

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL
(FOR EVALUATION OF THE ACT DOCTORAL THESIS)

Año académico (academic year): 2018/19

DOCTORANDO (candidate PHD): **ALARCON BERMEJO, JAVIER IGNACIO**
D.N.I. / PASAPORTE (Id.Passport): ******4514V**
PROGRAMA DE DOCTORADO (Academic Committee of the Programme): **401- ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y TEATRALES**
DPTO. COORDINADOR DEL PROGRAMA (Department): **FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**
TITULACIÓN DE DOCTOR EN (Phd title): **DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

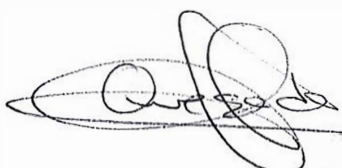
En el día de hoy 09/07/19, reunido el tribunal de evaluación, constituido por los miembros que suscriben el presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral **con Mención Internacional** (In today assessment met the court, consisting of the members who signed this Act, the candidate defended his doctoral thesis with mention as International Doctorate), elaborada bajo la dirección de (prepared under the direction of) ANA CASAS JANICES // .


Sobre el siguiente tema (Title of the doctoral thesis): **LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR Y LA IDENTIDAD FICCIONAL DEL AUTOR: FIGURACIÓN DEL YO EN LA ÚLTIMA NARRATIVA VENEZOLANA**

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL¹ de (**no apto, aprobado, notable y sobresaliente**) (After the defense and defense of the thesis, the court agreed to grant the GLOBAL RATING (fail, pass, good and excellent): **SOBRESALIENTE**

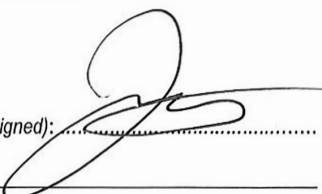
Alcalá de Henares, a 9 de julio de 2019


Fdo. (Signed): MERI TORRAS


Fdo. (Signed): Catalina Quesada


Fdo. (Signed): Fernando Larraz

FIRMA DEL ALUMNO (candidate's signature),


Fdo. (Signed):

Con fecha 24 de julio de 2019 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"
 No conceder la Mención de "Cum Laude"

La Secretaria de la Comisión Delegada



¹ La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad. (The grade may be "fail" "pass" "good" or "excellent". The panel may confer the distinction of "cum laude" if the overall grade is "Excellent" and has been awarded unanimously as such after secret voting.)

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:

(Incidents / Comments)



Universidad
de Alcalá

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN
Y TRANSFERENCIA

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 24 de julio, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por **ALARCON BERMEJO, JAVIER IGNACIO**, el día 09 de julio de 2019, titulada, *LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR Y LA IDENTIDAD FICCIONAL DEL AUTOR: FIGURACIÓN DEL YO EN LA ÚLTIMA NARRATIVA VENEZOLANA* para determinar, si a la misma, se le concede la mención "cum laude", arrojando como resultado el voto favorable de todos los miembros del tribunal.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado **resuelve otorgar** a dicha tesis la

MENCIÓN "CUM LAUDE"

EL VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA

F. Javier de la Mata de la Mata

Documento fechado y firmado digitalmente

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

Copia por e-mail a:

Doctorando: ALARCON BERMEJO, JAVIER IGNACIO

Secretario del Tribunal: FERNANDO LARRAZ ELORRIAGA

Director/a de Tesis: ANA CASAS JANICES //

Código Seguro De Verificación:	KN2pEJRVMt0P9/Q6smkwIQ==	Estado	Fecha y hora	
Firmado Por	Francisco Javier De La Mata De La Mata - Vicerrector de Investigación Y Transferencia	Firmado	31/07/2019 00:07:30	
Observaciones		Página	1/45	
Uri De Verificación	https://vfirma.uah.es/vfirma/code/KN2pEJRVMt0P9/Q6smkwIQ==			



Universidad
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO
Servicio de Estudios Oficiales de
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D^a _____
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo
presentado la misma en formato: soporte electrónico impreso en papel, para el depósito de la
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: _____ se procede, con
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a _____ de _____ de 20 _____



Fdo. El Funcionario



Universidad de Alcalá

**Programa de doctorado en
Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales**

**LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR Y LA IDENTIDAD FICCIONAL DEL AUTOR:
FIGURACIÓN DEL YO EN LA ÚLTIMA NARRATIVA VENEZOLANA**

**Tesis Doctoral presentada por
JAVIER IGNACIO ALARCÓN BERMEJO**

Directora:

Dra. Ana Casas Janices

Alcalá de Henares, 2019



D^a Ana CASAS JANICES
PROFESORA TITULAR DE LITERATURA ESPAÑOLA DE LA UNIVERSIDAD DE
ALCALÁ

INFORMA: Como Directora de la Tesis Doctoral de **D. Javier Ignacio Alarcón Bermejo**, titulada *La autoficción especular y la identidad ficcional del autor: figuración del yo en la última narrativa venezolana*, que este trabajo de investigación reúne las condiciones científicas y la originalidad necesarias para su presentación y defensa en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, habiendo obtenido las correspondientes competencias establecidas en el Programa de Doctorado.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo la presente en Alcalá de Henares, a 25 de marzo de 2019.

Fdo.: Ana Casas Janices





M^a. ÁNGELES ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Coordinadora de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales

INFORMA que la Tesis Doctoral titulada “**La autoficción especular y la identidad ficcional del autor: figuración del yo en la última narrativa venezolana**”, presentada por D. **Javier Ignacio Alarcón Bermejo**, bajo la dirección de la Dra. *D^a. Ana Casas Janices*, reúne los requisitos científicos de originalidad y rigor metodológicos para ser defendida ante un tribunal. Esta Comisión ha tenido también en cuenta la evaluación positiva anual del doctorando, habiendo obtenido las correspondientes competencias establecidas en el Programa.

Para que así conste y surta los efectos oportunos, se firma el presente informe, en Alcalá de Henares, a nueve de abril de dos mil diecinueve.

M^a. Angeles Álvarez Martínez



Fdo.: M^a. Ángeles Álvarez Martínez

INDICE

AGRADECIMIENTOS	1
RESUMEN	3
ABSTRACT	5
1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. <i>La autoficción especular en la literatura venezolana</i>	10
1.2. <i>Una postura, tres modalidades</i>	20
2. AUTOFICCIÓN ESPECULAR: AUTORREFLEXIVIDAD, METAFICCIÓN, FIGURA AUTORIAL Y PARODIA EN LOS TEXTOS AUTOFICTICIOS	23
2.1. <i>Estructuras paradójicas, autoconsciencia y auto-comentario: la autoficción como autocuestionamiento de la ficción</i>	25
2.2. <i>Metaficción, metatextualidad y metaliteratura: la estructura autorreflexiva de la autoficción especular</i>	52
2.3. <i>Función-autor y postura literaria</i>	69
2.4. <i>Identidad del autor y autorreflexividad</i>	82
2.5. <i>La estructura irónica de la modalidad especular: la autoficción como autoparodia</i>	89
2.6. <i>Conclusión</i>	97
3. LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR COMO ESTRUCTURA IRÓNICA, ANÁLISIS DE CUATRO PROPUESTAS	99
3.1. <i>El desdoblamiento del relato: Miguel Hidalgo, “La isla de Xisca”</i>	101
3.2. <i>La autoría como eje de la ficción: el universo intertextual de Rodrigo Blanco Calderón</i>	110
3.3. <i>La presencia del autor: tres novelas de Norberto José Olivares</i>	144
3.4. <i>Los límites de la autoficción especular: Yo soy la rumba de Ángel Gustavo Infante</i>	172
3.5. <i>Conclusión</i>	186

4. AUTOFICCIÓN Y AUTOPARODIA: LA ESPECULARIDAD COMO PARODIA DEL AUTOR	188
4.1. <i>El espacio subjetivo de la escritura: El lugar del escritor y Lluvia de Victoria de Stefano</i>	192
4.2. <i>Memoria y autoconsciencia metaficcional: Sin partida de yacimiento de Luis Barrera Linares</i>	222
4.3. <i>Reconstruir la memoria a través de la escritura: Una mujer por siempre jamás de Ángel Gustavo Infante</i>	235
4.4. <i>Borrar los límites de la realidad: versiones de martha de Carlos Colmenares Gil</i>	247
4.5. <i>El “otro” como espejo del “yo”: autoficción y especularidad en tres relatos de Enza García Arreaza</i>	268
4.6. <i>Conclusión</i>	286
5. NARRAR LA HISTORIA DE LA ESCRITURA: AUTOFICCIÓN INTRUSIVA EN TRES OBRAS	288
5.1. <i>El autor en los márgenes: Parto de caballeros, de Luis Barrera Linares</i>	291
5.2. <i>Una (auto)biografía ficcional: Cadáver Exquisito, de Norberto José Olivar</i>	307
5.3. <i>El autor como ausencia que determina la ficción: Tristicruel, de Domingo Michelli</i>	325
5.4. <i>Conclusión</i>	346
6. CONCLUSIONES	348
6.1. <i>Escritura del “yo” y ficcionalización del autor</i>	349
6.2. <i>Últimas reflexiones</i>	356
6. CONCLUSIONS	358
6.1. <i>Writing of the self and fictionalization of the author</i>	359
6.2. <i>Last thoughts</i>	365
7. OBRAS CITADAS	367
7.1. <i>Obras literarias</i>	367
7.2. <i>Otras obras</i>	375

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, Ana Casas Janices, tanto por su paciencia como por su confianza en mi trabajo. Sus observaciones y consejos excedieron los deberes normales de un tutor. Empecé esta tesis con una profesora y la acabo con una amiga.

También debo agradecer a todos los profesores que contribuyeron de una u otra manera con este trabajo. No puedo dejar de mencionar al profesor Carlos Sandoval, cuya guía fue clave, sobre todo para dar los primeros pasos de la investigación. Asimismo, a Julio Ortega, que no dudó en compartir sus conocimientos –y algunas anécdotas sobre su vida literaria– durante mi estancia en Providence. Asimismo, al profesor Fernando Larraz, por las clases, las conversas y los cafés.

No puedo olvidar, además, a aquellos autores que, cuando escribí, respondieron para ponerse a mi disposición. Especialmente agradecido con Norberto José Olivares, que ayudó a encontrar sus obras que no se hallaban en bibliotecas ni librerías, y con Miguel Hidalgo, que tuvo la paciencia de dialogar con respecto a sus trabajos aún no publicados. Y a Ángel Gustavo Infante, gracias por las lecturas y las conversaciones en los cafés de las universidades. Parafraseando sus palabras, este recorrido excede las aulas y el sueño de las bibliotecas.

Doy gracias a mi madre, María Isabel Bermejo. Sin ella, este trabajo no hubiera sido posible, tanto por el apoyo que me dio para llegar a Madrid como por el que me brindó durante toda mi vida. Cualquier cosa que yo haga estará marcada por ella.

Además, agradezco a mi padre, Pedro Luis Alarcón, su biblioteca y, sobre todo, sus libros son el germen de mis intereses literarios.

Especialmente, quiero agradecer a Víctor Alarcón, mi hermano. No solo por el apoyo de todo tipo que me ha brindado, también por su guía como especialista en literatura venezolana y latinoamericana. Las charlas con él han servido para salir de los estancos creativos e intelectuales que se enfrentan en una investigación como esta. Gracias por las risas y los malos momentos, todos han servido para seguir adelante.

Asimismo, agradezco a mi familia. A los Alarcón, que han sabido mantenerse cerca a pesar de la distancias. También agradezco a Óscar, a Natalia y a Andrés, que me reciben cuando voy a Barcelona. Además, a los Prince Bermejo: Luis, Ricardo y Andrés Ignacio, que son la viva prueba de que el tiempo no destruye los lazos de la familia. Especialmente, debo agradecer a Guadalupe, que en ningún momento deja de cuidarme.

Por último, es necesario agradecer a los amigos. A Luis Arturo, David y Roberto, que se interesan por mi trabajo, a pesar de tener muy poco interés en la teoría literaria. A Daniela, que me visita cada vez que puede. A Guillermo y Mary, por darme una casa y una familia desde mis primeros días en España. A Alfredo, por los paseos por el Raval, y a Ada, por nutrir mis “frikismos”. A Javier H. y a Ana R., mis primeros amigos en Madrid. A Dulce, por sus mensajes y palabras de apoyo y cariño. A Marina, por ser mi cómplice en el despacho de la universidad. A Luis P. y a Lucía, por las interminables conversas en Malasaña. A Carol, que me ayudó a descubrir Lavapiés. A todos los contrapunteros. Agradezco a Marieta su infinita empatía, a Cristina Suarez por siempre escuchar y a Cristina Somolinos por conversar en el despacho. A Soledad, por reírse conmigo en las reuniones. A Maya, con quien comparto los avatares del novelista novato, por leerme en inglés. A Inés, por la acuarela. Finalmente, a Paula, que llegó al final para darme el último empujón que tanto necesitaba.

Soy consciente de que faltan nombres: han sido demasiadas las personas que directa o indirectamente han contribuido al desarrollo de esta investigación. Cualquier gesto o ayuda, proveniente del área académica o personal, ha sido valioso. En las palabras de John Donne, ningún hombre es una isla y yo agradezco profundamente a quienes forman el continente que me rodea.

RESUMEN

LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR Y LA IDENTIDAD FICCIONAL DEL AUTOR: FIGURACIÓN DEL YO EN LA ÚLTIMA NARRATIVA VENEZOLANA

Autor: Javier Ignacio Alarcón Bermejo

Directora: Ana Casas Janices

El objetivo central de la investigación es estudiar la autoficción aplicando las nociones desarrolladas por Vincent Colonna a propósito de la especularidad. Nos interesa, pues, entender hasta qué punto recursos como la metalepsis o la *mise en abyme*, cuya función es explicitar la ruptura de los límites ontológicos entre lo real y la ficción, concitan la autorrepresentación del autor. En este sentido, se hace imprescindible revisar las nociones de “autoficción especular” (Colonna 2004), así como las distintas clasificaciones de los recursos metafictivos llevados a cabo por Dällenbach (1977) y Genette (2004), entre otros. En concreto, resultan relevantes las nociones de *mise en abyme* de la enunciación y del enunciado, así como la de metalepsis que han sido desarrolladas por distintos autores. De igual modo, se impone confrontar todos estos conceptos con las reflexiones de los teóricos de la autoficción, como Doubrovsky, Darriusecq (1997), Alberca (2007) y Gasparini (2004, 2008), entre otros.

En este sentido, debemos atender a otras nociones íntimamente relacionadas con dichos términos. Por un lado, conceptos como “autorreflexividad” y “posmodernidad literaria” (Hutcheon 1980, 1985, 1988; Waugh, 1984), asociados siempre a la función-autor y la postura literaria (Foucault, 1968; Meizoz, 2007). Por otro, sale a relucir la importancia de la ironía (Hutcheon, 1992; Ballart, 1994) y la parodia.

Sin embargo, este estudio no se limita a una perspectiva exclusivamente teórica. Por el contrario, resulta imprescindible confrontar las nociones teóricas con ficciones que las implementen. La reciente literatura venezolana proporciona un corpus efectivo para desarrollar esta tarea. Debido a una tradición de literatura metaficcional y al influjo de obras autoficcionales europeas y latinoamericanas, ha existido una proliferación de literatura autoficticia durante las últimas décadas en el país suramericano. Autores como Ángel Gustavo Infante (1992, 2006), Rodrigo Blanco Calderón (2006, 2007, 2011, 2016), Enza García Arreaza (2007, 2011), Norberto José Olivar (2005, 2009 y 2011), Miguel Hidalgo (2012) y Domingo Michelli (2014), entre otros, han desarrollado

propuestas literarias que responden a las categorías que analizamos en la parte teórica de nuestra tesis, al haber escrito obras cuyo carácter autoficcional se funda en mecanismos metaficcionales y especulares.

Palabras Clave: Autoficción, Autoficción especular, Metaficción, Metaliteratura, Ironía, Parodia, Autor, Función-Autor, Postura literaria, Literatura venezolana, Narrativa

ABSTRACT

THE SPECULAR AUTOFICTION AND FICTIONAL IDENTITY OF THE AUTHOR: FIGURATIONS OF THE “SELF” IN THE NEW VENEZUELAN NARRATIVE

Author: Javier Ignacio Alarcón Bermejo

Supervisor: Ana Casas Janices

The main object of this investigation is to study the concept of autofiction applying the notions proposed by Vincent Colonna about specularity or self-reflexivity. We aim to understand to what extent metafictional mechanisms like metalepsis or *mise en abyme*, which question and defy the ontological limits that separate reality and fiction, built the self-representation of the author inside the diegesis. In this sense, it becomes unavoidable to analyze the notions of “specular autofiction” (Colonna 2004), as well as the different approaches to the metafictional mechanisms taken by Dällenbach (1977) and Genette (2004), among others. Specifically, is necessary to study the notions of *mise en abyme* and metalepsis developed by these authors. Also, is important to confront this concepts with the theories about autofiction of authors like Doubrovsky, Darrieusecq (1997), Alberca (1998, 2007) and Gasparini (2004, 2008 y 2016), among others.

Therefore, the relevance of notions related to all this terms become clear. On the one hand, concepts like “self-referentiality” and “literary postmodernism” (Hutcheon 1980, 1988; Waugh, 1984), always associated to the function-author and the literary posture (Foucault, 1968; Meizoz, 2007). On the other, the importance of notions likes “irony” (Hutcheon, 1992; Ballart, 1994) and “parody” (Hutcheon, 1985).

Nevertheless, this study is not narrow to a theoretical perspective. On the contrary, it becomes essential to confront these abstract notions with fictions that implement them. Recent Venezuelan literature provides an effective corpus to develop this task. Due to a tradition of metafictional literature and the influence of Europeans and Latin-American autofictional texts, the last three decades there have been a proliferation of autofiction in the South-American country. Authors like Ángel Gustavo Infante (1992, 2006), Rodrigo Blanco Calderón (2006, 2007, 2011, 2016), Enza García Arreaza (2007, 2011), Norberto José Olivares (2005, 2009, 2011), Miguel Hidalgo (2012) and Domingo Michelli (2014), among others, have been developing literary projects

that can be understood from the categories that we analyze in the theoretical part of this thesis. In other words, they have written autofictions that build their self-referentiality through metafictional and specular mechanisms.

Key words: Autofiction, Specular Autofiction, Metafiction, Metaliterature, Irony, Parody, Author, Function-Author, Literary Posture, Venezuelan Literature, Narrative.

1. INTRODUCCIÓN

En 2008, *El País* publicó un reportaje de Winston Manrique Sabogal dedicado al auge de la autoficción: “El Yo asalta a la literatura”. En este, se recoge el testimonio de dieciséis escritores y críticos, entre los cuales se cuentan Manuel Alberca, Javier Marías y Enrique Vila-Matas, sobre el neologismo que, ya entonces, tenía más de treinta años. El texto da un amplio abanico de definiciones y opiniones sobre la autoficción, además de realizar una brevísima historia del término. A pesar de una relativa imprecisión –no se debe esperar un tratado teórico de un artículo periodístico–, el sondeo, sin duda, introduce en la materia a un lector que ignora qué cosa es una novela autoficticia. La amplia cantidad de testimonios, aunque evita que ninguno de los entrevistados pueda profundizar en sus ideas, sirve para recordar lo heterogénea que es esta forma de hacer ficción: es evidencia de lo complejo del campo y de cómo, en este, se pueden producir opiniones completamente distintas y hasta encontradas. Nueve años después, en 2017, Anna Caballé publica “¿Cansados del yo?”. La perspectiva es distinta. En contraste con el entusiasmo que se percibía en el reportaje, y en los autores entrevistados, el nuevo ensayo anuncia, desde el título, el agotamiento de lo que llama una “mezcla de memoria y novela”. Resulta irónico, pues la articulista cita las palabras de Alberca, también consultado por Manrique Sabogal, para sustentar la tesis que sostiene: “Me cansa ya la autoficción, los años empiezan a darme una visión más seria de la literatura” (Alberca; citado en Caballé, 2017). Más allá de la diferencia de tonos, el artículo presenta unas características similares al reportaje de 2008: una aproximación a la autoficción que, por querer ser omniabarcante y sintética, pierde en precisión y profundidad, pero que, para el público no familiarizado con la teoría, puede resultar útil.

Estos textos dan testimonio, incluso si uno fue escrito como supuesta señal de agotamiento, de cómo la autoficción sigue siendo de interés. El hecho de que el término, y la producción literaria realizada a partir de las nociones a las que apunta, sea tema de artículos publicados en un medio masivo, demuestra cómo esta cuestión ha superado el mero academicismo para colocarse en un lugar céntrico de la producción cultural y del campo literario. Asimismo, estos textos resumen las ideas y principios generalmente asociados a las obras autoficticias: la mezcla de memoria y novela, como señala Caballé; el problema de la identidad fragmentada, producto de la sociedad

contemporánea; y, englobando ambas cuestiones, la ficcionalización del “yo”, no solo como actividad artística, sino como problema teórico¹.

Textos como los de Manrique Sabogal y Caballé son apenas la punta del iceberg. Bajo la superficie, se esconden más de cuarenta años de teoría y producción literaria. Esto, si empezamos a contar desde la aparición del término y no consideramos formas previas, tanto obras de ficción que podrían analizarse desde el concepto como teorías que, antes de la invención del neologismo, reflexionaban en torno a problemas asociados hoy a la teoría sobre la autoficción. Se hará evidente en este estudio cómo una considerable cantidad de críticos ha invertido su tiempo en pensar esta noción y sus implicaciones. El resultado es un complejo entramado de teorías cuya heterogeneidad, como se refleja en el reportaje del 2008, da cabida a posicionamientos distintos, inclusive contradictorios entre ellos. Los artículos citados al iniciar, desde sus respectivos puntos de vista, dan fe de esto.

Además del problema de la multiplicidad de aproximaciones a la teoría, al leer los textos se puede extraer otra dificultad importante para un estudio sobre el tema. La fama de la autoficción ha acabado por disolver la densa complejidad que trae consigo. Esto no quiere decir, por supuesto, que no existan teóricos que trabajen la autoficción de manera acertada y profunda, dando importancia a todos sus matices. Apuntamos a un problema diferente: debido a que las obras autoficcionales han adquirido cierta popularidad, no solo en la crítica, sino en el campo editorial y para el lector no académico, es normal encontrar simplificaciones del concepto. Cada vez son más comunes las formulaciones que definen el término como una simple combinación entre la memoria y la novela o la autobiografía y la ficción. Al simplificar de esta manera, se pierden de vista los elementos que otorgan, no solo interés, sino relevancia a la autoficción: los temas a los que atiende, las preguntas que formula, sus posibles contradicciones, así como las vías que busca para resolverlas. Basta con adentrarnos en el problema para notar que estamos frente a una modalidad ficcional que, a pesar de lo dicho en el texto de Caballé, está lejos de mostrarse agotada –algunas de las obras que analizaremos, publicadas en los últimos años, son evidencia de esto–.

Aparte de estas dificultades, la cantidad de perspectivas en torno al problema y el peligro de caer en simplificaciones que, con la intención de esclarecer, acaben por formular interpretaciones erradas, un trabajo que se centre en la autoficción enfrenta una

¹ Esto articula, sin dudas, con un fenómeno más amplio que ha experimentado la cultura occidental en las últimas décadas y que Paula Sibilia analiza en *La intimidad como espectáculo* (2008).

tercera dificultad, que puede resumirse en una pregunta relativamente sencilla: ¿cómo abordar el problema, desde qué perspectiva? Evidentemente, esta cuestión dialoga con las dos anteriores. Por un lado, es necesario evitar reducir un tema cuya riqueza se encuentra, precisamente, en su complejidad. Por otro, abarcar la totalidad de la teoría sobre la literatura autoficcional resulta una tarea ardua. No solo, tampoco debemos pretender resolver el problema siguiendo a una sola teoría e ignorando o descalificando las demás.

En este sentido, atenderemos a una modalidad de la autoficción, la especular: aquella que se relaciona con ciertos mecanismos metaficcionales, principalmente la metalepsis y la *mise en abyme*, y que busca reflejar y reflexionar en torno a la figura del autor. En síntesis, estudiaremos las formas autoficcionales cuya autorreflexividad es el centro o uno de los puntos clave del discurso. Existen distintas razones por las cuales decidimos aproximarnos al problema desde esta perspectiva. Aunque la mayor parte de ellas saldrán a relucir en los apartados que componen este trabajo, podemos traer a colación algunas en este punto. La primera sería de corte pragmático: la modalidad especular de la autoficción es capaz de dialogar con otras definiciones del término y permite comprender obras de distinto tipo, que utilicen estrategias narrativas variadas y que construyan su carácter autorreferencial de maneras diferentes. En resumen, esta postura permite conservar una perspectiva amplia, que agrupe textos de carácter heterogéneo, y mantener una línea teórica clara.

Es importante recordar, siguiendo este argumento y tomando en cuenta lo dicho previamente, que la elección de una perspectiva teórica, para estudiar una forma concreta de hacer autoficción, no implica el descarte de otras conceptualizaciones. Si delimitamos el campo de estudio es para hacerlo manejable dentro de los parámetros de una investigación de este tipo.

Al focalizar el análisis en la modalidad especular de la autoficción, surgen ciertas implicaciones. La más evidente, que la aproximación a los textos del corpus dará importancia al carácter estructural del discurso, específicamente, a la estructura metaficcional y autorreflexiva. Sin embargo, esta perspectiva no debe confundirse con una que ignore las cuestiones temáticas, o de otra índole, de las obras a trabajar. Tal como afirma Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico* (1970), la forma y el contenido, que muchas veces percibimos como disociables, deben entenderse como una unidad:

la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada (Lotman, 1978: 21).

Luego, incluso si partimos de la estructura, el objetivo es realizar un análisis de la obra completa, aunque centrado, es evidente, en los elementos autoficcionales. Para decirlo con Lotman, si analizamos la forma es porque está indisolublemente vinculada al contenido.

Esto resulta especialmente cierto al atender obras autoficticias. Ya sea para poner en entredicho la autobiografía, la noción de identidad, la escritura del “yo” en un sentido amplio o los límites entre la ficción y lo real –temas asociados a la autoficción–, esto debe verse reflejado en la forma. Dicho de otro modo, si se va a interpelar el discurso, parece evidente que dicho discurso, su forma, sea un reflejo de este cuestionamiento. Por tanto, es de esperar que un texto autoficcional posea una estructura autorreflexiva que sustente los temas abordados. Aquí reside el interés por la modalidad especular: al poner el acento en la metaficción y en los dispositivos que generan consciencia en torno al texto, saca a relucir cómo los textos autoficticios son, por definición, autorreferenciales. Esta sería la segunda razón por la cual nos centraremos en el modo especular: explicita la autorreflexividad propia de la autoficción al llevarla al extremo. En última instancia, esto proporcionará herramientas para comprender otros modos autoficcionales. En otras palabras, la especular dialoga con otras posturas y conceptualizaciones de la autoficción.

1.1. La autoficción especular en la literatura venezolana

La literatura hispanoamericana es capaz de proporcionar una amplia lista de obras que pueden leerse desde el concepto de autoficción. “El Aleph” (1949), de Jorge Luis Borges, relato sobre el cual volveremos más adelante en nuestra investigación, quizá sea uno de los ejemplos más prominentes. En este, un personaje que reproduce intradiegeticamente al escritor argentino se encuentra con un aleph, el punto donde coinciden todos los puntos del universo. El autor deviene ficción al hacerse el protagonista de su propia historia, de corte fantástica e ineludiblemente ficticia. Esta estrategia narrativa es, cabe acotar, una de las posibles definiciones de la autoficción que revisaremos y sobre la cual se sostendrá buena parte de nuestro estudio: la que

afirma que un texto autoficcional es una ficción en la cual se inserta a un personaje que representa al autor en la diégesis.

Interesa traer a colación otro texto del argentino: “Borges y yo” (1960). En este, la voz narrativa describe a un tal Borges, un afamado escritor con quien comparte sus gustos e intereses. No tardamos en descubrir que el narrador y este personaje son, de hecho, la misma persona. Luego, este brevísimo relato es una reflexión sobre lo que significa ser un autor y la compleja relación que existe entre la persona que escribe y la figura pública que generan sus textos. Desde esta óptica, “Borges y yo” puede ser entendido como un texto especular, un texto que construye, en la diégesis, un espejo de su autor. No solo, sino que, en tanto que dicho reflejo se identifica claramente con el escritor argentino, no parece fuera de lugar leerlo desde el concepto de la autoficción.

Estos ejemplos son solo una pequeña muestra, traída a colación por la importancia del autor, Borges, y por la analogía que muestran con algunas conceptualizaciones que trabajaremos más adelante. Se insertan en una tradición amplia en la que podemos incluir a Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Alfredo Bryce Echenique, Lorenzo García Vega, Sergio Chejfec, Severo Sarduy, Alan Pauls, Mario Levrero, Horacio Castellanos Moya, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño. Estos escritores, y otros que no traemos a colación por cuestiones de espacio, han publicado textos que pueden ser leídos como escritura del “yo” en distintos modos e, incluso, que pueden ser analizados desde diferentes formulaciones de la autoficción. Tampoco escasean, siguiendo esta línea, ejemplos contemporáneos, como Pedro Juan Gutierrez, Cesar Aira, Marcelo Birmajer, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Jorge Volpi, Santiago Gamboa, Pablo Montoya y un largo etcétera. Incluso esta lista, que considera a autores de distintos ámbitos geográficos y tradiciones literarias –la colombiana, la mexicana, la argentina, la peruana, la cubana, entre otras–, puede parecer arbitraria e insuficiente, debido a la cantidad de literatura autoficcional producida en Latinoamérica². No nos extendemos en

² Prueba de esto son los distintos trabajos que existen en torno a la materia. Ana Casas editó dos libros compilatorios, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) y *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017), en los cuales se incluyen trabajos sobre autoficciones hispanoamericanas. Además, en la introducción al primero (“La autoficción en los estudios hispánicos actuales”), la autora realiza una breve enumeración de escritores que han producido textos autoficticios. Encontramos casos análogos en el libro editado por Toro, Schlickers y Luengo, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010) y en el dirigido por Jaques Soubeyroux, *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine* (2003). También es posible hallar trabajos centrados en un solo país, como el coordinado por José Manuel González Álvarez, *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea* (2018), o en autores concretos, como *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y*

tanto que no es el tema de nuestra investigación, cuyo foco está en una tradición literaria concreta: la de Venezuela.

Al ubicarla en el contexto hispánico, no sorprende que la literatura venezolana presente un caso análogo. En este sentido, y con la vista puesta en la autoficción especular, podemos señalar dos corrientes distintas, pero vinculadas, que confluyen en cierta tendencia de la narrativa contemporánea de Venezuela. Para empezar, y como resulta natural en cualquier tradición literaria, existen casos de escritura del “yo” de corte autobiográfico. Algunos ejemplos significativos de esta línea serían: *Memorias de un muchacho* (1924), de Tulio Febres Cordero; *Todos iban desorientados* (1951), de Antonio Arraiz; *Regreso de tres mundos: un venezolano en su generación* (1959), de Mariano Picón Salas; *Se llamaba SN* (1964), de Vicente Abreu; *Pájaro de mar por tierra* (1972), de Isaac Chocrón; *Memorias de Altagracia* (1974), de Salvador Garmendia; *No es tiempo para rosas rojas* (1975), de Antonieta Madrid; *Viaje inverso* (1976), de Gustavo Luis Carrera; y, de publicación es reciente, cabe resaltar *Viejo* (1995), de Adriano González León, uno de los autores más importantes de la literatura venezolana. Si bien habría que revisar cómo dialogan estas obras –y otras análogas dentro de la misma tradición– con el concepto de la autoficción, todas se aproximan a la escritura del “yo” y pueden considerarse, en consecuencia, como una de las líneas que desemboca en la escritura autoficcional contemporánea.

La segunda corriente que resulta pertinente, al tomar en cuenta la importante carga autorreferencial y metaliteraria de la autoficción especular, es aquella que puede ser entendida desde la metaficción. En esta, encontramos ejemplos que construyen los mecanismos metaficticios en torno a una escritura del “yo”. Teresa de la Parra, sin duda una de las escritoras más importantes del siglo XX de Venezuela, escribió *Memorias de Mamá Blanca* en 1929, texto con claras señas autobiográficas. La novela abre con la introducción de una editora ficticia a quien han sido confiadas las memorias de Blanca Nieves. El inciso metatextual introduce al lector en el juego autorreflexivo en el que se combina y se confunde la ficción con la realidad. Encontramos un caso similar en Romulo Gallegos, de los autores más conocidos e importantes del país latinoamericano, que publicó una biografía novelada en 1930, inspirada en su amigo Enrique Soublette,

autoficción en la escritura de Ricardo Piglia (2009), del mismo autor, o *Fernando Vallejo y la autoficción: coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013), de Diana Diaconu. Estos ejemplos son solo la punta del iceberg. El interés por la narrativa autoficcional producida en Hispanoamérica ha llamado la atención de distintos críticos en los últimos años, un *corpus* teórico que no revisamos en detalle pues se sale del foco de atención de este trabajo.

mostrando así un interés por la ficcionalización de la realidad. Lo relevante para nuestro estudio es cómo esta obra incluye un personaje que espeja de forma sutil al autor.

De mayor relevancia resulta *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953), de Guillermo Meneses. Esta novela construye una paradójica autobiografía (ficcional) escrita a seis manos. La estructura polifónica, que recoge distintos “documentos”, hace difícil precisar quién es el narrador. Es un texto marcadamente metaficticio y experimental, cuyo carácter lúdico e incluso, en algunos puntos, hermético, es reflejo del estilo de su autor. Más importante para nuestro estudio es la especularidad de la novela. Armando Navarro comenta la importancia definitoria de este texto en el prólogo a la edición de la “Biblioteca básica de autores venezolanos”, de Monte Ávila: “Meneses fue quien primero escribió, con toda la lucidez requerida, la primera novela venezolana que expresa en simultaneidad su proceso de construcción y deconstrucción” (Navarro, 2005: xix).

Uno de los puntos de mayor interés para nuestro estudio, en tanto que hace dialogar las dos corrientes señaladas, es la obra de Renato Rodríguez *Al sur del Equanil* (1963). Este texto irrumpe en el campo literario en mitad de la década de los sesenta y trae consigo una importante novedad. A pesar de que no tiene tanta resonancia como otras obras –sin duda no es tan conocida como *Doña Barbara* (1929), de Rómulo Gallegos, o *País Portatil* (1969), que le valió a su autor, Adriano González León, el Premio Biblioteca Breve en 1968–, más allá de este hecho, sus importantes contribuciones a la prosa venezolana no pasaron desapercibidas. El prólogo de Carlos Noguera a la edición de Monte Ávila (2004) es un testimonio con el que confrontar esta afirmación. El prologuista recuerda el ejemplar de la primera edición que adquirió en los sesenta y el impacto que tuvo en él y en otros escritores de su generación. Asimismo, introduce el tema por el que esta novela resulta pertinente en nuestro estudio: “Vida y escritura coinciden puntualmente: se vive para relatar lo que se vive mientras se está viviendo y se relata lo que se vive mientras se está relatando” (Noguera, 2004: xii). Esta concepción de la escritura da señas del carácter especular de la novela de Rodríguez. Por si quedaran dudas, vale la pena citar la descripción completa que encontramos en el prólogo:

En primer término la pluralidad textual. *Al sur del Equanil* puede ser visto, más allá de su tesitura de diario en progreso con que sin duda se reviste, como un entramado de placas narrativas de texturas y niveles diversos, que satisfacen todas una finalidad común: la de ampliar, comentar, matizar, rematar, bifurcar, duplicar incluso a la soga de la anécdota principal, apuntándola siempre, con independencia del verbo por

medio del cual este apuntalamiento se ejerza. ¿Cuántas de estas placas concurren? Tenemos, al menos: a) el relato materializado por la novela que leemos y cuyo autor en portada es Renato Rodríguez; b) la novela que el protagonista, David, escribe, al comienzo por complacer a Eduardo su mentor, y al final por dejarse llevar por la convicción de que no puede no escribirla; c) la novela que Eduardo dice que ha escrito, que conocemos sólo por los comentarios del propio Eduardo y que impone una deformación sobre David (Augusto en la versión de Eduardo), contra la cual David se rebela; d) el guion de cine ('La muerte de un vergante [o de un bergante]'), que suministra una versión diferente –e incompleta– de la anécdota narrada por David (ahora llamado Cirilo) en la cual Eduardo es catárquicamente asesinado y cuyas líneas se entrecruzan con, y discuten con, el texto de David; e) el relato 'El violín de Tacho', un ejercicio primerizo del David escritor, fechado en Santiago de Chile, 1949, que advierte, con la benignidad de la metáfora, uno de los destinos posibles de David, artista al igual que Tacho; f) el relato denominado 'Sin título ninguno ¿para qué?', ejercicio esta vez tardío de David (que ahora se desdobra en Niño Uraña)' (Noguera, 2004: xiii-xiv).

Lo extenso de la cita queda justificado por la claridad. Como se puede apreciar con la enumeración de las “placas”, la densidad metaficcional de *Al sur del Equanil* hace que la esquematización de sus niveles sea una labor muy compleja. La cantidad de relatos insertos en la diégesis, metatextos que, por si fuera poco, dialogan entre ellos, es una de las claves para comprender la estructura especular de la obra de Rodríguez. Aun así, y como señala Noguera, la agilidad de la prosa hace que la lectura sea “rápida y ávida” (Noguera, 2004: xiv).

Si previamente hemos separado una línea literaria centrada en la escritura del “yo” de otra que explora la narrativa autoconsciente, es posible, partiendo de la lectura de Noguera, ver cómo el texto de Rodríguez hace confluir ambas corrientes. Por un lado, la noción de que “vida y escritura coinciden” implica que la historia narrada posee una cualidad (parcialmente) autobiográfica tangible. Por otro, este es un texto autoconsciente. A través de *mises en abyme* que recrean y transforman la realidad diegética. La compleja estructura metaficcional descrita por Noguera enfatiza la cualidad ficticia de la novela al reproducir, dentro de la diégesis, la ficcionalización y consecuente distorsión que ocurre cuando se transforma la realidad en literatura. Luego, *Al sur del Equanil* formula una paradoja: sugiere cierta veracidad en torno a la vida del protagonista, reflejo del autor, y subraya el carácter artificioso del relato. Esta aporía lleva a pensar en la autoficción y, en tanto se construye a través de mecanismos metafictionales, en la modalidad especular de esta.

En resumen, los mecanismos metaficticios, así como la “tesitura de diario”, construyen una autorreferencialidad que señala en todo momento al autor. Si bien no existe homonimia, la forma en que los nombres cambian entre los distintos niveles diegéticos, reconstrucciones de la “realidad” de la diégesis, lleva a pensar que, quizá,

Rodríguez está haciendo lo mismo en su obra: el narrador sería, desde esta óptica, la máscara ficcional del autor, así como David, en el guion, se llama Cirilo. En otras palabras, el constante cambio de nombres que experimentan los personajes en los distintos niveles metaficticios hace de la ausencia de homonimia un gesto onomástico en sí mismo, gesto que sugiere una coincidencia entre el personaje y la persona que escribe.

De la misma manera que podemos usar la noción de texto autoficcional para estudiar los textos de Borges, por ejemplo, es viable hacer lo mismo con *Al sur del Equanil*. Nos atrevemos a ir más lejos y señalar que, de hecho, algunos de los conceptos que desarrollaremos en esta investigación resultarían esclarecedores a la hora de entender esta y otras obras de Rodríguez, tan particulares en la tradición venezolana.

El bonche (1976), segunda novela del autor, respalda esta idea. Remarca el carácter pseudo-autobiográfico –el texto está firmado, en la última página, por Regato, obvia referencia a la firma de la cubierta, Renato– y retoma, aunque de manera menos compleja, la estructura metaficcional. Se reduce la cantidad de metatextos, pero estos siguen sosteniendo una cualidad autorreferencial. Entre los metarrelatos, encontramos las “Memorias de Micifuz”, texto autobiográfico que supuestamente fue escrito por el gato del protagonista y que es una autoparodia de la novela que lo contiene (Rodríguez, 2006: 165-175).

En resumen, si encontramos importantes ejemplos de escritura del “yo” en las décadas previas, así como de textos autorreflexivos, serán las novelas de Renato Rodríguez las que hagan cruzar de forma efectiva ambas líneas. Al prestar atención a la tradición que posibilita la aparición de *Al sur del Equanil* y *El bonche*, empezando por los ejemplos representativos citados arriba, no sorprende que las generaciones posteriores, las que trabajaremos en nuestra investigación, produzcan importantes obras con propuestas literarias análogas³.

³ Este mismo hecho hace que sea extraño que no existan más trabajos centrados en la autoficción en la literatura venezolana. Incluso al referirnos a la metaficción, no encontramos estudios importantes en el área. El tema parece quedar relegado a un segundo plano, el cual es abordado solo cuando resulta inevitable para comprender la estructura narrativa de un relato o novela. Incluso en *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*, de Miguel Gomes, que revisa la literatura reciente producida en Venezuela, centra su atención en aspectos temáticos antes que en cuestiones relacionadas a la autorreferencialidad. Hay dos excepciones que considerar: *Escritura y metaficción* (1996), de Catalina Gaspar Márquez, y *La metaficción virtual* (2001), de Liduvina Carrera. Sobre la autoficción, encontramos señalamientos muy breves, algunos de los cuales serán citados en los capítulos dedicados al *corpus*.

Es evidente que existen textos con los cuales confrontar esta afirmación, muchos de los cuales no están contenidos en nuestro corpus. Existe una razón: como señalamos arriba, esta investigación busca explorar una modalidad específica de la autoficción, la especular. La elección de las obras a analizar responde a los parámetros que dicha modalidad perfila. Esto trae dos consecuencias importantes. Primero, posibilita la delimitación de un corpus manejable dentro de un estudio de esta naturaleza. Segundo, implica que los apartados se fijarán en obras, y no en autores. Un escritor puede tener un solo libro o incluso un relato que responda a las nociones teóricas que trabajaremos. En tanto que el objetivo es estudiar la autoficción especular, la otra parte de la bibliografía de dicho autor quedaría fuera del foco de estudio.

Esto no evita que se estudien varios textos de un mismo autor. Por el contrario, estos casos muestran un punto de interés: revelan cómo algunos venezolanos han dedicado distintos trabajos a explorar esta modalidad autoficcional o, por lo menos, distintas formas de metaficcionalidad que dialogan con la postura especular de la autoficción.

La primera autora que podemos incluir en este grupo sería Victoria de Stefano (Rimini, 1940). Aunque nació en Italia, emigró a los seis años y ha pasado la mayor parte de su vida en Venezuela. Asimismo, y como resulta evidente, tanto su carrera académica como su trayectoria de escritora se han desarrollado en el país latinoamericano. Su bibliografía gira siempre en torno a los mismos temas y motivos, siendo uno de los más prominentes la metaficción. Es esta característica, y una cualidad de su narrativa que, a falta de una mejor palabra, llamaremos en este punto “personal”, lo que desemboca, a partir de la década de los noventa, en algunas novelas de corte autoficcional. Nos referimos a *El lugar del escritor* (1992) y a *Lluvia* (2002), textos hermanos que indagan en los mismos problemas y utilizan estrategias narrativas análogas.

