos fragmentos de *El abrazo de Cthulhu*, funcionan en tanto parte de la estrategia autoficcional que mantiene al lector en la sospecha de que lo narrado y lo escrito conciernen a su figura. Sin embargo, al ser la escritura el espejo de sí, lo que resalta son los protocolos relativos a ella: su flujo incontrolable e impredecible, sus complicaciones, su estancamiento.

El espejo en el que se ve a la escritura allende el personaje-escritor muestra sus secretos y estrategias y potencia las interrogantes sobre cómo funciona y cómo se hace lo que se dice, qué multiplicidades se contactan para que la escritura sea la que abrace al conjunto. Una estrategia es la acumulación genérica, de tal modo que ahí donde el personaje prueba con la crítica literaria, lo hace para mostrarse como lector experto en Lovecraft, capaz de discernir cuáles han sido sus mejores compiladores y críticos, un enterado del ensayo biográfico de Houellebecq sobre el autor del que desea escribir un ensayo. Si pasa a la crítica de arte es para mostrarse conocedor de la obra de artistas plásticos con los que se identifica. Si cuentista, para reflejar su preferencia por el relato corto, si ensayista, por el gusto por la reflexión, la profundidad en un tema, etcétera.

La autoficción especular en *El abrazo de Cthulhu* es el espacio en el que el personaje-escritor muestra sus referentes, las influencias que lo marcaron desde la infancia y que vienen a él cuando se dispone a escribir el ensayo sobre Lovecraft, el cual deviene en una reflexión y una reivindicación de una literatura considerada menor: la literatura fantástica y de terror, en apariencia carente de seriedad, pero que prepara al joven lector para la llamada literatura mayor y que deja impronta en su propia escritura.

La presencia de los textos “El llamado de Cthulhu” o “El ceremonial”, cuentos clásicos de Lovecraft, *Soy leyenda*, de Richard Matheson, *Crónicas marcianas* y *El árbol de las brujas*, de Ray Bradbury, *El resplandor*, de Stephen King, *El libro de la selva*, *El Mago de Oz* o “Hansel y Gretel” configuran el espéculo reflejando a la escritura que primero fue lectura, la cual, a su vez, ofrece sus rasgos intertextuales para que el lector identifique los cimientos de esta escritura y permite a Miklos invitarlo a “que leas lo que lo provocó, que leas a Lovecraft, a King, que veas las fotos de Francesca Woodman. Es como una puerta abierta o una serie de llaves, como toda lectura es interactiva y busco ofrecer mis referentes” (Mercado, 2013).

Reflexiones finales

La autoficción especular en *El abrazo de Cthulhu* exhibe una flaqueza del personaje identificado con el autor, a saber, la incapacidad de lograr el ensayo que se ha propuesto redactar. En lugar de posicionarse en tanto un escritor en acción que domina su oficio, se muestra incapaz, disperso y conflictuado, aunque la escritura se cumple en el libro que se lee; un libro, a decir de Miklos, “sobre la escritura y sobre cómo conviertes la realidad en ficción” (Anónimo, 2013a).

A la pregunta de qué muestra de sí y cómo lo hace, y en tanto relato autoficcional especular, *El abrazo de Cthulhu* funciona a manera de declaración de principios y permite decir al autor, en el espacio de la ficción, quién es, cuál es el tópico que caracteriza a su obra, cuáles son sus obsesiones, qué escritores lo han influenciado, por qué prefiere escribir de forma fragmentada, aprovechando todos los espacios del texto para diseminar su tópico y los reflejos de su persona. La autoficción lo muestra en lo que lo constituye como escritor, a pesar de que la escritura se le resista.

David Miklos siempre aprovecha la oportunidad para hablar de la escritura. Ese es su tema, el tema que atraviesa *El abrazo de Cthulhu* y también otros libros de su autoría, entre ellos, *La vida triestina*, *Miramar*, *Paseos del río* o *Tierra*. La especularidad autoficcional propicia la

autoparodia, la posibilidad de mostrarse mediante su personaje como un sujeto culto y capaz, pero rebasado por su pasión. El espejismo resulta el espacio para la meditación sobre el oficio y ello constituye una pista para la interpretación de su obra.

Bibliografía

- ALARCÓN, Javier Ignacio (2014): “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 107-125. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878154-006>
- ALBERCA, Manuel (2007): “Novelas en nombre propio”. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva: 165-266.
- ALEJO, Jesús (2013): “El escritor David Miklos recrea los miedos de la obra de Lovecraft”. *Milenio*, el 12 de agosto de 2013, https://www.milenio.com/cultura/escritor-David-Miklos-recrea-Lovecraft_0_133786746.html
- ANÓNIMO (2013a): “*El abrazo de Cthulhu*, de David Miklos: del miedo a lo cotidiano”. *Fábrica de Mitos Urbanos* (blog, mensaje), el 13 de julio de 2013, <http://www.fabricademitos.com/el-abrazo-de-cthulhu-de-david-miklos-del-miedo-a-lo-cotidiano/>
- (2013b): “David Miklos y *El abrazo de Cthulhu*: «Alguien que diga que no escribe a partir de la autobiografía está mintiendo»”. *Fábrica de Mitos Urbanos*, *Fábrica de Mitos Urbanos* (blog, mensaje), el 25 de julio de 2013, <http://www.fabricademitos.com/david-miklos-y-el-abrazo-de-cthulhu-alguien-que-diga-que-no-escribe-a-partir-de-la-autobiografia-esta-mintiendo/>
- BARRALES, África (2013a): “Los monstruos de David Miklos”. *Letras explícitas*, el 29 de julio de 2013, <http://letrasePLICITAS.com/los-monstruos-de-david-miklos/>
- (2013b): “Precaución: no soltar a los monstruos”. *Malinche*, el 7 de agosto de 2013, <http://malinche.mx/precaucion-no-soltar-a-los-monstros/>
- BLANCO, Sergio (2018): *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid, Punto de Vista Editores.
- CÁRDENAS, Erma (2013). Texto de la cuarta de forros de *El abrazo de Cthulhu*. México, Textofilia.
- COLONNA, Vincent (1989): *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Tesis de doctorado. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. France, Tristam.
- COVARSÍ, Jaime (2010): “Antecedentes socioculturales del relato autoficcional renacentista”. En Ana Luengo—Sabine Schlickers—Vera Toro (eds.): *La obsesión del yo. La uto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 97-110. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964561701-005>
- DÄLLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*. Trad. R. Buenaventura. Madrid, Visor.

- DOLEŽEL, Lubomir (1997): “Mímesis y mundos posibles”. Trad. M. Baselga. En Antonio Garrido (comp.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros: 69-94.
- LEJEUNE, Philippe (2004): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. A. Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.
- LEYVA, José Mariano (2016): “Las ficciones de Clío: la literatura en la historia”. En David Miklos (coord.): *En camas separadas. Historia y literatura en el México del siglo XX*. México, Tusquets: 115-142.
- LÓPEZ VILLAMAR, René (2010): “Lovecraft hasta en la sopa”. *Teoría del caos* (blog), el 16 de octubre de 2010, <http://teoria-del-caos.blogspot.com/2010/10/lovecraft-hasta-en-la-sopa.html>
- LOUIS, Annick (2010): “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. En Ana Luengo—Sabine Schlickers—Vera Toro (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 73-96. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964561701-004>
- MERCADO, Alizbeth (2013): “El miedo me hizo abrazar a Cthulhu: David Miklos”. *Noticias Canal 22*, el 23 de julio de 2013, <http://noticias.canal22.org.mx/2013/07/24/el-miedo-me-hizo-abrazar-cthulhu-david/>
- MIKLOS, David (2013): *El abrazo de Cthulhu*. México, Textofilia.
- SCHLICKERS Sabine (2010): “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”. En Ana Luengo—Sabine Schlickers—Vera Toro (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid—Frankfurt am Main, Iberoamericana—Vervuert: 51-71. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964561701-003>
- SOLOTOREVSKY, Myrna (1993): “Introducción”. *La relación mundo-escritura en textos de Reynaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martini*. Estados Unidos, Ediciones Hispamérica: 9-32.
- (1995): “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy”. En Patricia Anne Odber de Baubeta (comp.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 7*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf
- VALLES, José Rafael (2002): *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Granada, Alhulia.

© María del Carmen Rivero Quinto



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C