Luis Barrera Linares (Maracaibo, 1951), aunque muestra importantes diferencias en el estilo y en los temas que aborda, coincide con la italovenezolana en este aspecto: el desarrollo, a lo largo de su bibliografía, de una escritura autorreferencial. Por esto, no sorprende que haya, entre sus obras, algunas autoficcionales. *Parto de Caballeros* (1991) explora, a través de una estructura metaficcional compleja, una forma peculiar de especularidad autoficcional. No solo, uno de sus trabajos recientes, *Sin partida de yacimiento. Crónicas en la memoria* (2009), es abiertamente autoficcional: los textos recogidos en este libro constituyen unas pseudomemorias de tono paródico.

Barrera Linares no es el único escritor del corpus que, tras acercarse indirectamente en una obra temprana, aborda la autoficción de forma directa en textos posteriores. Ángel Gustavo Infante (Caracas, 1959) es un caso análogo. Su primera y única novela hasta la fecha, *Yo soy la rumba* (1992), despliega procedimientos cercanos a la modalidad especular, pero es en su segundo volumen de relatos, *Una mujer por siempre jamás* (2006), donde realmente explora los procedimientos propios de la literatura autoficcional. Cabe agregar que esta no es la única característica que une a Infante con Linares: la implementación de los idiolectos y sociolectos de Venezuela en una prosa de carácter oral; el uso del humor y la ironía en la mayor parte de sus textos; una expresa influencia de autores como Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez, escritores que exploran la cultura del caribe a profundidad; todas estas son cualidades que los dos venezolanos comparten.

Norberto José Olivar (Maracaibo, 1964) es, sin embargo, el único autor que muestra un interés sistemático por la ficcionalización y problematización de la figura del autor. Con algunas excepciones, su bibliografía constantemente interpela el papel del escritor en el proceso creativo: desde una aproximación directa a la metaficción en *Morirse es una fiesta* (2005) hasta la hibridación extrema de *El príncipe negro* (2011), pasando por indagaciones sobre la escritura de la novela histórica en obras como, por ejemplo, *Un vampiro en Maracaibo* (2008) y *Cadáver exquisito* (2010). Olivar posee una relevancia particular para esta investigación. Como podremos ver, es un autor dispuesto a relegar, casi por completo, los elementos autobiográficos a un segundo plano para concentrarse en un cuestionamiento autorreflexivo a la función del autor en el discurso literario. Este es uno de los puntos clave de la especularidad autoficticia.

La presencia de estos autores, así como de otros que, sin explorar la autoficción, desarrollan propuestas cercanas, desemboca en una generación de narradores que, en distintos grados, se acercan a esta modalidad de textos ficcionales. Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981), desde su primer volumen de relatos, *Una larga fila de hombres* (2006), indaga en torno a la ficcionalización de la figura del autor. Esto se repetirá en sus otros libros de cuentos, *Los invencibles* (2007) y *Las rayas* (2011), y en su única novela hasta la fecha: *The night* (2016). Incluso su más reciente publicación, *Los terneros* (2018), sin implementar estrategias autoficticias, sigue explorando el tema del escritor y su relación con el mundo y la literatura.

Otros autores muestran un acercamiento más circunstancial a la autoficción. *Todas las batallas perdidas* (2011), de Miguel Hidalgo (Caracas, 1984), contiene dos

relatos que pueden analizarse desde el término: el primero, a través de una perspectiva especular y, el segundo, desde una autobiográfica. Enza García Arreaza (Puerto la Cruz, 1987), en cambio, realiza aproximaciones muy distintas en sus tres volúmenes de relato: *Cállate poco a poco* (2008), *El bosque de los abedules* (2010) y *Plegarias para un zorro* (2011). Lo curioso de estos autores es que reflejan cómo la autoficción ha calado en el campo literario venezolano. Escritores que no construyen sus proyectos literarios en torno a la autoficción –las colecciones mencionadas, tanto de Hidalgo como de García Arreaza, incluyen varios relatos que no podrían ser analizados desde el concepto– también exploran esta modalidad ficcional. Por esto mismo, no sorprende que Barrera Linares e Infante, al llegar el siglo XXI, también hayan escrito obras explícitamente autoficcionales.

versiones de martha (2016), de Carlos Colmenares Gil (Los Teques, 1986), resulta ejemplar en esta corriente. El volumen construye una especularidad sutil, que sostiene un discurso autoficticio igual de tenue, pero ineludible. Los relatos exploran temas variados y difícilmente se podría sostener que el escritor centra su proyecto narrativo en la autoficción. Sin embargo, el vínculo metaficcional entre uno de los personajes y el autor es parte esencial de la propuesta literaria y no se puede entender el libro a profundidad sin atender dicha relación.

El único libro de Domingo Michelli (Caracas, 1987-2014), *Tristicruel* (2014), resulta un caso particular, al poner en práctica una forma de ficcionalización de la figura autorial diferente a las de sus contemporáneos. Con una propuesta experimental, el texto deconstruye la figura del autor a través de la ironía y abre, en el proceso, una forma peculiar de ficcionalización de la figura autorial. En otras palabras, hace ficción en torno al autor, entendido como una función discursiva. Por tanto, otorga una nueva perspectiva en torno a las posibilidades de la autoficción.

Aunque centrándose en dos focos específicos y atendiendo a los textos que responden a la modalidad especular, este corpus recorre varias generaciones de escritores, dando una panorámica sobre cómo la autoficción, en su vertiente más metaficticia, se ha desarrollado a lo largo de los últimos treinta años. Dicho desarrollo, además, habla de cómo ha calado el término en la literatura venezolana. Podemos insistir, en este sentido, en Barrera Linares e Infante. Durante la década de los noventa, desarrollaron discursos metaficcionales que reflexionan en torno a la figura del autor, pero, en la década del 2000, ambos exploran la ficcionalización del autor de manera abierta. No sorprende, por esto mismo, que Olivar publique sus trabajos más

importantes a partir de esta fecha y, finalmente, que la nueva generación de escritores refleje un claro interés en la autoficción, llevándola en nuevas direcciones, como es el caso de Michelli.

Los pormenores de este desarrollo podrán apreciarse en los apartados de esta investigación, en los análisis que contienen. Mas este primer acercamiento explica por qué el estudio se centra en estas décadas de la historia literaria de Venezuela. En los noventa, la literatura venezolana afinca su cualidad autorreferencial. Además de la tradición que revisamos al iniciar esta sección, podemos argüir otras razones de peso que explican este fenómeno. Por un lado, un auge de la narrativa metaficcional. Cabe resaltar, desde este punto de vista, el *Nouveau Roman* francés y su marcada influencia en la literatura hispana, en general, y latinoamericana, de forma específica. Asimismo, no podemos obviar la aparición del posmodernismo literario en Estados Unidos, cuya metaliterariedad ha sido ampliamente estudiada. No sorprende, al tener esto presente, que algunos trabajos fundamentales sobre la metaficción hayan surgido en los años setenta y ochenta. Por ejemplo, los de Robert Alter (1975), Robert Scholes (1979), Linda Hutcheon (1980) y Patricia Waugh (1984). Por otro lado, cabe resaltar que el concepto central de nuestro estudio, el de la autoficción, hizo su aparición en los años setenta y que durante la década siguiente aparecieron diversos estudios importante al respecto –Jacques Lacarne (1984), Vincent Colonna (1989) y Gerard Genette (1991), entre otros–. Es de esperar, finalmente, que la narrativa producida en Venezuela también se viera influida por este panorama.

Luego, la elección de la narrativa que aparece entre los noventa y la actualidad⁴ como campo de estudio no responde solo a un principio pragmático –circunscribir un corpus lo suficientemente limitado como para entrar en un trabajo como este–. También, a un auge de cierta forma de narrativa en el país latinoamericano, auge que se refleja en una producción literaria autoficcional.

⁴ De forma concreta, se revisaran textos publicados entre 1991 y 2016. La elección de la década de los noventa ya ha sido comentada arriba. La elección del año 2016 como límite del marco temporal responde a cuestiones pragmáticas: la revisión de los libros seleccionados debía detenerse en algún momento para poder iniciar el análisis *per se* y la redacción. Sin embargo, cabe señalar que no se han publicado obras que pudieran entrar dentro de nuestro marco teórico desde entonces y hasta el momento de culminación de este trabajo.

1.2. Una postura, tres modalidades

A pesar de lo que podría inferirse de lo dicho al cerrar la sección previa, esta no es una investigación historiográfica. El objetivo de este estudio no es hacer una cronología de la literatura autoficcional venezolana. Busca analizar la autoficción especular en sus posibles modulaciones, no solo desde una perspectiva teórica, sino también ver cómo se implementa en diferentes textos. La aplicación de dicha noción a la literatura venezolana responde al interés que esta representa en sí misma y, en las obras seleccionadas, en relación con la especularidad autoficticia. Es importante mantener esto presente, en tanto que la estructuración de los apartados que siguen responde a este objetivo, y no a parámetros cronológicos.

Coherente con esta premisa, el segundo apartado, “Autoficción especular: autorreflexividad, metafiction, figura autorial y parodia en los textos autoficticios”, busca atender a dos cuestiones íntimamente relacionadas. Por un lado, hacer un estado de la cuestión en torno a la teoría sobre la literatura autoficcional, centrándose en teorías y conceptos que dialoguen con nuestra propuesta. Este último es, de hecho, el segundo propósito de este capítulo: delimitar una postura frente a la autoficción que servirá de guía en los análisis de las obras del corpus. Luego, además de las aproximaciones a la autoficción, dedicaremos parte importante de este apartado a revisar nociones relacionadas con la modalidad especular, como la metafiction, la metatextualidad y la metaliteratura. Asimismo, será necesario revisar la teoría en torno a la autoría literaria, en tanto que esta figura, la del autor, resulta central para los textos autoficticios. Por último, estudiaremos el funcionamiento de la parodia y de la ironía, nociones que, como se hará evidente, guardan relación con la forma autoficcional en la que nos centraremos.

Los siguientes apartados se encargan de estudiar el corpus. El objetivo de estos no es exclusivamente el análisis de las obras, entendidas individualmente. En cambio, interesa sacar a relucir formas de desplegar la especularidad autoficticia. Dicho de otro modo, en tanto que el objetivo de la investigación es comprender el funcionamiento de la autoficción especular, los capítulos buscan entender cómo se implementa en los textos. En esta línea, otro objetivo es ver cómo la especularidad se relaciona con otros modos autofccionales. Luego, los capítulos se centran en diferentes tipos de autoficción que, más allá de sus particularidades, pueden analizarse desde la postura especular como la definiremos en el apartado teórico.

Consecuentemente, en el tercer apartado, “La autoficción especular como estructura irónica, análisis de cuatro propuestas”, se estudian obras que lleven la especularidad al extremo, textos en los que la autorreflexividad es el eje del discurso narrativo. Esto no significa que la historia narrada en la diégesis deje de ser relevante, sino que la misma guarda una relación estrecha con los mecanismos metaficticios, llegando al punto en que la narración no puede ser entendida sin considerar su carácter autorreferencial. En pocas palabras, esta parte de la investigación se centra en obras que son, de forma clara y directa, autoficción especular, aquellas que ficcionalizan al autor a través de mecanismos metaficticios que subrayan la cualidad artificiosa del texto ficcional y del personaje/espejo que refleja al escritor.

En contraste, en el tercer capítulo, “Autoficción y autoparodia: la especularidad como parodia de la función-autor”, se trabajan textos cuyo acercamiento a la metaficción es sutil y cuyo discurso autoficcional busca ficcionalizar el “yo” del escritor. Sin embargo, no atenderemos exclusivamente obras que sean pseudo-autobiográficas. También se incluyen en el corpus ficciones explícitas, por la irrealidad palpable de su anécdota, pero que contienen personajes que reproducen al autor en la diégesis. Por tanto, en lugar de guiarnos por la estereotípica definición que entiende el texto autoficcional como un cruce de autobiografía y ficción, podemos afirmar que esta sección se centra en novelas y relatos que hacen que el escritor devenga ficción al transformarlo en protagonista, sin necesidad de que la historia narrada sea un reflejo distorsionado de su autobiografía.

Finalmente, el último apartado dedicado al corpus, “Narrar la historia de la escritura: autoficción intrusiva en tres obras”, estudia obras en las cuales la ficcionalización de la figura autorial es llevada a cabo al establecer un vínculo entre el autor y una voz narrativa heterodiegética. Esta es una de las formas más particulares de autoficción, también de las más metaficcionales. No sorprende, por esto, la brevedad de este capítulo, en el cual se analizarán tres textos.

Al seguir esta estructura, se hará evidente la manera en que la modalidad especular se relaciona con otros tipos autoficticios. No solo, vemos que esta forma de hacer ficción, en torno a la figura del autor, no se limita a una autorreferencialidad vacía. La metaficción en sus distintas formas, y la autoficción que exploraremos en esta investigación puede entenderse como una de ellas, es una vía para reflexionar sobre la realidad que la rodea. Una narrativa autoconsciente es reflejo del mundo que la produce. Las obras que estudiaremos no son la excepción: son formas de entender el discurso

literario, de interpelarlo, pero formas que, en última instancia, buscan comprender la realidad, de forma directa o indirecta.

2. AUTOFICCIÓN ESPECULAR: AUTORREFLEXIVIDAD, METAFICCIÓN, FIGURA AUTORIAL Y PARODIA EN LOS TEXTOS AUTOFICTICIOS

En contraste con buena parte de los conceptos relacionados con la teoría literaria, poseemos un registro preciso de la aparición del de la autoficción. Esto implica, como es de esperarse, que podamos revisar sin mayor problema su primera formulación y rastrear su recepción tanto inmediata como a largo plazo. Asimismo, su reciente creación simplifica, relativamente, la tarea de contrastar las distintas aproximaciones que han aparecido a lo largo de las últimas décadas. Esta claridad en torno a su origen, sin embargo, parece ser el único punto bien definido en torno al neologismo. En su corta historia, han sido muchas las definiciones que se han hecho de la autoficción, algunas reinterpretan la conceptualización inicial, otras refutan los puntos esenciales que señaló el profesor Serge Doubrovsky al implementarla para referirse a su novela *Fils* (1977).

Incluso si nos concentramos en su aparición, encontramos elementos que dificultan la aproximación al concepto. No olvidemos que Doubrovsky, al escribir una novela que inserta la realidad del autor en una ficción, buscaba contradecir el análisis que realiza Lejeune en “El pacto autobiográfico” (1973). Este artículo analizaba el funcionamiento de las autobiografías, centrándose en cómo este tipo de textos proponen un pacto de lectura específico que garantiza la veracidad de lo narrado, en contraste con la novela. Por tanto, el término autoficción aparece para responder a un análisis crítico sobre los pactos que proponen la autobiografía, por un lado, y la novela, por otro⁵. Al hacerlo, cuestiona, no solo el funcionamiento de dichos pactos, sino también los límites entre la autobiografía y la novela, como géneros. Coherente con esto, problematiza ciertas nociones vinculadas con la literatura, en general.

En resumen, nos referimos a un concepto que sigue siendo debatido, a una noción que aún carece de claridad y que se abre a continuas reinterpretaciones. Sobre este problema, afirma Ana Casas que “el propio término autoficción alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto” (Casas, 2012: 11). Esta relativa indeterminación tiene un doble efecto:

⁵ Sobre este tema, se puede revisar lo que afirma Ana Casas: “Para su autor [Doubrovsky] no se trata, pues, de una autobiografía; al contrario, en la contracubierta del libro, Doubrovsky apuesta por la existencia de un género mestizo en el que, contradiciendo a Philippe Lejeune, sí es posible que el héroe de la novela lleve el mismo nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje” (Casas, 2012: 9).

uno positivo, pues la autoficción es, en consecuencia, un campo amplio de reflexión y de creación, abierto a propuestas novedosas e interesantes; y otro negativo, porque los límites son tan difusos que, a veces, es inevitable preguntar hasta qué punto se justifica el uso de esta categoría.

Este problema traspasa a cualquier trabajo crítico que se enfrente a la autoficción. La labilidad del término, para usar las palabras de Casas, dificulta la tarea analítica. Entre las distintas definiciones que existen y sus implementaciones en la narrativa contemporánea, cualquier estudio que afronte este problema tiene que asumir la tarea de precisar, en la medida de lo posible, el significado del concepto. Para hacerlo, no puede ignorar las múltiples aproximaciones, así como tampoco puede fijar la categoría de una manera tan estrecha que termine excluyendo parte de su heterogeneidad. Aunque enfoque su mirada, concretamente, en una de sus formas, debe entenderla en su heterogeneidad y no puede pasar por alto la relación que inevitablemente guarda con otras interpretaciones.

El presente apartado asume esta tarea. Con el propósito de alcanzar este objetivo de manera satisfactoria, comenzará por estudiar diversos acercamientos teóricos a la autoficción. La revisión no se detendrá en todas las conceptualizaciones que existen. Sí busca, sin embargo, analizar los puntos más relevantes, así como aquellos que contribuyen a nuestra perspectiva. En esta línea, intentará establecer un vínculo entre los teóricos y sus respectivas definiciones. Coherentemente, se centra, para empezar, en el autocuestionamiento del discurso literario. Como veremos, los textos autoficticios reflexionan y se interpelan a sí mismos. Por tanto, precisar cómo las diferentes aproximaciones al concepto de autoficción reflejan este principio servirá para establecer un diálogo entre estas.

De esta revisión, y de las relaciones entre las formulaciones que saldrán a relucir, se perfilará una perspectiva. Esta aproximación se nutre de los teóricos que analizaremos y abre un camino que recorreremos en los siguientes apartados de nuestra investigación. Con este fin, nos detendremos a revisar otras nociones, también vinculadas a la autoficción y la autorreflexividad, que serán centrales para comprender aquella. Así, la metaficción, la metatextualidad, la metaliteratura y las estrategias a través de las cuales se despliegan, como la metalepsis y la *mise en abyme*, serán analizadas con el propósito de ver su relación con la autoficción. Finalmente, la figura del autor será ineludible, como se evidencia en los distintos conceptos que existen para entender el texto autoficticio, y, por tanto, estaremos obligados a analizarla en

profundidad. Buscamos desarrollar una aproximación a esta figura que dialogue con la autoficción, al menos dentro de la óptica en la que nos centraremos, así como con los distintos conceptos con los cuales está conectada.

En resumen, nuestro fin es perfilar un concepto que permita avanzar a través de las obras de ficción que analizaremos en los siguientes apartados. Más que una definición cerrada, interesa entender la autoficción como una noción abierta, cuyo funcionamiento no niega la heterogeneidad del corpus que consideraremos en adelante. Dicho de otro modo, entendemos que toda formulación, de este y cualquier concepto, es provisional. Somos especialmente conscientes de que, en el estudio de la literatura, es importante recordar que las obras no dejan de exigir nuevas formulaciones de las nociones que se usan para estudiarlas. Nuestro desarrollo de la autoficción, no está de más decirlo, nace de esta exigencia y, consecuentemente, esta apertura conceptual guiará la aproximación a los textos autoficcionales.

2.1. Estructuras paradójicas, autoconsciencia y auto-comentario: la autoficción como autocuestionamiento de la ficción

En un primer nivel, la autoficción interpela al lector, al formular preguntas sobre la frontera que separa la realidad y la ficción. Un relato autoficcional no aclara hasta dónde llega su veracidad y cuándo empieza a mentir o, mejor dicho, a inventar. Esta característica, que, como veremos, resulta clave para algunas de las formulaciones más importantes del concepto, implica que quienes se acercan a este tipo de textos deben cuestionar constantemente, no solo si lo que están leyendo es honesto o no, sino también la idea misma de ficción y su relación con lo real. En un segundo nivel, más importante para nuestro estudio, un texto autoficcional obliga al crítico a reevaluar o, por lo menos, revisar las nociones que maneja en torno a estos problemas. La cuestión puede sintetizarse con las siguientes palabras: ¿cómo se debe interpretar el texto autoficcional? Pregunta que quedaría enmarcada dentro de otra, igual de importante: ¿cuál es la definición del término? No faltan teóricos que intenten dar una respuesta. La cantidad de aproximaciones existentes atestigua la complejidad del problema. Sin embargo, las reflexiones en torno a este pueden tomar diversas direcciones y llevar a conclusiones que derivan o suelen derivar en nuevos problemas.

Por lo tanto, no solo las obras autoficcionales resultan problemáticas, también, y como señalamos en la introducción, lo son el término y su significado. Tal como

exploraremos en esta sección, encontramos perspectivas diversas, en ocasiones contradictorias. Sin embargo, existen ciertos elementos comunes que estos comparten. Por un lado, la idea de que toda obra autoficcional se cuestiona a sí misma, posee un carácter autorreflexivo y, más allá, plantea preguntas sobre las nociones de ficción y realidad. Por otro, la atención que muestran por la figura del autor, como eje del relato autoficcional.

El primer teórico con el que podemos confrontar esta afirmación es Serge Doubrovsky. Al describir el funcionamiento de su novela *Fils*, proporciona una primera conceptualización:

Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après, littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (Doubrovsky, 2001: 10)

Este fragmento, que en la edición original se encontraba en la contracubierta del libro, y que ha sido citado hasta el cansancio, perfila los problemas sobre los que volverán los teóricos al enfrentarse a la autoficción. En general, esta obra se vuelve un referente necesario, por la descripción que hace de sí misma y de sus estrategias narrativas, así como por la forma en que las implementa.

Para empezar, cabe resaltar que proporciona una definición precisa: la autoficción es una ficción de acontecimientos estrictamente reales. Esta descripción resulta paradójica, pues, aunque la ficción está tradicionalmente asociada a narraciones de anécdotas inventadas a través de la imaginación, en este caso aparece relacionada con acontecimientos tomados de la realidad. En otras palabras, si partimos de la premisa de que la autoficción, según Doubrovsky, es una narración verídica, aparece una interrogante ineludible: ¿dónde queda la ficción?

Antes de responder, no podemos dejar de recordar una estrategia que utiliza el escritor para señalar el carácter verídico de su obra y que, para muchos, es clave en la autoficción: la homonimia existente entre el autor y el narrador/protagonista. Esta coincidencia nominal apunta al artículo de Philippe Lejeune sobre el pacto autobiográfico publicado en 1973 (que luego sería recogido en el libro de 1975), en el

cual era asociada con la promesa de veracidad que se infiere en este tipo de textos⁶. La implementación de esta estrategia en una novela, en una ficción, buscaba remarcar el carácter paradójico que Doubrovsky vertió en *Fils*.

Sin embargo, como pudimos apreciar en la cita, el autor no se limita a una coincidencia nominal. Afirma que se identifica con el personaje y que los acontecimientos narrados son verídicos. Luego, y retomando la interrogante que dejamos abierta, la ficción se encontraría en la composición, es decir, en la trama y en cómo estos acontecimientos estrictamente reales son estructurados y transformados en una novela. En el caso de *Fils*, este aspecto es llevado al extremo a través de una construcción experimental que centra su atención en los “hilos de palabras”, en las aliteraciones, las consonancias, etc. En general, en lo que el autor llama la “aventura del lenguaje”, íntimamente relacionada con la asociación libre de ideas, parte de la experiencia psicoanalítica. Basta con revisar las primeras líneas de este texto para apreciar cómo se aleja del discurso tradicional de los relatos autobiográficos:

je n'ai pas pu. Je me suis rallonge contre toi. Lentement, j'ai dû tirer le drap sur tes

SEINS

Je glisse vers ton bassin lisse doux de tal à la peau de mon oreille qui t'étoute
tic-tac paisible de mes tempes et ton ventre murmurant au puits de viscères
bourdonnant au nid de ténèbres vibratile vie de ta pulpe tiède (Doubrovsky,
2001 : 15)

En este breve fragmento, que abre la novela, se hace tangible el carácter experimental que describimos arriba. Con la intención de representar la subjetividad del personaje, la prosa renuncia a una descripción mimética de la realidad y se centra en el devenir de la conciencia. Este estilo se sostiene a lo largo del texto, siempre sumando recursos experimentales que se alejan del estilo comúnmente asociado a los relatos autobiográficos.

Esta perspectiva se confirma en un artículo que Doubrovsky escribe sobre su propia novela tres años después (“Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis”, 1980). En este,

⁶ Insistir en el problema planteado por el artículo de Philippe Lejeune puede resultar innecesario, siendo una cuestión ampliamente conocida y el eje central del problema de la autoficción. Nos limitaremos, por tanto, a señalar el fragmento en que se sugiere el efecto paradójico que devendrá en lo que hoy llamamos autoficción: “el héroe de la novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector tiene la impresión de que hay un error” (Lejeune, 1994: 70).

vuelve a reconocer la veracidad de los hechos narrados, así como la relación de la novela con la autobiografía, dando a la ficción una labor específica:

Como en una autobiografía escrupulosa, todas las andanzas del relato están literalmente sacadas de mi vida: los lugares y las fechas han sido maníaticamente verificados. La parte de invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que sirve de cajón de sastre para la memoria (Dobrovsky, 2012: 53).

La invención está en el “marco” y, por otra parte, en la “pseudo-jornada” en la que ocurren una serie de situaciones que le permiten al personaje –que reproduce a Dobrovsky dentro de la diégesis– explorar su memoria. No se anula el carácter paradójico del texto, el proceso de ficcionalización, por el contrario, lo amplifica: “Un curioso torniquete se instaure entonces: falsa ficción –que es historia de una verdadera vida–, el texto, por el movimiento de su escritura, se desaloja instantáneamente del registro patentado de lo real” (Dobrovsky, 2012: 54).

Vemos cómo el neologismo que aparece por primera vez en la contraportada de *Fils* señala (indirectamente) a un cuestionamiento de la relación entre la ficción y la realidad. La novela obliga a preguntar dónde está lo ficticio en una obra que narra sucesos reales. Al hacerlo, problematiza las nociones sobre la ficción, en general. En tanto que esta problematización se realiza a través de la estructura misma de la obra, en su construcción y en su desarrollo, podemos apreciar cómo lleva a cabo un cuestionamiento de sus propias formas: se proyecta como un relato autobiográfico pero, al afirmar ser una ficción, pone en entredicho la veracidad que caracteriza este tipo de texto. Ya sea que hablemos de una “falsa ficción” o de una “ficción de acontecimientos reales”, el carácter paradójico de estas nociones evidencia cómo la novela de Dobrovsky se interpela a sí misma.

Por último, no podemos dejar de revisar la importancia que da este autor al psicoanálisis. Desde este punto de vista, la autoficción sería una respuesta a una nueva concepción del “yo” o, por lo menos, una aproximación novedosa a la relación entre la literatura y la identidad. *Fils*, que Dobrovsky describe como la ficción que ha decidido darse a sí mismo, se leería como un nuevo tipo de relato identitario que incorpora la experiencia del análisis. Esto no se limita a la temática, afirma, sino que se encuentra también en la “producción del texto” (Dobrovsky, 2012: 62). Luego, y como se comentó previamente, la experimentación formal llevada a cabo en la novela debe entenderse ligada a un proceso de exploración personal: “Si la verdad de un sujeto es la

ficción que rigurosamente se construye, la verdad de una ficción es ficticia. Más aún, lo ficticio, para un sujeto, es el orden mismo de lo real” (Dobrovsky, 2012: 63).

Esta relación entre los textos autoficticios y la exploración de una nueva concepción del “yo” es central en el desarrollo de la autoficción. Para buena parte de los teóricos –Manuel Alberca, Arnaud Schmitt, Phillipe Forest, para mencionar algunos que serán comentados en esta sección–, en esta temática se encuentra el punto clave del término. Sin embargo, no dejan de existir perspectivas que otorgan mayor importancia a otros aspectos, como la de Gerard Genette –y su discípulo Vincent Colonna, sobre quien volveremos más adelante⁷–, quien privilegia el carácter ficcional del relato autoficticio y resalta el proceso de ficcionalización al que este queda sometido.

Uno de los puntos que sale a relucir de la aproximación que realiza Genette, es que no ve en la autoficción, en la estrategia narrativa a la que apunta, un fenómeno novedoso. Al contrario, considera que el concepto puede ser utilizado para analizar obras previas a su invención en 1977. En *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), apela al término para clasificar la obra de Marcel Proust:

Habría que buscar para *La Recherche* un concepto intermedio que respondiera lo más fielmente posible a la situación que revela o confirma, sutil e indirectamente, pero sin equívoco, ‘el contrato de lectura’ del sumario Scheikévitch, y que es más o menos este: ‘En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (como ficción) cómo conozco a una tal Albertina, cómo me enamoro de ella, cómo la secuestro, etc. Es a mí a quien yo atribuyo en este libro unas aventuras que en la realidad no me han sucedido, al menos de esta manera. En otras palabras, yo me invento una vida y una personalidad que no son exactamente (‘no siempre’) las mías’. ¿Cómo denominar este género, esta forma de ficción, puesto que ficción, en el sentido fuerte del término, hay mucho aquí? El mejor término sería aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: *autoficción* (Genette, 1989b: 324).

Si bien apela a Dobrovsky como inventor del término, Genette otorga una nueva mirada sobre este. Más que resaltar el carácter autobiográfico, el carácter ficticio, incluso en el sentido tradicional del término (invención), se vuelve central. Si sintetizamos el fragmento, podríamos decir que, desde esta óptica, la autoficción es un relato en el cual el autor se hace protagonista de una ficción o, para decirlo con Genette, se atribuye unas aventuras que no le han sucedido, se inventa una vida y una personalidad que no coinciden exactamente con las suyas.

⁷ La relevancia de la tesis doctoral de Vincent Colonna (*L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, 1989), la primera centrada exclusivamente en el tema, es incuestionable, no solo para la historia del término, sino de manera particular para nuestra investigación. Si bien no abordamos su propuesta en este punto, volveremos sobre ella al hablar del libro en el que devino quince años después: *Autofiction & autresmythomanies littéraires* (2004).

En *Ficción y dicción* (1991), al tratar el problema de la voz narrativa, retoma y amplía esta idea. Concretamente, afirma que “nada impide a un narrador debida y deliberadamente identificado con el autor por un rasgo onomástico [...] o biográfico [...] contar una historia manifiestamente ficcional” (Genette, 1992: 68). Siguiendo esta línea, la autoficción sería el ejemplo de una ficción homodiegética en la cual el autor y el narrador parecen poseer la misma identidad, sin que esto garantice la factualidad del relato. Esta “forma de ficción”, como la denominó en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, se separa de la autobiografía por el compromiso –o la ausencia de este– asumido por el autor con respecto a la veracidad de la historia: “lo que define la identidad narrativa no es –recuérdese– la identidad numérica desde el punto de vista del estado civil, sino la adhesión seria del autor a un relato cuya veracidad asume” (Genette, 1992: 69). Dicho de otro modo, sin importar qué tan semejante sea el personaje a su creador, no se deben confundir estas dos instancias.

Sin embargo, aunque se le separe de la autobiografía y se le ubique dentro de la categoría de lo ficcional, la autoficción no pierde su carácter paradójico. En las palabras de Genette:

[El personaje] se disociaría en una personalidad auténtica y un destino ficcional, pero reconozco que me repugna esa clase de cirugía –que supone posible cambiar de destino sin cambiar de personalidad– y más aún salvar así una fórmula que indica la ausencia evidente en el autor de una adhesión seria (Genette, 1993: 70).

Esta separación entre persona real y destino ficticio, cuya imposibilidad Genette no duda en subrayar, produce una estructura contradictoria: el texto autoficcional haría coincidir personaje con narrador, por un lado, y autor con personaje, por el otro; pero el autor quedaría disociado del narrador. El absurdo lógico de la formulación es visto por el teórico como una característica intrínseca de la autoficción: “Contradictoria, desde luego, pero ni más ni menos que el término que ilustra [...] y la declaración que hace: ‘Soy yo y no soy yo’” (Genette, 1993: 71).

Un ejemplo con el que podemos confrontar esta propuesta teórica es *Fabián y el Caos* (2015), del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez. La novela narra la corta vida de un pianista homosexual, descendiente de españoles, durante las décadas de los cincuenta, los sesenta y los inicios de los setenta, en Cuba. Fabián demuestra un talento para la música que no pasa desapercibido a sus maestros. Estudia en un importante conservatorio y llega a trabajar para la Compañía de Ópera. Su mundo se derrumba

poco a poco: pierde su trabajo por ser homosexual y acaba trabajando en una fábrica donde es maltratado. En conflicto consigo mismo y con quienes lo rodean, sobre todo con sus padres, acaba solo y desesperado. Somos testigos de las terribles consecuencias que trajo el gobierno cubano, al menos, para la familia del protagonista, que acaba colapsando económica y existencialmente. Paralelamente, se narra la juventud de Pedro Juan, representación ficcional del autor, un hombre atlético y mujeriego. Además de la homonimia, hay otras señas que permiten identificar al personaje con el escritor. Primero, la dedicatoria que abre el texto: “Para mi amigo Fabio Hernández”. El Pedro Juan que protagoniza algunos capítulos de la novela es amigo del pianista, cuyo nombre, Fabián, muestra una coincidencia evidente con el mencionado en la dedicatoria⁸.

Pedro Juan y Fabián viven en Matanzas, Cuba. A pesar de sus personalidades opuestas y de que la vida los separa en distintas oportunidades, desarrollan una amistad improbable en torno a la que giran, sobre todo, los capítulos finales de *Fabián y el caos*. Este complejo vínculo entre los personajes es ampliamente explorado y determina la estructura narrativa de la novela, que alterna dos voces distintas. Por un lado, los capítulos centrados en la vida de Fabián poseen un narrador heterodiegético. Por otro, Pedro Juan es el narrador homodiegético de los episodios centrados en su vida. Aunque se puede establecer cierta relación entre ambas voces, la distancia que las separa es evidente. El carácter omnisciente de la primera le otorga acceso a acontecimientos de la vida de Fabián que Pedro Juan no podría conocer. De manera específica, nos referimos a los últimos capítulos, en los cuales se describen los días previos a la muerte del protagonista, de los cuales nadie fue testigo (Gutiérrez, 2015: 232-233). Más allá de la posible veracidad de otras partes de la novela, por la forma en que estos episodios ocurren en la diégesis, parece necesario que sean ficcionales. En otras palabras, el lector puede vacilar frente a episodios protagonizados por Pedro Juan, pero estos últimos no dejan espacio para la duda.

Sin entrar en detalles sobre el vínculo que une a ambas voces narrativas, o sobre otros aspectos que las distinguen, podemos extraer una conclusión de lo que hemos dicho arriba. Aunque aceptemos los guiños autobiográficos y la homonimia como garantía de, por lo menos, cierto grado de veracidad, en el momento en que el narrador

⁸ Asimismo, quien conozca la bibliografía de Gutiérrez, asociará al Pedro Juan ficcional de *Fabián y el caos* con otro personaje, también homónimo, que protagoniza distintos relatos de la *Trilogía sucia de la Habana* (1998). Este diálogo intertextual contribuye a la construcción del discurso autoficticio.

heterodiegético toma la palabra parte de la historia está contaminada por la ficción. Así, incluso si existe un vínculo entre Pedro Juan Gutiérrez y el personaje que lleva su nombre, esto no conlleva una identificación completa entre el autor y el narrador. Este último, tal como señala Genette en *Figuras III* (1972), desempeña un “papel ficticio” (Genette, 1989a: 259) al asumir la voz del personaje en algunos capítulos, mientras que en otros se disocia de esta. En resumen, en *Fabián y el caos*, el personaje Pedro Juan coincide con el autor y, en ocasiones, con el narrador. Pero en ningún momento se pueden igualar autor y narrador. La estructura narrativa explicita la fórmula contradictoria de la autoficción que Genette señala en *Ficción y dicción*.

Finalmente, la estructura hace tangible el carácter ficticio de la historia de la novela. Los momentos en que el narrador se distancia del personaje Pedro Juan y narra acontecimientos forzosa y evidentemente ficticios –pues ni el personaje ni el autor pueden garantizar su carácter fáctico– subrayan este hecho. La presencia de un personaje que se identifica con el autor a través de un gesto onomástico, y que además ya ha sido introducido en otras obras, siempre con cierta carga autobiográfica, no cambia esto. Por tanto, podemos hablar de una “verdadera autoficción” como la entiende Genette, “cuyo contenido narrativo es, por así decir auténticamente ficcional” (Genette, 1993: 70-71). El teórico francés ve en esta cualidad un pilar fundamental del relato autoficticio y llega a señalar que un texto que sea ficción solo “para la aduana” (Genette, 1993: 71) –que pretenda ser una ficción sin ser otra cosa que un relato autobiográfico– no es más que una “autobiografía vergonzosa”.

Al igual que en la definición y en la novela de Doubrovsky, la autorreflexividad vuelve a hacerse presente. En este caso, aunque se entienda la autoficción como una forma de la ficción (y no de la autobiografía) y el problema de la factualidad del relato no sea central, las contradicciones en su formulación obligan a enfocar la atención en los elementos que constituyen el texto. Se problematiza la relación entre las figuras del autor y del narrador, lo cual lleva a preguntar por el papel que estas juegan dentro de la ficción, así como por el vínculo que las une o por la distancia que las separa. No resulta extraño que Genette insista en el carácter paradójico del relato autoficticio: porque, siguiendo su propuesta, no se trata de una autobiografía ficcional o de una biografía disfrazada de ficción, sino de una ficción que tensa sus relaciones internas para producir un texto contradictorio.

La autorreflexividad que hemos remarcado en las definiciones de Doubrovsky y Genette no se explicita. Como hemos podido ver, ambos teóricos se centran en las

implicaciones de insertar al autor, o a un personaje que lo reproduzca, en un relato que sea, en mayor o menor medida, ficcional. Si bien es posible inferir cómo este mecanismo hace que el texto autoficcional cuestione sus propias formas, esto no es explorado en profundidad por ninguno de los dos autores. Sin embargo, encontramos, en una aproximación posterior, una postura similar de la que asumimos en nuestra investigación, que ve en la autoficción un tipo de texto cuya estructura se centra en un cuestionamiento a su propio discurso. Nos referimos al artículo que Marie Darrieussecq publicó a mediados de los noventa en la revista *Poétique*, “La autoficción: un género poco serio” (1996).

Si bien esta autora parte de una postura similar a la de Genette, asociando el nuevo término a la ficción y no a la autobiografía, marca cierta distancia con el teórico francés. El punto central donde discrepa de una aproximación que reduzca la autoficción a un relato ficticio, se encuentra en la importancia que posee la (relativa) veracidad en la obra:

la autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra novela en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegéticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples ‘efectos de vida’ (Darrieussecq, 2012: 66).

La relevancia de los “efectos de vida”, de esa parte de la autoficción que hace pensar que hay algo de verdad en la historia, aunque esté disfrazado o contaminado por la ficción, resulta evidente. Incluso Genette, que exige a quien escribe una autoficción no producir una “autobiografía vergonzosa”, sino una ficción, remarca el aspecto paradójico que produce el juntar una personalidad real con un destino ficticio. Para Darrieussecq, la verosimilitud resulta esencial en tanto que apunta a la función del relato autoficcional, el cual logra, por lo menos, “poner bajo sospecha muchas prácticas literarias” (Darrieussecq, 2012: 72), principalmente, la autobiografía y la novela en primera persona.

Según la autora, la autoficción mantiene un diálogo con la autobiografía. Para llegar a esta conclusión, parte de un comentario de Genette en *Ficción y dicción*, según el cual el “discurso de ficción” es un *patchwork* o una amalgama de elementos heteróclitos, la mayoría reales. En consecuencia, se podría llegar a afirmar que “la ficción no es sino realidad ficcionalizada” (Genette, 1993: 50). Viéndolo a través de este lente, Darrieussecq señala que “la autobiografía puede, también ella, ser considerada un

‘patchwork’ de enunciados factuales y de enunciados más o menos voluntaria o conscientemente ficticios” (Darrieussecq, 2012: 78). ¿Qué tiene de particular, entonces, la autoficción, un tipo de novela que se caracteriza por juntar elementos autobiográficos e invención ficcional?

La diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción es, justamente, que esta aceptará voluntariamente la imposible reducción de la autobiografía al enunciado de realidad, al enunciado biográfico, científico, histórico, clínico, en suma: “objetivo”; la autoficción aceptará voluntariamente –por lo tanto, estructuralmente– la imposible sinceridad y objetividad, integrando la parte de mezcla y ficción debida en particular al inconsciente (Darrieussecq, 2012: 79).

En resumen, el texto autoficticio implica un cuestionamiento a la autobiografía como género supuestamente honesto. Al solicitar ser creído y no ser creído simultáneamente, cuestiona la objetividad y sinceridad del autobiografista. Como señalamos previamente, para Darrieussecq, el texto autoficticio interpela a la autobiografía y, al hacerlo, niega las pretensiones de este.

La novela de Pedro Juan Gutiérrez a la que aludimos antes, *Fabián y el caos*, ejemplifica esto. Si confiamos en los guiños autobiográficos o “efectos de vida” –la dedicatoria, la homonimia, etc.–, afirmaremos que parte de la anécdota contada sobre un pianista homosexual incapaz de sobrevivir a las primeras décadas de la revolución cubana, y su amistad con Pedro Juan, es verídica. Sin embargo, el texto agrega elementos ficcionales que ayudan a construir un sentido totalizador o, por lo menos, que transforman la realidad en trama novelesca. Por ejemplo, introduce un narrador omnisciente que da acceso a la subjetividad de Fabián. En última instancia, podríamos afirmar con Darrieussecq que este procedimiento explicita hiperbólicamente lo que es tácito en cualquier relato autobiográfico: con el objetivo de construir un sentido en la narración de una vida –la de Pedro Juan y la de su amigo, Fabián– se debe agregar ficción a hechos verídicos.

Para lograr este tipo de autoconsciencia es necesaria la doble aserción, “porque la autoficción solicita ser creída y no ser creída” (Darrieussecq, 2012: 79), que recuerda que es ineludible agregar partes inventadas para dar sentido al discurso autobiográfico. Esta propuesta se aleja de lo que afirma el autor de *Ficción y dicción*. Sin embargo, de quien más se distancia es de Vincent Colonna, discípulo de Genette, quien presenta una definición del relato autoficticio completamente centrada en la ficción. Específicamente, en la primera tesis completamente dedicada al término (*L’Autofiction. Essai sur la*

fictionnalisation de soi en littérature, 1989), Colonna afirma que la autoficción debe entenderse como un relato ficcional en el cual el autor aparece como personaje: “la autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle” (Colonna, 1989 : 30). Desde este punto de vista, el relato autoficcional no presenta necesariamente una afirmación contradictoria –ser verídico y falso al mismo tiempo–, y se puede incluir dentro de esta categoría a obras que en ningún momento pasarían por factuales, como *La Divina Comedia* de Dante, por ejemplo.

Sin embargo, el carácter autorreflexivo no se pierde, como podemos apreciar en el libro en el que deriva la tesis, publicado quince años después: *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004). En este se recoge la misma postura que ya había presentado Colonna años antes, manteniendo, de forma coherente, la perspectiva genettiana según la cual el concepto de autoficción puede usarse para analizar textos previos a la aparición del neologismo (como, por ejemplo, la gran obra de Dante). El problema de la veracidad, clave para Darrieussecq, pasa a un segundo plano. Incluso, deja de ser relevante. Lo importante en esta forma de ficción, retomando la expresión de Genette, sería la manera en que el “yo” del autor es ficcionalizado. En pocas palabras, cómo o por qué medios este se transforma en personaje de una anécdota imaginaria.

Al focalizarse en los mecanismos de ficcionalización, Colonna se refiere a cuatro modalidades en las que aparece la autoficción. Estas cuatro posturas pueden ser divididas, a su vez, en dos grupos. En el primero, tenemos la autoficción autobiográfica y la fantástica. Si bien estas dos categorías agruparían textos diferentes, ambas presentan una estrategia común, que podemos definir, a riesgo de caer en cierta redundancia con respecto a la definición general de Colonna, como la existencia de un personaje que reproduce al autor en la diegésis. Lo que varía es el tipo de ficción en la cual este personaje es protagonista.

La autoficción “fantástica” (*autofiction fantastique*) construiría una anécdota de corte claramente irreal. Dicho de otro modo, lo que resulta clave en esta modalidad autoficticia es la ausencia de realismo: lo esencial es que la ficción presente hechos imposibles, que nieguen la realidad que conocemos⁹. Es, quizá, la que representa con mayor claridad la concepción que tiene Colonna de la autoficción:

⁹ No podemos dejar de señalar que no todos los textos que analiza el teórico para ilustrar esta propuesta entran dentro del género fantástico, lo que implica una imprecisión en el uso del término. Tal como hemos señalado, Colonna apunta, ampliamente, a relatos que poseen algún grado de irrealidad o que

l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente ; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale (Colonna, 2004: 75).

El autor es el protagonista de una historia que es evidentemente, a causa de su carácter irreal e imposible, una ficción. El aspecto autobiográfico, central en las perspectivas de Doubrovsky y Darrieussecq, queda descartado, en tanto que resulta absurdo pensar que existe en este tipo de autoficción algún grado de veracidad, más allá de algunas señas que permitan relacionar al personaje con su creador.

Para ilustrar este concepto, Colonna cita, entre otros, "El Aleph", de Jorge Luis Borges. En este cuento, un narrador homodiegético que lleva el mismo nombre que el autor, y que además posee rasgos que lo identifican con él, cuenta cómo se encuentra con un aleph, "el punto que contiene todos los puntos del universo" (Borges, 1984). Es evidente que el lector, ante esta historia, en ningún momento pensaría que se encuentra ante la narración de un episodio de la vida del Borges real, a pesar de las semejanzas que pueda encontrar entre el escritor y su personaje.

En contraste, la autoficción biográfica (*autofiction biographique*) presenta una historia que reproduce, con cierto grado de ficción, la vida del autor. Evidentemente, esta modalidad posee un carácter análogo con algunas de las conceptualizaciones que hemos revisado previamente:

L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage (Colonna, 2004: 93).

Las obras que hemos citado para confrontar las perspectivas de Doubrovsky, Genette y Darrieussecq –*Fils y Fabián y el caos*– entrarían dentro de esta categoría. Si bien los tres autores muestran discrepancias importantes en sus conceptualizaciones,

presentan acontecimientos contrafactuales. Sin embargo, como advierten los teóricos de lo fantástico – véase, por ejemplo, Reisz (2001) y Roas (2011) –, la presencia de elementos imposibles no es condición *sine qua non* de lo fantástico, sino el choque de dichos elementos con la idea que el lector tiene de lo real y que, necesariamente, debe reflejarse en el texto. Volveremos sobre este problema más adelante, en el tercer y cuarto apartados de nuestro estudio. Por ahora, nos limitamos a referir el texto de Ana Casas sobre el tema (2015), donde se apunta a la difícil compatibilidad del género estrictamente fantástico con la autoficción.

especialmente con respecto a la relevancia del carácter verídico de la obra, esto no representa un problema para Colonna, pues lo central es que el texto señale a una relativa verosimilitud, aunque para hacerlo apele a estrategias que renuncien a la realidad fenoménica (*réalité phénoménale*) y pongan en escena una “mentira verdadera” (*mentir-vrai*). El eje de la propuesta es el carácter plausible que hace verosímil la narración. Podemos confrontar esta idea con *Fabián y el caos*. Aunque la novela agrega episodios indiscutiblemente ficticios, no renuncia en ningún momento a la realidad fenoménica o empírica, sino que construye sobre ella: presenta un narrador claramente ficcional, pero lo que este narra no contradice el mundo que conocemos.

La diferencia entre estas dos propuestas de Colonna, la fantástica y la autobiográfica, está en el tipo de ficción que ambas construyen: la última presenta un relato que responde a los parámetros de la realidad, mientras que en la primera se narra una historia imposible. Sin embargo, ambas repiten el mismo procedimiento: insertar (aparentemente) al autor dentro de la diégesis.

Al enfrentarnos a las otras dos modalidades que expone Colonna en su análisis, encontramos un problema distinto, que permite, además, dar una nueva mirada sobre la autoficción. Si hemos agrupado las propuestas autobiográfica y fantástica por presentar estrategias similares, que encajan de manera directa con la definición que proporciona este teórico, la autoficción especular y la intrusiva pueden ser juntadas en tanto que implementan mecanismos metaficcionales para hacer que el escritor devenga ficción.

La más explícita sería la tercera postura: la autoficción especular (*autofiction spéculaire*). En esta, lo central es que el autor aparezca o, para ser precisos, se vea reflejado dentro del marco diegético:

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’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son œuvre, 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 spéculaire paraît donc indiqué pour désigner cette posture réfléchissante (Colonna, 2004: 119).

El énfasis cae sobre el reflejo del autor y del proceso creativo. Es probable que en ninguna otra definición el carácter reflexivo se haga tan prominente, lo que nos trae de vuelta a la cuestión en la que hemos insistido a lo largo del análisis: la tendencia de la autoficción a la autorreflexividad. Esta propuesta, además, lleva la cualidad

autorreflexiva del texto a otro nivel, pues se centra en los mecanismos reflectantes, los hace centrales en el texto autoficticio.

Como consecuencia, los elementos que habían caracterizado las propuestas anteriores, así como las nociones previas de la autoficción –la veracidad de la historia, su plausibilidad, el protagonismo del autor, etc.–, pasan a un segundo plano. Lo esencial de esta propuesta son los dispositivos de ficcionalización que, en este caso, apuntan concretamente a estrategias metaficticiales.

Colonna se refiere a dos. Por un lado, la metalepsis, la cual define siguiendo a Genette: “la poétique moderne désigné par le terme de métalepse (Gérard Genette) cette transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l’activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité” (Colonna, 2004 : 127). El crítico francés apunta, al referirse a los textos autoficticios, a los momentos en que el autor parece transgredir los límites de la diégesis para incorporarse a su propia ficción. En cambio, cuando se refiere a la *mise en abyme*, segunda estrategia de la autoficción especular, la describe como la inserción de un texto dentro de otro:

Celle-ci consiste non plus à réfléchir l’existence de l’auteur dans le texte, mais à enchâsser un texte dans le texte : la même œuvre se dupliquant elle-même (*Paludes* de Gide) ; la même œuvre se redupliquant *n* fois, pour donner l’illusion d’une réflexion à l’infini comme dans l’image de la Vache qui rit (*Contrepoint* de Huxley) ; Ou encore, l’œuvre première emboîtant une oeuvre différente, mais assez parente pour produire un troublant effet d’écho (*Hamlet* de Shakespeare) (Colonna, 2004: 131).

El elemento central es su capacidad para generar un reflejo de la obra dentro de sí misma. En resumen, podemos ver una labor complementaria en ambos mecanismos “*La mise en abyme reflète principalement l’œuvre, tandis que la métalepse réfléchit plutôt l’auteur*” (Colonna, 2004: 132).

Para entender cómo se ponen en práctica las estrategias metaficticias de la autoficción especular, podemos revisar una de sus formas. Colonna habla, poco después de definir a rasgos generales este modo autoficticio, de la ficción miniaturizada del yo (*fiction de soi miniaturisée*), la cual consiste en mencionar al autor dentro de la diégesis. No es necesario que sea ampliamente referido, basta con un breve comentario para hacerlo presente y crear, por tanto, un reflejo intradieético: “cette magie se retrouve dans la surprise du lecteur confronté à une image de l’écrivain enchâssée dans un univers fictif, comme si l’ordre des choses se trouvait renversé” (Colonna, 2004: 120). Como ejemplo, cita *The adventures of Huckleberry Finn* (1885), de Mark Twain. En

esta, el narrador/protagonista advierte que es necesario leer *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), otra novela del mismo autor, para entender la historia que se dispone a narrar¹⁰. Al mencionar al escritor y a su obra en la diégesis, lo transforma en un personaje que, además, ha actuado y afectado el mundo ficticio en el que habitan los protagonistas: escribió un libro que recoge y altera la vida de Tom Sawyer y sus amigos. El mecanismo metaficcional se sustenta en una reproducción ficcional del autor. En otras palabras, el escritor deviene ficción a través de un personaje que lo representa en la diégesis.

El mecanismo no se reduce a una mención del autor. El narrador no solo habla de Twain y su obra previa, lo acusa de haber exagerado algunas partes, aunque reconoce que dijo mayoritariamente la “verdad”. Este comentario de carácter irónico produce una reflexión sobre las posibilidades del texto y la figura del autor al poner en duda la “veracidad” de la obra. Por otro lado, al establecer un vínculo entre *The adventures of Tom Sawyer* y la historia que va a narrar Huckleberry Finn, se genera un mecanismo reflectante sobre el proceso creativo. Sin embargo, el reflejo está deformado: el nexo entre los dos textos aparece, en la diégesis, como la relación de una obra un poco “exagerada” con la “verdad” y no como el vínculo entre dos ficciones que se complementan, que es como las conoce el lector.

Retomando los mecanismos metaficcionales, podemos apreciar que ambos son usados en esta ficción miniaturizada del yo. Por un lado, cuando el narrador homodiegético menciona a Twain y lo hace parte de la diégesis de *The Adventures of Huckleberry Finn*, se quiebran aparentemente las fronteras ontológicas de la ficción. Por otro, en tanto que se habla de otra novela del autor, que además está ligada a la nueva historia, se introduce un texto dentro de otro. En pocas palabras, apreciamos un proceso metaléptico que, al mismo tiempo, produce una *mise en abyme*.

Finalmente, este ejemplo sirve para ver cómo el autor, o el personaje que lo reproduce dentro de la diégesis, pasa a un segundo plano. En la obra de Twain, la mención es puntual y, aunque trae consigo una importante carga autorreflexiva, no afecta mayormente el desarrollo de la novela.

¹⁰ “You don’t know about me without you have read a book by the name of the *Adventures of Tom Sawyer*; but that ain’t no matter. That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I ever seen anybody but lied one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly – Tom’s Aunt Polly, she is– And Mary, and the Widow Douglas is all told about in that book, which is mostly a true book, with stretchers, as I said before” (Twain, 2015a: 6).

La cuarta propuesta del libro de Colonna, aunque no muestre una autorreflexividad tan evidente como la especular, también se funda en un proceso metaficcional. Específicamente, en la autoficción intrusiva o autorial (*autofiction intrusive* o *autoriale*) el narrador adquiere autonomía, desarrollando su propia historia más allá de la diégesis:

Dans cette posture, si c'en est bien une, la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un 'narrateur auteur' en marge de l'intrigue (Colonna, 2004 : 135).

En este modo, el autor no es un personaje de la anécdota. La ambigüedad existiría en torno al narrador y no dentro de la narración. El principio de esta postura se encuentra en la capacidad que tiene una voz narrativa heterodiegética de construir su propia intriga: la del autor durante el proceso de narrar (*celle de l'auteur en train de narrer*), convirtiéndose así en el presentador de su propia historia (*un bonimenteur de sa propre histoire*) (Colonna, 2004: 136). Aunque esto no supone una identificación completa con el escritor –y es importante no olvidar que, más allá de las ambigüedades que produce el texto autoficcional, la figura del autor no se debe confundir con la del narrador, heterodiegético u homodiegético–, la construcción de este “personaje” fuera de la diégesis sí conlleva cierta analogía con aquel: ambos, el narrador intrusivo y el autor, asumen (aparentemente) la misma tarea, la de construir la ficción.

El ejemplo que utiliza Colonna para ilustrar esta definición es *Papá Goriot* (1835), de Honoré de Balzac, novela en la que el narrador interpela a quienes lo leen, afirmando que, aunque se limiten a cuestionar la calidad estética de la obra, eso no cambia que la historia sea verídica. El narrador abandona la labor que en principio le corresponde para comentar la diégesis y, al hacerlo, parece dirigirse directamente al lector. El ejemplo ilustra cómo este modo autoficcional se relaciona con el especular: esta figura extradiegética que, además, dialoga directamente con quienes lo leen, es protagonista de un proceso metaléptico en el cual una ente textual parece quebrar los límites que lo restringen. El narrador, parte tácita de la ficción, se disocia de ella y habla, en principio, con el lector. La construcción de una historia metadiegética, que además comenta la ficción, otorga a la obra una cualidad metaficticia ineludible.

En general, la conceptualización que hace Colonna de la autoficción abre una perspectiva amplia que, como podemos ver en sus cuatro modalidades, es capaz de

recoger obras muy diferentes entre sí. Entre otras razones, porque, al centrarse en la ficción, permite acercarse a textos que no busquen construir ningún tipo de ambigüedad en torno a la veracidad de la historia. Sin embargo, la autorreflexividad se vuelve un punto esencial, sobre todo en las propuestas que apelan a mecanismos metaficcionales de manera explícita.

La relevancia de la tesis y el libro de Colonna en el desarrollo del concepto de autoficción es indiscutible. Pero esto no cambia que sigan apareciendo aproximaciones que, retomando el aspecto paradójico de la autoficción que resulta clave en las definiciones de Doubrovsky y Darrieussecq, insistan en la importancia del carácter parcialmente verídico del texto autoficticio. Una de las más relevantes la encontramos en el trabajo del español Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007). Retomando la terminología y el planteamiento de Lejeune, cuando hablaba de pacto autobiográfico y novelesco con el fin de precisar la especificidad de ambos géneros, Alberca propone la noción de “pacto ambiguo” para entender la autoficción, la cual enmarca en la categoría más amplia de “Novelas del yo”. Al realizar esta propuesta, resalta la importancia, no solo del carácter verídico del relato, también de la doble aserción del texto autoficticio que, siguiendo las palabras de Darrieussecq, solicita ser creído y no ser creído al mismo tiempo.

Uno de los puntos centrales de la propuesta de Alberca se encuentra en la relación inevitable entre lo real y lo ficticio. Ello se acentúa en obras autoficcionales pues su formulación establece un vínculo entre ambas instancias. Al transformar al autor en personaje, es inevitable que aparezca una conexión paradójica entre la realidad y la ficción: “la vida y la personalidad del autor, al trasvasarse en un personaje novelesco, se convierte por fuerza en un haz polisémico y contradictorio” (Alberca, 2007: 62). Luego, para aprehender esta polisemia, es necesario confrontar este tipo de novelas con la biografía del autor, que vendría a ser el elemento verídico que se cruza con la ficción.

Alberca retoma algunas de las cuestiones que Doubrovsky había formulado en su primera definición. La autoficción es vista como una aproximación literaria al “yo” que responde a su contexto cultural y, por tanto, a su época. Dicho de otro modo, es un discurso que refleja, directa o indirectamente, al mundo que lo produce. Sin embargo, en lugar de centrarse en el psicoanálisis, como hacía el escritor francés, Alberca relaciona la autoficción con la sociedad del espectáculo del siglo XX. De manera concreta, confronta la nueva forma de “novela del yo” con la “novela autobiográfica”, la

cual es “deudora de la idiosincrasia liberal que fomenta el secreto y la ocultación” (Alberca, 2007: 104) y, consecuentemente, encubre la realidad. En la actualidad, con el poder de los medios de comunicación, “el escondite resulta quizá anacrónico y se impone la transparencia y la visibilidad como regla” (Alberca, 2007: 126).

El resultado de este nuevo contexto sería un texto parcialmente veraz y abiertamente contradictorio. Reconocería, el relato autoficticio, que hay algo de verdad, pero también algo de ficción:

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene ‘gato encerrado’ (Alberca, 2007: 128).

Esta definición, que pone el acento en el carácter contradictorio, ambiguo, de la autoficción, vuelve a traer nuestra atención a los aspectos biográficos y a la doble aserción, novelesca y factual, de la obra.

Otro elemento que Alberca recupera de las primeras formulaciones del término, y que resulta esencial dentro del pacto ambiguo, es la coincidencia nominal entre personaje/narrador y autor. La relevancia de esta estrategia está en que: “el nombre propio no es una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social” (Alberca, 2007: 68). Esto transforma la homonimia en uno de los “pilares fundamentales” de la autoficción, pues subvierte las expectativas del lector que ve en este gesto onomástico, como señaló Lejeune, una promesa de honestidad (Alberca, 2007: 128).

Si bien la tesis se aleja considerablemente de una propuesta como la especular de Colonna, en la cual la metaficcionalidad es el centro del texto, no por esto se pierde el carácter reflexivo asociado a la autoficción. Al igual que en las definiciones de Doubrovsky y Darrieussecq, de las cuales hace eco Alberca, la autorreflexividad se presenta a través de las contradicciones internas del texto. El pacto ambiguo interpela al lector, le hace sospechar de la obra autoficticia o, para decirlo con el autor, pensar que ahí hay “gato encerrado”¹¹.

¹¹ A pesar de que el trabajo de Alberca, y la noción del “pacto ambiguo” que propone, se ha vuelto un punto de referencia para los estudios sobre la autoficción, es importante señalar que la posición del teórico en trabajos recientes apunta en otras direcciones. En general, parece expresar un cansancio en torno a este concepto. Este agotamiento no solo queda registrado en artículos como el de Caballé (2017), citado en la apartado introductorio de nuestro estudio. También encuentra desarrollos más formales en trabajos

Esta aproximación pone el acento en el pacto que sugiere la autoficción y, al hacerlo, nos devuelve al problema que planteamos al iniciar: los límites aparentemente borrosos que existen, en el texto autoficcional, entre ficción y realidad. Subraya, consecuentemente, la doble afirmación (contradictoria) que encontramos en este tipo de obras, característica que la mayor parte de los teóricos señala, aunque con distintas implicaciones según el caso. Doubrovsky se refería a una “ficción de acontecimientos estrictamente reales”. Genette, aunque asume una perspectiva distinta, también reconoce que el texto autoficcional asevera: “soy yo y no soy yo”. Darrieussecq, por su parte, afirma que una obra autoficcional solicita ser creída y no ser creída. En este caso, Alberca dice que la autoficción se caracteriza por presentarse como una novela capaz de simular ser una autobiografía de manera tan efectiva que invita a suponer que, por lo menos, algo en ella es cierto y que nos encontramos frente a una “pseudo-autobiografía”. Dentro de este contexto, que ve el relato autoficcional como un ente contradictorio, el teórico francés Phillipe Gasparini proporciona una mirada amplia.

El primer trabajo en el que trató la noción fue *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), en el cual analiza la autoficción desde la perspectiva del hibridismo y, relacionándola con la novela autobiográfica, se refiere a ambas con las siguientes palabras:

Les textes dont il sera question ici se présentent à la fois comme des romans et comme des fragments d'autobiographie. Leur lecteur est appelé à se demander: 'Est il je?', autrement dit : 'est-ce l'auteur qui raconte sa vie ou un personnage fictif ?' Il a le sentiment qu'ils appartiennent, du fait de cette ambiguïté, à une catégorie littéraire particulier (Gasparini, 2004 : 9).

En este párrafo, con el que abre su estudio, retoma las cuestiones que sostienen buena parte de las teorías que hemos revisado: el carácter “ambiguo” y la incapacidad del lector para determinar si el autor está relatando su vida o si nos enfrentamos a un personaje y una historia ficticios. Siguiendo esta línea, revisará las estrategias que construyen el hibridismo de las novelas autobiográficas y autofccionales: el aparataje paratextual, los aspectos metadiscursivos, la enunciación, el uso del tiempo en el relato,

recientes del autor: “Sin embargo, considero que la autoficción tiene mucho de éxito coyuntural o de moda, y arrastra los problemas propios de esta clase de fenómenos. El principal problema de la autoficción ha resultado ser el de su contradicción inherente y la indeterminación que se deriva de ella. En la lengua castellana tenemos un refrán que dice: ‘Lo poco gusta y lo mucho cansa’. La ambigüedad constitutiva de la autoficción, tan atractiva y tan lúdica para algunos lectores, ha devenido en cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el neologismo” (Alberca, 2017: 313).

los lugares de aparente sinceridad, etc. En esta primera aproximación, la autoficción aparece ligada a la novela autobiográfica, ya que comparte con esta, para el autor, su carácter híbrido. Será en su segundo trabajo, *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), cuando se centre en la autoficción, ofreciendo una nueva mirada. Es en este en el que queremos fijar nuestra atención¹².

Lo primero que hace Gasparini, en su libro dedicado a la autoficción, es hacer una meticulosa revisión de la historia del término. No será hasta la última sección en la que sintetizará su perspectiva y hará una propuesta propia. Con este fin, parte de una definición breve que toma como referente lo dicho por Genette y Colonna: “fictionnalisation de soi’, ou, pour mieux dire: projection de l’auteur dans des situations imaginaires” (Gasparini, 2008: 297). Gasparini reconoce que esta conceptualización contradice la propuesta de Alberca, según la cual es necesario que la pseudo-escritura del “yo” abandone la sátira de la autobiografía y se comprometa con la búsqueda de la verdad (*quête de la vérité*). Por tanto, el francés considera más acertado, o menos confuso, por lo menos, asociar la primera conceptualización al término “autofabulación” (*autofabulation*), que Colonna utiliza como sinónimo de la “autoficción fantástica”. En pocas palabras, la proyección del autor en una situación imaginaria, excluyendo cualquier forma de relación con la realidad o compromiso del escritor con la búsqueda de una verdad, entraría dentro de esta nueva categoría, mientras que la autoficción, atendiendo a la tesis de Alberca, necesita un cierto grado de veracidad (Gasparini, 2008: 297).

Continuando con este argumento, Gasparini vuelve sobre la cuestión del espacio autobiográfico, término tomado de Lejeune, el cual entiende como un archigénero bien definido desde el pacto de verdad –una promesa de honestidad por parte del autobiografista– y que se opone al espacio novelesco o ficcional. Como ya sabemos, esto se complica si incluimos dentro del archigénero obras que poseen pactos contradictorios, produciendo un espacio problemático en el cual entraría la autoficción. Esta es la perspectiva desde la cual Gasparini aborda el concepto. Concretamente, revisa los distintos aspectos que caracterizan este tipo de obras con el propósito de juzgar su legitimidad en base a los aportes que estas hacen (Gasparini, 2008: 299-300).

¹² No pretendemos negar la importancia de *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* en la historia del concepto, creemos propicio, sin embargo, centrarnos en el segundo libro que el autor dedica a la autoficción. Para empezar, porque en este retoma los aspectos que hemos mencionado antes. Por otro lado, en las secciones que siguen volveremos sobre lo que Gasparini señala sobre los puntos claves del texto autoficticio en su primer trabajo, como la paratextualidad o la metadiscursividad.

A través de esta revisión, se perfila un concepto determinado de autoficción. En el proceso, Gasparini vuelve sobre algunos de los puntos que habíamos visto en aproximaciones previas. Por ejemplo, insiste en la importancia del estilo o la literariedad: “néanmoins on s’accordera à exiger de l’autofiction, quel que soit le parti pris, un minimum d’originalité stylistique, d’invention verbale, de travail sur la langue” (Gasparini, 2008: 302). Asimismo, comenta la temática de la autoficción, retomando el vínculo con el psicoanálisis, la sexualidad y la expresión individual propia de un contexto posterior a los años sesenta (Gasparini, 2008: 304-305). En esta línea, insiste en la importancia de que haya innovación en el manejo del tiempo: “Il ne peut donc pas y avoir d’innovation dans le genre autobiographique qui ne porte également, ou essentiellement, sur le traitement du temps” (Gasparini, 2008 : 307). Esta innovación se evidenciará en la implementación de técnicas “anti-cronológicas”, como el monólogo interior, la yuxtaposición arbitraria de secuencias, etc. (Gasparini, 2008: 308).

Sale a relucir la relación que tendría el “nuevo género”, según lo denomina el teórico, con la novela, vinculada a ciertas estrategias narrativas –ruptura de la linealidad temporal, experimentación en el lenguaje y/o la estructura, etc.– y con unos temas específicos. Esto lo podemos ver reflejado en las novelas de las que hemos hablado para ejemplificar otras definiciones. La novela de Doubrovsky, a la cual alude Gasparini, responde a estos criterios, en tanto que explora las posibilidades del lenguaje y su relación con la búsqueda interior de la experiencia psicoanalítica, lo que conlleva un manejo particular del tiempo en la narración.

También podemos apreciar estas características de la autoficción en textos posteriores al libro de Gasparini, como la obra a la que hemos aludido previamente: *Fabián y el caos*. Tal como salió a relucir en el análisis que hicimos antes, la estructura, que intercala un narrador heterodiegético y otro homodiegético, acerca este texto a la novela, a pesar del contenido aparentemente autobiográfico que encontramos en él. A esto podemos agregar otros aspectos de la narración. Primero, las dos voces narrativas apelan a sociolectos cubanos, algo propio de la literatura de Pedro Juan Gutiérrez. Segundo, algunos episodios son narrados dos veces, por los dos narradores, aunque desde diferentes perspectivas. Vemos, por tanto, que *Fabián y el caos* realiza tanto una exploración del lenguaje –de la oralidad de los personajes, en este caso– como un quiebre de la linealidad temporal –avanza y retrocede en la cronología para dar distintas miradas sobre los acontecimientos–. Estos mecanismos responden a la propuesta

estética de Gutierrez, son tomados de la novela, entendida como género, y se alejan del estilo generalmente asociado a los relatos identitarios.

Más allá de estos primeros aspectos que trabaja Gasparini, hay otro que vuelve sobre un punto que resulta central en nuestra aproximación: el auto-comentario o comentario interno. La importancia de este elemento, común a todas las autoficciones, afirma el teórico, se encuentra en su capacidad de interpelar al discurso autobiográfico tradicional:

Sur ce plan, comme en ce qui concerne sa structuration narrative, l'autobiographie a emprunté au roman autobiographique ses procédés favoris. Ces emprunts traduisent une contamination épistémologique. Ils signalent que l'autobiographe partage désormais les doutes du romancier quant à la possibilité de [311] transcrire une expérience par une suite de mots. Ne pouvant plus prétendre raconter sa vie chronologiquement, il la découpe en séquences qu'il rejoue, déjoue, compare, confond, sans jamais être assuré de les comprendre (Gasparini, 2008: 310-311).

El comentario interno apunta a un autocuestionamiento del discurso narrativo. No solo, guarda íntima relación con los otros puntos a los que alude Gasparini. El manejo anticronológico del tiempo en el texto autoficcional proviene de las dudas que el autobiografista, aunque quizá sería más preciso hablar del autoficcionalista, posee sobre su capacidad de construir un discurso unitario. Asimismo, si bien en el párrafo citado no se explicita, podemos ver la conexión que existe entre esta fragmentación temporal y la experimentación en el lenguaje, la cual puede ser vista, en la autoficción, como un reconocimiento de los límites del discurso identitario tradicional.

Partiendo de estos elementos, Gasparini sintetiza una nueva definición bastante precisa:

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience (Gasparini, 2008 : 311).

Uno de los intereses que muestra esta conceptualización, además de su concreción y claridad, es que busca dar una pauta que permita reconocer el texto autoficcional sin necesidad de apelar a las declaraciones del autor o el editor. En cambio, Gasparini afirma que es necesario analizar los procedimientos de escritura (*analyser les procédés d'écriture*) para precisar qué obras podrían entrar en esta categoría (Gasparini, 2008: 311).

Finalmente, y para resolver el problema genérico, este teórico toma un término de Arnaud Schmitt (2005), la autonarración¹³. Este nuevo concepto señala al espacio autobiográfico, pero incluye, además de textos que sugieren un pacto de verdad, aquellos que poseen propuestas ambiguas, en tanto que acentúa el carácter literario. Dentro de esta aproximación al archigénero autobiográfico, la autoficción ocupa un lugar específico: “*Autofiction* ne signifia ni plus ni moins que *roman autobiographique contemporain*” (Gasparini, 2008: 313; la cursiva es del texto). El francés se refiere a un relato centrado en la vida del escritor, presentado como novela y que implementa, coherente con esto, las estrategias narrativas del género que hemos revisado arriba: la “literariedad”, las técnicas “anticronológicas”, el auto-comentario, etc. En resumen, una novela autobiográfica que apela a las estrategias narrativas de la literatura actual.

Para volver al problema en el que nos hemos centrado, no podemos concluir la sección sin insistir en el comentario interno que el teórico considera propio del texto autoficcional. De esta perspectiva, resalta cómo la autoficción, tal como había afirmado Darrieussecq, cuestiona las posibilidades de construir un discurso identitario que cumpla con las exigencias comúnmente asociadas a la autobiografía. En este sentido, resuena en la propuesta de Gasparini un trabajo previo que, de hecho, revisa en su libro: “Ego-littérature, autofiction, hétérographie” (2007), de Philippe Forest.

Este análisis se centra en la relación de la identidad y la literatura: analiza los vínculos que pueden existir entre distintas formas de lo que llama la ego-literatura y el “yo” que las sustenta. Por lo tanto, Forest remarca cómo el “yo” no solo sirve para proyectar narcisismo, también formula una búsqueda particular: “car le Je n’est pas simplement un leurre narcissique détournant l’individu du réel, il peut être également le support authentique d’une exigence risquée de vérité et de liberté” (Forest, 2007 : 113). Es a partir de este presupuesto, explica, que aparece el neologismo de Doubrovsky, el cual se nutría de una tradición que se puede rastrear hasta las vanguardias, aunque se

¹³¹³ En el artículo de Schmitt citado por Gasparini, “Auto-narration et autocontradiction dans *Mercy of a Rule Stream* d’Henry Roth”, se hace referencia a la autonarración como una forma de expresión del “yo” que apela a la complejidad narrativa y estilística de la novela. Este concepto lo desarrolla de manera extensa en un texto posterior al de Gasparini que estamos revisando, *Je réel/Je fictif. Au-delà d’une confusion postmoderne* (2010), en el cual se da especial atención a la relación que hay entre el autor y el personaje que lo duplica en la autonarración, acentuando la importancia que posee el vínculo que guarda este último con la realidad. Siguiendo esta línea, el autor publicó en 2014 “La autoficción y la poética cognitiva”, en el cual entiende la autoficción “desplazamiento deíctico”, lo que significa que un “yo” real deviene en uno ficticio a través de la inserción de un mundo posible, cercano a la virtualidad experiencial, en un mundo referencial.

relacionaba de manera más directa con el *Nouveau Roman* y sus herederos. Se alejaba, por tanto, del naturalismo con el cual la autoficción ha terminado por confundirse (Forest, 2007: 114-117). Forest propone, entonces, adoptar una nueva fórmula, tomada del alemán y el japonés: “Novelas-del-Yo” (*Roman-du-Je*).

Esta es la razón por la cual no analizamos previamente este concepto: renuncia a la noción, o por lo menos al término, que nos ocupa. Sin embargo, interesa revisarlo, pues Forest amplía las dimensiones de la ego-literatura. El primer paso que da en este camino consiste en negar la relación entre el autor y el narrador autoficticio, ya que, sin importar el grado de honestidad que asuma, el escritor siempre termina por devenir personaje:

Qui raconte sa vie la transforme fatalement en roman et ne peut déléguer de lui-même à l'intérieur du récit que le faux-semblant d'un personnage. Ou plutôt, il faudrait dire : 'ma vie' n'existe qu'à condition d'être déjà 'du roman' et, 'moi-même', je n'y existe qu'à condition d'y figurer depuis toujours à la façon d'un 'personnage' (Forest, 2007: 118-119).

Esta transformación de la vida en novela no simplifica las cosas, en tanto que Forest pone en entredicho la idea misma de realidad: “Dans un tel jeu, fiction et réalité échangent interminablement leur place, chacun passant à son tour pour le doublé de l'autre” (Forest, 2007: 121). El transformar la vida en ficción puede ser visto, a través de este lente, como una búsqueda de sí mismo que realiza el individuo.

Por último, el discurso identitario revela su imposibilidad no solo en el nivel meramente literario. Mientras que Gasparini y Darrieussecq veían la autoficción como un cuestionamiento de la autobiografía, Forest ve en la Novela-del-Yo la vía para confrontar el “yo” desnudo de ilusiones acomodaticias:

Alors, loin de conforter l'individu dans l'illusion de son identité, le récit renoue avec la grande révélation shakespearienne d'un univers enveloppé de sommeil, tissé de songes, dans lequel passent de purs figurants, acteurs maladroits dupés par le mirage monumental de leur rôle insignifiant. Le dernier acte est toujours le même, sanglant comme il se doit (Forest, 2007 : 129).

A diferencia de la “autoficción”, en la que el autor siempre deviene personaje y, en consecuencia, ficción, la Novela-del-Yo se enfrenta a la imposibilidad de lo real. Se esboza, concluye Forest, un nuevo estado en la ego-literatura: la heterografía.

Este nuevo modo de escritura identitaria busca reflejar en el discurso literario los problemas asociados a la cuestión de la identidad, según es entendida en la actualidad:

la compleja relación entre lo ficticio y lo real, la pérdida de una esencia que defina al “yo” y, consecuentemente, la imposibilidad de aprender el ego a través del lenguaje. La heterografía se construye como un discurso experimental y autorreflexivo, cuya cualidad metaliteraria debe ser palpable. El texto cuestiona sus propias posibilidades. Dicho de otro modo, usar una prosa realista para construir un relato del “yo” implica una traición a la complejidad que representa el problema en la actualidad y, por tanto, la Novela-del-Yo debe caracterizarse por la experimentación del lenguaje, una experimentación que abra nuevos caminos expresivos.

No nos detendremos más en este neologismo, la heterografía, pero resulta relevante que lo central en el análisis sea la autoconsciencia del discurso y, asimismo, del “yo” a través de dicho discurso. Si Forest considera que debemos abandonar el término “autoficción”, es porque, al confundirse con formas naturalistas, se ha alejado de esa búsqueda identitaria¹⁴.

Hemos insistido en el autocuestionamiento del discurso autoficcional pues lo consideramos un punto común a las distintas aproximaciones que hemos revisado. Tal como señalamos, las perspectivas que existen en torno a este concepto y las obras que pueden ser leídas a partir de él son tan diversas, que muchas veces llegan a conclusiones contradictorias. Aunque este punto es debatible, lo que sí es seguro, y los autores que hemos revisado lo atestiguan, es que los elementos claves de la autoficción siguen siendo materia de debate. Incluso si intentamos englobarlos en grupos amplios, como, por ejemplo, aquellos que ven en el relato autoficcional un texto inevitablemente ligado a la autobiografía –Dobrovsky, Darrieussecq, Alberca, entre otros– y aquellos que lo ven cerca de la novela y, en última instancia, de la ficción –Genette, Colonna, etc.–, las discrepancias entre las definiciones que pudiéramos englobar dentro de cada grupo seguirían siendo ineludibles.

¹⁴ La noción de que la estructura narrativa, y la cualidad autorreferencial, de la autoficción responde a una reflexión sobre la cuestión de la identidad no es exclusiva de Forest. Manuel Alberca, como vimos, apunta que esta forma de escritura del “yo” es reflejo de la sociedad contemporánea y Gasparini también asocia la forma híbrida del relato autoficcional a la crisis del “yo”. Asimismo, Schmitt trabaja el vínculo entre el “yo” real del escritor y el ficticio, y ha dado énfasis al vínculo que los une. Luego, desde este punto de vista, la autoficción solo se puede entender en su vínculo con el “yo real” del autor. Otra propuesta cercana a la de Forest, y que busca definir una nueva forma de escritura del yo que responda estructuralmente a una concepción específica de la identidad, es la que propone Vicente Luis Mora (2012), la “autonovela”. Partiendo de una concepción del “yo” fragmentada, que apunta, entre otros autores, a Lipovetsky, el escritor señala que: “la Autonovela sería el punto de encuentro de la autoficción con la metaliteratura, donde los materiales autobiográficos y las reflexiones constructivas generan un tipo de libro que supone la escritura de uno (mismo), con mayor o menor grado de ficción y teoría, según autores” (Mora, 2012: 43). La autoconsciencia y el discurso experimental, fragmentado y transtextual servirían para encarnar una identidad que está dislocada de sí misma y en constante relación con su contexto.

Sin embargo, la capacidad del texto autoficcional para cuestionarse a sí mismo, para interpelar su propio discurso, puede encontrarse en buena parte de sus formulaciones. Ya sea que, a través de una estructura paradójica, obligue al lector a preguntarse por los límites de la ficción y por la (im)posibilidad de un relato identitario honesto o que abiertamente manifieste alguna forma de autoconsciencia, a través de mecanismos metaficcionales, el texto autoficcional parece caracterizarse por su capacidad de generar preguntas en torno a sí mismo. Para decirlo con Gasparini, el auto-comentario se muestra como un criterio capaz de alcanzar la unanimidad como caracterizador del término (Gasparini, 2008: 309).

Una posición teórica según la cual el texto autoficcional se define por su carácter autorreferencial ha sido ampliamente explorado por el reciente libro de Vera Toro, “*Soy simultáneo*”. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017). Si el análisis de Forest que citamos arriba proponía abandonar el término de Doubrovsky, debido a cómo se había perdido su carácter experimental y autorreflexivo, Toro señala el camino inverso. Plantea limitar el uso del concepto de autoficción para un tipo concreto de obras:

Según mi hipótesis, la etiqueta de autoficción debería reservarse a aquellos textos literarios que ‘refuerzan’ su ficcionalidad, o que crean ambigüedades insolucionables a través de ciertos recursos, tanto en el nivel del enunciado como en el nivel de la enunciación. Textos en los que se presenta una ilusión autobiográfica verosímil sin rupturas (y a pesar de que esta pueda desmentir a través de investigaciones biográficas y materia epitextual), no los llamaría autoficciones (Toro, 2017: 13).

Para la construcción de esta clase de ficción antilusoria, explica la autora, el texto autoficcional apela a “recursos narrativos múltiples paradójicos, metaficcionales y antilusorios cuyo empleo se ubica genuinamente y necesariamente en textos ficcionales” (Toro, 2017: 37). Finalmente, se llega a la conclusión de que “la autoficción es metaficcional” (Toro, 2017: 108). Como es evidente, esta implicación no funciona en ambas direcciones. Dicho de otro modo, no toda metaficción muestra un carácter autoficcional. Más allá de los mecanismos particulares de cada texto, que la teórica revisa detenidamente en su estudio, la particularidad de la metaficción autoficcional estaría en la figura que se ubica en el centro de la obra autoficcional: “Propongo entonces interpretar la polisemia poetológica del autor dentro de su texto (ficcional) como eje constitutivo de cada autoficción y, así, enfocar la autoficción como posibilidad de un texto de relacionarse consigo mismo” (Toro, 2017: 14).

La propuesta de Toro resulta clara y, si aceptamos sus premisas, da herramientas suficientes para determinar qué textos pueden ser leídos desde el concepto de la autoficción. Sin embargo, al limitar la noción a una forma específica de autorreferencialidad, la de los textos metaficcionales, puede acabar por excluir novelas o relatos que, desde otras formulaciones teóricas, han sido entendidos como autoficciones. Un ejemplo de esto sería *La tía Julia y el escribidor*, que no responde a los criterios específicos de la propuesta de Toro, pero que se puede leer desde una formulación diferente de la autoficción, como podremos ver en las siguientes secciones de este apartado. Más allá, no pretendemos negar la validez de la teoría de esta autora. Por el contrario, y como se hará evidente en otros puntos de nuestra investigación, existen importantes coincidencias entre la definición que ella propone del texto autoficticio y el que revisamos nosotros.

La primera de estas analogías ya ha salido a relucir: la idea de que toda autoficción es, en sí misma, autorreferencial e, incluso, metaficticia. Otra importante es la especificidad de dicho carácter autorreferencial, que siempre se centra en la figura del autor. En todas las modalidades de la autoficción y en cada una de las conceptualizaciones, dicha figura resulta clave. Es sobre ella que se sostiene el cuestionamiento de los límites de la ficción y las posibilidades del discurso. Porque, detrás de estas cuestiones, se esconde otra, más fundamental: ¿quién o qué es el autor y cuál es su rol dentro del texto? La persistencia de esta pregunta es lo que posibilita definiciones como la propuesta por Colonna, que descarta el carácter ambiguo de la autoficción. Asimismo, esta interrogante hace que el aspecto autorreflexivo se sostenga en sus propuestas más alejadas del problema autobiográfico. Los modos especular e intrusivo no invocan necesariamente la biografía del escritor, ni siquiera tienen que hacerlo partícipe de la anécdota, pero acentúan la autoconsciencia en tanto que ponen la figura del autor en el centro, cuestionan su función en el discurso.

Es por esto que, en adelante, nos centraremos en esta perspectiva con el propósito de explorar sus posibilidades. Partiendo de una premisa similar a la de Genette y Colonna, según la cual el texto autoficticio es esencialmente una ficción, preguntaremos por los relatos autoficcionales que expresen un grado importante de reflexividad en torno a sus mecanismos internos y su condición de textos.

2.2. Metaficción, metatextualidad y metaliteratura: la estructura autorreflexiva de la autoficción especular

Al fijarnos en los dos elementos centrales de las distintas definiciones de la autoficción, la reflexividad y el autor, parece coherente volver sobre la tesis de Colonna. Como revisamos arriba, esta aproximación tiene la ventaja de partir de una concepción del texto autoficticio que abre un marco amplio, capaz de acercarse a obras de distinto tipo, pero que permanecen enlazadas por las dos características señaladas previamente. Su definición del término, que caracteriza la autoficción como un texto en el cual el autor deviene ficción, pone en el centro la figura autorial. Las diferentes propuestas, consecuentemente, exploran los mecanismos a través de los cuales se produce esta ficcionalización y, por esta razón, también muestran diversas formas de autoconsciencia. La pregunta central que señalamos al concluir la revisión de los conceptos de autoficción más relevantes para nuestro estudio –¿quién es el autor y cuál es su rol dentro del texto?– adquiere matices que van desde una formulación directa hasta otras más complejas.

Desde esta premisa, la tercera postura enunciada por Colonna adquiere una relevancia particular. Mientras las otras tres modalidades apuntan a una autoconsciencia tácita en su conceptualización, solo la autoficción especular se centra en su carácter reflectante y autoconsciente, y se define en los mecanismos metaficcionales que generan un reflejo del autor en la obra. Esta característica la separa, además, de buena parte del resto de las aproximaciones al texto autoficticio. Si bien esta propuesta no está sola en ver la autorreflexividad como un punto central, incluso esencial, de la autoficción, sí es la única que se define a partir del despliegue de estrategias de autoconsciencia, dejando a un lado otros aspectos como el protagonismo del personaje que reproduce al autor o, incluso, la biografía de éste.

Por esta misma razón, hace tangible el carácter ficticio de la autoficción. En la medida en que estamos dispuestos a reconocer en la postura especular una aproximación acertada, debemos reconocer que el texto autoficticio es, sobre todo, una ficción que incorpora, a través de distintos mecanismos, al autor dentro de sí misma. Las modalidades autobiográfica y fantástica mantenían relación con conceptos más centrados en la vida del escritor, en tanto que lo incorporaban como un personaje, generalmente protagonista, de la diégesis. En cambio, la especular, al igual que la intrusiva, no tiene problema en señalar el carácter ficticio del relato. Pero la primera va

más lejos, pues, al enfocarse en la metaficción, remarca su propia condición de texto y subraya los mecanismos ficcionalizantes. En otras palabras, recuerda cómo la incorporación del autor es, finalmente, un artificio del texto. Esta es, como veremos en la presente sección, una de las características esenciales de los textos metaficcionales.

La autoficción especular, además, tiene otra particularidad que interesa resaltar. Proporciona herramientas que permiten analizar, también, las otras modalidades que Colonna revisa en su libro. El teórico señala que:

Je disais que l'autofiction avait toujours quelque chose de spéculaire : en mettant en circulation son nom, dans les pages d'un livre dont il est déjà le signataire, l'écrivain provoque, qu'il le veuille ou non, un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l'acte créatif que l'a fait naître (Colonna, 2004: 132).

Para empezar a entender esta afirmación podemos volver sobre las ficciones miniaturizadas del yo, una de las formas de autoficción especular que revisamos en la sección previa. Vimos cómo en esta se desplegaba una metalepsis y una *mise en abyme*. Se producía así un gesto reflectante al mencionar el nombre del autor dentro de la diégesis. ¿No se repite este gesto en toda forma autoficcional? Incluso en las obras en las cuales no haya homonimia, si se sugiere la presencia del escritor en la ficción, ¿no se pone en práctica el mismo procedimiento? Siguiendo la tesis de Colonna, es posible dar una respuesta afirmativa a estas cuestiones.

Con el objetivo de explorar las dimensiones de esta lectura de la autoficción, podemos confrontar lo que hemos dicho con un ejemplo dado por el mismo Colonna al hablar de la propuesta autobiográfica. Entre las obras que cita, el teórico se refiere a *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. En una primera aproximación a esta novela, no dudaríamos en reconocer las características que definen la modalidad centrada en la vida del autor. El narrador, un joven escritor al cual se le llama a lo largo de la historia “Marito”, “Varguitas” y “Don Mario”, cuenta la historia de su romance con su tía política, el escándalo que esto genera en su familia y, finalmente, cómo se casa con ella. Simultáneamente, narra la breve fama de Pedro Camacho, un guionista, director y actor de radionovelas, así como su declive, causado por un colapso psicológico que termina afectando sus guiones. Uno de los aspectos más llamativos de la estructura, desde este punto de vista, es la forma en que intercala la historia del narrador homodiegético, su vida en la estación radial donde trabaja, su amistad con Camacho y su relación con la tía Julia, con las anécdotas de las radionovelas. En otras

palabras, a cada capítulo que cuenta la vida de “Varguitas” le sigue otro centrado en los personajes creados por el guionista boliviano.

El carácter autobiográfico no se limita a la coincidencia nominal. Basta revisar la biografía de Vargas Llosa para ver cómo lo narrado está estrechamente vinculado a su vida, algo que el mismo autor se ha encargado de confirmar en repetidas ocasiones. De todos estos, el guiño autobiográfico más prominente es la historia central, el romance y matrimonio con la tía Julia: el escritor estuvo casado durante ocho años con Julia Urquidís, su tía política. Para que esto no pase desapercibido al lector, Vargas Llosa le dedica la novela a su ex pareja y confiesa que tanto él como la obra le están en deuda¹⁵.

Estos aspectos, sin embargo, no evitan que el texto posea un carácter marcadamente especular. Para empezar, y como ya vimos al hablar de las ficciones miniaturizadas del yo, la inserción de un personaje que posee el nombre del autor y lo reproduce de manera más o menos fiel, genera una forma de metalepsis. Por otro lado, este personaje es un escritor novel que describe sus primeros intentos en la labor escritural, así como explica, en el último capítulo, que se ha logrado convertir en novelista y que muchas de sus obras transcurren en Perú. La presencia de estos metarrelatos implica una *mise en abyme* que, además, refleja la obra que estamos leyendo (sobra decir que la acción de *La tía Julia y el escribidor* ocurre en Lima y otras partes del país suramericano).

A estos primeros reflejos del autor, debemos sumar a Pedro Camacho. Con cierto carácter caricaturesco e irónico, el guionista se perfila como la antítesis de un buen escritor. Por ejemplo, no lee a otros autores para no contaminar su estilo, se limita a revisar un libro de citas célebres sin preocuparse por contextualizarlas. No obstante, el efecto especular es complejo. Para empezar, el protagonista reconoce que, en cierta medida, admira a Camacho, ya que, para entonces, era el único escritor profesional al que conocía. Además, ve en él a un amigo. Por tanto, existe una relación entre el joven “Varguitas” y su anti-modelo. Este reflejo negativo del protagonista produce, además, las *aises en abyme* más importantes de la obra: los capítulos dedicados a las radionovelas. Estos metatextos cumplen una función similar al personaje: parodiar los tópicos en torno a la construcción de historias, son relatos maniqueístas, llenos de personajes planos y formulaciones efectistas.

¹⁵ “A Julia Urquidís Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela” (Vargas Llosa, 1978: 7).

El producto final es una autoparodia. Uno de los chistes recurrentes en los capítulos dedicados a los radioteatros es que sus protagonistas, cualquiera sea su origen, sea hombre o mujer, siempre son reproducciones de Camacho que podemos reconocer por las descripciones que se repiten en todas las historias con pequeñas variaciones: “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (Vargas Llosa, 1978: 29). Esto se debe a que el escritor, cuando redacta los guiones, se disfraza de sus personajes para identificarse materialmente con ellos (Vargas Llosa, 1978: 162-164). Finalmente, el colapso psicológico de Camacho, que termina mezclando sus guiones y perdiéndose él mismo en la ficción, está relacionado con esta necesidad de encarnar en sí mismo sus personajes ficticios, haciéndose, además, partícipe de las historias que escribe. El carácter autorreflexivo de este rasgo del guionista es evidente: la caricatura del anti-escritor se hace protagonista de sus guiones, tal como hace Vargas Llosa en su autoficción.

En conclusión, el análisis de este ejemplo permite ver cómo una autoficción biográfica puede incluir, aunque no lo haga de forma explícita, los mecanismos metaficticios que caracterizan la propuesta especular. No solo, sino que, visto a través de este lente, podemos hacer una lectura de *La tía Julia y el escritor* que revele en la novela un relato esencialmente especular, en el cual los guiños autobiográficos están ahí para producir la autoconciencia propia de dicha modalidad autoficcional.

Resulta evidente que no se debe extrapolar esta afirmación a cualquier texto autoficticio y que la extensión del principio que afirmamos antes de revisar la novela de Vargas Llosa, que cualquier forma de la autoficción incluye cierto carácter especular, permanece abierta a interpretación. Solo podemos ver en ella un punto de partida para la lectura de un tipo de texto autoficticio que, aunque no se identifica de manera exacta con la propuesta especular de Colonna, posee un carácter análogo con esta, tal como es el caso de *La tía Julia y el escritor*.

Lo esencial de esta modalidad se encontraría en su capacidad para hacer de la autorreflexividad y la metaficción los ejes del texto, lo cual logra a través del despliegue de las estrategias señaladas por el teórico francés: la metalepsis y la *mise en abyme*. Esto obliga a revisar las nociones relacionadas con la modalidad especular con detenimiento, para tratar de establecer una base teórica sobre la cual movernos a la hora de analizar esta forma de relato autoficticio.

Lo primero que salta a la vista, entonces, es la cuestión de la autorreflexividad, así como, de manera concreta, de la metaficción. Ambos términos los hemos utilizado

de manera más o menos libre, sin concretar su significado. Debemos comenzar por preguntar de qué hablamos cuando nos referimos a textos metaficticios, así como a otras nociones vinculadas a la literatura reflexiva, como la metatextualidad y la metaliteratura.

El foco de estos conceptos se encuentra en la literatura que problematiza su propia condición, una modalidad común en la narrativa contemporánea. Dicho de otro modo, nos referimos a textos literarios que formulan preguntas sobre qué es la literatura, cómo funciona, cuáles son sus implicaciones, etc. De aquí que hayamos usado constantemente términos como autorreflexividad, autoconsciencia y, a lo largo de la sección anterior, autocuestionamiento. Partiendo de esta premisa, se asoma la primera relación clara con la metaficcionalidad.

Linda Hutcheon, en *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1980), inicia su análisis con una definición que calza perfectamente con el problema que estamos abordando:

‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. ‘Narcissistic’ –the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness– is not intended as derogatory bit rather as descriptive and suggestive (Hutcheon, 2013: 1).

La metaficción se caracteriza por fijar la mirada sobre sus propias formas y estructuras. El lector, asimismo, es obligado a adquirir consciencia de los mecanismos propios del texto, entendido como artefacto, y del papel que juega en el proceso de creación, la lectura: “he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language” (Hutcheon, 2013: 27). Siguiendo la definición de Hutcheon, existen dos niveles a través de los cuales se evidencia el carácter autorreflexivo del texto metaficticio:

There are texts which are, as has been mentioned, diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes. Others are linguistically self-reflective, demonstrating their own language. In the first case, the text presents itself as diegesis, as narrative; in the second, it is unobfuscated text, language (Hutcheon, 2013: 22-23).

Hutcheon define la metaficción con los mismos términos que hemos utilizado previamente. La autoconsciencia (*self-awareness*) es el centro del concepto, ya sea

consciencia de la diégesis o del lenguaje que utiliza, y esta se materializa en la forma de un auto-comentario, un comentario que hace el texto sobre sí mismo¹⁶.

Esta manera de entender la metaficción lleva a otro término, común a la hora de trabajar la literatura autoconsciente: la metatextualidad. Si buscamos una definición para este, podemos partir del estudio de Genette citado previamente: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. En este se afirma que todo texto debe entenderse en relación, “manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989b: 10). El autor explica cinco formas o tipos en los cuales se transparenta esta superposición esencial de la literatura: los intertextos, los paratextos, los metatextos, los hipertextos y los architextos¹⁷. En este punto, es el tercero el que interesa revisar:

¹⁶ Si bien nos centramos en el libro de Linda Hutcheon para definir qué es un texto metaficticio, es importante tener en cuenta que existen otros trabajos, previos y posteriores, sobre esta noción. Cabe resaltar *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), de Robert Alter, y *Fabulation and Metafiction* (1979), de Robert Scholes, fundamentales en la materia que estamos trabajando, a los cuales Hutcheon hace referencia en su análisis. Por otro lado, el trabajo posterior de Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) también resulta relevante dentro de las aproximaciones a la metaficción. Hutcheon, sin embargo, recoge estas perspectivas de manera efectiva. Encontramos una situación análoga cuando fijamos nuestra atención en el ámbito hispano. De esta manera, Ana María Dotras, en *La novela española de metaficción* (1994), señala que: “Lo que todas las novelas de metaficción tienen en común es la exposición deliberada de la ficcionalidad de la creación literaria ya sea refiriéndose a sí misma, a otras obras o, de forma amplia, al género novelístico mismo” (Dotras, 1994: 10-11). Domingo Ródenas de Moya (1998), que trabaja la metaficción en el modernismo, también apela a una conceptualización semejante: “‘Metaficción’ designa, así, no solo las narraciones imaginarias (la *fiction* en lengua inglesa) autorreflexivas, sino cualquier obra de arte verbal no meramente argumentativa, que haga de sí misma, de sus procedimientos de construcción, lectura o interpretación, un objeto de referencia” (Ródenas de Moya, 1998: 14). Sin embargo, esta definición busca ser más amplia y podría conectar con la noción de metaliteratura estudiada por Jesús Camarero –sobre todo, en tanto que busca abarcar autores tanto posmodernos como aquellos que formaron parte del modernismo–, que analizaremos más adelante. Por otro lado, en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (2009), Catalina Quesada hace una revisión amplia de las distintas propuestas teóricas que han aparecido en torno a la metaficción, aunque con la vista puesta en ámbito hispánico. De esta manera, construye una definición heterogénea que recoge lo dicho por diversos autores y señala dos vertientes: una, que vincula a Hutcheon, que entiende la literatura metafictiva como “literatura dentro de la literatura” y otra que subraya la “presencia del artificio narrativo” y hace “exhibición de él” (Quesada, 2009: 47). Sin embargo, y como señala la autora a través de una revisión de David Lodge, es posible conjugar ambas perspectivas. Finalmente, y tomando esto en cuenta, no resulta extraño que en un trabajo reciente de Emilie Guyard, centrado en el problema de la recepción de las novelas metaficticias, también se retome una conceptualización similar: “el discurso metaficcional es un discurso *sobre* la ficción y no *de* ficción. Este discurso externo coexiste en el texto con el discurso propiamente dicho representacional de la ficción” (Guyard, 2012: 62). Por último, es importante resaltar que nos centramos en la teoría de Hutcheon, no solo en tanto que sintetiza de forma efectiva el problema, también porque proporciona una definición que articula con nuestro acercamiento al problema de la autoficción

¹⁷ En vista de que volveremos sobre algunas de estas formas de transtextualidad, tomemos un momento para definir las. La intertextualidad es “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente o frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989b: 10). Por otro lado, el paratexto es definido, por Genette, con las siguientes palabras: “El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces a un comentario oficial y

[la metatextualidad es] la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Así es como Hegel en *La fenomenología del espíritu* evoca, alusivamente y casi en silencio, *Le Neveu du Rameau*. La metatextualidad es por excelencia una relación crítica (Genette, 1989b: 13).

Desde la perspectiva de este autor, la metatextualidad existe entre dos textos, uno de los cuales invoca al otro de manera tácita. No es difícil apreciar cómo se distancia de la metaficción, entendida como una literatura autoconsciente. Pero existe una cercanía entre los dos conceptos. Tal como señalamos, un texto metaficticio es aquel que incluye un comentario, directo o indirecto, de sí mismo. Desde esta perspectiva, podemos entender la metaficción como una forma particular de metatextualidad, en la cual el texto que comenta coincide con el comentado.

Para comprender esta perspectiva, basta con recordar algunos de los ejemplos que hemos revisado para confrontar las nociones de autoficción. *The Adventures of Huckleberry Finn* inicia, como vimos, con una acotación del narrador sobre una obra previa de Twain y recuerda al lector la relación de dicho texto con el que tiene en sus manos. En pocas palabras, la novela inicia con un comentario sobre sí misma. Aunque no resulte tan evidente, podemos ver una estrategia similar en *La tía Julia y el escribidor*: en la medida en que el Mario de la diégesis se refiere a su carrera de escritor, a sus primeros relatos y, en el último capítulo, a su profesión de novelista, está comentando su labor escritural. La autoficción que estamos leyendo sería parte de esa labor y, por tanto, sus comentarios la afectan de forma indirecta.

Este último ejemplo plantea una pregunta importante sobre el auto-comentario propio de la metaficción y/o metatextualidad: ¿qué grado de explicitación puede o debe mostrar? Para Genette, la metatextualidad suele ser implícita y no incluye necesariamente una alusión clara al texto invocado. Esta sería una de las características que la diferenciarían de otras formas de transtextualidad. En el caso de la metaficción hutcheoneana, en cambio, el comentario que realiza el texto de sí mismo debe ser relativamente explícito, lo suficiente como para que el lector pueda percibirlo y adquirir

oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (Genette, 1989b: 11-12). Finalmente, la hipertextualidad es “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) de un texto A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (1989b: 17). Finalmente, Genette entiende la architextualidad como el tipo “más abstracto y el más implícito [...]. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...], de pura pertenencia taxonómica” (1989b: 13).

conciencia de su rol en la ficción. Esto queda claro cuando la teórica revisa el vínculo que guarda esta noción con la parodia:

Another operation is at work in metafictional parody, however, and this the formalists called ‘defamiliarization’. The laying bare of literary devices in metafiction brings to the reader’s attention those formal elements of which, through over-familiarization, he has become unaware. Through his recognition of the backgrounded material, new demands for attention and active involvement are brought to bear on the act of reading (Hutcheon, 2013: 24).

En este caso concreto, la explicitación es necesaria, pues la característica esencial de la parodia es su capacidad de invocar el texto parodiado¹⁸. Sin embargo, el carácter explícito de la narrativa “naricista”, usando el término de Hutcheon, resulta esencial y no se reduce a su modo paródico. Para la autora, esta cualidad separa los textos metaficticios contemporáneos de sus antepasados y viene determinada por la conciencia que poseemos de los límites del lenguaje:

What we today refer to as this kind of literary formalism has always existed; the more modern textual self-preoccupation differs mostly in its explicitness, its intensity, and its own critical self-awareness. This progression is likely connected to a change in the concept of language, as Michel Foucault suggested. It is perhaps also a matter of finding an aesthetic mode of dealing with modern man’s experience of life as being unordered by any communal or transcendent power –God or myth– and his new skepticism that art can unproblematically provide a consolatory order (Hutcheon, 2013: 18-19).

Por un lado, se empieza a dejar ver la importancia de la autoconsciencia textual en la literatura contemporánea, en tanto que refleja la concepción del lenguaje imperante en el pensamiento actual. Por otro, y en relación al tema que nos ocupa, resulta clave que el auto-comentario sea lo suficientemente explícito como para remarcar la autorreflexividad.

Sin embargo, no podemos inferir de esta afirmación que la reflexividad de este tipo de ficción siempre se debe presentar a través de un comentario concreto. Por el contrario, la autoconsciencia puede venir incorporada en la estructura del texto y, aunque palpable, no es necesariamente explícita. Si bien esto se puede deducir de la distinción que realiza Hutcheon entre la metafiction de la diégesis y aquella que es lingüísticamente autorreflexiva, existe otro concepto que debemos resaltar: la

¹⁸ Partimos de la definición de Hutcheon, que afirma, en *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms* (1985), que la parodia es repetición con distanciamiento irónico (Hutcheon, 2000: 37). En otra sección tendremos que volver sobre el carácter paródico de la autoficción y profundizaremos sobre este concepto y su relación con la metafiction. De momento, por tanto, consideramos suficiente esta primera aproximación.

metaliteratura, según la define Jesús Camarero (2004). Es definido, en un primer momento, en términos similares a los que hemos revisado al referirnos a la metaficción y la metatextualidad:

concebimos la metaliteratura como una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria (Camarero, 2004: 10).

Interesa subrayar la consideración de los “materiales de la propia escritura” que resulta vertebral en la tesis. De forma amplia, se da prioridad a la estructura textual como lugar que posibilita la metaliterariedad, lo que revela una perspectiva más formalista. En este sentido, Camarero considera que el particular manejo de la tipografía de “Un coup de dés jamais n’aboilira le Hasard” (1897), de Stéphane Mallarmé, es una forma de autorreflexividad que trae la atención del lector sobre el soporte material de la escritura, el “soporte-página” (Camarero, 2004: 71-72). Siguiendo esta línea de interpretación, al revisar el caso de Raymond Queneau, señala cómo una experimentación en “la *dispositio*, es decir, la sintaxis o disposición, la organización o composición, la estructuración en definitiva del material de la escritura” (Camarero, 2004: 87) puede ser utilizada para generar reflexión de la escritura sobre sí misma. Estos ejemplos muestran cómo la metaliteratura también existe en la estructura del texto y no necesariamente en un comentario interno más o menos explícito. Además, recuerdan que el cuestionamiento puede señalar a la literatura, en un sentido general, sin restringirse a la obra concreta que despliega la estrategia metaliteraria.

Finalmente, hay que destacar la efectividad de esta perspectiva para explorar cómo una experimentación estructural puede producir, también, una forma de reflexividad. Esto proporciona nuevas herramientas para entender la metaliterariedad en autoficciones que no poseen un auto-comentario explícito. Por ejemplo, la novela de Doubrovsky, *Fils*, al realizar una construcción experimental de la prosa, produciría una autoconsciencia de este tipo. En consecuencia, el autocuestionamiento de la novela del profesor francés no se restringe a los límites de la ficción, como señalamos en la sección previa, también incluye una reflexividad lingüística. Desde este punto de vista, se hace evidente cómo la estructura del texto autoficticio se vincula con la metaliteratura. La perspectiva de Camarero apunta a una autoconsciencia que no se expresa directamente

en fragmentos concretos del relato, sino que se hace tangible en su estructura. Así, aunque existan conceptos de la autoficción que no se acerquen al problema de la metaficcionalidad y que no consideren necesaria la existencia de un auto-comentario en el texto autoficticio, la formulación paradójica puede contener en su estructura una forma de metaliteratura.

En contraste con esta consciencia estructural, y antes de adentrarnos en la modalidad especular que hemos comentado al iniciar esta sección, no podemos dejar de señalar otras perspectivas sobre la relación entre autoficción y metaficción. Nos referimos a la asumida por Gasparini en su trabajo sobre las novelas híbridas (2004). Según este autor, la tarea de los mecanismos metadiscursivos se encontraría en la capacidad de producir el carácter paradójico propio de las novelas autobiográficas y autoficcionales. Su aproximación parte de esta premisa y proporciona a las estrategias metaficcionales, por tanto, una función concreta.

Para empezar, de manera análoga a la tesis de Colonna, Gasparini se refiere a la *mise en abyme*, que entiende como la capacidad que posee un texto de insertar un reflejo de sí mismo dentro de la diégesis. Este reflejo, explica, no se reduce a una simple reproducción, sino que también puede reflejar invirtiendo o deformando, en distintos grados, lo reflejado (Gasparini, 2004: 119). En consecuencia, en las novelas autobiográficas o autoficcionales, este mecanismo es capaz de aumentar la ambigüedad que existe en torno al texto:

De tous les signes génériques que peut distribuer un roman pour engendrer une lecture autobiographique, la mise en abyme est certainement le plus complexe, le plus retors, le plus contradictoire. Loin de résoudre l'ambigüité générique du texte, elle la complique en la reflétant dans un jeu de miroirs (Gasparini, 2004: 125).

Junto a la *mise en abyme*, Gasparini subraya la relevancia de la metadiscursividad, a través de la cual el autor parece intervenir en la narración para aclarar la posición de la obra entre los dos polos, el factual y el propiamente ficticio:

Le métadiscours sera analysé comme un outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteur. Lorsque cette œuvre se situe à la frontière entre littérature fictionnelle et littérature référentielle, on peut prévoir que le message métadiégétique va porter, au moins en partie, sur la problématique de son positionnement générique. Dans cette hypothèse, trois options sont envisageables : l'auteur intervient pour soutenir la fictionnalité de son œuvre, pour soutenir sa référentialité, ou pour soutenir sa double appartenance (Gasparini, 2004 : 126).

Pero esta capacidad de producir una recepción específica no implica necesariamente eliminar la hibridación. Es cierto que el autor puede intervenir para señalar la ficcionalidad o factualidad de su relato, pero también para recordarnos su carácter heterogéneo.

La relación entre esta última estrategia y el comentario interno que Gasparini explica en su libro sobre la autoficción (2008), y que revisamos en la sección previa, resulta clara. Se distancia de la metaliteratura de Camarero, pues esta reflexividad se funda en un señalamiento explícito del discurso sobre su condición híbrida, generando un cuestionamiento interno que recuerda a la noción de Hutcheon. Esto no quiere decir que las categorías sean excluyentes. Por el contrario, si volvemos sobre las premisas de nuestro estudio, debemos concluir que ambas formas de autorreflexividad pueden convivir dentro de un mismo texto. Más allá, desde la propuesta especular, es posible afirmar que ambas se complementan para construir un reflejo del autor dentro de la diégesis.

Debemos preguntar, en consecuencia, qué separara la modalidad especular que queremos desarrollar de la aproximación realizada por Gasparini. Esta cuestión apunta a otra: si bien resulta claro que la metafictionalidad no puede ser igualada a la autoficción, todavía debemos especificar cuál es el funcionamiento particular de esta última en su modalidad especular. La tesis de Colonna proporciona una respuesta. La tercera postura se caracteriza por espejear dentro del texto al autor, así sea de forma “miniaturizada”. Según el teórico francés, esto se logra a través de dos estrategias metafictionales concretas: la metalepsis y la *mise en abyme*. Previamente dedicamos un breve comentario a cada una, apoyándonos en lo que se afirma en *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. La primera, dijimos entonces, es el mecanismo a través del cual el autor realiza una transgresión de los límites de la diégesis: la metalepsis. Con *mise en abyme*, en cambio, Colonna se refiere a los (meta)textos que encontramos dentro de autoficciones, que cumplen una función de dúplica reflectante. Ambas generan una reproducción del autor y de la obra dentro del mundo ficcional narrado. Por lo tanto, la figura del autor y la estructura ontológica que supone una obra de ficción se cuestionan: el texto reflexiona sobre sí mismo.

La claridad de estos conceptos, según los define Colonna, es selectiva: sirve para entender su funcionamiento dentro de la postura especular, mas el teórico no profundiza en ellos. Si queremos comprender esta forma de autoficción de manera amplia, debemos ahondar en la definición de estas estrategias y en su funcionamiento.

Al definir la metalepsis, Colonna refiere a su maestro, Genette, quien proporciona en *Figuras III* una conceptualización de esta estrategia metaficcional:

toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiégetico, etc.) o, inversamente [...] produce un efecto de extravagancia ora graciosa [...] ora fantástica (Genette, 1989a: 290).

El concepto pone su acento en el quiebre de los límites de la diégesis, ya sean externos, al realizar la ruptura desde o hacia lo extradiegético, o internos, cuando ocurre hacia una metadiégesis. Estos juegos, afirma Genette, buscan poner en cuestión la división que separa lo narrado de lo real. En palabras del autor, apuntan a la “frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette, 1989a: 291). En resumen, y como señala Colonna en su definición, es una estrategia que busca cuestionar los límites de la ficción:

Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato (Genette, 1989a: 291).

Aunque Genette insiste en la imposibilidad de la aparente transgresión que produce la metalepsis (se refiere a ella como una “hipótesis inaceptable”), asume una posición diferente en su texto más reciente sobre el término: *Metalepsis, de la figura a la ficción* (2004). Para empezar, denomina el proceso inverso como “antimetalepsis”. Si la teoría clásica solo concibe el proceso metaléptico de manera ascendente, insertando al autor en su ficción, el opuesto sería la versión descendente, en la cual un personaje abandona la diégesis a la que pertenece (Genette, 2006: 24-25). La importancia de esta estrategia invertida se revela, sobre todo, al aproximarnos al teatro y al cine, en los cuales no resulta inconcebible. En la actualidad es normal que el personaje de una obra abandone el escenario e interactúe directamente con el público. No solo, siguiendo el análisis de Genette, podemos considerar el momento en que un actor de cine deja de actuar y se presenta en una entrevista, por ejemplo, como un proceso metaléptico que se funda en la identificación que hace el público entre intérprete y personaje.

Para sintetizar las variantes del mecanismo metatextual expuesto por Genette, podemos formular una definición con las siguientes palabras: la metalepsis se hace presente cuando algún personaje y/o el narrador abandona su marco diegético y se

inserta en otro que “no le corresponde”. Estos marcos diegéticos no sólo se definen dentro del texto, también pueden hacer referencia a la realidad del autor y/o lector (especialmente en el teatro y el cine, aunque no exclusivamente), al igual que a cualquier elemento paratextual.

Dentro de este amplio marco, encontramos dos modos metalépticos de especial interés para la autoficción. El primero se refiere a la capacidad que posee la figura del autor de relacionarse con distintos textos de su autoría:

metalepsis no ya solo del narrador, sino en verdad del autor, novelista entre dos novelas, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y el –intradiegético– de su ficción (Genette, 2006: 29).

Este es uno de los mecanismos que funciona, por ejemplo, en *La tía Julia y el escribidor*: cuando el narrador deja ver que su nombre es Mario Vargas y explica que sus novelas suelen escenificarse en Perú, está señalando a la realidad del escritor y a sus obras, ubicadas, sobra decirlo, fuera del marco diegético. Para Genette, esto posee una carga metaléptica en tanto que establece una conexión entre elementos extradiegéticos y el universo construido en la ficción.

Lo esencial de esta forma de metalepsis, más allá del caso concreto, es el nexo que existe entre la figura autorial y su obra. Al haber un vínculo ineludible entre un elemento externo –el nombre y la bibliografía del autor– y la narración, las fronteras de la ficción parecen quebrarse.

El segundo modo que interesa resaltar se refiere directamente a la intromisión de la figura del autor en la ficción. Se sustenta, en cierta medida, en la modalidad que acabamos de revisar y se hace tangible a través de un narrador homodiegético. Como hemos podido ver en algunas definiciones de la autoficción, aunque la distinción entre narrador y autor es una premisa básica en la crítica y la teoría literaria, esto no evita que pueda aparecer cierta ambigüedad en torno a narradores que no se distancian de la figura autorial o que claramente buscan identificarse con esta. Para Genette, esta correspondencia que establece el lector entre el narrador y el escritor puede ser interpretada como un proceso metaléptico:

El yo del autobiógrafo (Rousseau) o de memorialista (Chateaubriand), el del narrador de una novela ‘en primera persona’ (Adolphe en *Adolphe*, Mersault en *El extranjero*) y todos los yoes ambiguos que se ejercen en ese espacio fronterizo que, en vista de la actual escalada mediático-comercial, ya no nos atrevemos a calificar de *autoficción*, pertenecen a la categoría llamada por los lingüistas *shifters* (o

embragadores), instrumentos por excelencia del paso de un registro (el de la enunciación) al otro (el del enunciado) y recíprocamente (Genette, 2006: 96).

Se hacen palpables ciertas insinuaciones críticas, en tanto que Genette comenta que el término “autoficción” ha sido deslindado de este tipo de “yoes”. Pero la observación conserva su relevancia en torno al tema que estudiamos ahora. Más allá de si nos atrevemos o no a calificar los “yoes ambiguos que se ejercen en ese espacio fronterizo” como autoficticios en sí mismos, no cuestionamos la cercanía que existe entre este mecanismo metaléptico y la autoficción. Incluso si partimos de una definición de la autoficción que se centre en su ficcionalidad y en su estructura metatextual, dejando a un lado el carácter ambiguo y paradójico que caracteriza las conceptualizaciones centradas en la biografía de quien escribe, la capacidad que tiene la figura autorial para vincularse con un personaje y/o un narrador de la diégesis continúa siendo un aspecto clave para entenderla.

Hasta en sus variantes menos “biográficas”, las posturas especular e intrusiva de Colonna, por ejemplo, los textos autoficticios continúan centrados en el autor de la obra y en el papel que juega dentro de esta. En consecuencia, los dos modos metalépticos que acabamos de analizar, el vínculo de la ficción con el autor y la versión extrema de esta, en la que el autor parece sumergirse en la ficción, comienzan a vislumbrar la manera específica en que la metalepsis se utiliza dentro de una autoficción.

Tanto del análisis de Genette como de la definición que proporciona Colonna en el suyo, se infiere que la metalepsis funciona como mecanismo autoficcional cuando implica a la figura autorial y a su función en el texto. Por tanto, esta parece ser una premisa desde la cual abordar la segunda estrategia metatextual de la especularidad autoficticia. Sin embargo, en lo que respecta a la *mise en abyme*, la definición que encontramos en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* es menos específica. Consiste, explica el autor, en insertar un texto dentro de otro, produciendo así un reflejo dentro de la diégesis. Basta con revisar el análisis al cual remite Colonna –*El relato especular* (1977), de Dällenbach– para darnos cuenta de que este mecanismo no siempre implica un reflejo del autor o del proceso creativo.

Partiendo de su origen en la pintura, Dällenbach proporciona una definición amplia del mecanismo: “es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (Dällembach, 1991: 49). Esta definición es capaz de englobar distintas formas de especularidad que no incluyen, necesariamente, el proceso creativo y la figura que lo ejecuta. Es por esto que,

entre las distintas clasificaciones que se realizan a lo largo del estudio sobre el relato especular, hay una que separa las *mises en abyme* que duplican la diégesis y las que reflejan, en cambio, el proceso de enunciación:

A imagen y semejanza del siglo lingüístico –realidad bifronte–, el enunciado puede aprehenderse ora en su referencia a alguna otra cosa, ora en sí mismo. De ahí que, por constitución, dé lugar a dos *mises en abyme* distintas: una *ficcional*, que desdobra el relato en su dimensión referencial de historia contada; otra *textual*, que lo refleja en su aspecto literal de organización significativa (Dällenbach, 1991: 117).

Con respecto al tema de este análisis, la autoficción, debemos subrayar el funcionamiento de la *mise en abyme* textual, pues es la forma en la cual el texto adquiere la autorreflexividad clave de la metaficción y, al mismo tiempo, de la literatura autoficticia. Dällenbach, en referencia a su capacidad de trascender los límites que impone la diégesis, la denomina *mise en abyme* trascendental:

Esta nueva *mise en abyme* –por su capacidad para poner de manifiesto lo que parece trascender al texto en su propio interior, reflejando, al inicio del relato, lo que, al mismo tiempo, lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija a priori las condiciones de posibilidad– creemos que debe figurar en nuestro repertorio con el nombre de *mise en abyme trascendental* (Dällenbach, 1991: 123).

Esta estrategia concreta permite, por un lado, entender el nexo que guarda la *mise en abyme* con la autoficción: la especularidad despliega la cualidad autoficticia en el momento en que es capaz de reflejar la obra, entendida como artefacto textual, dentro de sí misma. Esto es lo que ocurre en la modalidad trascendental de la *mise en abyme*. Por otro lado, se revela un vínculo entre este mecanismo y la metalepsis, pues, al reflejar lo que ocurre fuera de la diégesis, hace funcionar simultáneamente un proceso metaléptico en el sentido amplio de Genette: se inserta lo externo a la diégesis dentro de la narración.

Sin embargo, y como se afirma en la definición de la autoficción especular, el punto clave es que la figura del autor se vea reflejada dentro de la diégesis. En este sentido, una *mise en abyme* trascendental que espejee el texto no pareciera ser suficiente. Debemos sumar, a esta forma de reflectividad del enunciado, otra que refleje la enunciación. Sobre esta posibilidad, Dällenbach señala lo siguiente:

Así, pues, entenderemos por *mise en abyme de la enunciación*, 1) la ‘presentificación’ diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del

contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción (Dällenbach, 1991: 95)

Dicho de otro modo, en este caso, el mecanismo sirve para mostrar, dentro del texto, el proceso de producción. Si bien solo la primera de las tres modalidades parece considerar directamente la figura del productor, no podemos pasar por alto que su presencia es tácita en todos los casos. Ya sea que el texto comente su propia producción, su recepción o su contexto, la explicitación del proceso enunciativo, tomando la expresión de Dällenbach, siempre centrará la atención sobre el sujeto que enuncia: el autor.

Otra vez, se hace clara la analogía entre este modo especular y las formas de la metalepsis que revisamos arriba: la capacidad que posee la *mise en abyme* de la enunciación de reflejar al autor dentro de la diégesis hace explícito el vínculo que existe entre el creador y su creación, vínculo que posee, siguiendo a Genette, una cualidad metaléptica.

Se perfilan así las modalidades de estos mecanismos metaficticios que pueden ser puestos en relación con el concepto de autoficción: aquellos que giran en torno a la figura del autor y su función dentro del texto. También se evidencia un diálogo entre ellas. Partiendo de estas nociones, debemos centrarnos entonces en el elemento común: el autor. Esta figura, cuya relevancia en los textos autoficticios es evidente, demanda una revisión que realizaremos en la siguiente sección. Existe, sin embargo, un último aspecto a considerar antes de cerrar la cuestión que nos ocupa: el nivel de explicitación de la autorreflexividad en la literatura autoficticia. Vimos, al revisar los conceptos de metaficción, metatextualidad y metaliteratura, que la consciencia puede presentarse de distintas maneras y que el comentario interno o el mecanismo desplegado para interpelar el texto puede ser más o menos directo. En *The Adventures of Huckleberry Finn*, la mención del autor y sus obras, así como de la relación que guardan con la narración, es abierta. En *La tía Julia y el escribidor*, en cambio, existe una especularidad más sutil, tácita en una trama que gira en torno a un personaje que reproduce al autor dentro de la diégesis. Finalmente, en *Fils*, la metaliterariedad se construye, sobre todo, en la estructura del texto y en la experimentalidad de la prosa. Si bien la estrategia de cada texto varía, parece necesario precisar las distintas formas en las cuales se puede presentar la autoconsciencia.

Hutcheon, en su análisis de la literatura que denomina narcisista, establece una categorización que puede traer luz sobre esta cuestión. En este estudio se describe una

gradación en la forma en que aparece la autorreflexividad textual. Se refiere a una forma abierta o explícita (*overt*) y otra encubierta (*covert*):

Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the 'fiction'. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious. One is left again with a four-part system, this time of overt diegetic and linguistic types of literary narcissism, and their covert counterparts, both diegetic and linguistic. In order to clarify and expand this system and to see its diachronic as well as synchronic implications, it is necessary to deal with each mode and form in turn. (Hutcheon, 2013: 23)

La distinción puede establecerse, también, en torno a la autoficción, tomando en cuenta la forma en que se despliegan las estructuras metatextuales. Si usamos como modelo las cuatro propuestas de Colonna, y la división que hicimos cuando revisamos su tesis, podemos decir que la autoficción biográfica y la fantástica entrarían dentro de lo que Hutcheon llama metaficción encubierta, mientras que la especular y la intrusiva o autorial serían versiones abiertas de autorreflexividad. Las primeras no explicitan necesariamente el comentario interno, mientras que las segundas sí, haciendo de los mecanismos metaficcionales el eje central del texto¹⁹.

Esta clasificación puede resultar demasiado general, pues ignora las particularidades de cada modalidad. Por ejemplo, la posibilidad de una autoficción biográfica o fantástica que presente una metatextualidad abierta. En cambio, por sus definiciones, lo que sí resulta inconcebible es que los modos especular e intrusivo se presenten de manera encubierta. En una primera lectura, fijándonos en los ejemplos que hemos citado, pudiéramos decir que *The Adventures of Huckleberry Finn*, en tanto que realiza un auto-comentario explícito, es un caso de metaficción abierta. Mientras, *Fils* desplegaría una forma tácita. *La tía Julia y el escritor* sería, en cambio, un caso complejo. Por un lado, una primera lectura puede inclinarnos a pensar en un despliegue

¹⁹ Otra división a la que podríamos apelar es la propuesta por Ródenas de Moya. Según este autor, hay tres tipos metaficticios: la “metaficción discursiva”, en la que “el narrador o cualquier otra instancia elocutiva extradiegética interviene para desbaratar la ilusión ficcional” (Ródenas de Moya, 1998: 15); la “metaficción digética”, en la que la voz narrativa “induce una interpretación autorreferencial de la obra” (Ródenas de Moya, 1998: 15); y una “metaficción metaléptica”, en la cual “se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa” (Ródenas de Moya, 1998: 15). Sin embargo, con la vista puesta en las nociones que estamos desarrollando, los grados de explicitación propuestos por Hutcheon resultan más apropiados, como podremos ver a continuación. Asimismo, estos tipos de metaficcionalidad, que apuntan al foco de la autoconsciencia, ya han sido tratados en los análisis que hemos hecho de otros conceptos –metaliteratura, metalepsis, *mise en abyme*–, los cuales describen cómo la autorreflexividad puede girar en torno a distintos elementos del texto.

encubierto de autorreflexividad, pues en ningún momento realiza un comentario explícito sobre sí misma. Sin embargo, la cantidad de estrategias especulares que despliega resultan ineludibles y, aunque de manera indirecta, sí se habla de la obra literaria de Vargas Llosa. En consecuencia, no se puede negar un nivel de apertura en la metaficcionalidad de esta novela.

Atenderemos las cualidades específicas de cada forma autoficcional en los siguientes apartados de nuestra investigación, en los cuales, además, podremos contrastar estas afirmaciones con las obras de nuestro corpus. En esta sección parece suficiente esta división entre metaficciones abiertas y encubiertas para entender cómo la autoficción, aunque siempre presente un carácter autorreflexivo –o auto-reflectivo, usando la expresión de Hutcheon–, no muestre en todos los casos una autoconsciencia tan evidente como la que analiza Colonna en su tercera propuesta. En resumen, no se debe perder de vista cómo esta modalidad autoficcional remite a una estructura particular, caracterizada por su especularidad, que se puede presentar en obras que no entren de manera precisa en la definición del teórico francés.

5.3. Función-autor y postura literaria

La figura del autor es un punto inevitable en nuestro estudio. Ya sea que lo veamos desde las definiciones de la autoficción o desde su estructura metaficcional, este parece ser el elemento central del problema que estamos analizando. Sin embargo, la complejidad de esta cuestión exige un análisis cuidadoso y coherente con el desarrollo que realizamos arriba. En este sentido, comencemos por plantear una distinción sencilla, casi instintiva, pero necesaria. Por un lado, al hablar del autor, se puede apuntar a la persona concreta que escribe: el individuo real, distinto al texto, que se dedica a la labor literaria. En cambio, también es posible, al referirnos a la figura del autor, entenderla como un elemento meramente textual: una parte ineludible del discurso literario. Si asumimos la segunda postura, la persona desaparece y nos centramos en el texto como artefacto. Ambas perspectivas señalan a una parte del problema. Negar la existencia de una persona que escribe los libros que leemos es absurdo, mas esto no cambia que la percepción que tenemos del autor, como lectores, se acerque a la figura meramente textual, recibimos un nombre, un resumen biográfico en la contraportada, etc. Dicho en pocas palabras, para quien lee, la figura autorial es parte y, como veremos más adelante, producto del texto.

Encontramos una síntesis del problema en el análisis de Peggy Kamuf dedicado a la firma en la literatura: “el/los nombre/s del autor [...] no solamente señalan a alguien tras bambalinas, moviendo los hilos. También están exhibidos en la escena como fragmentos de texto expuestos como para ser leídos” (Kamuf, 2016: 86). Más adelante, al comentar un análisis de Jaques Derrida, la teórica señala dos aproximaciones opuestas al problema, enlazándolas con unas perspectivas teóricas concretas. Para el formalismo, “la firma se supone que firma desde dentro de la obra; el texto, por tanto, la encierra y erige como monumento” (Kamuf, 2016: 97-98). Desde la mirada del historicismo, en cambio, la firma tiene su origen en el exterior, “como si ninguna existencia singular, finita o limitante hubiera *maniobrado* [*had a hand*] en su realización” (Kamuf, 2012: 98). Se hace tangible lo complejo de la cuestión, no solo por lo dicho arriba, también porque, como apunta Kamuf, distintas perspectivas teóricas abordan el problema desde polos opuestos.

La razón por la cual esto resulta pertinente en nuestra argumentación es que la autoficción pareciera señalar tanto al elemento discursivo como al individuo concreto que escribe. Sobre todo en las definiciones que subrayan la relación del texto autoficcional con la autobiografía, resulta inevitable considerar que, en este modo ficcional, la figura del autor evoca a la persona que produce la obra. Si nos acercáramos al problema fijándonos en una novela tradicional, puramente ficticia, se mostrarían unos matices distintos. Aunque ambas formas de mirar al autor seguirían presentes, en ningún momento el texto buscaría referirnos a la vida del escritor de manera explícita. Su presencia se haría tangible en el nombre que firma la obra, pero la figura autorial, y la biografía que puede invocar, se mantendría en los márgenes de la diégesis. En cambio, la autoficción obliga a fijar la atención en su presencia, al incorporarla en el marco diegético, la problematiza y, en muchos casos, la hace protagonista.

Recordemos, a manera de ejemplo, la tesis de Alberca: la importancia de la coincidencia nominal se encuentra, para este teórico, en su capacidad de invocar la personalidad individual, familiar y social del autor. Incluso si se atiende a una propuesta menos interesada en la biografía, como la modalidad especular de Colonna, surge una cuestión similar: al espejear la figura del autor en la diégesis, el texto obliga a preguntar quién es el autor y cuál es su función. En otras palabras, aunque en *The Adventures of Huckleberry Finn*, referencia a la que hemos aludido para hablar de esta postura, no se narre la vida de Mark Twain, y ni siquiera sea completamente necesario revisar su biografía para entender el comentario que realiza el narrador homodiegético, la mención

a su nombre y el cuestionamiento a la veracidad de su novela anterior obliga a preguntar por la función del autor. El gesto reflectante recuerda que detrás de la firma hay un individuo que escribe, que puede “exagerar” los hechos o ser “fiel” a la “historia real”. Este cuestionamiento posee una carga irónica evidente, pues en este caso se refiere a ficciones y no hay una “historia real” con la cual confrontar el texto. Aun así, ubica al lector entre las dos perspectivas que señalamos al iniciar: la que ve al autor como un elemento del discurso y la que se concentra en la persona concreta que escribe.

La autoficción se enfoca en la figura del autor y, al hacerlo, obliga a recordar que hay alguien que escribe, incorporando, en cierto sentido, lo extradiegético a la diégesis. Sin embargo, desde una perspectiva teórica, el punto de partida es, inevitablemente, el texto autoficticio y el autor aparece, en consecuencia, como una figura dentro de éste. La pregunta debe apuntar, entonces, en esta dirección.

Cuando abordamos el problema del autor desde una óptica estrictamente textualista, existen dos posiciones que podemos revisar: la asumida por Roland Barthes en “La muerte del autor” (1967) y, en respuesta a esta, la que encontramos en la conferencia de Michael Foucault titulada *¿Qué es un autor?*²⁰.

El punto que interesa resaltar de estas teorías es la autonomía que proporcionan al texto. Particularmente, el artículo de Barthes busca entender la obra literaria en sí misma, desligada de las intenciones de quien la produce.

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (Barthes, 1987: 65-66).

²⁰ Para el desarrollo de nuestro argumento, nos centraremos en estos dos textos. Sin embargo, es importante no perder de vista que se enmarcan dentro de una discusión amplia y compleja sobre la figura autorial en la literatura. Asimismo, debemos recordar que la noción de autor que manejamos en la actualidad es relativamente reciente y que su aparición responde a un determinado proceso histórico. Para una visión tanto de la historia de la noción de “autor” como de la discusión que existe en torno a esta, se puede revisar el trabajo introductorio de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés a la compilación *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (2016), titulado “Hacia una biografía del concepto de autor”. Por otro lado, Sean Burke, en *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992), realiza un análisis detallado de los tres autores fundamentales de esta discusión, revisando cómo articula la cuestión del autor con el resto de sus ideas y deteniéndose, además, en las aporías que surgen en sus respectivas teorías. Asimismo, se puede apelar a otros títulos como: *La fabricación de l'autor* (2010), volumen compilatorio editado por Lunau y Vincent; *L'auteur entre la biographie et la mytographie*, editado por Louichon y Roche; *L'ecrivain un objet culturel* (2011), dirigido por Martens y Watthee-Delmotte; o, dando también relevancia al carácter social del problema, sobre el que profundizaremos más adelante, el texto editado por Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (2014).

Como consecuencia, cuando el texto funciona como símbolo, no es el autor quien habla, sino la obra en sí misma y, de manera más general, el lenguaje (Barthes, 1987: 66). En definitiva, lo que el teórico francés sugiere es una disociación entre el creador y su creación:

Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona', y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se 'mantenga en pie', es decir, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 1987: 68).

Desde esta premisa, Barthes afirma que: “el escritor moderno nace a la vez que su texto” (Barthes, 1987: 68). Si el autor no es más que un sujeto de enunciación, solo existe en relación con dicha enunciación, que sería, en este caso, el texto. Por esto dijimos al iniciar que el autor podía ser considerado, finalmente, como un producto del texto. Cuando vemos la cuestión a través de este lente, el proceso de lectura adquiere mayor protagonismo: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (Barthes, 1987: 71)²¹.

A pesar de la muerte del autor, no se puede evadir el hecho de que esta figura sigue jugando un rol en la literatura e, incluso, en la lectura de un texto. No solo, la autoficción busca subrayar esta condición paradójica al construir la autorreflexividad entre la relación texto-autor. Uno de los puntos clave de esta forma de autorreferencialidad es el nombre que firma el texto. No podemos olvidar que la homonimia entre autor, narrador y personaje fue uno de los puntos de partida del concepto. Esta cualidad propia de ciertas formas autoficticias se funda en una característica general de lo que Foucault llama el discurso literario: la relevancia que tiene el nombre del autor en la recepción de un texto. Para este pensador, la figura que nos ocupa es más que un sujeto de enunciación, cumple una función en el discurso. En consecuencia, habla de la “función-autor”.

Frente a la propuesta bartheana, la posición expuesta en *¿Qué es un autor?* se muestra matizada y, además, cercana a nuestros planteamientos²². Mientras la primera

²¹ Más allá de este texto, punto de quiebre en la teoría literaria, en general, y en lo referente al autor, específicamente, es importante considerar que Barthes realizó otras aproximaciones a la cuestión del autor. Los diferentes matices, e incluso las contradicciones que surgen entre las distintas posturas, son revisadas en el artículo “Muertes y renacimientos del autor” (2017), de José-Luis Díaz.

²² Sobre la relación entre los textos de Barthes y Foucault, remitimos a lo que afirma Daniel Link en “Apostillas a *¿Qué es un autor?*”: “si bien el objetivo de Foucault es, aquí, aniquilar la metafísica de la

prácticamente negaba la influencia del nombre que firma un texto, la segunda la reconoce como un elemento central del discurso:

un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser reemplazado por un pronombre, etc.); ejerce un determinado papel en relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre sí [...]. [P]ara un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir ‘esto ha sido escrito por tal’ o ‘tal es su autor’, indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado (Foucault, 2010: 20)

El autor, podemos afirmar siguiendo a Foucault, es más que un “sujeto de enunciación”, como decía Barthes. Sitúa al discurso en medio de un contexto: lo relaciona con otros textos firmados por el mismo nombre y, también, con paratextos que se refieran a este directa o indirectamente.

La agrupación de elementos textuales a través de un nombre juega un papel determinante en la lectura. El autor se ubica entre lo propiamente textual y lo que está en torno al texto: “El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular” (Foucault, 2010: 21). En la sección anterior, al discutir el concepto de metalepsis, vimos cómo según Genette la relación del autor con sus textos traía consigo una modalidad metaléptica. La “función-autor” permite entender esto de manera más precisa: este elemento discursivo se relaciona con la diégesis, en tanto que determina la lectura, y al mismo tiempo se vincula con otros textos firmados por el mismo nombre. En otras palabras, quiebra la diégesis al influir la recepción desde los márgenes del discurso y, también, excede el texto en cuestión al vincularlo con otros discursos.

Se hace evidente que, a pesar de las diferencias, las posiciones de Barthes y Foucault poseen similitudes. Ambos conciben la figura autorial como un elemento meramente textual o discursivo. Asimismo, Foucault también sugiere que la función-autor es producto del discurso (Foucault, 2010: 14). Sin embargo, amplía la noción al afirmar que dialoga con otros textos y que este diálogo determina la recepción. La

escritura que él lee en Derrida, lo cierto es que también puede leerse en ‘¿Qué es un autor?’ una recriminación a su amigo [Barthes]” (Link, 2010: 70).

función-autor es, en resumen, un elemento claramente transtextual: una figura que se define en la “trascendencia textual” (Genette, 1987: 9).

Así, el autor es un ente que se ubica dentro de una red de referencias textuales. Posee una cualidad de bisagra entre el texto concreto en el cual aparece y el universo de relaciones transtextuales en el cual lo podemos ubicar. Este posicionamiento genera una imagen de la figura autorial, imagen que también influirá la lectura.

Pero los discursos ‘literarios’ ya solo pueden ser recibidos dotados de la función-autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de la manera en que se responde a esas preguntas (Foucault, 2010: 24).

En cierto sentido, es posible hablar de un pre-juicio –un juicio formado antes de la inmersión en el texto– que la firma evoca en el lector. Esta imagen que poseemos del autor antes de leer su obra, o que se irá formando a medida que lo conozcamos, no se limita a su bibliografía. Trae consigo un conocimiento del contexto intertextual que produce el discurso. En otras palabras, si vemos la función-autor como un ente transtextual, debemos considerar las distintas formas de transtextualidad sobre las que se sostiene. Sobre todo, sale a relucir la relevancia de la paratextualidad, dentro de la cual se pueden incluir las entrevistas al escritor, los comentarios de los críticos, los trabajos sobre la obra del autor en cuestión, las reseñas, las referencias que otros escritores hacen sobre él, etc. En resumen, la función-autor dialoga con los distintos tipos de peritextos y epitextos que Genette define en su libro dedicado a la paratextualidad²³. Sin dejar por fuera, evidentemente, otras formas transtextuales que también puedan complementar la formación de esta figura.

Al ponerse en contacto con un entramado de textos, la figura del autor adquiere unas dimensiones que exceden el nivel estrictamente literario. Dicho de otro modo, la

²³ Si bien ya hemos definido lo que son los paratextos, aquí agregamos otros dos conceptos: peritextualidad y epitextualidad. Tal como señalamos, Genette se encarga de revisar esta subdivisión extensamente en *Seuils* (1987). Sin embargo, por cuestiones de espacio, podemos citar la aproximación que realiza Gasparini, quien proporciona una definición sintética de ambos términos: “Je reprendre ici la classification des différents éléments du horstexte qu’a établie Gerard Genette dans son ouvrage fondateur, *Seuils*, auquel ce chapitre est plus que largement redevable. Il y regroupe d’abord, sous l’appellation de ‘péritexte’, tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un livre, entourent le texte proprement dit, à savoir : le titre, le sous-titre, les noms de l’auteur et de l’éditeur, le prière d’insérer, la liste des ouvrages du même auteur, la ou les préfaces, l’apparat critique, les illustrations, la dédicace, les épigraphes, les titres de chapitres, les notes, etc. Il range d’autre part dans l’ ‘épitéxte’ toutes les informations disponibles sur un livre : critiques et commentaires, études, interviews, autres ouvrages de l’auteur, notoriété, etc. Le paratexte est donc constitué du péritexte et de l’epitéxte.” (Gasparini, 2004: 61)

función-autor no solo agrupa un corpus de obras firmadas por el mismo nombre, sino también otros textos que lo señalen. Podemos establecer, entonces, una analogía entre el concepto de Foucault y lo que Jérôme Meizoz llama, en *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007), la postura de autor.

Si el concepto foucaultiano apunta a la capacidad articuladora de una firma, a cómo el nombre de un autor se constituye como una relación de discursos, la noción propuesta por Meizoz apunta a cómo la imagen autorial es construida a través de un entramado cultural. De forma específica, al hablar de las puestas en escena modernas del autor, se apunta al perfil que este construye dentro del campo literario: “Nous examinerons ces actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire” (Meizoz, 2007: 11). Esta idea no resultará extraña a ningún lector contemporáneo, habitante de un mundo en el cual el mercadeo se encarga de construir la imagen de cualquier figura pública, incluidos los escritores. No es de extrañarse que esto haya pasado a formar parte, también, de las cuestiones que ocupan a los estudios literarios (Meizoz, 2007: 15-16). Pero la noción de “postura literaria” no se limita a este aspecto propio de la sociedad del espectáculo, sino que señala a una figura más amplia que siempre ha estado presente en el campo literario.

Al tener esto presente, surge la necesidad de definir qué es el campo literario y cuál es su funcionamiento. Con este objetivo, debemos volver sobre el texto de Pierre Bourdieu en torno al tema, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995). Partiendo del concepto de campo de producción, entendido como un espacio de relaciones objetivas, Bourdieu propone un análisis sociológico de las estructuras de producción del mundo del arte²⁴. Desde esta óptica, se entiende la figura del autor como un producto del campo:

²⁴ De manera específica, la teoría de Bourdieu apunta a un campo relacional: “a costa de una crítica retrospectiva de mi representación primitiva del campo intelectual, proponía una construcción del campo religioso como *estructura de relaciones objetivas* que permitía dar cuenta de la forma concreta de las *interacciones* que Max Weber trataba desesperadamente encerrar en una *tipología realista*, pletórica de innumerables excepciones” (Bourdieu, 2015: 272). La metodología se centra en las relaciones de producción objetivas que se desarrollan en un campo específico y en un análisis de la estructura que estas producen. Bourdieu propone un método que, aunque parece partir de la economía por su terminología, busca fijarse en un estadio previo que, de hecho, posibilita el campo económico: “todo permite suponer que, lejos de constituir el modelo fundador, la teoría del campo económico es un caso particular de la teoría general de los campos que se va construyendo poco a poco” (Bourdieu, 2015: 274). En consecuencia, la teoría, propone el autor, puede utilizarse para el estudio de distintos ámbitos. La aplicabilidad de esta al mundo artístico es solo uno de estos.

el artista que hace la obra está hecho, a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlo como artista ‘conocido’ y reconocido: críticos, prologuistas, marchantes, etc. (Bourdieu, 2015: 253).

A esas figuras de legitimación señaladas por Bourdieu, subyacen las relaciones productivas y de poder que posibilitan y definen cualquier campo. Así, el mundo literario despliega unas posibilidades concretas para quienes lo habitan:

Cada campo (religioso, artístico, científico, económico, etc.), a través de la forma particular de regulación de las prácticas y de las representaciones que impone, ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de *illusio*. En la relación entre el sistema de disposiciones producido total o parcialmente por la estructura y el funcionamiento del campo y el sistema de potencialidad objetivas ofrecidas por el campo, se define en cada caso el sistema de satisfacciones (realmente) deseables y se engendran las estrategias razonables inducidas por la lógica immanente del juego (que pueden ir acompañadas o no de una representación explícita del juego). (Bourdieu, 2015: 338-339)

Este sistema de regulación, legitimación y producción del campo del arte y sus agentes, incluidos los autores, implica que la imagen del escritor es también regulada, legitimada y producida dentro del mismo. Esto se hace tangible en la revisión histórica que hace Bourdieu de la aparición y autonomización del campo literario en la Francia del siglo XIX, donde aparecen dos figuras emblemáticas que todavía hoy predisponen las expectativas en torno a la figura autorial: Baudelaire y Flaubert. Lo que más llama la atención de este análisis, con el cual comienza el texto de Bourdieu, es cómo el perfil de estas figuras clave de la historia de la literatura está ligado a las relaciones productivas del campo y a las posibilidades que este genera.

Frente a esta perspectiva, centrada en cómo las relaciones objetivas producen al autor, Meizoz se fija en los posicionamientos individuales y en los diálogos que estos establecen con el contexto al que pertenecen:

C'est toute la difficulté, car l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte de croyances, des motifs mais aussi des postures (Meizoz, 2007: 25)

La construcción del perfil del autor, de su postura, debe ser, pues, entendida dialécticamente. Es el resultado de un contexto específico, el campo literario, pero

también de las acciones del individuo detrás de la imagen. Finalmente, Meizoz se centra en las distintas formas en las cuales el escritor hace su puesta en escena.

El primer elemento que construye la postura literaria es la obra del autor (Meizoz, 2007: 19). Pero no se restringe a este estadio, pues entiende que cualquier forma de aparición pública complementa la constitución del posicionamiento:

Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.), d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos* (Meizoz, 2007: 21)

A los modos de presentación que Meizoz menciona en este fragmento, podemos sumar otros: fotografías, entrevistas, premios literarios, amigos y conocidos dentro del campo, editoriales que publican las obras del escritor en cuestión, etc. En resumen, y para decirlo con Bourdieu, los mecanismos de legitimación y promoción del campo. Elementos a los que debemos agregar, ya lo dijimos, la dimensión discursiva del autor: su estilo literario, los temas que aborda en su obra, los géneros a los que se dedica, las figuras que reconoce como modélicas.

Ahora podemos entender por qué la postura literaria no se reduce a la imagen que la mercadotecnia y la publicidad contemporáneas construyen de las figuras públicas. Meizoz apunta al *ethos* del autor: a la retórica producida por lo que podríamos llamar su forma de vida o, por lo menos, a la que proyecta en el campo. Este tipo de posicionamientos, que incluyen cuestiones tanto actitudinales como discursivas, siempre han estado presentes en el arte y la literatura. El teórico dedica, por ejemplo, uno de los capítulos del libro a estudiar la postura de Rousseau, remitiéndonos al siglo XVIII, lo que muestra cómo su teoría sirve para analizar casos que no entran dentro de los paradigmas contemporáneos de la sociedad del espectáculo.

Para entender, por tanto, la propuesta de Meizoz, debemos profundizar en la noción de *ethos*. Partiendo de Aristóteles, Dominique Maingueneau proporciona una aproximación amplia. Según el autor, el concepto se refiere a esa parte del discurso, contingente y no estrictamente verbal, que determina la recepción. Siguiendo con este argumento, afirma:

El *ethos* no se dice sino que se muestra en el acto de enunciación. Situado, por su idiosincrasia, en el segundo plano de la enunciación, este debe ser percibido, pero no necesariamente explicitado en el enunciado. El destinatario atribuye a un locutor

inscrito en el mundo extradiscursivo rasgos que son en realidad intradiscursivos, puesto que están asociados a una manera de decir (Maingueneau, 2016: 135).

Uno de los puntos claves de esta noción es su carácter articulador. El *ethos* hila el discurso con la realidad externa al texto. A esta aproximación aristotélica, Maingueneau agrega el “*ethos* prediscursivo”, pues algunos de los elementos que determinan la recepción están en el receptor antes de que el discurso sea enunciado. Esto ocurre “incluso si el destinatario no sabe nada previamente del *ethos* del locutor, el mero hecho de que un texto pertenezca a un género de discurso o a un cierto posicionamiento ideológico induce expectativas en materia de *ethos*” (Maingueneau, 2016: 136).

Maingueneau proporciona una noción de *ethos* compleja, centrada en los diálogos que entablan distintos elementos verbales y no verbales:

El *ethos* resulta, pues, de una interacción entre diversos factores: el *ethos* prediscursivo (o “previo”) y el *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), ellos mismos en interacción con los fragmentos del texto en los que el enunciado enfoca su propia enunciación (*ethos dicho*): directa (“es un amigo el que os habla; “soy un francés como los demás”, “os hablo con el corazón en la mano”) o indirectamente, por ejemplo, a través de metáforas o de alusiones a otras escenas de palabra (Maingueneau, 2016: 137).

Trasluce la relación con la teoría de Meizoz. La postura de autor puede ser vista como un punto de cruce de distintos factores que conforman un *ethos*. Esta retórica, como la denomina Meizoz, no solo proyecta una imagen hacia el campo literario, si no que determina, siguiendo el argumento de Maingueneau, la recepción de un discurso literario.

Volvamos, ahora, sobre el vínculo que existe entre estas nociones y la función-autor. Foucault se refería a la manera en que el nombre que encabeza un texto determina la lectura. En otras palabras, lo que sabemos del escritor influye la recepción de su obra. Asimismo, si no sabemos nada de él, si es un completo desconocido, también se verá afectada dicha recepción a través del “*ethos* prediscursivo”: la imagen del autor novel, nuevo figurante del campo literario o, quizá, promesa dentro de este. Pero, ¿de dónde procede la imagen que tenemos del autor? De su postura literaria, podemos responder con Meizoz. Es cierto que esta noción se relaciona con cuestiones de carácter social o, más concretamente, con las relaciones objetivas del campo literario, mientras que la perspectiva de Foucault se centra en el discurso. Sin embargo, el grueso de los lectores accede al perfil del autor a través de los textos y, en general, de los elementos epitextuales y peritextuales que los rodean. Por un lado, sus obras, la editorial que las

publica, la portada, los subtítulos, los resúmenes biográficos, etc. Por otro, las reseñas, las entrevistas, las apariciones públicas en general, los resúmenes biográficos que se incluyen en las distintas ediciones, los estudios que existen sobre el autor.

La figura del autor adquiere una nueva dimensión, sin que esto signifique renunciar a la perspectiva con la que iniciamos. Dicho de otro modo, cuando preguntamos por el autor, apuntamos a una figura textual. Sin embargo, esto no implica que nos fijemos en el texto como un ente aislado. Por el contrario, lo entendemos en una dialéctica con textos y paratextos que posicionan al autor y construyen su imagen. Este diálogo, finalmente, puede entablarse con los “peritextos editoriales” (Genette, 1987), primer acercamiento que tenemos con un libro, y/o con un cúmulo de referencias que en algunos casos preceden, incluso, a la existencia del texto en cuestión.

Retomando al tema central de nuestro estudio, la autoficción, la relevancia de los paratextos no ha pasado desapercibida a los teóricos. Gasparini, por ejemplo, dedica una sección completa de *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* a esta cuestión. Se centra en cómo el aparatage paratextual, sobre todo los peritextos, pero también los epitextos, contribuyen a producir una recepción contradictoria de las formas híbridas que analiza:

Sa fonction essentielle est donc métalinguistique : il est centré sur le code qu'utilise l'émetteur pour transmettre son message au destinataire et il propose à celui-ci des clefs de déchiffrement. Or la spécification générique constitue, pour le lecteur, une clef de déchiffrement décisive, particulièrement lorsque le texte se situe sur une frontière indécise entre référentialité et fictionnalité. La réception d'un texte narratif dans l'un ou l'autre registre va donc dépendre étroitement du paratexte en tant qu'interprète du « dessein de l'auteur ». Et nous allons voir que celui-ci ne dédaigne pas d'utiliser toutes les ressources du paratexte, toutes ses fonctions, pour fournir des indications génériques. Mais l'éditeur, le préfacier, le critique, le journaliste, interviennent également dans la zone paratextuelle pour traduire, ou trahir, les intentions de l'auteur et engager le lecteur sur la voie d'une appréciation plus l'auteur et engager le lecteur sur la voie d'une appréciation plus ou moins fictionnelle ou référentielle. (Gasparini, 2004 : 62)

Esta es la perspectiva más común a la hora de analizar el papel que juegan los paratextos en las obras autoficticias: centrada en el problema de la ambigüedad en torno a los límites de la veracidad o la ficcionalidad, revisa cómo estos elementos transtextuales sirven para hacer guiños al lector sobre la carga biográfica o ficticia que contiene²⁵.

²⁵ Esta es la perspectiva que asume, por ejemplo, Susana Arroyo Redondo en “El diálogo paratextual de la autoficción” (2014). Realizando un análisis análogo al de Gasparini, este texto se centra en autores españoles y revisa cómo los paratextos influyen la construcción del texto autoficticio: “En este sentido,

Nosotros buscamos llamar la atención sobre otro aspecto igual de relevante: la manera en que la paratextualidad determina lo que hemos denominado la figura autorial. Ciertamente, ni la postura de autor ni el *ethos* pueden ser reducidos a esta forma de transtextualidad, en tanto articulan con complejos procesos sociales y culturales. Sin embargo, es inevitable que, para la mayor parte de los lectores, el acceso a la imagen de un escritor se dé a través de los epitextos y los peritextos. Como afirma José-Luis Díaz: “esos casi-textos [los autores] ya no existen para nosotros más que como textos: sus obras, en primer lugar, donde buscamos su sombra arrastrada, pero también toda una larga *perigrafía*, hecha de prefacios, confesiones, memorias, biografías, leyendas” (Díaz, 2016: 76). De forma concreta, y como señala Gasparini, al referirnos a la autoficción, es inevitable que sean estos elementos transtextuales los que influyan de forma más directa la lectura.

Una autora que trabaja este problema en su relación específica con la autoficción es Vera Toro. En el estudio citado en la primera sección de este apartado, centrado en el carácter metaficcional de los textos autoficticios, comenta:

En el caso de la autoficción, la imagen que tiene el lector del personaje que más y más (o menos) se parece al autor real es dirigida de manera especial. El punto de partida mínimo es la información dada en el peritexto (y, aparte de eso, en otros medios y epitextos), compartida por todos los lectores, y esta información tan insistente acompaña cada faceta nueva durante el proceso de lectura como un bajo continuo. Por este motivo, en un texto autoficcional, la relación del texto con su paratexto es especialmente constituyente (Toro, 2017: 43).

Según esta perspectiva, incluso la referencia a la función-autor y a otros discursos asociados a esta debe ser entendida como una forma específica de intertextualidad, denominada “autotextualidad” (Toro, 2017: 163-165).

Esto trae consecuencias importantes con respecto al carácter autorreflexivo de las obras autoficticias. Cuando un personaje de la ficción representa o reproduce al autor, lo que se inserta en la diégesis es una referencia metatextual a los paratextos que construyen la postura literaria: un elemento que evoca, directa o indirectamente, los

por lo que respecta a la autoficción y otras formas a medio camino entre lo ficticio y lo no ficticio, los elementos paratextuales son dignos de consideración porque resultan claves para comprender la trama de ambigüedades elaboradas por el autor y la forma en que los lectores las descifran. Si normalmente el paratexto está destinado a guiar al lector hacia la interpretación prevista por el autor, de modo que la colaboración entre ambos se establezca de manera satisfactoria, la autoficción se propone más bien todo lo contrario. Los libros autoficticios aprovecharán los elementos paratextuales con fines ambiguos, para que las señales lleguen de manera confusa al lector. Por su parte, el lector también podrá hacer uso extensivo de esos paratextos y utilizar conocimientos estratextuales previos en su proceso de lectura” (Arrollo Redondo, 2014: 66).

peritextos y epitextos que existen en torno a la función-autor y que invocan su postura literaria. Así, incluso en propuestas centradas en la biografía del escritor, se evidencia una fuerte carga metaficcional, pues el personaje que reproduce al escritor en la diégesis es un ente metatextual. En ese punto, utilizamos el término metatextualidad en una doble aserción. Por un lado, nos referimos a la autoconsciencia analizada en la sección anterior. Por otro, retomamos la definición que proporciona Genette: la evocación matizada, a veces implícita, a otros textos y paratextos. La aparición de un personaje que reproduzca la figura del escritor dentro del marco diegético cumple ambas funciones: genera un efecto especular, como apunta Dällenbach en su análisis, e invoca los elementos transtextuales que constituyen la postura literaria.

Esta forma de entender la figura autorial puede ser confrontada con los ejemplos que hemos citado en las secciones previas. El personaje de Pedro Juan, narrador y protagonista de algunos capítulos de *Fabián y el caos*, es una referencia a otros textos del autor, entre los cuales cabe resaltar la *Trilogía sucia de la Habana*. En este sentido, su presencia en la diégesis cumple una función metatextual, no solo como elemento autoconsciente, sino también en el sentido genettiano: es una referencia tácita a otros textos de Gutiérrez. Lo mismo ocurre con Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*: su presencia dentro de la novela evoca la postura autorial del escritor peruano y, consecuentemente, los paratextos que dialogan con ella. En ambos casos, esta forma de metatextualidad señala, además de la postura autorial del escritor en cuestión y los paratextos que la constituyen, a los tópicos que existen en torno a la figura autor, en general: los parodian o contradicen, reflexionan en torno a ellos, los problematizan.

Esta perspectiva proporciona, en conclusión, las herramientas teóricas necesarias para entender los mecanismos autoficcionales de la modalidad especular que estudiamos en la sección anterior. Por un lado, partiendo de las nociones revisadas, podemos entender al autor como una pieza del aparato textual. Por tanto, las estrategias metaficticias que lo espejean dentro de la diégesis realizan, de manera más o menos directa, un auto-comentario. Dicho de otro modo, este tipo de autoficción refleja la función-autor, en término foucaultianos. Por otro lado, incluso las formas autoficcionales que, aunque muestran cierto grado de especularidad, parecen acercarse a la propuesta biográfica —como *La tía Julia y el escribidor*— pueden ser leídas desde el concepto de metatextualidad bifronte que revisamos arriba —como auto-comentario y como referencia implícita a otros textos, simultáneamente—. En última instancia, el reflejo

diegético del autor, sea una ficción miniaturizada o un narrador protagonista, es un dispositivo metaficcional, autorreflexivo.

2.4. Identidad del autor y autorreflexividad

En este punto de nuestro análisis, parecieran quedar por fuera las reflexiones en torno a la identidad que algunas definiciones de la autoficción consideran vertebral al concepto. Resulta pertinente la pregunta sobre si vamos a hacer a un lado esta cuestión y, consecuentemente, renunciar a una aproximación al texto autoficcional que vea en el “yo” del autor uno de sus elementos claves. Nuestra perspectiva se acerca a la tesis de Colonna y, por tanto, se centra en los mecanismos de ficcionalización, específicamente, en las estrategias metaficcionales que generan una modalidad especular. Esto no significa que el problema de la identidad quede despachado. Philippe Forest, al desarrollar el concepto de “heterografía”, afirma que la autoconsciencia del discurso puede leerse en relación con la crisis contemporánea del “yo”. Partiendo de esta interpretación, es posible inferir que la modalidad especular también muestra, aunque no en todos los casos, una relación con dicho problema, tal como se hará evidente en las obras que trabajaremos en el cuarto apartado de nuestra investigación.

Lo primero que debemos destacar es que Forest no está solo a la hora de establecer una conexión entre la construcción narrativa y la formación de la identidad. Doubrovsky, por ejemplo, enlaza su concepto de autoficción a la exploración psicoanalítica. Asimismo, Alberca afirma que esta forma de escritura del “yo” responde al contexto en el cual es producida. En otras palabras, según el español, un texto autoficcional sería un discurso identitario coherente con la sociedad del siglo XXI.

Al tener esto presente, y confrontarlo con lo dicho en la sección inicial de este apartado, es posible separar las diferentes aproximaciones en torno al concepto de texto autoficcional en dos grupos. Por un lado, hay autores que ven en el término una herramienta teórica que puede ser utilizada para estudiar textos tanto previos como posteriores a su invención. En este grupo, como ha salido a relucir, entrarían teóricos como Genette, que utiliza el término para referirse a la obra de Proust, o Colonna, que lo usa para analizar textos de Borges o Twain. En contraste, encontramos teóricos que ven en la autoficción un fenómeno ligado a una época. En las palabras de Pozuelo Yvancos:

La autoficción es por consiguiente una categoría hija de su momento, se entiende mejor si la situamos en él, incluso en su lugar, el París de los años sesenta y setenta, y nace teniendo en cuenta principalmente dos antecedentes. El primero trata de ser contestación al conocido como ‘pacto autobiográfico’ de Philippe Lejeune [...]. Pero sobre ese contexto se superpone otro mayor: la crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado algunos años antes los miembros del *Nouveau Roman* (Pozuela Yvancos, 2012: 153-154).

Aunque Yvancos se centre en cuestiones de corte literario, esto puede ser asociado al problema de la identidad. Lo que subyace es el “[quiebre] de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y, por consiguiente, del personaje y de la persona representada en ella” (Pozuelo Yvancos, 2012: 153). Es en este sentido que Forest considera necesario retomar una prosa experimental y metaliteraria: el discurso narrativo debe reflejar esta imposibilidad de aprehender el “yo”. Luego, las aproximaciones que asocian la cuestión de la identidad a la autoficción suelen ubicarse en este segundo grupo: vinculan el quiebre de la narración con la pérdida de una noción esencialista y unitaria del “yo”.

A pesar de las diferencias que existen entre ambas posturas, pueden coexistir sin negarse. Por un lado, y al revisar la tesis de Colonna se hace evidente, la ficcionalización de la figura del autor no es algo novedoso o exclusivo de los últimos cincuenta años. Por otro, no deja de ser cierto que, a partir de la aparición de cierto tipo de literatura y del cuestionamiento a los discursos identitarios tradicionales ocurrido a lo largo del siglo XX, esta estrategia autorreferencial ha adquirido un matiz particular. En otras palabras, si bien tanto la obra de Proust como la de Pedro Juan Gutierrez pueden ser leídas desde el concepto de la autoficción, en cada caso la ficcionalización del “yo” del escritor se despliega de manera distinta y tiene unas implicaciones específicas, ligadas al momento en que fue realizada, que no deben ser ignoradas.

En resumen, antes de asumir una postura cerrada frente a estas dos posiciones, resulta beneficioso mantener una perspectiva abierta frente a las distintas posibilidades que abre el concepto de la autoficción. Sin embargo, tomando en cuenta las obras a estudiar y la definición que hemos empezado a perfilar, que puede ser asociada a formas extremas de metaficcionalidad propias de la literatura reciente, se hace imperativo considerar el vínculo que puede entablarse entre la identidad, según es entendida en el pensamiento contemporáneo, y ciertos textos autoficcionales.

Dentro de este contexto, cobra relevancia la noción de “identidad narrativa” de Paul Ricoeur, propuesta como una forma de enfrentar las contradicciones que existen

entre distintas aproximaciones a la cuestión. De manera concreta, el filósofo francés señala a la aporía que surge entre dos vías para definir la identidad:

El problema de la identidad personal constituye, a mi modo de ver, el privilegiado de la confrontación entre los dos usos más importantes del concepto de identidad, que ya hemos mencionado en varias ocasiones, sin haberlos tematizado nunca verdaderamente. Recuerdo los términos de la confrontación: por un lado, la identidad como mismidad (latín: *idem*; inglés: *sameness*; alemán: *Gleichheit*); por otro, la identidad como ipseidad (latín: *ipse*; inglés: *selfhood*; alemán: *Selbstheit*). La ipseidad, he afirmado en numerosas ocasiones, no es la mismidad. Y debido a que esta importante distinción es desconocida [...], fracasan las soluciones aportadas al problema de la identidad personal que ignoran la dimensión narrativa. (Ricoeur, 1996: 109)

Ricoeur apunta a la distinción que existe entre la identidad entendida cualitativa o cuantitativamente: la *mismidad* se refiere a la unidad que posee un individuo a través del tiempo, mientras que la *ipseidad* se enfoca en lo que permanece a pesar de los cambios que ocurren con el paso de los días. Para ilustrar la diferencia, el autor refiere dos modelos de aproximación al “yo”, el “carácter” y el “mantener la palabra”. En el último, la unidad cuantitativa que es el individuo se distancia del “sí mismo”, no importa cuánto se cambie externamente, algo interno permanece que permite “mantener la palabra”. En contraste, el “carácter” supone la coincidencia de ambos modelos, al implicar que la “ipseidad” se traduce en una “mismidad” percibida a través del tiempo, una serie de actitudes siempre presentes que son la expresión externa del “yo” subyacente (Ricoeur, 1996: 112-113).

La existencia, explica Ricoeur, de dos modelos que estructuran relaciones diferentes, incluso opuestas, entre la identidad entendida como *ídem* y como *ipse*, supone una situación paradójica que genera confusión en torno a la noción de “identidad personal”. Para resolver esta contradicción, propone una visión narrativa del “yo”:

El relato resuelve a su modo la antinomia: por una parte, confiriendo al personaje una iniciativa, es decir, el poder de comenzar una serie de acontecimientos, sin que este comienzo constituya un comienzo absoluto, un comienzo del tiempo, y, por otra parte, dando al narrador en cuanto tal el poder de determinar el comienzo, el medio y el fin de la acción (Ricoeur, 1996: 145-146)

En la construcción de un personaje dentro de una trama, se ponen a dialogar las acciones con el sentido general de la historia narrada, logrando así que las dos concepciones de la identidad, la “mismidad” y la “ipseidad”, se vinculen sin confundirse: existe un “yo” que permanece a lo largo del tiempo, pero se construye *en* el

tiempo y a través de las acciones que realiza. El resultado es una “identidad personal” capaz de crear sentido a partir de su pasado, desarrollando un proceso análogo al que existe en la construcción de una narración. Ricoeur apunta a un diálogo hermenéutico del “yo” con su pasado, lo que origina una identidad que nunca se cierra de forma definitiva, sino que, por el contrario, es reinterpretada constantemente.

Esta concepción de la identidad no se limita a solventar la paradoja que aparecía entre los dos modelos analizados por el autor en *Sí mismo como otro*, sino que se funda en otro principio formulado en otros textos, como, por ejemplo, *Del texto a la acción* (1986) y *Tiempo y Narración* (1983). En estos, se refiere a la analogía que puede establecerse entre la construcción de un relato o una narración y la capacidad para estructurar la experiencia a través del tiempo.

Mi hipótesis esencial es la siguiente: la cualidad común de la experiencia humana, marcada, articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas, es su *carácter temporal*. Todo lo que relatamos ocurre en el tiempo, lleva tiempo, se desarrolla temporalmente y, a su vez, todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado. Hasta es posible que ningún proceso temporal sea reconocido como tal sino en la medida en que es relatable de una manera u otra. (Ricoeur, 2001: 16)

En resumen, el autor ve en la construcción narrativa la clave para entender cómo se superan las aporías que supone el tiempo: “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (Ricoeur, 1987: 36). Luego, la “identidad narrativa” se sostiene, siguiendo al filósofo, sobre la estructura que nos permite entendernos como seres en el tiempo: todo proceso temporal puede ser identificado solo en tanto que es “relatable”.

La teoría de Ricoeur busca explicar la forma en que damos sentido a la memoria y construimos, a través de este proceso, una identidad. El diálogo que establece el “yo” consigo mismo es análogo a la construcción narrativa, en tanto que esta se relaciona, además, con nuestra capacidad de aprehender y estructurar la temporalidad. La autobiografía y en general la ego-literatura, como la llama Forest, podrían verse como la objetivación de este proceso: el autor parte del cúmulo de experiencias que encuentra en su memoria y construye una historia, una identidad, que se plasma en el papel. Finalmente, si vemos en la autoficción o, siendo más específicos, en ciertas modalidades autoficticias un cuestionamiento a los relatos identitarios tradicionales, también debemos ver en estas una reflexión sobre el problema general de la identidad, aunque para hacerlo apelen a la función-autor y a la postura literaria. En este sentido, si

hablamos de una ficción autoconsciente, los textos autoficticios, en su autorreflexividad, señalan al diálogo hermenéutico analizado por Ricoeur, solo que, en lugar de mostrar la identidad como un sentido ya formado, a la manera de la autobiografía clásica, revelan el proceso de construcción de dicho sentido y, en algunos casos, lo desmontan.

La analogía entre la construcción de la identidad y la autoficción posee, sin embargo, otras dimensiones. La estructura metatextual de los textos autoficticios interpela al autor, entendido como una figura que se construye, no solo en su vínculo con el texto, sino a través de un entramado de referencias paratextuales que resultan esenciales para lo que Meizoz llama la postura literaria. Los mecanismos especulares también reflejan este aspecto amplio de la figura autorial, llegando a revelar el carácter social de esta –en el sentido que se desarrolla en la teoría propuesta por Meizoz, así como en la de Bourdieu sobre el campo artístico–. Desde esta óptica, la autoficción es capaz de reflejar otro aspecto clave de la cuestión sobre la identidad: su carácter social y, más concretamente, relacional.

En *Lejos de mí* (1999), Clément Rosset se enfrenta al problema de la formación del “yo” desde su estructura social. Afirma que la “identidad social” es la única real. La constitución de la identidad es, desde esta óptica, parte de un proceso de imitación y diferenciación que encuentra asidero en lo que llamamos la “identidad personal”, que no sería más que una ilusión (Rosset, 2007: 11).

“[S]ólo la imitación de otro permite que mi personalidad se constituya; es por otro lado la mejor forma de que funcionen las cosas y la más normal –al menos según la psicología y el psicoanálisis– en los albores de la vida y de la infancia (Rosset, 2007: 41).

Coherente con este principio, Rosset distingue dos casos de “identidad prestada”. En el primero, el tutor es una figura paterna de cualquier tipo: un modelo que nos proporciona ciertos patrones sobre los cuales nosotros construimos nuestra identidad (Rosset, 2007: 49). En el segundo, el tutor es de tipo amoroso: “la sensación de ser amado (por aquella o aquel a quien amamos) trae consigo automáticamente la impresión de ser a secas, de verse de pronto dotado por una identidad personal” (Rosset, 2007: 53)²⁶.

²⁶ No deja de resultar relevante la manera en que las dos formas de identidad prestadas que señala Rosset apuntan a los temas que Gasparini describe como centrales de la autoficción: “Il n’est pas moins vrai que l’autofiction, en tant que telle, est apparue dans un contexte post-soixante-huitard, et postfreudien, de libération de la parole et des mœurs. Il faut insister sur le fait que ces deux aspirations, à l’expression individuelle et à la liberté sexuelle, étaient, pour cette génération, intimement liées : c’est par la verbalisation, la déculpabilisation et la revalorisation de la sexualité que l’individu était censé se réapproprier le langage. La théorie psychanalytique offrait à cet égard un modèle explicatif

Se hace tangible la importancia del “otro” en la formación de la identidad. El “yo” se nutre del “otro”, obtiene un material que le permite formarse, pero también busca diferenciarse para afirmar su individualidad. Se entabla una dialéctica. En esta línea, asevera Rosset: “copiad, y si copiando seguís siendo vosotros mismos, habréis logrado forjaros una personalidad, aquello de que está hecho (al menos en apariencia) un yo” (Rosset, 2007: 42).

Al considerar la dimensión social del “yo”, y si entendemos la identidad desde una perspectiva relacional, no podemos limitarnos a las relaciones que se establecen con el “otro”, visto de manera individual –un amante o una figura paterna, siguiendo a Rosset–. En la sociedad contemporánea, las relaciones sociales se transforman y multiplican. Este es el problema que aborda Kenneth J. Gergen en *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo* (1991):

La saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí. Para cada cosa que ‘sabemos con certeza’ sobre nosotros mismos, se levantan resonancias que dudan y hasta se burlan. Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de ‘yo auténtico’, dotado de características reconocibles, se esfuma. El yo plenamente saturado deja de ser un yo (Gergen, 1992: 26).

La identidad, que se define en su relación con el “otro”, siempre distinta y dinámica, produce un “yo” heterogéneo, fragmentado y contradictorio. Finalmente, cuando nos ubicamos en el mundo “posmoderno”, en el que la tecnología permite establecer una cantidad de relaciones sin precedentes –a través de las telecomunicaciones, la televisión, etc. – se genera un estado de “saturación social” (Gergen, 1992: 92). El producto de la sociedad contemporánea es una identidad que constantemente se excede a sí misma en su heterogeneidad y sus contradicciones: esto es lo que el autor llama el “yo saturado”.

Esta forma de entender la identidad, en diálogo con el “otro” en sus múltiples formas, estructurada desde lo social y hacia lo particular, no anula la postura de Ricoeur. Por el contrario, la complementa. La “identidad narrativa” se sostiene sobre el diálogo que establece el “yo” consigo mismo para construir sentido. Si tomamos en

immédiatement transposable à l’écriture. Dans la mesure où elle a bénéficié de la nouvelle validité reconnue à la parole individuelle, en particulier au récit de l’initiation sexuelle, l’autofiction est un produit dérivé, à retardement, de cette double révolution culturelle” (Gasparini, 2008: 304). Asimismo, más adelante pone el acento en el problema de la familia y la memoria colectiva: “Les thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective et au deuil caractérisent bien davantage l’écriture du moi contemporaine que la représentation de la sexualité” (Gasparini, 2008 : 305).

cuenta los análisis de Gergen y Rosset, podemos afirmar que la formación de la identidad no solo se funda en este diálogo, sino, también, en un intercambio con los distintos “yoes” que la conforman, así como con la sociedad con la cual se relaciona constantemente, con esos “otros” que lo complementan.

Por último, esta nueva dimensión acentúa el vínculo entre esta cuestión y algunas formas de autoficción. Para expresarlo, podríamos hablar de lo que llamaremos la “identidad del autor”. En la primera sección, señalamos que al texto autoficticio subyace la pregunta por el autor y su función. Como hemos visto, esta cuestión no apunta necesariamente a la persona concreta que escribe: señala al autor como parte del texto, a su relación con otros discursos, a su posicionamiento en el campo del arte, a su postura literaria. Para hacerlo, despliega mecanismos metatextuales que señalan los textos que construyen la figura autorial. Esta es, podríamos decir, la identidad del autor según aparece en el texto y establece, como el “yo” fragmentado y saturado que analizan Ricoeur, Rosset y Gergen, un diálogo con el contexto –paratextual, en este caso– en el cual está inserta y que, en cierto grado, la define. La autoficción reflexiona en torno a esta “identidad del autor”, a sus distintas implicaciones, la problematiza y, en algunos casos, la deconstruye al reconocer sus límites.

Vista a través de esta óptica, la autoficción muestra una de las características de la metafiction que revisa Hutcheon: la consciencia del texto sobre sí mismo responde a la consciencia que posee el pensamiento contemporáneo de sus posibilidades y sus límites. En general, este es uno de los problemas que explora la autora: que la literatura metafictional no responde a un narcisismo vacío que abandona cualquier conexión con el mundo, sino que es una forma de “mimesis” (Hutcheon, 2005). Esta perspectiva es retomada, también, por Patricia Waugh, quien sintetiza el problema de manera efectiva en su libro *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction* (1984):

Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasure of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover –through its own self-reflection– a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’ (Waugh, 2003: 18).

Los escritores metafictionales responden a un paradigma de pensamiento. En tanto que hemos visto cómo la autoficción se puede enmarcar dentro de la metafiction, debemos

entender su autorreflexividad como una variante de esta respuesta a ciertas formas de pensamiento contemporáneo.

Al hacer tangible la ficcionalidad o, en los casos más extremos, el carácter meramente textual de la figura autorial, lo que hace el texto autoficcional es reflejar la ficcionalidad de cualquier forma de identidad. Como toda la metatextualidad, desmonta sus propias estructuras, solo que, en este caso, se centra en el autor: apunta a su identidad, que, en primer lugar, es la de productor, pero que también se proyecta hacia un entramado de referencias textuales y paratextuales, y finalmente hacia su dimensión social, la postura literaria. En resumen, al revelar la plasticidad de la figura del autor, se puede señalar hacia la ficcionalidad de la identidad, a su carácter de construcción narrativa, para decirlo con Ricoeur. Es evidente que no todos los casos de autoficción mostrarán esta característica, especialmente si nos centramos en la modalidad especular. Es importante, sin embargo, mantener presente esta posible relación que distintos textos autoficcional exploran.

2.5. La estructura irónica de la modalidad especular: la autoficción como autoparodia

En la segunda parte de este apartado analizamos brevemente *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, para ver cómo era posible una modalidad especular de la autoficción que no se restringiera al concepto proporcionado por Colonna y que pudiera aparecer en textos que mostraran, simultáneamente, otras formas autoficcional (como la biográfica, en este caso concreto). Llegamos a la conclusión, no solo de que la novela posee distintos mecanismos especulares que sirven para construir un texto autorreflexivo, sino que despliega, también, una autoparodia. Volvamos por un momento a esta cuestión. Si recordamos la trama de la novela, existen dos personajes cuya especularidad es prominente: Mario Vargas, el narrador homodiegético, y Pedro Camacho, el guionista de radio, que es una suerte de contraejemplo de la labor literaria del narrador. El primero refleja directamente a la figura del autor, a través de la coincidencia nominal y de guiños autobiográficos. El segundo es un espejo en negativo, una caricatura que recoge los tópicos sobre el mal escritor. Existía, sin embargo, otro aspecto que ligaba a Camacho con Mario Vargas y, finalmente, con la figura autorial del texto. El guionista se viste como sus personajes, juega a ser ellos y, más importante, los protagonistas de sus guiones son versiones ficticias de sí mismo pobremente disfrazadas. Esto refleja lo que el mismo Vargas Llosa está haciendo, pues, en *La tía*

Julia y el escritor, el personaje que lo reproduce dentro de la diégesis, “Varguitas”, es el protagonista. Dicho de otro modo, el peruano combina partes de su vida con la ficción. La parodia que representa Pedro Camacho es, entre otras cosas, una parodia de la novela en la que aparece.

Interesa volver sobre este ejemplo por dos razones. Primero, porque podemos confrontar muchas de las afirmaciones que realizamos sobre la figura autorial con la novela de Vargas Llosa. Tal como hemos señalado, el narrador homodiegético refleja dentro del texto la figura del autor. Para hacer esto apela a la imagen que existe del escritor, a su postura literaria, a través del aparato paratextual que rodea a la obra, desde los elementos peritextuales –título, dedicatoria, etc.– a los epitextuales –en distintas entrevistas Vargas Llosa ha reconocido el carácter autobiográfico de la obra–. Así, este personaje especular funciona como metatexto del cosmos transtextual con el cual dialoga la función-autor. Pedro Camacho, por su parte, también lo refleja. Sin embargo, no se limita a señalar la forma en que vida y ficción parecen mezclarse en *La tía Julia y el escritor*. Al ironizar sobre los tópicos que existen sobre la labor literaria, está apuntando a las nociones que el lector posee sobre lo que significa ser un escritor. Por lo tanto, este elemento autoconsciente no se reduce a la figura del autor de la obra en cuestión, sino que reflexiona sobre la idea de autoría literaria, en general. Dicho de otro modo, se produce un auto-comentario sobre el texto en cuestión y, simultáneamente, sobre las nociones que existen en torno al discurso literario y su productor.

En resumen, si vemos en *La tía Julia y el escritor* una forma de parodia autorreflexiva, es inevitable notar, también, que esta se centra en la figura autorial. El mecanismo metaficcional deconstruye la imagen del escritor, al ironizar en torno a ella, y obliga a tomar consciencia sobre cómo el lector participa en la construcción de la misma. Si consideramos lo dicho arriba, podemos suponer que existen mecanismos análogos en otros textos que implementan la modalidad especular de la autoficción: esta siempre reflexiona en torno a la figura del autor, la señala y muestra, con distintos grados de explicitación según el caso, su artificialidad. Esta es la segunda razón por la cual retomamos este caso concreto, porque, partiendo de lo que acabamos de revisar, podemos inferir que las nociones de ironía y parodia juegan un papel importante en el proceso especular de la autoficción y, consecuentemente, debemos profundizar en ellas.

Si consideramos que los textos autoficticios, en algunas de sus formas, se construyen como auto-comentarios sobre la figura autorial, podemos tomar como referencia el análisis realizado por Ana Casas en “Desmontando al autor: ironía, parodia

y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales” (2015). Al aproximarse a las modalidades humorísticas de la autoficción, la autora analiza cómo estas cuestionan y deconstruyen la figura del autor y las pretensiones referenciales que otras perspectivas ven en la literatura autoficticia:

Pero, aunque predominan los trabajos que entienden la autoficción como una modalidad de la escritura del yo erigida sobre un eje básicamente referencial –pese a las eventuales distorsiones ficcionales–, aquí vamos a interesarnos, en cambio, en la autoficción como la expresión de un rechazo –o cuando menos de una actitud de perplejidad– ante la supuesta factualidad del autor (Casas, 2015: 175).

La cercanía de este planteamiento con algunos de los que hemos formulado es evidente. El trabajo de Casas se interesa por la autoficción como un texto autoconsciente que se cuestiona a sí mismo. Tomando esto en cuenta, y considerando que se sustenta sobre propuestas teóricas similares a las que hemos revisado, no debe extrañarnos que, además del humor, este artículo se centre en los mecanismos metatextuales que analizamos previamente: “[la actitud de rechazo y perplejidad frente a la factualidad del autor] se logra [...] gracias a extremar determinados mecanismos disruptivos y paradójicos, como los recursos transgresivos de la ficción (metalepsis, *mise en abyme*)” (Casas, 2015: 175).

Lo que diferencia la perspectiva asumida en este análisis de Casas de la que queremos plantear, es que se centra en el humor. La parodia y la ironía pueden servir para analizar, incluso, formas de autoficción que se propongan como “serias”, pues, como veremos en las páginas siguientes y como señala, también, Casas en su artículo, estos elementos pueden existir sin que se genere necesariamente un efecto cómico.

La primera forma a considerar es la ironía. Casas sigue la propuesta que Pere Ballart realiza en *Eironeia: figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994). Siguiendo a este autor, podemos enumerar algunas vías a través de las cuales se pone en funcionamiento la modulación irónica: su presencia en el nivel verbal o en el de los hechos, ironía discursiva o situacional, respectivamente; la formulación de valores argumentativos que, al confrontarse, producen la ambigüedad irónica; el ocultamiento, a veces parcial, de las opiniones de los personajes o el narrador, según sea el caso; una estructura comunicativa sostenida por una doble codificación y descodificación; finalmente, un alejamiento de lo literal (Ballart, 1994: 309-324). Estos elementos proporcionan herramientas teóricas para una lectura del texto irónico que permita

entender su funcionamiento. Asimismo, definen esta noción como figura retórica dentro de un texto.

Fijando nuestra atención en la autoficción especular, que posee una relación estructural con la ironía, interesa revisar un análisis distinto al de Ballart: *Irony's edge. The theory and politics of irony* (1994), de Linda Hutcheon. La teórica resalta, sobre todo, el carácter relacional de la ironía, no solo a nivel del discurso, sino del acto comunicacional:

Irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironist, interpreter, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new and, then [...] to endow it with the critical edge of judgement. (Hutcheon, 2005: 58).

Esta concepción de la ironía no niega la perspectiva que asume Ballart. Por el contrario, los elementos que resalta Hutcheon están entre los citados previamente: también afirma la importancia del lector en la ironía, así como la doble codificación. En otras palabras, interesa esta aproximación en tanto que acentúa el diálogo entre lo dicho y lo no-dicho, por un lado, y entre el ironista y el receptor, por otro. Más importante, resulta pertinente para nuestro análisis por la forma en que aborda estas dialécticas.

Centrémonos en la relación entre lo dicho y lo no-dicho, pues aquí reside el punto que vincula la estructura de la ironía con la autoficción, según la hemos entendido en este apartado. Tal como afirma Ballart, una de las cuestiones clave de esta noción es la presencia de argumentos contradictorios, lo que produce la ambigüedad irónica. Para Hutcheon, este mecanismo suele ser simplificado por perspectivas que se limitan a ver un juego de opuestos y que no logran aprehender la complejidad de la figura. La teórica propone que el significado de la ironía debe entenderse de manera dinámica. No es acertado, afirma, dar más peso a lo no-dicho que a lo dicho, la clave de la ironía está en el diálogo: “both the said and the unsaid together make up that third meaning, and I want to argue that *this* is what should more accurately be called the ‘ironic’ meaning” (Hutcheon, 2005: 60). Se resalta la importancia de dos o más significados que, al ponerse en contacto, construyen un tercer significado: “Put in structuralist terms, the ironic sign would thus be made up of one signifier but two different, but not necessarily opposite, signifieds” (Hutcheon, 2005: 64).

El objetivo es definir esta figura de manera no-binaria:

As a possible way out of the conceptual restrictions put in place by the long and powerful tradition of one particular semantic definition of irony, I am suggesting here that we stop thinking of irony only in binary *either/or* terms of the substitution of an 'ironic' for a 'literal' (and opposite) meaning, and see what might happen if we found a new way of talking about ironic meaning as, instead, relational, inclusive, and differential. If we consider irony to be formed through a relation both between people and also between meanings –said and unsaid– then [...] it would involve an oscillating yet simultaneous perception of plural and different meanings (Hutcheon, 2005: 66)

En pocas palabras, el significado irónico (*ironic meaning*) es un nuevo elemento, fluido, que oscila entre diferentes significados (*different meanings*) que pueden ser percibidos simultáneamente.

La relación de esta cualidad de la ironía con el texto autoficticio se hace evidente si partimos de los conceptos que se centran en su carácter ambiguo y contradictorio. Por ejemplo, la fórmula que, según Genette, subyace a la autoficción, la cual hace funcionar una relación contradictoria entre autor, narrador y personaje: los dos primeros coinciden con el último, pero no entre ellos. A través de esta óptica, la afinidad con la ironía sale a relucir: el texto autoficticio despliega una estructura aporética que no termina de cerrarse, sino que mantiene una dialéctica abierta, al igual que el significado irónico. Esta afinidad también se hace tangible si nos aproximamos al problema desde la metafiction: la literatura autoconsciente se caracteriza por cuestionar su propia forma. En este sentido, presenta una estructura que, al mismo tiempo, subvierte. Como la ironía, existe una doble aserción que es la clave de la reflexividad.

Este principio es el que lleva a Hutcheon a establecer una conexión entre la metafiction y el arte posmoderno, en el cual la autoconsciencia se lleva al extremo. En este sentido, en *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction* (1988), proporciona la siguiente definición: “I would like to begin by arguing that, for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges” (Hutcheon, 2005: 3). No queremos ligar de forma definitiva la autoficción a la idea de posmodernidad, pues esto llevaría a una definición reducida del término. No solo, hemos visto cómo el concepto de autoficción puede implementarse en el análisis de obras no posmodernas, como las novelas de Proust. Aun así, existe una cercanía entre la modalidad especular que estamos estudiando y el concepto de posmodernismo proporcionado por Hutcheon. Volviendo sobre una idea comentada en la sección anterior, la especularidad autoficticia despliega ciertos mecanismos metatextuales para señalar su propia estructura, revelando su

funcionamiento y artificialidad. Se fija, de manera prominente, en la figura del autor y, al hacerlo, lo cuestiona y desmonta.

Ya en la segunda sección de este apartado advertimos que la concepción a desarrollar en este estudio de la autoficción especular, aunque parte de la tesis de Colonna, no es un calco. En cambio, el objetivo es perfilar una noción distinta a la del francés. Luego, y a pesar de las analogías, existen puntos en los cuales nuestra propuesta se distancia de la de Colonna. La relación de la estructura irónica de la modalidad especular a formas literarias contemporáneas, a lo que Hutcheon denomina la posmodernidad, sería uno de los puntos donde dichas diferencias se hacen más evidentes. Para el francés, y siguiendo a Genette, el concepto de autoficción puede usarse para analizar obras de cualquier periodo histórico. La especularidad irónica a la que se apunta en este apartado, en cambio, parece ligada a una forma extrema de autoconsciencia vinculada a propuestas literarias contemporáneas.

Retomando el tema central de esta sección, la forma irónica que podemos apreciar en la estructura metaficcional de la autoficción, y su vínculo con el concepto de posmodernismo de Hutcheon, apunta a la segunda noción que señalamos arriba, la parodia. En este sentido, cobra relevancia la “parodia posmoderna” que propone Juan Carlos Pueo en *Los reflejos del juego (Una teoría de la parodia)* (2002): esta modalidad no destruye su hipotexto ni lo supera, sino que “actúa junto a él” (Pueo, 2002: 45-46). En esta concepción del texto paródico, se resalta, como apunta Casas, el carácter lúdico y relativista, así como el diálogo intertextual sobre el cual se sostiene (Casas, 2015: 178).

Se abre, por tanto, la posibilidad de un texto paródico que no apele a la comicidad. Esta aproximación hace eco de la que Linda Hutcheon desarrolla en *A theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Para esta teórica, la parodia contemporánea no implica una ruptura crítica con el texto parodiado, sino una búsqueda por utilizar las formas del pasado para nuevas exigencias o necesidades. En otras palabras, la parodia no se funda en el quiebre con la tradición, sino en un reconocimiento de ella. Hutcheon, por esta razón, insiste en separar su concepto de las perspectivas tradicionales, que asocian la parodia a una intención ridiculizante (Hutcheon, 2000: 5).

Partiendo del análisis de distintas obras, Hutcheon proporciona una definición liberada de la carga peyorativa que comúnmente se asocia al término. Sin embargo, no ignora que el texto paródico posee un distanciamiento frente al elemento parodiado:

“Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (Hutcheon, 2000: 6). Esta distancia crítica se vincula, como se hace evidente, con la ironía:

By this definition, then, parody is repetition, but repetition that includes difference [...]; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic ‘trans-contextualization’ and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage (Hutcheon, 2000: 37).

Al ponerla en relación con la ironía, podemos entender por qué la distancia crítica de la parodia no implica una burla ni una disminución del texto parodiado. Según la definición de Hutcheon, la ironía no niega lo *dicho* a través de lo *no-dicho*. El significado irónico surge de la capacidad que posee esta figura de hacer presente, simultáneamente, distintas afirmaciones, la explícita y las tácitas. Desde el punto de vista de la parodia, esto significa que el objetivo no es necesariamente destructivo, puede ser, en cambio, constructivo (Hutcheon, 2000: 32). Yendo más lejos, la distancia crítica, en tanto que es lograda a través de la ironía, puede ser ambas simultáneamente: deconstructiva y constructiva.

Por otro lado, un corolario de este vínculo es que el carácter irónico de la autoficción, su cercanía estructural a la ironía, debe entenderse en relación con la parodia. Tal como señala Casas, ciertas formas autoficcionales poseen una actitud de rechazo o perplejidad ante la figura del autor. Este es el principio en torno al cual gira la postura especular: en tanto que posee una estructura esencialmente metaficticia, es capaz de señalar la artificialidad de la figura autor a través de los elementos reflectantes del texto. En este sentido, no es parodia de un texto concreto, sino de algo más. Desde la definición de Hutcheon, la parodia no queda limitada a su relación con un texto:

When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of convention) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody (Hutcheon, 2000: 22).

La parodia puede tener como objeto, no solo una obra específica, sino un “conjunto de convenciones” (*set of conventions*). En consecuencia, en la autoficción especular, la parodia se construirá en torno a la figura autorial, al conjunto de convenciones que existen en torno a esta, incluso si, para hacerlo, se fija en un autor concreto. Los distintos tipos de metatextualidad que analizamos en este apartado y que guardan

relación con esta modalidad autoficticia, sirven, entonces, para hacer funcionar este procedimiento: la invocación de ciertas formas y convenciones, que existen, específicamente, en torno al autor y la producción literaria, para interpelarlas y deconstruirlas²⁷.

Esta perspectiva encuentras un importante antecedente en el texto de Casas citado a lo largo de esta sección. Más allá, encuentra asidero en la estrecha relación que hay entre la metaficcionalidad y la parodia. En este sentido, afirma Catalina Quesada:

Podría afirmarse que todo texto paródico, por el hecho de tomar posición con respecto a otro y otros textos, es, de alguna manera, metaficcional, desde el momento en que esa acción supone un reconocimiento explícito de su adscripción al mundo del arte y la exhibición de dicho saber (Quesada, 2009: 73).

En tanto que la postura especular centra su estructura metaficticia en torno a un ente textual y transtextual, que dialoga con otros textos, resulta forzoso reconocer que posee en todo momento un carácter paródico, incluso si algunas veces está encubierto.

Volvamos una última vez a la obra de Vargas Llosa, para apreciar cómo funcionan estos conceptos y precisar, con las herramientas teóricas que hemos desarrollado, qué significa que es una autoparodia. El elemento paródico más evidente en *La tía Julia y el escribidor* es el personaje de Pedro Camacho. Por un lado, y como hemos dicho, encarna los tópicos del mal escritor. Al hacerlo, ironiza sobre los prejuicios que puede poseer el lector sobre la noción de artista: la idea del hombre que está completamente inmerso en su creación, que literalmente vive su arte, y cuya originalidad protege hasta el punto absurdo de no leer otros autores. De esta manera, se hace funcionar un primer mecanismo paródico: se citan ciertas convenciones en torno a la labor literaria, pero son vistas desde la distancia crítica propiciada por la ironía del narrador homodiegético. El segundo nivel de esta parodia, ya lo hemos dicho, está en cómo el texto en cuestión también se ve reflejado en el personaje: Mario Vargas Llosa, en esta obra, está confundiendo voluntariamente la vida y la ficción. Igual que

²⁷ Entender la autoficción como una parodia, más allá de sus modalidades humorísticas, también enriquece la lectura que podemos hacer de las formas “serias” de este tipo de ficción. Por ejemplo, si nos referimos nuevamente a la propuesta biográfica y la entendemos como un cuestionamiento paródico del relato identitario clásico, el texto autoficcional podría leerse como el reconocimiento de las limitaciones que el texto y la construcción del “yo” en este imponen, tal como señalaba Darrieussecq. O, como asevera Forest, para hacer tangible la consciencia de que cualquier construcción de la identidad es, inevitablemente, ficcional. Una lectura de la autoficción realizada desde la parodia sirve para mostrar cómo no estamos, necesariamente, frente a una negación de la autobiografía, sino a un reformulamiento autorreflexivo de esta. Un reformulamiento que reconoce su propia imposibilidad. El carácter irónico es claro: la autoficción se constituiría como una oscilación entre la aparente intención referencial y su imposibilidad reconocida.

Camacho, él también se sumerge en su creación. Como hemos visto, esta parodia plantea una estructura, la autoficción biográfica, y simultáneamente la subvierte, ironiza en torno a ella a través de uno de los personajes.

Este ejemplo apela a la risa y, en este sentido, podría entrar en una visión humorística del concepto de parodia: Camacho es una ridiculización caricaturesca de los tópicos del escritor. Sin embargo, también sirve para mostrar cómo la modalidad especular, debido a su estructura autorreflexiva, está vinculada a la parodia y la ironía. Es, por tanto, un caso ejemplar del modo autoficticio al que dedicaremos los siguientes apartados: la novela desmonta la figura del autor y, al hacerlo, cuestiona las pretensiones de factualidad que algunas formas de autoficción sugieren.

2.6. Conclusión

La autoficción especular, según la define Colonna en su libro, posee unas características concretas y, a pesar de la sugerencia que realiza el autor, en la cual señala que toda forma autoficcional muestra cierto grado de especularidad, es perfilada como una categoría distinta a las otras tres propuestas que el autor revisa. En este sentido, el concepto expuesto en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* es, en nuestro desarrollo, un punto de partida. Sin embargo, no debemos confundir la modalidad especular que hemos analizado en las páginas precedentes con la conceptualización de Colonna. Aunque sea nuestra referencia directa, es importante recalcar cómo ambos se distancian.

El aspecto central de la modalidad que hemos empezado a perfilar en este apartado, en contraste con la definida por Colonna, es que ve en la especularidad una estructura capaz de abarcar formas autofccionales que no entrarían dentro de la categoría desarrollada en el libro del teórico. Tal como pudimos apreciar al revisar *La tía Julia y el escribidor*, una obra que está por fuera de los parámetros de la tercera propuesta, que, en cambio, forma parte de la autobiográfica, es capaz de presentar características que la incluyan dentro de la estructura metaficcional de la especularidad autoficticia.

De igual modo, nuestra aproximación entiende la modalidad especular de la autoficción como una estructura dinámica. No solo posee el autocuestionamiento y la reflexividad propios de cualquier texto autoficticio, sino que se perfila como una forma de autoconsciencia más o menos explícita. Puede aparecer como parte de la estructura

del texto, como la metaliteratura de Camarero, o como un auto-comentario explícito que obligue a pensar la artificialidad del discurso literario y la figura autorial. En general, y por eso dedicamos buena parte de nuestro análisis a revisar sus propuestas, nos acercamos a la metaficción de Hutcheon, que siempre despliega una forma de reflexividad y obliga al lector a entender el rol que juega en la literatura. En el despliegue de esta autoconsciencia, es posible articular con el tema de la “identidad del autor”, no solo como una reflexión de la construcción del “yo”, sino como una explicitación y problematización de los procesos a través de los cuales se forma dicho “yo”.

Es desde este punto de vista que los conceptos de ironía y parodia adquieren relevancia. La modalidad especular, como hemos intentado definirla en este apartado, y según la desarrollaremos en los siguientes, no solo posee conciencia de su propia textualidad, también desvela, señala y deconstruye los mecanismos autoficcionales: elimina la ambigüedad que algunos teóricos ven esencial de la noción, y que sugiere un grado de factualidad en la historia o, por lo menos, en el personaje que reproduce al autor. Apunta a la artificialidad del proceso de ficcionalización que experimenta la figura autorial. No solo inserta o refleja al autor dentro de la diégesis, muestra cómo se produce esta inserción, cómo se pone en práctica la reflectividad. Al igual que la ironía, afirma y niega a la vez: se centra en el autor y lo convierte en parte de la ficción, ya sea de forma miniaturizada o protagónica, pero también recuerda que es, a pesar de cualquier aparente factualidad –que no siempre está presente–, ficticio. Afirma la presencia de la figura autorial, solo para recordarnos la ausencia del escritor real con el cual solemos asociarla. Por último, y coherente con su estructura análoga al significado irónico que definió Hutcheon, ninguna de las dos aserciones se superpone a la otra, ambas conviven en la modalidad especular. Se fórmula una estructura abierta, dinámica y dialéctica, cuyo funcionamiento varía en cada texto. Solo confrontando las nociones que hemos revisado con textos autoficticios, viendo cómo se despliegan los mecanismos metaficcionales, podremos entender, realmente, la capacidad interpretativa de esta aproximación.

3. LA AUTOFICCIÓN ESPECULAR COMO ESTRUCTURA IRÓNICA, ANÁLISIS DE CUATRO PROPUESTAS

Volvamos al concepto de “autoficción especular” que encontramos en el libro de Vincent Colonna. Para esta postura, lo central es que la figura autorial se vea reflejada dentro de la diégesis a través de algún mecanismo metaficcional. Esta manera de proyectar el “yo” del autor en la ficción es lo que recuerda a la metáfora del espejo. Siguiendo esta premisa, otros elementos, como la verosimilitud o el realismo de la historia, pasan a un segundo plano. Incluso, señala Colonna, es innecesario que el autor sea el protagonista de la narración. Siempre que exista algún dispositivo que espejee a la figura autorial, esta modalidad autoficticia se hará presente. La clave de la propuesta está en la autorreflexividad. Un texto que pueda ser enmarcado en esta categoría, una autoficción especular, posee y expresa consciencia de sus estructuras y mecanismos. Revela su propia artificialidad, muestra su funcionamiento como artefacto. En el proceso, hace partícipe al lector de esta consciencia. Así, mientras que otros modos autoficticios ficcionalizan la figura del autor y la incorporan a la diégesis, el modo especular también muestra cómo ocurre la ficcionalización, revela que este proceso es un artilugio del relato, y anula cualquier posible ambigüedad en torno a los límites que separan la ficción de la realidad.

Esta forma de autorreflexividad se puede apreciar en *The adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain, el ejemplo que cita Colonna al estudiar las ficciones miniaturizadas del “yo”, y que fue revisado en el segundo apartado de nuestra investigación. Si bien el narrador diegético de la novela acusa al autor de *The adventures of Tom Sawyer* de exagerar los acontecimientos narrados en dicha novela y asume la autoría del relato que está iniciando, ningún lector dudaría del carácter ficticio tanto de la historia como de quien la narra, especialmente si ha leído *The adventures of Tom Sawyer*. Tampoco dudaría de que el autor del libro que tiene en sus manos es Twain. Las líneas donde ocurre la ficcionalización del “yo” cumplen otros propósitos – ironizar en torno a la función autor, por ejemplo –, pero no hace vacilar al lector sobre los límites entre lo real y lo ficticio.

Al mismo tiempo, este ejemplo revela la otra cara de la autoconsciencia que define a la autoficción especular. El lector de *The adventures of Huckleberry Finn* probablemente haya leído la novela protagonizada por Tom Sawyer o, por lo menos, sepa de su existencia. En consecuencia, podrá confirmar el único dato biográfico

proporcionado en la ficción miniaturizada del “yo”, que Twain es el escritor de una novela en la cual Huckleberry Finn es un personaje. A esto debemos sumar que probablemente dicho lector conozca la relación entre ambos libros. La efectividad del mecanismo metaficcional que abre *The adventures of Huckleberry Finn* se encuentra en la capacidad de dialogar con esta realidad extratextual: la acusación del narrador homodiegético posee una modulación irónica solo en tanto el lector sabe que el autor real de la novela es el mismo Twain.

Esta fórmula se verá reproducida en cualquier texto autoficcional que responda a las características de la tercera postura propuesta por Vincent Colonna. Es la base de la estructura irónica que, como vimos en el segundo apartado, subyace a esta modalidad autoficcional. La potencia especular de un texto estará íntimamente relacionada, en este marco, con su capacidad de señalar a la figura del autor. Esto es lo que construye el doble significado irónico propio de este tipo de autoficciones: la consciencia que muestra el texto con respecto a su propia ficcionalidad choca con la imagen de lo real reflejada en la diégesis.

Será esta característica la que exploraremos en las páginas que siguen, ya no desde un punto de vista teórico –como en el segundo apartado de nuestro estudio–, sino a través de algunas obras venezolanas que implementen mecanismos análogos. Los distintos textos que trabajaremos en las siguientes páginas se caracterizan por indagar en la creación literaria, la autoría y la relación entre el texto y el escritor. El objetivo general será apreciar cómo la estructura autoconsciente propia del modo autoficcional especular se hace presente en el corpus que hemos seleccionado.

Los cuatro autores que revisaremos, en los textos a estudiar, asumen la labor de indagar las relaciones del texto y la autoría, señalando, simultáneamente, la artificialidad de sus propios mecanismos metaficcionales. Miguel Hidalgo, en su único libro de relatos y, concretamente, en “La isla de Xisca” (2011), despliega una *mise en abyme* capaz de reproducir el propio texto, haciendo imposible precisar cuál es el reflejo y cuál es el “real”. Rodrigo Blanco Calderón dedica buena parte de su obra a la figura autorial, lo cual lo lleva, inevitablemente, a cuestionar su propia labor literaria. Norberto José Olivar, por su parte, hace funcionar una metaficción altamente paródica, en la que el autor siempre tiene un lugar, directa o indirectamente. Ángel Gustavo Infante, en su única novela hasta la fecha, *Yo soy la rumba* (1992), lleva los mecanismos de la especularidad al límite, produciendo un texto que posee elementos de la tercera propuesta de Colonna sin que esto implique, en la obra, un carácter propiamente

autoficticio. Este último caso adquiere relevancia, pues formula la pregunta sobre los límites de esta modalidad autoficcional. La finalidad última será explorar precisamente esos límites, ver qué formas toma la autoficción especular y los matices que ha mostrado en la literatura venezolana reciente.

3.1. *El desdoblamiento del relato: Miguel Hidalgo, “La isla de Xisca”*

La obra de Miguel Hidalgo es reciente. A pesar de haber recibido múltiples reconocimientos antes de la publicación de *Todas las batallas perdidas* (2012), será este libro el que finalmente le abra un espacio dentro del campo literario de Venezuela. Además, ha recibido un premio por *El rey de la pista*, volumen de relatos inédito. Consecuentemente, los materiales de los que disponemos para estudiar al autor son limitados. Por fortuna, la calidad de sus textos, así como la heterogeneidad que muestran, compensan la escasa cantidad. Los diez cuentos que conforman su única publicación hasta la fecha poseen temáticas extremadamente distintas: “Grasa”, texto inicial, relata la historia de unos ladrones; “Noticias de la frontera” se ubica en el ambiente militar, se centra en la vida de un grupo de soldados que lucha contra la guerrilla en la zona limítrofe entre Venezuela y Colombia; también encontramos relatos de temáticas urbanas, como “Es solo música”, en el cual el protagonista narra su breve aventura sexual con una pareja de lesbianas, o “Tarde de perdedores”, en el que un equipo universitario de fútbol se droga durante un partido. Con estos ejemplos podemos vislumbrar la amplitud temática del volumen. Sin embargo, dos elementos le dan cohesión y coherencia: el estilo, parco y preciso, llevado con una efectividad incuestionable, y el tono realista y sucio que predomina a lo largo de la decena de textos.

En la compilación *Nuevo país de las letras*, en la cual se entrevista a Hidalgo, se aborda el problema de lo autobiográfico en su obra:

Si a Miguel se le ha asociado con Bukowski, narrador y poeta de americanísimo vitalismo, de impronta autobiográfica, quizás podría ser porque hay quien adivina la vida del autor en sus relatos. El escritor no niega que esas trazas biográficas estén presentes, pues toda escritura auténtica se relaciona con la experiencia. Pero no siempre quien hurga en un relato, buscando a la persona de carne y hueso equivalente al autor, acierta. Bien es sabido que, si de algo se vale un creador de personajes e historias, es de su capacidad para desdoblarse en otras vidas (Coll, 2016: 220).

La afirmación, demasiado amplia e imprecisa, y que repite un viejo tópico sobre la labor literaria, está inmediatamente seguida por una aclaratoria: por lo menos uno de los relatos, “Antenas”, que cuenta la relación entre el protagonista/narrador y su amigo Daniel, es decididamente autobiográfico. Esto es señalado por la coincidencia nominal que existe entre el narrador homodiegético y el autor (Hidalgo, 2011: 89)²⁸. Así, se da un nuevo sentido al párrafo citado y se predispone, en cierta medida, la lectura de otros relatos del libro, concretamente, de aquellos que pueden pasar por autobiográficos. “Grasa” y “Noticias de la frontera”, por ejemplo, quedan excluidos de esta consideración. “Es solo música”, en cambio, genera dudas.

El texto que interesa resaltar, que no solo dialoga con “Antenas”, sino que despliega un mecanismo autoficcional propio, es “La isla de Xisca”. Este cuento, quinto del volumen, se enfoca en la historia del romance entre el narrador y Xisca, una gallega que se ha dedicado a viajar por Latinoamérica. Es así como ha llegado a Venezuela. Él, por su parte, es un escritor que ha perdido su trabajo en una librería y está contando el dinero que les queda para sobrevivir. Se narra la cotidianidad de estos personajes: la noche que se conocen en un local de música caribeña; la adopción de un perro callejero al que llaman Hamlet; la visita de un viejo amigo de Xisca, Jordi, y el viaje que hacen con él a la playa; finalmente, el regreso de la española a su país. El grueso del relato se centra en el día a día de la pareja: una vida lenta, un tanto solitaria, que avanza sin mayores acontecimientos y que permite al lector adentrarse en la intimidad que viven los personajes.

La labor literaria del narrador se presenta a través de la redacción de un cuento metatextual, al cual se hace referencia desde los párrafos iniciales, produciendo una *mise en abyme* de la enunciación y el enunciado. Este metatexto es el eje del efecto especular, es un reflejo claro y directo del relato de Hidalgo. Ambos comparten el mismo título. En la diégesis, Xisca sugiere dicho título, tras leer una versión incompleta del relato (Hidalgo, 2011: 59). Este primer mecanismo autorreflexivo formula una

²⁸ “Antenas”, a través de un gesto onomástico, se sugiere como un relato autoficcional. Basta con confrontar algunos aspectos narrados para notar otras coincidencias entre el personaje/narrador y el autor: ambos, por ejemplo, estudiaron en el Liceo Urbaneja Achepol (Hidalgo, 2011: 87) y se graduaron de la escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (Hidalgo, 2011: 100). No nos detenemos a analizar este cuento porque no muestra ninguna de las cualidades autorreflexivas en las cuales hemos decidido centrar nuestro estudio. La narración describe algunos incidentes en la adolescencia y la adultez de los personajes, puntos de quiebre sutiles que moldean sus personalidades. Pero el texto no posee un carácter autoconsciente. El narrador, en ningún momento, reflexiona en torno a la labor literaria. Por tanto, queda fuera del foco central de nuestro marco investigativo.

pregunta ineludible: ¿el cuento de Hidalgo y el relato intratextual que escribe su personaje son el mismo y, por lo tanto, autor y narrador coinciden?

La duda queda parcialmente resuelta hacia las páginas finales, cuando el protagonista comenta que ha terminado la redacción: “Guardé el cuento y apagué la computadora. Me tiré en la cama y prendí la tele” (Hidalgo, 2011: 86). Si el metarrelato coincidiera con la diégesis, entonces, el final de la segunda debería coincidir con la conclusión de la escritura. Esto no ocurre. Después de la frase citada, todavía quedan algunas líneas antes de llegar al punto final de “La isla de Xisca”. Sin embargo, esto no cambia el efecto especular ni nos hace ignorar el vínculo que existe entre texto y metatexto. Por el contrario, la conexión aparece subrayada por tantos elementos, que estamos obligados a detenernos en ella y analizar sus implicaciones.

Lo primero que salta a la vista es la manera en que el personaje afirma un estilo, una forma de escribir y entender su labor literaria. Estos comentarios abren el relato: “Detesto las frases largas. Suelo enredarme con ellas. O mi discurso se enreda. Da lo mismo. Otra cosa que detesto es quedarme sin título. Y hay que tener un título. A juro” (Hidalgo, 2011: 59). El carácter autoconsciente de esas primeras líneas es evidente, ya que están escritas en el mismo estilo que el narrador perfila: frases breves y expresiones sencillas. Esta voz se sostendrá, evidentemente, a lo largo de la narración.

El personaje explicita ciertos parámetros que definen su voz. En una lectura aislada, este elemento especular se entiende desde la coherencia narrativa: la voz que narra, al confesar sus preferencias estilísticas, describirá también el estilo con el cual realizará su narración. Más allá, en el momento en que contrastamos “La isla de Xisca” con el resto del libro de Hidalgo, cuando hacemos dialogar este mecanismo especular con los otros relatos que conforman el volumen, nos damos cuenta de que estas características son una constante. Como señalamos al iniciar esta sección, son un elemento de cohesión en *Todas las batallas perdidas*.

El estilo descrito por el narrador de “La isla de Xisca” se repite incluso en los textos que presentan temáticas distintas a la del cuento en cuestión. En “Noticias de la frontera”, en el cual la historia no es ni autobiográfica ni autoficticia, podemos revisar el siguiente fragmento:

Terminó mi guardia y me fui a dormir. No pude hacerlo por mucho tiempo. Oí gritos. Me levanté listo para la batalla y agarré el fusil. Salí de la carpa. El pelotón entero estaba reunido afuera mirando al teniente que se retorció en el suelo y se restregaba las manos en el trasero. Bonilla y Da Sousa, que eran los que estaban haciendo la guardia en ese momento, vieron que el teniente había salido de su carpa

para hacer pupú por enésima vez. Parece que se le olvidó el papel toilet y se limpió con lo primero que tenía a mano. Tuvo tan mala leche que lo que encontró fue una planta que causa urticaria cuando hace contacto con la piel. Algo así como hiedra venenosa (Hidalgo, 2012: 23).

Apreciamos la misma fórmula: oraciones simples, concisas, a veces unidas por una conjunción copulativa o por una coma. Hay pocas frases complejas y las subordinadas se usan solo cuando es estrictamente necesario. En resumen, predominan las expresiones lacónicas cuya brevedad sirve para mantener el ritmo del relato.

Podríamos revisar cada uno de los cuentos que conforman *Todas las batallas perdidas* y veríamos que estas características se mantienen. “Antenas”, el otro texto del volumen que puede ser leído como autoficción, debido a la homonimia entre narrador y autor, presenta una voz con las mismas cualidades:

No lo había pensado, pero parecía mentira que aún estuviera intacto. Tenía los ojos inyectados en sangre y el cabello le llegaba hasta la mitad de la espalda. No era el mismo. De hecho, nunca había sido el mismo por mucho tiempo. Siempre cambiaba sus esquemas éticos, sus valores morales, su visión de lo que lo rodeaba. Había sobrevivido a todo. A su madre, al asma, al acné, al más absurdo rechazo social, a miles de palizas, a una retahíla de parasistemas (Hidalgo, 2012: 87-88).

Si en “Noticias de la frontera” vimos cómo un narrador claramente diferenciado del autor repetía el estilo descrito en “La isla de Xisca”, en este párrafo, una voz identificada con Hidalgo gracias a su nombre y al paratexto que citamos previamente (Coll, 2016: 220) también muestra las mismas características.

Esta forma de narrar debe ser asociada a la figura del autor: es natural que el escritor mantenga un estilo y, por tanto, no resulta extraño que dos textos que trabajan temáticas tan disímiles muestren características comunes. Esto nos trae de vuelta a “La isla de Xisca”. Lo que en un primer momento se lee como un mecanismo especular concreto –el narrador señalando su propia narración–, es una reflexión en torno al estilo que se repite en los diez relatos del libro de Hidalgo. Este estilo, heredero de autores norteamericanos como Bukowski y Hemingway –según se señala en la entrevista citada previamente (Coll, 2016: 220)–, no ha sido ignorado por los críticos del autor. Por ejemplo, en la breve reseña que realiza Ángel Gustavo Infante, parte de *Nuevo país de las letras*, la prosa de Hidalgo es referida con las siguientes palabras:

No obstante, sus criaturas no se quedan varadas en la vía: se mueven en ese vagavagar desenfadado con una admirable economía de recursos, según el diseño de una mano que observa mala conducta, contundencia y precisión. En otras palabras: el muchacho tiene pegada. Y lo celebro, porque con estos golpes discursivos, como

pedía Cortázar, siempre habrá de ganarle al lector por knock out (Infante, 2016: 227).

Al apuntar hacia la figura del autor, la especularidad se enmarca dentro de la autoficción. Lo que hace funcionar esta estrategia metaficcional es un desdoblamiento del relato. Existe el texto y su reflejo. Este último es referido indirectamente, de la boca de los personajes, y revela las estrategias narrativas desplegadas en “La isla de Xisca” y en otros cuentos del volumen. Esta duplicación del relato tiene, además, distintos elementos: texto y metatexto, la Xisca de la diégesis y la del relato intratextual, el escritor (ficticio) y la (meta)ficción. Por último, la autorreflexividad hace aparecer otro nivel: el autoficcional. Este juego de espejos produce un reflejo metaléptico de lo que está fuera de la diégesis. El personaje es, en última instancia, un espejo del autor. No en vano el metatexto y el relato de Hidalgo poseen el mismo título. Consecuentemente, la especularidad formula otras preguntas. Así como está la Xisca del texto y la que aparece en la (meta)ficción escrita por el personaje, ¿existe una tercera más allá de los límites de la diégesis? En relación con esta cuestión, y más importante desde el punto de vista de la autoficción, ¿el cuento narra la vida de Hidalgo?

Apuntamos previamente que, en las últimas páginas, el protagonista cierra su labor literaria, distinguiendo, en cierta medida, el metatexto de la diégesis. Esto no elimina la potencia especular de “La isla de Xisca”, pues no da una respuesta definitiva a estas preguntas. El lector sabe que hay un reflejo en el relato, está claramente señalado, pero es incapaz de precisar su extensión.

El despliegue de la metaficción afianza el vínculo entre autor y personaje, pues los comentarios autorreflexivos no se limitan al estilo de Hidalgo. También señalan a la relación entre la realidad y la ficción:

A mí siempre me ha resultado más fácil escribir sobre cosas que he vivido. Es más íntimo, más personal. La escritura se vuelve experiencia. O la experiencia se vuelve escritura. Uno puede escribir con más sinceridad, por decirlo de algún modo. [...] Siempre he dicho que una cosa es la ficción y otra la realidad. El médico argelino que se quedó atrapado en la ciudad plagada por la peste no existió salvo en el libro de Camus. Mandrake no es Rubem Fonseca ni viceversa. Henri Chinaski no es Charles Bukowski ni viceversa. Y si lo son, es lo que menos importa (Hidalgo, 2012: 60).

Esta reflexión surge a propósito de un comentario de Xisca: está segura de que el metarrelato habla de ella. En este sentido, el personaje femenino funciona como un reflejo indirecto del lector referido por Coll en la entrevista de *Nuevo país de las letras*,

que “adivina la vida del autor en sus relatos” (Coll, 2016: 220). Frente a esta sugerencia, el narrador aclara que ficción y realidad son diferentes, incluso cuando existe una relación entre ambas –como ocurre en los relatos de Bukowski, por ejemplo–.

Este breve fragmento es también un comentario sobre la autoficción y se extiende a otros textos del libro, sobre todo, a “Antenas”. La reflexión señala una de las paradojas de cualquier texto autobiográfico, el choque entre la honestidad del escritor y el carácter ficticio del texto. Primero, el narrador de “La isla de Xisca” confiesa que escribe sobre experiencias propias. Prefiere hacer esto porque es más “íntimo” y “personal”, lo que le permite “escribir con más sinceridad”. En este punto, podríamos pensar que Hidalgo pone en la boca de su personaje una opinión propia y, al hacerlo, confirma la sospecha de que este y otros textos de *Todas las batallas perdidas* hacen referencia a su vida. Sin embargo, inmediatamente después, el narrador niega esta posibilidad, al afirmar que ficción y realidad son cosas que no deben confundirse. Incluso si coinciden, explica, “es lo que menos importa”. Concluye reafirmando el carácter ficcional de cualquier relato, más allá de su contenido autobiográfico.

En resumen, la Xisca del metatexto no es, a pesar del parecido, la novia del protagonista. En el momento en que el personaje deviene metafiction, se transforma en un ente distinto.

Este cuestionamiento también interpela el mecanismo autoficcional. Quizá exista una Xisca más allá de la diégesis, que haya formado parte de la vida de Hidalgo, y tal vez la historia sea tomada de la vida del autor. Pero, en el texto, esta posible realidad ha devenido ficción y se ha transformado en otra cosa. El error que el narrador ve en su pareja es, también, el que comete el lector de Hidalgo. La acusación, por lo tanto, traspassa la diégesis: “Lo que me preocupaba es que ella se creyese el personaje del cuento. Como si fuesen lo mismo” (Hidalgo, 2012: 60).

Cuando la consideramos dentro de la estructura del relato, notamos que existe cierta ironía en esta aclaratoria. Lo que empuja a creer que “La isla de Xisca” podría reflejar la vida del autor es el mecanismo especular. No hay marcas autobiográficas en la diégesis. La labor literaria del personaje, sus comentarios sobre el estilo que emplea y, también, en torno a la relación vida-ficción, estos son los elementos que nos llevan a ver en el texto un espejo del autor. Si el lector confunde la realidad con la ficción, es debido a las estrategias metaficticias desplegadas. El texto propicia la lectura autoficcional y, al mismo tiempo, la niega a través de las reflexiones del narrador. Así, la estructura narrativa realiza la doble aserción de la ironía.

El vínculo especular entre texto y metatexto vuelve a aparecer a lo largo del relato, siempre sumando un nuevo matiz al carácter reflectante de la metaficción. La cuestión del título, con la cual inicia “La isla de Xisca”, es retomada más adelante y contextualizada. Asimismo, se proporciona una explicación:

En el cuarto hacía un calor insoportable, así que movimos los muebles y sacamos el colchón a la sala. Dormíamos desnudos con todas las ventanas abiertas. En una de esas ocasiones fue cuando Xisca dijo que teníamos una pequeña isla sólo para nosotros dos. A mí me pareció la cursilería más grande que había escuchado en mi vida. Pero como lo dijo con los ojos cerrados, era posible que estuviese hablando dormida y así la gente dice cualquier cosa. En todo caso fue lo último que dijo esa noche (Hidalgo, 2012: 81).

Unas páginas más adelante, cuando la relación tiene los días contados, el narrador vuelve al inicio del relato y refiere una vez más el momento en que Xisca sugiere el título (Hidalgo, 2012: 83). Al igual que ocurre en los primeros párrafos, se proporciona una explicación sobre el texto que estamos leyendo a través de un comentario intradieгético y es inevitable preguntar si esta explicación rebasa la diégesis. Dicho de otro modo, preguntar si la historia está tomada de la vida de Hidalgo y, por tanto, se está revelando el origen extradieгético del título.

Coherente con el mecanismo desplegado previamente, no es posible confirmar la veracidad de este fragmento. Mas el comentario de Xisca ayuda a entender la relevancia del título: a pesar de lo cursi que pueda ser, esto describe lo que ocurre en el cuento. La pareja construye un pequeño mundo en el cual convivir. La soledad, la intimidad y la complicidad que desarrollan, así como las disonancias que existen entre ellos, son los fundamentos de esta isla y se hacen tangibles en la narración.

Hay otros mecanismos que hacen dialogar explícitamente la diégesis con el metatexto, llegando, en ocasiones, a confundir el proceso de creación literaria con el desarrollo de la historia. En otras palabras, la metaficción plantea preguntas que la vida (ficticia) de los protagonistas se encarga de responder, haciéndonos pensar que la vida avanza con la escritura. En la parte “IV”, este recurso muestra su efectividad a través de una *mise en abyme* de la enunciación:

Las fiestas de Carnaval estaban llegando a su fin y yo no había terminado el cuento. Estaba sentado frente a la computadora y me había quedado mirando la última frase escrita. Xisca estaba asomada en la ventana.

–Deberíamos irnos de viaje.

Aunque la oración no era nada de otro mundo, tenía la capacidad de irrumpir extrañamente en el silencio. Como si de pronto estallara una bomba en la calle. A

veces pasaba eso con Xisca. Detonaba en el momento menos esperado (Hidalgo, 2012: 66).

En una lectura inicial, lo natural es pensar que se habla de dos frases distintas. Primero, la última que ha escrito el narrador en su ordenador y que desconocemos. Segundo, la sugerencia de Xisca, presentada en un diálogo, en la voz del personaje. Pero, al narrador retomar la palabra, es difícil precisar a cuál se refiere o si, quizá, ambas son la misma.

No existe propiamente una confusión y, en caso de que pudiera haberla, las últimas líneas del fragmento la aclararían: Xisca es la que detona en momentos inesperados. La fuerza de la especularidad se encuentra en cómo se vincula a Xisca con la redacción del metarrelato. Este vínculo, ya lo hemos visto, es constantemente sugerido en el texto. Esta es la razón por la cual el comentario del narrador parece apuntar simultáneamente hacia el metatexto y hacia la sugerencia del personaje femenino, porque señala tácitamente a la estructura narrativa de “La isla de Xisca”. Dentro del cuento de Hidalgo, este pasaje marca un punto de quiebre, el momento en que los protagonistas comienzan a distanciarse: hay una irrupción, una detonación sutil que llevará, eventualmente, al final de la relación. Este punto de quiebre queda resaltado por otros elementos. Por ejemplo, mientras el narrador ve su computadora, centrándose en su labor literaria, Xisca mira por la ventana, fantaseando con futuros viajes. La personalidad del primero es sedentaria y sobria, la de la segunda es inquieta.

Esta disonancia se subraya más adelante, después de que Xisca proponga ir a la playa o a Mérida, en Venezuela: “Lo decía en serio. Solo estaba esperando mi aprobación. La más mínima iniciativa para juntar unas pocas cosas en su bolso y lanzarnos al camino. Yo, en cambio, pensaba en cómo resolver el mercado que debíamos hacer pronto” (Hidalgo, 2012: 67). La diferencia marca una distancia que será explorada en otros episodios, sobre todo con la aparición de Jordi, el amigo de Xisca que invade la isla que la pareja ha construido.

Lo que interesa resaltar es cómo el mecanismo metaficcional se entrelaza con la estructura del texto. La frase dicha por Xisca implica un cambio en el relato, el tono autorreflexivo se repliega momentáneamente, aparecen el perro Hamlet y Jordi, la vida de los personajes empieza a cambiar y esto eventualmente llevará a la conclusión de la historia. Al conectar la sugerencia de Xisca a la redacción ficticia del metatexto, aumenta la especularidad: el distanciamiento entre los personajes es un engranaje más en el artefacto textual que es “La isla de Xisca”, tal como la frase escrita por el narrador en el ordenador.

Vemos un mecanismo análogo cuando se explica por qué termina la relación. A pesar de las diferencias entre los dos personajes –y de la intimidad que comparten–, la conclusión del romance llega desde el exterior: el padre de Xisca la llama por teléfono y le dice que le ha comprado un pasaje de regreso a España. Justo antes de saber esto, el narrador comenta que su cuento está “casi listo” (Hidalgo, 2012: 82). La especularidad es mucho más sutil que en el fragmento que citamos arriba. Aun así, es tangible y recuerda que el metarrelato avanza con la relación de los personajes: cuando el cuento necesita una conclusión, el noviazgo termina. Metaescritura y vida (ficticia) de los personajes avanzan paralelamente, manteniendo un vínculo que refleja, al menos en cierto grado, el mundo extradiegético.

Estos últimos elementos metaficcionales –la explicación del título y los diálogos entre la *mise en abyme* y la diégesis– muestran otro aspecto importante de la especularidad, la capacidad que posee de ir más allá de la ambigüedad en torno a los límites de la ficción. Aunque la explicación del título sea ficticia, apunta al significado de la expresión que encabeza el relato de Hidalgo. Lo mismo ocurre con la *mise en abyme*. Si bien su aparición es un elemento ficcional, refleja la estructura del texto. Partiendo de esto, llegamos a la conclusión que el narrador ya advirtió en los primeros párrafos: incluso si vida y ficción coinciden, es lo que menos importa.

Como hemos insistido, no existen señas autobiográficas que permitan asociar al protagonista de “La isla de Xisca” con el autor de *Todas las batallas perdidas*. Son los mecanismos especulares los que empujan a sospechar una relación entre ambos. Esta estructura metaficcional posee un carácter irónico, ya que, al tiempo que parece sugerir un vínculo entre la ficción y la realidad, afirma en las primeras páginas del cuento que confundir ambas instancias es un error. Si quisiéramos buscar un ejemplo de una autoficción sin identidad –sin efectos de vida– lo encontraríamos en este cuento. La narración nos lleva, por un lado, a buscar al autor en la diégesis y, al mismo tiempo, se encarga de cuestionar esa pretensión y de recordarnos el carácter artificioso del relato. No solo porque el personaje traza una línea que separa la vida de la ficción, también porque la narración revela su propia estructura a través de la *mise en abyme*. Esto apunta, finalmente, a la artificialidad del texto: la realidad que pudiera o no servir de materia prima para “La isla de Xisca” resulta irrelevante, pues, a fin de cuentas, el cuento es una construcción.

El desdoblamiento del relato en su propio reflejo se proyecta hacia la exterioridad de la diégesis. Este mecanismo produce la cualidad autoficcional, incluso

cuando el carácter autobiográfico queda anulado por la propia especularidad del texto, pues, desde el inicio, el narrador recuerda que no se debe buscar la realidad del autor en la ficción.

3.2. *La autoría como eje de la ficción: el universo intertextual de Rodrigo Blanco Calderón*

A diferencia de Miguel Hidalgo, Rodrigo Blanco Calderón posee una obra amplia y reconocida. Accedió al mundo literario de Venezuela a los veinticuatro años, cuando su primer libro de relatos, *Una larga fila de hombres* (2006), resultó ganador del Concurso de Autores Inéditos de la editorial Monte Ávila. A este han seguido otros tres volúmenes de cuentos, *Los Invencibles* (2007), *Las Rayas* (2011) y *Los terneros* (2018), y una novela, *The Night* (2016), publicada por Alfaguara en España y que ha sido traducida al francés. Esta trayectoria lo ha convertido en uno de los autores más comentados de su generación.

Sus libros abarcan una abundancia de temas y demuestran la influencia de distintos escritores latinoamericanos –Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Bryce Echenique, entre otros–. Sin embargo, el autor con mayor presencia en las obras de Blanco Calderón es él mismo. Esto puede parecer una obviedad, en tanto que la función-autor es un elemento estructural del texto. A pesar de esto, apuntamos a otro tipo de presencia. En sus dos primeras colecciones de cuentos, encontramos “notas preliminares” del autor, en las cuales se realiza una introducción al volumen correspondiente y breves explicaciones a los relatos que lo conforman. De la misma manera, *The Night* se cierra con un agradecimiento en el que se mencionan detalles sobre el trabajo investigativo que precedió a la novela, como, por ejemplo, la ayuda que prestó Antonieta Madrid, escritora venezolana, en la reconstrucción de la vida del poeta Darío Lancini –ambos, además, devienen ficción en la diégesis– (Blanco Calderón, 2016: 353).

Blanco Calderón no se preocupa por ocultar su figura al construir la ficción. Por el contrario, pareciera tener la necesidad de recordar constantemente su presencia. Esto no se limita a las notas preliminares y al agradecimiento de la novela. En algunos de sus libros encontramos advertencias sobre el carácter estrictamente ficcional de los

personajes y de las historias, siempre con cierto tono irónico²⁹. También insiste, el autor, en recordar sus influencias, usualmente citadas por sus personajes en la diégesis³⁰. Por último, y más importante para nuestro estudio, su figura deviene ficción dentro de los textos, otorgándoles una cualidad autoficticia. Además de las formas especulares que estudiaremos en esta sección, encontramos ejemplos de otras modalidades autoficcionales. “La malla contraria”, parte de su primer libro, por ejemplo, posee guiños autobiográficos que podemos contrastar con la entrevista realizada al autor en *Nuevo País de las Letras* (Raffalli, 2016)³¹. Encontramos un caso similar en “De todas maneras rosas”, sobre el cual afirma el autor, en la “Nota preliminar” de *Una larga fila de hombres*, que “casi todo es real” (Blanco Calderón, 2006: 1).

No nos detendremos en el análisis de estos casos, y otros semejantes, en tanto que no entran en el marco que hemos establecido para este apartado, enfocado en la autoficción especular. Pero interesa resaltar cómo Blanco Calderón ficcionaliza su vida, con mayor o menor fidelidad. En resumen, este escritor se filtra en su obra y subraya su presencia en esta, ya sea fuera de la diégesis, con comentarios y explicaciones

²⁹ El ejemplo más claro lo encontramos en *Una larga fila de hombres*: “Cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia... en serio” (Blanco Calderón, 2006). La reafirmación al final de la frase, dirigida a un lector poco convencido con la aclaratoria, formula el tono irónico de la advertencia preliminar, en tanto que parece confirmar la cercanía de los textos con la realidad.

³⁰ Un pasaje con el cual podemos confrontar esta afirmación lo encontramos en uno de los relatos que trabajaremos en esta sección: “Uñas asesinas”. En la casa de uno de los personajes, Miguel Ardiles, tío del narrador/protagonista, encontramos los siguientes objetos: “En el corcho de la sala de su apartamento de soltero, tiene como único adorno tres grandes fotografías coronadas por una más pequeña. Son imágenes santas que presiden el altar de su biblioteca que ha ido ocupando lentamente las paredes del apartamento como una trepadora. Del lado izquierdo está Ricardo Piglia, del lado opuesto Fernando Vallejo, en el medio Roberto Bolaño. Y coronando las tres fotografías hay una foto de Borges” (Blanco Calderón, 2006: 96). La relación de estas figuras, “santos” literarios de Ardiles, con Blanco Calderón la podemos encontrar en el epígrafe de otros relatos. “Una larga fila de hombres”, el texto que da título al libro, esta precedido por una cita a Piglia y “Los invencibles”, del libro homónimo, por una de Bolaño. Algunas de estas influencias también son comentadas en la entrevista contenida en *Nuevo País de las Letras* (Raffalli, 2016).

³¹ El texto presenta una modalidad biográfica de la autoficción, construida a partir de distintos “efectos de vida”, para decirlo con Darrieussecq, acompañados de una autorreflexividad sutil. En “La malla contraria” encontramos a un personaje que fue jugador de fútbol en su infancia y que es un lector de las obras de Bryce Echenique, al igual que Blanco Calderón. En la entrevista publicada en *Nuevo País de las Letras*, el escritor comenta su afición por el fútbol y explica que dejó de jugar porque en “bachillerato no había equipo” (Raffalli, 2016: 126), la misma razón que da el narrador en el relato (Blanco Calderón, 2007: 34). Sobre el autor peruano, Blanco Calderón afirma: “La primera influencia literaria que me marcó de manera ya muy consciente fue la obra de Alfredo Bryce Echenique” (Raffalli, 2016: 127). Finalmente, “La malla contraria” concluye con el narrador afirmando que escribirá una novela, cuyo personaje central se llamará Julia, produciendo así una breve *mise en abyme* de la enunciación. La relevancia de este metatexto –aún no escrito en la diégesis– está en el nombre de la protagonista, ya que nos topamos con este en el siguiente relato, “De todas maneras rosas”, y reaparecerá en otros, como “Los Invencibles”. Esta forma de especularidad, construida a través de diálogos intertextuales, es una constante en la obra del autor, como podremos ver al revisar otros textos.

peritextuales, o dentro de la ficción, a través de un personaje que lo reproduce o lo refleja en el marco diegético.

Esta cualidad, que puede pasar como parte de un proyecto consciente o como narcisismo literario, se relaciona con otra: el problema central de la mayor parte de la obra de Blanco Calderón es la autoría. Con algunas excepciones –por ejemplo, “Calle Sarandí” o “En la hora sin sombra”, ambos parte de *Los Invencibles*– sus textos trabajan el problema de la creación literaria y se centran en la figura del creador. Incluso relatos que no son ni especulares ni autoficcionales tienen como protagonista o como personaje a un escritor. Este es el caso de “El último viaje del tiburón Arcaya”, de su segundo libro. El mismo Blanco Calderón hace referencia a esta característica:

Me gustan los autores y los libros que hablan de otros autores y otros libros. Me gustan los personajes que se vuelven locos o que se pierden simplemente por el efecto de una lectura. Me gustan las historias de los escritores raros, de los escritores malditos, de los escritores perdidos. Y además, termino conectando eso con el contexto del que yo vengo, que es la Caracas tildada por algunos estudios como la ciudad más violenta del mundo. No sé si lo sea, pero seguramente sí es una de las más violentas. Todo lo que yo escribo está empapado de esa violencia (Raffalli, 2016: 127).

Esta cita resume buena parte de la bibliografía del autor, en tanto que señala los dos temas centrales que la atraviesan y la conexión que busca establecer entre ellos³². Será en este diálogo entre la autoría literaria y la violencia donde se ubicará la especularidad autoficcional.

Podemos clasificar sus textos especulares en tres categorías que servirán de guía. Primero, aquellos que reflexionan en torno al proceso de creación y sus implicaciones. Segundo, la especularidad que refleja el proceso de (auto)ficcionalización. Finalmente, la ficcionalización de un “otro”. Esta última modalidad aparece en su novela, *The Night*, a través de una ficción miniaturizada del autor, cuya autorreflexividad afecta la lectura completa del libro. Antes de avanzar al análisis, debemos recordar que las lecturas no se ordenan cronológicamente, sino prestando atención a estos tres tipos de especularidad y a cómo se despliegan.

³² Esta temática ya ha sido señalada por otros críticos. Por ejemplo, Pedro Luis Vargas Álvarez afirma que: “se trata en estos relatos de levantar una imagen de la ciudad de Caracas como espacio que desarticula al individuo” (Vargas Álvarez, 2012: 72); frente a esta realidad, “los personajes letrados de los relatos funcionan como agentes que intentan organizar el caos urbano introduciendo una lectura desviada de la realidad: al leer la ciudad desde el discurso de la ficción, descubren [...] su incapacidad para organizar el espacio en una narración coherente” (Vargas Álvarez, 2012: 73). Si bien este crítico apunta a cuatro relatos concretos y enlaza lo citado con la noción de lo “fantástico”, en estos fragmentos se sintetiza un motivo abordado en buena parte de la obra de Blanco Calderón: la figura del escritor y/o del lector que busca entender, a través del arte o la literatura, un mundo caótico que se resiste a la lógica.

La primera modalidad, centrada en la creación literaria, no se presenta en un comentario intradiegético y explícito. En cambio, se pone en escena el proceso escritural. Dicho de otro modo, la ficción retrata la escritura en su desarrollo, concretamente, una autoescritura que se interpela a sí misma. La estrategia narrativa posee una carga especular que incita a confundir las figuras del narrador y del autor. Esto se logra en tanto que la escritura ficticia de la diégesis parece coincidir con la redacción (real) de esta. Los dos relatos que hacen funcionar este mecanismo metaficcional, lo hacen de manera distinta y, sin embargo, terminan señalando al mismo punto, la figura autorial, la cual es interpelada y deconstruida.

“El primer cuento”, con el cual abre *Una larga fila de hombres*, es el ejemplo más claro con el cual confrontar esta afirmación, ya que la narración gira exclusivamente en torno a la labor literaria. El narrador comienza explicando que está acostado en su cama y que no logra comenzar a escribir:

Definitivamente, con este calor no se puede escribir: quién me iba a decir que el factor climático influye en la escritura. Desde hace una hora estoy intentando dar con ese cuento, con esas palabras, pero no puedo. Hasta ahora sólo he logrado hacerme inseparable de la funda de la cama y garabatear unas cuantas líneas sin sentido. Pero por más que quiera echarle la culpa al calor, o a las horas que escojo para escribir –en plena hora del burro, por ejemplo– tengo que empezar a ver si el problema soy yo (Blanco Calderón, 2006: 5).

El relato devendrá, entonces, en una reflexión del protagonista: reconoce que quizá no posee “madera de escritor” (Blanco Calderón, 2006: 5) y confiesa su poca constancia y experiencia. Habla, en resumen, sobre su proceso creativo o, para ser precisos, la ausencia de este.

El foco cambia en el medio del relato. Lo que parece un cuento sobre la incapacidad de escribir –el miedo a la página en blanco, el estanco creativo–, se transforma en un cuento sobre la creación, en general. Esto ocurre cuando el narrador se detiene y comenta lo siguiente:

Es increíble, comencé estas páginas queriendo escribir sobre el problema de escribir un cuento, o de escribir en general. En realidad no estoy acostado en mi cama, ni hace calor, ni estoy sudando, aunque es cierto que necesito un escritorio. Ahora no me atrevo a leer esas líneas anteriores tan confesionales, tan ingenuas, tan poco literarias. Tienen el sabor triste y al final indiferente de cualquier diario íntimo de cualquier muchachita abatida por no saber qué hacer con el cuaderno nuevo que le regalaron (Blanco Calderón, 2006: 7).

El relato se ve a sí mismo y desmonta su propia ficción. La voz narrativa reconoce su intención –“escribir sobre el problema de escribir”– y procede a señalar el carácter ficticio de lo dicho: no está acostado en su cama ni hace calor. Finalmente, desacredita los primeros párrafos del texto, en tanto que ingenuos y poco literarios.

Inmediatamente después de este proceso deconstructivo, que desarma la ficción erigida en los primeros párrafos, la voz narrativa procede a realizar una aseveración sobre la literatura y revela, a través de esta, la estrategia utilizada en su propia narración:

Ciertamente escribir requiere una disociación extraña entre persona y personaje. Con las últimas novelas que he leído, sé que no es necesaria una historia para escribir algo. Sólo hace falta ejercitar la palabra y tener una sensibilidad para captar lo literario, lo increíble, lo bello que debe subyacer detrás de todo (Blanco Calderón, 2006: 7).

A partir de este punto, el relato se transforma en un comentario sobre sí mismo. Con cierto tono irónico, desacredita sus pretensiones y sus métodos. Reconoce el facilismo del tema, pero lo complejo de la ejecución y su imposibilidad de abordarlo efectivamente (Blanco Calderón, 2006: 7).

El resultado de esta autoconsciencia narrativa, claramente irónica, es un cuento sin historia, como las novelas que se describen en el párrafo citado. Un cuento, por lo menos, sin una historia clara: un relato que se limita a narrar su propio proceso de narración.

“El primer cuento” va más lejos, pues la reflexión sobre la labor literaria deviene en una reflexión sobre la autoría. Como parte de su propia deconstrucción, la voz narrativa reconoce que: “en ningún momento [establece] una diferencia entre autor y narrador” (Blanco Calderón, 2006: 8). Una vez más, el texto explica sus propios mecanismos y, al hacerlo, revela su carácter paradójico. Aunque ha afirmado previamente que es necesaria una disociación entre autor y narrador, ahora reconoce que no ha puesto en práctica este principio. La voz narrativa no ignora la paradoja y la reafirma. Esta línea de pensamiento llegará a una conclusión que engloba lo que es el tema del relato: “la literatura es una mentira” (Blanco Calderón, 2006: 8).

Trasluce la cualidad autoficticia de “El primer cuento”. La voz narrativa se identifica con el autor, produciendo así un mecanismo metaficcional. Concretamente, ocurre una *mise en abyme* del enunciado, en tanto que el protagonista habla de sus escritos –incluidos los primeros párrafos de este texto concreto–, y de la enunciación,

pues quien habla es un escritor en plena labor. También, al comentar sus procedimientos, el narrador afinca la identificación con el autor. El texto produce la impresión de que el escritor se quita la máscara ficcional para hablar de lo que ha escrito. Incluso si la literatura es una mentira, parece que ahora el lector es cómplice del mentiroso.

Mas el mecanismo posee un segundo giro, en el cual realizamos una transgresión metaléptica hacia otro nivel diegético. Ocurre en el párrafo que clausura el cuento: “El hombre apagó la computadora, apagó las luces y puso a funcionar el ventilador con cuidado. Luego se sentó en la sala, mientras el viento ficticio le refrescaba el rostro. En su rostro estaba la felicidad del primer cuento” (Blanco Calderón, 2006: 10). Con estas líneas se introduce una nueva voz narrativa, ubicada fuera de la diégesis de la primera parte del relato. Ella presenta a otro escritor que, dentro de la ficción, ha redactado el cuento que acabamos de leer, el primer cuento. Hemos estado leyendo, en otras palabras, un metarrelato. Esta metalepsis supone una reafirmación del carácter ficcional del texto: no solo se habla del “viento ficticio”, sino que el hombre que apaga la computadora es descrito por un narrador heterodiegético. Este último giro metaficticio deconstruye la autoficción del metarrelato. La aparente coincidencia entre autor y narrador era parte de una metafiction, de un texto creado por un hombre, a su vez, ficticio.

“El primer cuento” cae en ciertos tópicos de la literatura metafiction, algo natural al considerar que es parte de un libro inicial. Esto no evita que, en su forma, despliegue la estructura irónica de la especularidad. El texto sugiere una coincidencia entre autor y narrador, solo para desmentirla inmediatamente después. Esta afirmación contradictoria se repite en dos niveles distintos. Primero, a través del autocomentario del metanarrador que desvela la ficción construida en los primeros párrafos. Segundo, a través de las líneas finales en las cuales accedemos a otro nivel diegético, abiertamente ficticio. Esta transgresión metaléptica desmonta cualquier posible ambigüedad producto de la autoficción: todo es parte del juego ficcional, nunca hubo una coincidencia real entre personaje y persona. La literatura, tal como se afirma en el centro del texto, es una mentira o, por lo menos, no debemos confundirla con la realidad. El autor, al simular estar presente en el texto, subraya su ausencia.

El segundo texto que representa en la diégesis el proceso de creación literaria es “Uñas asesinas”, el último y más extenso de *Una larga fila de hombres*. Aborda el problema desde la redacción de un diario ficticio. En consecuencia, la escritura no es

simultánea al desarrollo de la diégesis, como se pretende en “El primer cuento”. Sin embargo, el diario se actualiza constantemente y cada entrada ignora lo que ocurrirá en las siguientes. En otras palabras, es un documento ficticio que simula una relativa instantaneidad entre lo narrado y la narración, lo cual supone, por otra parte, cierta fragmentariedad en el relato. El narrador solo ofrece una visión total de la historia al llegar a la conclusión.

El diario narra lo que vive un estudiante de literatura caraqueño entre el 31 de Mayo y el 31 de diciembre del 2004. Si bien las primeras entradas giran en torno a la escritura misma del diario, el narrador pronto desviará su atención hacia una serie de asesinatos cometidos contra indigentes. El cuento convoca los dos temas que Blanco Calderón señala como esenciales de sus libros: la escritura y la violencia. Si bien la historia de “Uñas asesinas” gira en torno al caso policial que obsesiona al protagonista, a sus especulaciones y a la resolución de este, termina volviéndose una vía para inquirir en torno a la labor literaria y a la autoría.

Uno de los puntos clave es la manera en que la ficción desborda la diégesis. El diario es redactado en un cuaderno anaranjado que Emilio, el narrador, recibe de su tío, Miguel Ardiles (Blanco Calderón, 2006: 65), personaje que también es protagonista del cuento que da título al libro, “Una larga fila de hombres”. Este tipo de vínculo intertextual entre distintos relatos es un motivo común en la obra de Blanco Calderón y ayuda a construir un universo ficcional que dialoga consigo mismo y que construye un sentido más allá de la individualidad de los textos.

Ardiles, por otro lado, es uno de los habitantes más complejos del cosmos textual del autor venezolano. Posee una doble vida que se columpia entre la norma y lo que está fuera de ella. Esta bipolaridad queda expresada en su profesión: es el psiquiatra forense encargado de evaluar la salud mental de los criminales. Dialoga con la locura y con la transgresión, desde la razón y la autoridad oficial. Incapaz de manejar sus propias neurosis, termina perdido en laberintos personales, a veces con consecuencias que rayan en lo criminal. En el cuento que protagoniza, “Una larga fila de hombres”, coquetea con la posibilidad de ser homosexual hasta el punto de buscar con quien experimentar. En el último momento, antes de que se consume el acto sexual, un ataque de pánico y rabia, ocasionado por la posibilidad de perder el control, lo lleva a golpear al hombre seleccionado para el experimento, casi hasta matarlo (Blanco Claderón, 2006: 11-26).

En “Uñas asesinas”, vemos un rostro distinto de Ardiles. Es el tío del narrador homodieético. Por lo tanto, se muestra sensato, sobrio, al tiempo que se permite ciertas

licencias con su sobrino: ambos comparten el gusto por la literatura y la marihuana. No se menciona la otra cara del personaje. A pesar de esto, quien haya leído “Una larga fila de hombres”, parte del mismo volumen de relatos, reconocerá en él esta ambigüedad entre la norma y la transgresión, una ambigüedad que también es parte del desarrollo de “Uñas asesinas” y de su protagonista. Emilio pierde de vista, en ocasiones, hasta qué punto sus deducciones racionales son, en realidad, el resultado de despuntes de locura y paranoia. Él mismo reconoce esta situación límite: “Mis hallazgos no pasan de ser cosas nimias, detalles en los que sólo una persona paranoica o simplemente aburrida puede fijarse y darles sentido. El mapa es invisible, solo yo puedo verlo” (Blanco Calderon, 2006: 103). Ardiles funciona como un espejo indirecto del protagonista, una primera forma de autoconsciencia encubierta.

Enfoquémonos en los mecanismos metaficticiales abiertos. Una vez que nos adentramos en la lectura del diario ficticio, notamos que el estudiante de Letras que lo redacta no pierde oportunidad para reflexionar sobre la literatura y el arte. Los comentarios sobre la escritura y la ficción que realiza Emilio son auto-comentarios indirectos al diario que está redactando. Es así como se perfila un proyecto, casi una estética, nunca explícitamente referida al propio diario pero que señala, en todo momento, a la diégesis.

La primera seña aparece como parte de un comentario sobre dos películas:

Hoy descubrí lo que me desagradó de la película de ayer [*About Schmidt*]. Y lo descubrí con otra película: *The House of Sand and Fog*. La miseria y la decadencia tienen que ser ejemplares. Toda obra debe apostar, por lo menos las de este tipo, a que el espectador se compadezca de los personajes, sufra con ellos en un sentido de solidaridad y aprendizaje. Estimular la vergüenza ajena, que es radicalmente íntima, no tiene sentido. Todo esto, por supuesto, es el lenguaje de la tragedia. El exceso, la catarsis, el aprendizaje y, por supuesto, la bilis (Blanco Calderón, 2006: 72).

Este fragmento es una autocita, es decir: el narrador cita una entrada previa del diario que no es parte del relato –más allá, sobra decirlo, de esta referencia–. El fragmento aparece como un metatexto y lo acompaña un comentario. Justo antes, Emilio apunta: “El 6 de junio, más calmado, escribo lo siguiente”. Esta breve contextualización escenifica una parte central del proceso de escritura, la revisión y el consecuente distanciamiento que esta implica. Se subraya, al mismo tiempo, uno de los elementos que señalamos arriba: la instantaneidad ficticia de la escritura, coherente con la simulación del diario. Mientras que el fragmento del 6 de junio sobre las dos películas fue escrito en el calor del momento –o, para decirlo con el narrador, en la calma del

momento—, la contextualización es capaz de reconocer la emocionalidad contenida en la escritura.

Este mecanismo metaficcional, la revisión de entradas previas del diario, se repite en otros episodios. Alcanza su punto álgido, como es de esperarse, casi en la conclusión, cuando el protagonista repasa lo que ha escrito, tras meses sin redactar en el diario, y reconoce lo absurdo e inquietante de la historia (Blanco Calderón, 2006: 132).

Más allá de esta cualidad metaficticia, cabe preguntar por las reflexiones en torno a las películas en cuestión —*About Schmidt* (2002), dirigida por Alexander Payne, y *The House of Sand and Fog* (2003), de Vadim Perelman—, pues son reflexiones indirectas sobre “Uñas asesinas”. El comentario apunta, con algunos cambios, al elemento que Aristóteles considera esencial de la tragedia: la catarsis³³. El relato de Blanco Calderón, sin embargo, no es una tragedia. Por el contrario, parece sugerir la imposibilidad de la estructura clásica de la tragedia en el contexto del protagonista, la capital venezolana de comienzos del siglo XXI. El narrador investiga unos asesinatos, hasta se encuentra con una víctima poco después de ser atacada (Blanco Calderón, 2006: 100-102), y nada de esto afecta de manera definitiva su existencia. Abandonará su obsesión y la escritura del diario al encontrar una novia. Los hechos sórdidos que llamaron su atención son prácticamente olvidados, por él y por todos en la ciudad. A pesar de sus búsquedas y sus indagaciones sobre la literatura, la violencia y, en última instancia, su propia vida, este personaje no alcanza una catarsis a través de la escritura del diario, mucho menos aprende algo en el sentido tradicional. Tal como señala en las últimas páginas del diario, la historia resulta, desde este punto de vista, absurda: como la violencia perpetuada contra los indigentes, no tiene un sentido claro.

El lector, como testigo de esta historia, llega a un punto análogo al del narrador: incapaz de dar un sentido a la violencia relatada, queda con la “incomoda sensación de haber interceptado las pesadillas de otra persona” (Blanco calderón, 2006: 132). En consecuencia, no hay una catarsis aristotélica, no podemos sufrir con el protagonista porque él no sufre, ni siquiera parece sentir empatía por las víctimas y las olvida cuando pierde interés.

Luego, el comentario sobre las dos películas puede ser leído como un reflejo opuesto del texto, un auto-comentario irónico. El autor del diario se obsesiona con los

³³ Aristóteles señala: “la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos” (Aristóteles, 2007: 47).

indigentes asesinados y se ve reflejado en ellos. Pero no siente empatía. Por el contrario, parece entumecido e insensibilizado ante la violencia de la que es testigo, está disociado de ese “otro” encarnado en los indigentes, un “otro” que es maltratado y asesinado.

Este problema enlaza con el tema de “Uñas asesinas”. El cuento puede ser descrito como un retrato de Caracas, lo que construye, a fin de cuentas, un reflejo de cualquier urbe latinoamericana. En este sentido, la trama de los indigentes refleja uno de los problemas centrales de las sociedades modernas, lo que Zugmun Bauman denominó “residuos humanos”. Aquellos individuos que representan un excedente para los planes de modernización: “ser ‘superfluo’ significa ser supernumerario, carente de uso [...]. Los otros no te necesitan. Que te declaren superfluo significa haber sido desechado por ser desechable” (Bauman, 2005: 24). Las víctimas de “Uñas asesinas” comparten el campo semántico de estos seres residuales: “personas o cosas rechazadas”, “basura”, “desperdicios”. Luego, es natural que Emilio se distancie de los indigentes. No es que sea incapaz de identificarse con el “otro”, es que prefiere mirarlo en la distancia, desde la seguridad que le otorga el sistema. Su alienación, dicho de otra manera, es producto del aparato ideológico de un sistema que desea eliminar a los parias.

Esta relación se personifica en Bin Laden, un indigente que Emilio conoce en un autobús. En una breve conversación, el hombre narra su historia, cuenta cómo ha pasado de una vida dentro de la norma, relativamente exitosa, al absoluto abandono y olvido (Blanco Calderón, 2006: 91-94). La fuerza simbólica de este personaje se hace tangible en la conclusión del diario, cuando Emilio imagina un futuro en el que ha tenido una vida análoga a la de Bin Laden (Blanco Calderon, 2006: 130-131). En resumen, este indigente es la imagen de lo que no es y podría ser.

Retomando la cuestión que hemos señalado previamente, al referirse a las películas, Emilio proporciona señas sobre su propio relato, aunque finalmente invierta el efecto que, según él, debe tener la tragedia. Esta forma de auto-comentario se encuentra en otros puntos de “Uñas asesinas”. Uno de los más relevantes se refiere a una tarea universitaria:

Después de darle muchas vueltas al asunto me decidí por Conrad. Ese va a ser el tema de mi trabajo final para la materia con Vicente Lecuna. Al contrario de lo que piensan los demás en clase, e incluso el mismo Marlowe, el centro del relato y el interés no es el capitán Kurtz. Él solo representa el paso de una instancia a otra, es un juego de opuestos. Y en todo caso, sucumbe. Más interesante es Marlowe, su ser ‘arcado’, su personalidad de umbral, como diría Foucault. El trabajo consistiría en ver a Marlowe como una formulación perfecta de lo que para mí es, o debería ser, un intelectual. Él interviene la lógica acomodaticia de la mayoría de nosotros: para

Marlowe primero viene la experiencia, el acto y luego la reflexión, la narración, el discurso. Éste último es consecuencia de aquel y surge no como palabra premeditada sino como rabia amargamente destilada, como una bilis inevitable y nunca buscada (Blanco Calderón, 2006: 88)

Más allá del análisis de la obra de Conrad –y de lo acertado que pueda ser–, este fragmento describe a la perfección el funcionamiento del diario de Emilio. Esto es sugerido por el símil entre la bilis y el discurso del intelectual. Ya esta metáfora había servido para describir el resultado de la tragedia, como vimos en una cita previa, y es usada para referirse, también, al caso de los indigentes (Blanco Calderón, 2006: 73). Así, se establece un vínculo entre el propósito de la tragedia, los crímenes investigados –y relatados– y este auto-comentario: una visceralidad que es parte del relato y que atraviesa estos tres elementos.

La relevancia de este párrafo va más lejos. La idea de que el foco real del texto no es el objeto buscado sino el individuo que lo busca, que termina expresando su verdad “*a pesar de él*” (Blanco Calderón, 2006: 89), resume el funcionamiento de “Uñas asesinas” con precisión. Emilio, al intentar resolver los asesinatos, revela su personalidad. Son sus sentimientos y frustraciones, junto con su búsqueda infructuosa de sentido –y su final enamoramiento–, los verdaderos ejes del cuento. Los indigentes, como Kurtz en la novela de Conrad, son un “juego de opuestos”.

El “otro” es un espejo del “yo” del protagonista, un reflejo disociado. La distancia que existe entre ambos es el centro de la especularidad. Como se puede apreciar en las afirmaciones sobre Marlowe, el narrador apunta a un prototipo del intelectual, una figura que es, en última instancia, un reflejo de su propia labor como escritor. Se aborda indirectamente el problema central de este relato y, como hemos dicho, de la mayor parte de la obra de Blanco Calderón, la autoría y, más concretamente, la creación literaria. Lo que Emilio admira de Marlowe es que actúa antes de narrar, la experiencia es previa al discurso. Esto sintetiza el funcionamiento de un diario, que es un discurso construido a partir de experiencias inmediatas. La descripción de Marlowe es un reflejo de la figura autorial del diario y, al mismo tiempo, espejea la función-autor del relato. Esta estrategia metaficticia es la base de la autoficción en “Uñas asesinas”.

Otros puntos intertextuales ayudan a sugerir la cualidad autoficticia. Emilio es también el nombre del protagonista de “La malla contraria”, texto que muestra distintos efectos de vida. Asimismo, la novia que aparece hacia el final de “Uñas asesinas”, Julia,

lleva el mismo nombre que la protagonista del proyecto de novela que se comenta en el relato autobiográfico, “La malla contraria” (Blanco Calderón, 2006: 45-46). También será el nombre de la pareja del narrador de “De todas maneras rosas”, cuya cualidad autoficticia señalamos brevemente arriba. Más allá de la fidelidad de estas historias y del nivel de coincidencia entre sus narradores y el autor, estas referencias transtextuales sirven para construir un universo ficcional compartido por los relatos contenidos en *Una larga fila de hombres*. En el caso de “Uñas asesinas”, sirve para amplificar el efecto autoficcional. Nos empuja a formular ciertas preguntas: ¿Emilio es el mismo personaje de “La malla contraria”? ¿Es una reproducción ficticia del autor?

No hay una respuesta definitiva. La vacilación que surge en el lector dialoga con la autorreflexividad que se construye en la diégesis. Porque, sumado a los comentarios indirectos sobre el funcionamiento del relato, existe otro fragmento que amplifica el efecto especular. Tras haber llegado a una primera conclusión sobre los crímenes, se la explica a Mauro, un amigo, y este le sugiere escribir un cuento basado en sus teorías.

Deberías escribir algo. ¿Cómo?, le digo, ¿qué dices?, todavía sin entender muy bien lo que quiere decir. Escribir algo, un cuento, o una crónica, de repente. ¿Escribir un cuento o una crónica? Le estoy contando que creo haber descubierto al potencial primer asesino en serie de Venezuela, ¿y este guevón sólo atina a decirme que escriba algo? ¿Es que no me cree, acaso, capaz de hacer algo más con un descubrimiento como ése en las manos? ¿Ni siquiera puede este gran carajo plantearse la remota posibilidad de que yo pueda atrapar al asesino o por lo menos denunciarlo? No, no puede. Por eso Mauro es mi mejor amigo, porque me conoce mejor que nadie (Blanco Calderón, 2006: 95).

La potencia especular de este episodio es ineludible para el lector, que inevitablemente piensa que el narrador escribió el relato sugerido por su amigo y que es el texto que tiene en sus manos. Esta sospecha es apoyada, además, por un comentario de la “Nota preliminar” que sugiere la veracidad, por lo menos, del caso de los indigentes: “[‘Uñas asesinas’] es la narración de unos asesinatos en serie –probablemente los primeros que se han dado en la historia delictiva de Venezuela–” (Blanco Calderón, 2006: 1). La afirmación es la misma que realiza el personaje, que está investigando el “potencial primer asesino en serie de Venezuela”.

En resumen, tenemos una figura autorial ficticia, Emilio, que escribe un diario siguiendo sus investigaciones sobre una serie de asesinatos. En el proceso, comenta su propia labor escritural y cuestiona el proceso de creación literaria. Apunta, consecuentemente, a la figura del autor de “Uñas asesinas”. Pero es evidente que esta ocupa un lugar distinto: lo percibimos como artífice y consecuentemente no posee la

ingenuidad que muestra el personaje –revelarse a sí mismo, sin quererlo, a través de sus indagaciones–. Por tanto, el protagonista es un reflejo distorsionado de la figura autorial. Es su espejo y, al mismo tiempo, es un ente distinto. Tal como afirmaba el narrador de “El primer cuento”, en “Uñas asesinas” hay una disociación entre persona y personaje.

Esto también se reproducirá dentro del relato. Emilio, en las últimas páginas, creará una figura autorial ficticia que es, en cierta medida, su propio reflejo. Hacia el final del texto, encontramos la descripción de “El poeta maldito”. Este metapersonaje es un joven, al cual el narrador llama Javier, que se vuelve recolector de basura como parte de una búsqueda estética, concretamente, debido a su vocación poética. Tiene como modelos a Charles Baudelaire y a José Antonio Ramos Sucre. El poeta, que escribía poemas muy malos, termina viendo en la basura la verdadera poesía, descubre que “los poemas no estaban en las bolsas, como simple potencialidad, sino que las propias bolsas eran los poemas” (Blanco Calderón, 2006: 135).

Este artista paradójico se vincula con distintos elementos de “Uñas asesinas”. Hasta donde sabemos, el asesino de indigentes es un recolector de basura. Se establece, en general, una conexión entre la ejecución de la violencia y la labor literaria, que queda expresada en la relación del narrador con los asesinatos y que podemos calificar como una curiosidad morbosa. Una curiosidad que se enfoca en las víctimas, sin llegar a sentir compasión por ellas. El interés que experimenta Emilio por los indigentes es otro distinto a la empatía: dicho interés está en la resolución del caso y en la escritura en sí misma. No es extraño que cuando consigue una novia, un nuevo interés que le proporciona satisfacciones más directas, abandona la investigación por completo hasta meses después, cuando cierra el diario con las dos últimas entradas. Por otro lado, al igual que el poeta maldito, Emilio considera en algún momento que su diario no sirve para nada y se pregunta si no sería mejor tirarlo a la basura (Blanco Calderón, 2006: 70).

Como el símbolo de la bilis, esta figura metaficcional, la del poeta maldito, sirve para trazar una línea que atraviesa los distintos ejes del relato y que, simultáneamente, los encarna: la violencia, la autoría y el diálogo entre estos elementos. La basura, entendida como la forma última del poema –la creación literaria–, es el punto final de una historia que no termina de revelar su sentido. El poeta reconoce lo inútil de su labor, que no es más que desperdicio.

Emilio es y no es su personaje. El poeta maldito refleja las obsesiones de Emilio, aunque vive una vida muy distinta a la de su creador. En este sentido, es un punto de cruce de los problemas trabajados en el relato. A pesar de que esta figura metatextual no posee una efectividad tan contundente como otros elementos especulares de “Uñas asesinas” –en parte porque el cierre del relato de Blanco Calderón, en general, no resulta efectivo–, sí muestra una intención sintetizadora. En conclusión, desde los auto-comentarios hasta la construcción del poeta maldito, el diario perfila a su autor (ficticio) y, al hacerlo, construye una concepción de la autoría literaria y del proceso de creación que acaba por espejear la función-autor del texto.

El tercer ejemplo que queremos traer a colación con respecto a este primer tipo de especularidad, en la cual el proceso creativo es el centro del texto, resulta peculiar. “Los golpes de la vida”, último relato de *Los Invencibles*, también tiene como protagonista a un escritor. La diferencia se encuentra en que el texto no se centra en la escritura. En cambio, reflexiona sobre la incapacidad de escribir, el estanco creativo y la frustración que conlleva.

Este relato narra el encuentro del protagonista con un poeta y narrador, Delio Otero, en un restaurante chino de la capital de Venezuela. Esta historia sirve de marco para otra, en la cual se relata el día que el escritor venezolano Francisco Massiani, autor de la novela *Piedra de mar* (1968), casi conoció a Julio Cortazar durante una estancia en París. La historia no es completamente ficcional y ha adquirido cierta fama en el mundo literario venezolano. En resumen, tras leer un escrito de Massiani, publicado en una revista, el autor de *Rayuela* decide que quiere conocer al venezolano. La reunión fue acordada, pero Massiani no se presentó: justo antes de llegar a la habitación donde lo esperaba Cortazar, se vio en un espejo y se sintió tan ínfimo que prefirió no entrar³⁴. En el relato, el culpable del encuentro frustrado es Delio, amigo de Massiani, que le preguntó, poco antes, si no se iba a cambiar la ropa para su cita. Según esta versión, la insinuación de que estaba mal vestido fue lo que causó la inseguridad del novelista venezolano (Blanco Calderón, 2007: 150-151).

Las vías que conectan las dos historias, el encuentro del narrador con Delio y el día en que Massiani no conoció a Cortazar, son los personajes, que son, también, espejos que reproducen distintas versiones de la misma imagen.

³⁴ Esta historia ha adquirido fama en el mundo literario venezolano. Se puede encontrar, en internet, un vídeo en el cual el escritor venezolano narra la anécdota: “Francisco Massiani: ‘El día que no conocí a Cortazar’” (2011).

La construcción de la autoficción, en un primer momento, se realiza a partir de las relaciones intertextuales que “Los golpes de la vida” posee con otros textos. Concretamente, guarda un vínculo con “Uñas asesinas”, sugerido en la presencia de un cuaderno anaranjado, igual al de Emilio. La presencia de este objeto, cuya especularidad revisaremos más adelante, hace que la conexión transtextual entre ambos relatos sea ineludible. Un lector atento, que conozca *Una larga fila de hombres* y se haya detenido en la cualidad autoficticia que poseen algunos de sus relatos, entre los que está “Uñas asesinas”, podrá entrever cómo esta misma cualidad traspasa al último texto de *Los Invencibles*. Sin embargo, que la autoficción se sostenga sobre este entramado intertextual, la hace difícil de precisar: la conexión entre el narrador y el autor, construida sobre el vínculo que posee el primero con otros personajes y textos de Blanco Calderón, nunca se hace explícita en la diégesis. En cambio, el carácter especular es prominente.

La principal estrategia desplegada es la *mise en abyme*. Se ponen en escena dos abismamientos. El primero que interesa resaltar es un metarelato, escrito por el narrador, titulado: “Los goles de la vida”. El carácter reflectante de este metatexto se evidencia en su título, que varía en una letra del que encabeza el cuento de Blanco Calderón. El personaje confiesa que no es capaz de concluir la historia y que permanece estancado en el inicio: “A lo sumo, volvería a trabajar en ‘Los goles de la vida’, en la escena de siempre, la primera, que era también la única pues jamás había pasado de allí” (Blanco Calderón, 2007: 125). Vemos cómo se retoma el tema del proceso literario. A diferencia de en “El primer cuento” y en “Uñas asesina”, en los cuales la escritura parece avanzar con la narración, en “Los golpes de la vida” la labor literaria se reconoce frustrada e inacabada. Este es el tema central del relato, como también se puede ver en la historia de Massiani: la vida y la literatura son retratadas como labores imposibles de completar.

La fuerza de este espejo es mayor, porque la historia que el escritor ficticio quiere plasmar en su (meta)relato, “Los goles de la vida”, reproduce otro de los textos de Blanco Calderón:

El portero titular se lesionaría la mano derecha y entonces el portero suplente, chiquito, delgado, amarillo y temeroso, tendría finalmente su oportunidad. El relato se desvanecería en la indecisión del portero suplente de abandonar aquella cárcel que era la portería y lanzarse atravesando el campo, con voluntad suicida, para tratar de meter un gol (Blanco Calderón, 2007: 125-126).

El metatexto no duplica la diégesis. Sí refleja, en cambio, el tema que señalamos previamente: el portero, por su indecisión, nunca realiza su intento de gol. Tal como la escritura del protagonista, la acción del personaje metatextual no es completada.

Más importante, debemos preguntar cuál es el texto que se ve proyectado en este metarrelato. “La malla contraria”, si bien no tiene como protagonista a un débil portero suplente, se centra en un joven que alguna vez practicó fútbol y que, debido a un lesionado, entra a la cancha donde juega un amigo con su equipo. El relato llega a su final cuando el protagonista falla aparatosamente un gol que parecía seguro. Nuevamente, para detectar esta especularidad, es necesario conocer los textos del autor y la red intertextual que construyen. Una vez la notamos, resulta inevitable asociar al narrador de “Los golpes de la vida” con Blanco Calderón.

La segunda *mise en abyme* está contenida en el cuaderno anaranjado. El protagonista realiza garabatos en sus páginas. A pesar de que no son un texto artístico³⁵, los dibujos sirven para reflejar la diégesis y el proceso especular que despliega.

Me senté en la barra, abrí mi cuaderno anaranjado que cargaba en la mano, anoté la hora de llegada y me puse a dibujar. Traté, como siempre, de reproducir el espacio del restaurante. A la entrada la pecera, a la derecha de la pecera la barra, frente a la barra las mesas, y después de las mesas los baños. Dibujé también a las pocas personas que ocupaban las mesas; sin muchos detalles, porque yo en realidad no sé dibujar, simplemente marcando con una silueta sus presencias. También me dibuje a mí mismo, inclinado sobre algo que sólo yo podía reconocer como un cuaderno anaranjado que contenía a su vez un restaurante, y en la barra del restaurante un señor o un muchacho con un cuaderno anaranjado etc, etc. (Blanco Calderón, 2007: 125).

Más que un reflejo del relato, entendido como la totalidad de la estructura narrativa, lo primero que notamos es que el dibujo reproduce la escena narrada. Lo que refleja la estructura del texto, transformando el garabato en una *mise en abyme* del enunciado y haciendo funcionar lo que Dällenbach denomina una modalidad trascendental de la especularidad, es su multiplicación interna: el retrato contiene un cuaderno anaranjado con otro retrato, que incluiría otro cuaderno y así infinitas veces. “Los Golpes de la vida” funciona de forma análoga, sus elementos centrales son entes especulares que se

³⁵ Utilizamos el término en el sentido amplio del término que le da Lotman en *La estructura del texto artístico* (1970): “Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: ‘cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos’), entonces las obras de arte –es decir, los mensajes en este lenguaje– pueden examinarse en calidad de textos” (Lotman 1978: 14).

reproducen entre ellos y, como espejos acomodados uno frente al otro, multiplican sus respectivos reflejos infinitamente.

Ya hemos empezado a ver estos espejos: el cuaderno anaranjado y sus garabatos, el metarrelato titulado “Los goles de la vida”, el narrador que refleja, a través de los diálogos intertextuales, a Blanco Calderón. A esta especularidad metaléptica que se proyecta más allá del cuento –los dibujos reflejando la estructura del texto, el personaje reproduciendo parcialmente al autor– debemos agregar que los personajes son espejos que se reflejan entre ellos. Concretamente, se construye un triángulo en el cual el ángulo recto sería el narrador, que refleja a los otros dos personajes, Francisco Massiani y Delio Otero. Estos dos, a su vez, quedarían conectados gracias a la historia del encuentro frustrado con Cortazar.

La importancia de Francisco Massiani en la obra de Blanco Calderón es ineludible. Constantemente encontramos referencias a este autor. En la “Nota preliminar” de *Una larga fila de hombres* se lo describe como “uno de los más grandes escritores venezolanos” y, en “La malla contraria”, encabezado por una dedicatoria a Massiani, el protagonista autoficcional también se reconoce lector de *Piedra de mar*. No resulta extraño, por tanto, que Blanco Calderón lo incluya en uno de los cuentos de *Los Invencibles*³⁶. Las primeras páginas de “Los golpes de la vida” están dedicadas a los encuentros entre el personaje central y Massiani. Consecuentemente, es entre ellos que se establece la primera relación especular:

Pancho [Massiani] no recordaba haberlo conocido. Repitió el nombre para sí mismo, Delio Otero, y sólo dijo que parecía nombre de poeta, de pintor o de personaje dramático. La exactitud de ese diagnóstico me puso los pelos de punta. Luego, sin saber por qué, me ruboricé y no encontré mejor forma de ocultarlo que mirar a Pancho a los ojos, como un alucinado. Por un segundo tuve la mente en blanco y al segundo siguiente tuve la conciencia de ese vacío y después me vi a mí mismo desde la perspectiva de Pancho y no me reconocí y sentí miedo (Blanco Calderón, 2007: 122).

Este pasaje proyecta la tríada que se construye con los tres personajes y que solo quedará completada en la conclusión. Aunque Massiani olvidó a Delio Otero, lo

³⁶ El narrador de “Los golpes de la vida”, además, defiende *Piedra de mar* de las críticas que considera injustas. En las primeras páginas, comenta el protagonista: “Yo siempre he sido un lector impenitente de *Piedra de mar*, un lector de esos que agarra una arrechera renovada cada vez que ve en la contratapa, a modo de presentación que quiere ser bondadosa y que en realidad es condescendiente, aquella etiqueta de ‘clásico de nuestra literatura juvenil’” (Blanco Calderón, 2007: 121). Si bien este comentario resulta cuestionable –sea bondadosa o condescendiente, la etiqueta de “literatura juvenil” no está fuera de lugar–, este fragmento no solo sustenta lo que afirmamos sobre la relación entre los dos autores, sino que sugiere otro vínculo entre Blanco Calderón y el protagonista de “Los golpes de la vida”

describe con “exactitud”. Al mismo tiempo, el protagonista se ve a sí mismo desde la perspectiva de Massiani y no se reconoce. Repitiendo la relación de Emilio y Bin Laden, este personaje se refleja indirectamente en el autor de *Piedra de mar*. El segundo es un escritor consagrado, pero simultáneamente está marcado por la historia de un encuentro frustrado con uno de sus héroes, Cortazar. Además, parece condenado a un lugar poco favorecedor en el canon literario, en tanto que escritor de “literatura juvenil”, al menos para el narrador (Blanco Calderón, 2007: 121). Así, su imagen de autor reconocido queda contradicha por una paradójica situación de personaje inacabado. Esta es la figura que refleja la del narrador, que es incapaz de avanzar en la escritura y se dedica a garabatear autorretratos en su cuaderno. Los dos escritores, el novato y el consagrado, se conectan en tanto que autores de un proyecto incompleto: el encuentro con Cortazar y la fama no merecida de autor juvenil, en el caso de Massiani, y el relato inconcluso, en el del narrador.

El vínculo con Massiani posee un carácter metafórico: el joven escritor se ve en –y a través de– los ojos del autor consagrado. En contraste, la relación con Delio Otero es directa, pues las coincidencias entre ambos personajes son evidentes. Para empezar, ambos se han dedicado a dibujar, en sus respectivos cuadernos –el de Delio está hecho de un “gastado cartón color beige” (Blanco Calderón, 2007: 140)–, restaurantes chinos. Los garabatos son irrealmente iguales:

Comencé a hojearla por el final. No encontré, como esperaba, notas personales, ni pensamientos robados al aire, ni apuntes para una novela, ni siquiera un breve poema. Sólo algunas rayas de tinta china cuyos trazos rabiosos reconocí perfectamente. La misma imposibilidad de lograr perspectiva, la misma torpeza para unir los segmentos y crear la ilusión de una esquina, el mismo relleno apurado que no consigue ser la oscuridad de un cuerpo recostado en una silla, hacia los fondos misteriosos de un restaurante que queremos que sea lúgubre y sórdido a pesar de la claridad del papel y el azul de las líneas (Blanco Calderón, 2007: 141).

El narrador queda perplejo frente a esta coincidencia. Es el primer signo del vínculo que existe entre él y Delio, un vínculo que conecta, también, con el autor de *Piedra de mar*. Entre los dibujos de restaurantes chinos, se encuentra un retrato del café Danton, ubicado en París. Este es el escenario, explica Delio, de la conversación con Massiani que desembocó en el encuentro frustrado con Cortazar (Blanco Calderón, 2007: 145).

La escena y, en este caso, el retrato del escenario poseen otro elemento a destacar. Al contar la historia de su breve intercambio con Massiani, el poeta confiesa que fue al café Danton a escribir y que, cuando su amigo le explicó que iba a conocer a

al autor de *Rayuela*, se le quitaron las ganas de hacerlo (Blanco Calderón, 2007: 146). Vuelve a aparecer el tema del relato, la escritura inacabada, en este caso en la forma de un cuento que Delio nunca escribió. El texto sería, para aumentar la especularidad, una versión más completa del relato del protagonista:

Quizá Delio entrevió algo parecido la tarde que empezó a escribir el cuento. Escuché el argumento con atención, como si no lo conociera y no lo hubiera imaginado yo mismo años atrás. Sólo había una diferencia fundamental: Delio, por llevar mucho más tiempo que yo escribiéndolo, ya conocía su final. De allí que el título del suyo y del mío sólo variaran por una letra. Yo le había puesto ‘Los goles de la vida’ pensando que el destino del portero suplente era anotar ese magnífico gol. El título de Delio, ‘Los golpes de la vida’, era el correcto porque la imagen del portero saliendo de su área y atravesando la cancha, driblando a todos los jugadores y dejándolos atónitos al botar voluntariamente el balón por un costado para al final estrellar la cabeza con un coraje suicida en uno de los postes de la arquería contraria, era perfecta (Blanco Calderón, 2007: 149)

Esta *mise en abyme* sirve para completar el sentido del texto. No es solo lo inacabado en tanto que indecisión, como el portero de “Los goles de la vida”, sino como fracaso irreversible, tal como le ocurre al personaje del metatexto escrito por Delio. Esta es la síntesis de “Los golpes de la vida”, el relato de Blanco Calderón, y es explicada poco antes del fragmento que citamos arriba: “Al asumir su condición de fantasma, Delio había elaborado una extraña teoría de la vida que consistía en la creencia de que la vida no era la vida sino, únicamente, los golpes que uno recibía de ella” (Blanco Calderón, 2007: 148). Esto explica, también, la situación de Massiani: a pesar de su reconocimiento como autor y de su relativo éxito literario, han sido los golpes los que han marcado su existencia.

Finalmente, podemos inferir la relación entre los dos personajes que se encuentran en el restaurante chino: Delio es un doble del narrador. Esto queda confirmado, además, en la “Nota preliminar” de *Los Invencibles*: “Es [‘Los golpes de la vida’] una versión [...] del tema del doble” (Blanco Calderón, 2007: 12). Sin embargo, Otero no es una reproducción exacta del protagonista, sino una versión de otro tiempo, más madura.

Esto da un nuevo sentido al vínculo que existe entre el protagonista y Massiani. Delio Otero reconoce que, en la literatura y otras actividades, el autor de *Piedra de mar* lo hacía sentir “como un verdadero miserable” (Blanco Calderón, 2007: 146), en tanto que lo superaba. A la luz de este comentario, la sensación del protagonista al verse a sí mismo a través de los ojos de Massiani, al no reconocerse en ellos, adquiere un nuevo significado: es una prefiguración de esta sensación de pequeñez que expresa su doble,

de la condición de fantasma que Delio se adjudica (Blanco Calderón, 2007: 147-148). Además, ahora entendemos que la mirada de Massiani no reconoce al narrador en tanto que no recuerda a Otero. Como señalamos arriba, en ese gesto inicial se proyecta la conclusión del texto. Más allá, la imagen del fantasma se repite en Massiani. No se debe olvidar que falta al encuentro con Cortazar por sentirse, también, ínfimo.

Las tres puntas del triángulo se conectan. Cada una es un espejo de las otras dos, produciendo reflejos distorsionados. Los personajes, además, ejercen consciente o inconscientemente una forma de violencia hacia los otros: lo irreconocible que aparece el narrador en los ojos de Massiani; la manera en que el autor de *Piedra de mar* hace sentir miserable a Delio; el comentario de Delio sobre la vestimenta de Massiani; y, finalmente, en la conclusión del relato, los golpes –literales– que da el protagonista a su doble. Tal como el dibujo que el narrador realiza en su cuaderno naranja, el relato, su motivo central, se repite constantemente.

Los cuentos que acabamos de analizar se centran en la labor literaria, en la escritura, y la relación que guarda con la figura autorial. “El primer cuento” pone en escena el proceso de escritura realizado por un narrador que parece identificarse con el autor, aunque esta coincidencia quede desmentida en el párrafo final del texto. “Uñas asesinas”, en cambio, construye un discurso que es consecuencia directa de la acción, de las experiencias del protagonista, y que destilan, a veces inconscientemente, la imagen del autor del diario. Se construye una figura que responde a las características del intelectual que el protagonista ve en Marlowe. “Los golpes de la vida” representa la incapacidad de escribir o, para ser precisos, de avanzar en la escritura. La imagen del autor que se perfila es la del escritor inacabado o, para decirlo con Delio Otero, fantasma: “alguien que trata de morirse y no puede” (Blanco Calderón, 2007: 148). Lo cual, dentro del relato, se traduciría como: alguien que quiere escribir y no puede, alguien que es incapaz de completarse a sí mismo. La autoficción se hace presente en tanto que estos personajes, autores ficticios, reflejan la figura del autor de los textos.

El segundo tipo de especularidad, la segunda categoría que propusimos al iniciar esta sección, reflexiona sobre la literatura autoficticia, sobre la forma en que un autor busca filtrarse en la ficción. El producto es un reflejo que interpela, además de a las distintas formas de escritura del “yo”, a los textos autoficcionales del mismo Blanco Calderón. Este juego metaficticio aparece en un cuento del tercer libro del escritor, *Las Rayas*, titulado: “Malena es un nombre de gato. (Otro cuento uruguayo)”. En este se realiza la representación paródica de la producción y recepción de un texto parcialmente

autobiográfico. Como señalamos previamente, se pone en escena el proceso de ficcionalización de la realidad que inicia en el escritor y concluye, evidentemente, en quien lee³⁷.

El eje de este proceso especular se encuentra en un metatexto, escrito por el narrador/protagonista, cuyo título coincide con el subtítulo de “Malena es un nombre de gato”: “Otro cuento uruguayo”. La clave se encuentra en cómo apunta a un primer cuento uruguayo. En la diégesis, el escritor ficticio confirma la existencia de este texto previo, “Bulevar Tristán Narvaja”, y comenta que le valió un moderado reconocimiento en el campo literario (Blanco Calderón, 2011: 76). La especularidad aparece en tanto que Blanco Calderón también escribió un cuento ambientado en Montevideo: “Calle Sarandí”, parte de *Los Invencibles*. La relación entre este y el metatexto escrito por el personaje es sugerida en el hecho de que ambos reciben sus títulos de calles de la capital de Uruguay. Aunque esté disimulado, el vínculo es la base sobre la cual se construye la cualidad autoficticia, pues apunta a una equivalencia, quizá imprecisa, entre el protagonista que narra y el autor.

El metatexto también es el centro de la estructura de “Malena es un nombre de gato”, dividido en dos niveles que dialogan entre ellos. En la diégesis se retrata a una pareja. El protagonista se sienta en su estudio a trabajar, después de haber tenido relaciones sexuales con su novia. Ella está en la habitación, leyendo el “Otro cuento uruguayo”. Sin dar señas claras de su relación con los textos que hemos analizado previamente, pertenecientes a *Una larga fila de hombres* y *Los invencibles*, la voz narrativa resulta familiar. Posee un tono reflexivo, pertenece a un escritor y constantemente cuestiona la labor literaria. Dicho de otro modo, recuerda a los narradores que hemos visto en otros relatos de Blanco Calderón.

El nivel metaficticio consiste en la historia del cuento escrito por el personaje, el “Otro cuento uruguayo”. A los episodios que retratan la cotidianidad de la pareja, por tanto, se intercala la historia del viaje que hizo el protagonista a Montevideo,

³⁷ El título del relato es un evidente guiño intertextual a la novela de Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango* (1991). Las razones que sostienen esta referencia resultan difíciles de precisar. Por un lado, la cercanía geográfica –y quizá cultural– entre Argentina y Uruguay. No olvidemos que la música mentada en el título, el tango, es de origen argentino y, además, el nombre de la protagonista es una referencia a una canción perteneciente a este género. Dicha relación entre los países latinoamericanos, además, es comentada por el narrador de “Malena es un nombre de gato”, en referencia a la visión que tiene Borges de los “orientales” (Blanco Calderón, 2011: 76). Por otro lado, considerando la cualidad pseudo-autobiográfica de la novela escrita por la madreña, es posible que el título del relato sea otro guiño para sumar a los elementos autorreferenciales que sugieren, sin confirmar, el posible carácter autobiográfico de este. Esta última interpretación, sin embargo, resulta difícil de concretar, es por esto que no la incluimos en el análisis.

específicamente, se narra cómo él y una expareja buscan un gato que, según una noticia del periódico, evitó un robo con sus maullidos.

Por último, no podemos dejar de insistir en el diálogo sostenido entre ambos niveles, materializado en los comentarios que Ricardo, el narrador, y su novia, Malena, hacen del metatexto. Estos comentarios son la base de la autorreflexividad en torno a la escritura del “yo” y hacen de “Malena es un nombre de gato” una ficción caracterizada por la autoconsciencia.

Para empezar, la relación del narrador con la escritura es explicitada en los primeros párrafos: es una forma de reapropiarse del pasado. Frente a la apatía de su pareja tras el acto sexual, él decide sentarse a escribir:

Salgo desnudo, tomo mi bata del baño y me vengo al estudio a escribir. A releer el enésimo borrador del cuento y a escribir. Es mi forma de escabullirme otra vez en la habitación. Escribo y me transformo en la palabra gato, trepo a la ventana para aproximarme a Malena, la de la historia y la de la vida (Blanco Calderón, 2011: 76).

Más allá del carácter específico del episodio, este fragmento da señas sobre lo que significa la escritura para este personaje. Primero, la labor escritural busca volver al pasado, escabullirse otra vez en la habitación donde él estuvo con Malena. El mismo razonamiento sirve para entender la redacción del (meta)cuento autobiográfico. Segundo, la escritura es una vía para aprehender y experimentar la existencia, y también de conectar la vida y la ficción. Al escribir, Ricardo se transforma en palabra y vuelve al pasado tanto en la ficción como en la realidad.

Esta concepción de la relación entre lo escrito y el escritor no es garantía de veracidad en la historia. Dicho de otro modo, en el proceso de ficcionalización siempre se altera la realidad. Esto se hace palpable en la voz de Malena que, mientras lee, no deja de interpelar a Ricardo: “El personaje. Si se llama como tú y estás contando la historia de tu viaje con Clara [la expareja], ¿por qué inventar que es periodista?” (Blanco Calderón, 2011: 80). Más contundente resulta otra observación del mismo personaje sobre un episodio narrado en el metatexto: “Eso fue mucho después de tu viaje con Clara. No entiendo por qué no cuentas las cosas como son” (Blanco Calderón, 2011: 87). Estos incisos no solo subrayan las distorsiones que ocurren cuando se hace ficción a partir de la experiencia. También reflejan la diégesis: a través del subtítulo y del metatexto, el relato sugiere de manera encubierta una relación con “Calle Sarandí”, lo que parece implicar un vínculo entre el autor y el protagonista. Consecuentemente, el

lector podría preguntar lo mismo que Malena: si se sugiere la relación intertextual de manera tan obvia, ¿por qué no explicitar la referencia? Finalmente, estos comentarios señalan al problema de la autoficción: la inevitable transformación que sufre la realidad cuando esta se ficcionaliza. Frente a lo cual, el lector permanece vacilante, quizá preguntando, como Malena, por qué no contar las cosas como son.

En este caso, las preguntas no se quedan sin respuesta:

le repito de forma mecánica [a Malena] el conocido discurso sobre las relaciones entre realidad y ficción, de cómo el lenguaje siempre implica una mínima pero insalvable distancia entre ambos espacios y todo el rosario de matices que vengo dictando a mis alumnos de teoría literaria desde hace años (Blanco Calderón, 2011: 80)

El tono con el cual se hace la aclaratoria –que recuerda, la aclaratoria, a “La isla de Xisca” de Miguel Hidalgo– marca la ironía que contiene. Que repita el discurso mecánicamente, implica que lo dice sin pensarlo, casi sin creerlo, quizá. No debemos pasar por alto que se reconoce el carácter autobiográfico de la metaficción y que los cambios, según la misma Malena, no hacen que la historia sea irreconocible. En resumen, parece que la distancia entre realidad y ficción, sea o no insalvable, no es tan amplia. Después de todo, “Malena es un nombre de gato” abre con un comentario sobre cómo el escritor ficticio usa la escritura para revivir el pasado.

El carácter paródico del relato se hace tangible. El “Otro cuento uruguayo”, escrito por Ricardo, posee las características de un texto autoficticio, igual que el relato de Blanco Calderón. Esta forma de hacer ficción es cuestionada por los personajes. En pocas palabras, se invoca una estructura solo para interpelarla y, en última instancia, desmontarla. La especularidad refleja el proceso de (auto)ficcionalización y la figura autorial retratada es la de un escritor que usa la literatura para revivir su pasado. Los cuestionamientos, las justificaciones y la ironía deconstruyen esta figura y sus pretensiones. Se centran, sobre todo, en la paradoja que enfrenta el personaje: intentando escabullirse en el pasado a través de la escritura, lo desfigura. Está condenado a nunca revivir ese pasado por completo, pues “el lenguaje siempre implica una mínima pero insalvable distancia entre ambos espacios”, el de la ficción y el de la realidad.

La estructura irónica se resalta por el hecho de que no hay forma de confirmar la veracidad de “Malena es un nombre de gato”. La referencia a “Calle Sarandí” puede ser un juego intertextual, una trampa puesta para confundir al lector. La especularidad

invita a pensar que la historia refleja la realidad, pero no podemos saberlo. En resumen, este cuento sugiere constantemente una relación entre el protagonista y el autor que, si existe, no es explicitada. Solo es posible afirmar, más allá de las reflexiones sobre la relación vida-escritura, que estamos frente a una ficción.

Tras revisar los relatos, cuya autoficción especular se articula en un complejo entramado intra y transtextual, llama la atención que en *The Night*, primera y única novela de Blanco Calderón hasta la fecha, se despliegue una ficción miniaturizada del “yo” simple, ejemplar en su funcionamiento. Esto no reduce la fuerza del mecanismo metaficticio. Es un engranaje dentro de la maquinaria textual y, por tanto, dialoga con sus distintas partes, extendiendo su efecto especular a toda la novela.

Blanco Calderón aparece en la diégesis como el autor de la ficcionalización de uno de los personajes: Pedro Álamo, que ya había protagonizado el relato “El biombo”, parte de *Los Invencibles*. En *The Night*, volvemos a leer la historia de Álamo, esta vez narrada por él mismo. La nueva versión, además, es confrontada con el cuento de Blanco Calderón. El personaje conoce el texto y lo comenta brevemente. Este diálogo transtextual supone una reflexión en torno a la ficcionalización de la realidad, ya no del “yo”, sino de un “otro”, que constituye la tercera modalidad especular que señalamos al comienzo de esta sección.

Pedro Álamo no es el único personaje de los relatos que aparece en *The Night*. Miguel Ardiles, el psiquiatra forense que protagonizó “Una larga fila de hombres” y que es el tío de Emilio en “Uñas asesinas”, vuelve a ser protagonista. Es el centro del texto, el punto neurálgico a través del cual conectan las distintas líneas argumentales que se cruzan en la novela. Álamo es paciente de Ardiles y es en las sesiones de terapia en las cuales cuenta su historia.

Reproduciendo la estructura del ejemplo citado por Colonna para referirse a las ficciones miniaturizadas del “yo” –*Adventures of Huckleberry Finn*, de Mark Twain–, en *The Night*, Álamo empieza por acusar a Blanco Calderón de haber distorsionado los hechos, al tiempo que reconoce que cierta veracidad sustenta el texto:

Pudiera interesarle, quizás, una versión de esa historia, el reverso de esa historia, titulada ‘El biombo’, que hizo un joven narrador llamado Rodrigo Blanco. Por más que lo pienso, no sé quién le pudo haber facilitado la información a ese muchacho. Sin embargo, el cuento falsea de cabo a rabo mi historia con Sara Calcaño. Es cierto que yo me acosté con ella, pero también lo es que Sara Calcaño se acostó con todos y cada uno de los escritores y escritoras, jóvenes o viejos, de esa época. Es un hecho tan cierto como inútil, pues Sarita terminó loca y probablemente ya haya muerto (Blanco Calderón, 2016: 22).

A diferencia de la obra de Twain, que limita el mecanismo especular a un párrafo, la novela de Blanco Calderón dedica un capítulo completo, “Onomatonancia”, a reconstruir la historia del personaje intertextual. En este sentido, es necesario revisar el primer texto en el cual aparece.

En “El biombo”, Pedro Álamo se perfila casi como una figura mítica: una leyenda que recorre los pasillos de la Universidad Central de Venezuela. Coherente con esta figuración, la narración de la historia recae, no sobre el narrador homodiegético ni sobre Álamo, sino sobre un tercer personaje: Mariano, un joven escritor que está desencantado de la literatura, en general, y de su propia escritura, en particular. Esta narración indirecta ayuda a mantener el carácter impreciso de la historia, es difícil saber, como el narrador señala en distintas ocasiones, dónde acaba la realidad y dónde empieza el mito. Por ejemplo, Emilio³⁸, el narrador, afirma: “Tuve que aceptar, como siempre sucede en los cuentos de mi amigo Mariano, que me acercara una vez más al borde de una verdad que luego él mismo se encarga de ocultar y hacer desaparecer en el último tramo” (Blanco Calderón, 2007: 39).

Concretamente, se narra la relación de Álamo con Sara Calcaño, una ex Miss Venezuela que “en su etapa de estudiante [de literatura], fundó un selecto y envidiado taller de poesía” (Blanco Calderón, 2007: 39). La poeta poseía una belleza excepcional y, en las sesiones del citado taller, la literatura y el sexo se cruzaban: los rumores, que quedan confirmados por Mariano, afirmaban que los encuentros podían devenir en orgías. Calcaño será expulsada de la escuela de Letras debido a un *performance* en el que se masturbó frente al Consejo de Facultad. Terminará como una indigente, perdida en la capital venezolana. Así es descrita al inicio del texto: “de cabellos grises por la cintura y gastado suéter de lana, ésa que pasó justo al lado de nuestra mesa arrastrando sus bolsas” (Blanco Calderón, 2007: 37-38). Cabe recordar que esta imagen, la del poeta que deviene indigente, no es nueva, la pudimos apreciar en “Uñas asesinas”.

³⁸ El narrador de “El biombo” posee el mismo nombre que el de “Uñas asesinas” y el de “La malla contraria”, estos últimos relacionados, como hemos revisado previamente, con Blanco Calderón. Ciertas discrepancias entre sus vidas mantienen una separación entre el personaje de *Los Invencibles* y el que encontramos en *Una larga fila de hombres*. Sin embargo, no creemos que la coincidencia sea ingenua o casual. Por el contrario, es probable que se sugiera un vínculo entre los textos, un vínculo transtextual que no necesariamente se ve reflejado en la vida del narrador de “El Biombo”. Esto recuerda que el cosmos textual construido por los textos del autor responde a una lógica interna, no siempre coherente con la realidad, fundada en la autorreferencialidad. Encontramos un caso similar en el vínculo entre el narrador de “Uñas asesinas” y el de “Los golpes de la vida”. Su conexión es señalada claramente por el cuaderno anaranjado, pero nunca se confirma una coincidencia identitaria completa.

La historia del romance inicia cuando Álamo resulta ganador del concurso de cuentos del diario *La Nación* con un ilegible y polémico relato titulado “Obmioble”. Este acontecimiento dispara la locura que ya estaba latente en él (Blanco Calderón, 2007: 41). Pasa una estancia encerrado, escribiendo. Cuando sale, cuenta su aislamiento a Mariano. Después, aparece Sara Calcaño e invita a Álamo a una sesión del taller. El clímax y la conclusión de “El biombo” ocurren en el encuentro sexual entre el escritor y la ex Miss Venezuela.

El texto establece una relación entre el sexo y la literatura que no solamente se explora en el taller literario de Calcaño. Según Mariano, Álamo, durante su encierro, empezó a tener erecciones esporádicas y, para no interrumpir su trabajo, decidió masturbarse mientras continuaba escribiendo (Blanco Calderón, 2007: 50). Por otro lado, se establece un vínculo entre el amor y el éxito literario, vistos como bendiciones y condenas simultáneamente. Para lograr esto, el cuento presenta dos frases análogas para referirse a la conquista de una mujer y a la victoria del concurso literario de *La Nación*. La primera la encontramos en el párrafo inicial de “El biombo”: “A veces, el mayor riesgo que puedes correr al enamorarte de una mujer así es que, de hecho, puedes llegar a conquistarla” (Blanco Calderón, 2007: 37). Unas páginas después, vemos que este comentario, realizado por Mariano, parafrasea otro de Álamo: “¿Quién me iba a decir a mí que el mayor riesgo de participar en ese concurso [el de *La Nación*] era que podía llegar a ganarlo?” (Blanco Calderón, 2007: 47-48).

La importancia de este diálogo entre el sexo/amor y la escritura es ineludible. El centro del relato son dos figuras autoriales excéntricas cuya vida solo se entiende en relación con la labor literaria: Álamo y su cuento ilegible, Calcaño y su taller de poesía. En este sentido, encarnan dentro de la diégesis lo que Eleonora Cróquer Pedrón denomina “caso de autor”:

Un ‘autor-(a)’, si abusamos de la grafía lacaniana, que *paga* su acceso a tal condición subjetiva privilegiada [...], con el acto de entrega de su *persona* a los usos que un público ávido de espectáculo y afecto a la palabrería quiera darle –un autor–objeto/autor-mercancía, pues: proclive a devenir artefacto del deseo del Otro– (Cróquer Pedrón, 2016: 126).

Debemos hacer la salvedad de que Álamo y Calcaño, sobre todo la segunda, están reducidos a un pequeño espacio del campo literario venezolano: la Universidad Central de Venezuela. Más allá, el encuentro sexual resulta natural, en tanto que ambos

personajes poseen una forma de vivir la literatura que ve en el cuerpo la expresión última de la creación.

En contraste, *The Night* perfila un retrato más sobrio de Álamo. Si en “El Biombo” su figura es casi una leyenda, producto de los rumores del pasillo de la escuela de Letras, en la novela encontramos su vida desnuda de exageraciones y mitificaciones. Primero, se explica la causa de su participación en el concurso que le dio fama. Es un acto de rebeldía contra el campo literario:

Enviar ese texto al concurso de cuentos de *El Nacional* fue mi manera de vengarme: colar en el sistema literario (en mi cabeza, la universidad, la prensa y los profesores formaban una coalición oscura con objetivos indiscernibles) una dosis de sinsentido, de delirio, quizás, para recordarles, como bien dijeron los santos patronos del formalismo ruso, que al principio fue el Verbo (Blanco Calderón, 2016: 52).

La razón de esta venganza es una mala calificación en un examen de lingüística. Álamo plasmó en dicho examen su teoría sobre el lenguaje, fundada en las teorías de Saussure –y que será el fundamento del metarrelato–. La profesora desacredita las ideas de Álamo, basándose en estudios recientes, y lo acusa de pasar las clases distraído, haciendo “dibujitos” (Blanco Calderón, 2016: 52-53).

Antes de avanzar en la reconstrucción de la historia, debemos resaltar cómo el periódico que premia el cuento ha cambiado de nombre. En “El biombo”, se llamaba *La Nación*, mientras que ahora se hace referencia a *El Nacional*, un periódico venezolano real cuyo concurso de cuentos posee una importante trayectoria y un amplio reconocimiento en Venezuela. Esta rectificación subraya la distancia entre la ficción y la “realidad” dentro de la diégesis. Otro cambio estará en el título del metatexto: en el cuento de *Los Invencibles* era “Obmioble”, mientras que en *The Night*, “Obmoible”. El cambio es ínfimo, casi irrelevante, pero el nuevo título acentúa la afirmación de Álamo según la cual el texto de Blanco Calderón es “el reverso” de la historia, su inversión.

La más significativa de estas correcciones es la referente al sentido del metarrelato. En “El biombo”, más allá de breves interpretaciones cuyo carácter metafórico no aclaran la cuestión, el texto inserto en la diégesis aparece como una incógnita. *The Night*, en cambio, incluye una descripción del proceso de escritura y una explicación más o menos detallada del sentido de “Obmoible”.

Sobre el primer punto, la redacción, Álamo remarca el carácter automático de su escritura.

Esto y no otra cosa es lo que subyace a mi ridículamente famoso cuento. Un dejar fluir los sonidos sin el más mínimo interés por saber adónde me iban a llevar. Apenas recuerdo la acumulación indiferente de palabras y luego una sensación anestésica, como la que produce una música tenue que no se logra identificar. Después fue despertar con el texto en las manos y nada más (Blanco Calderón, 2016: 52).

No hay intenciones ocultas. Aunque la participación en el concurso fue una venganza, la escritura del texto es previa al incidente con la profesora de lingüística. Álamo ejercita este método literario, que se asemeja a una experiencia de éxtasis místico, como consecuencia de su propia existencia: “Al contrario de lo que suele suceder, es el lenguaje el que me utiliza: fui designado para oír aquello que el lenguaje, por sí mismo, tiene que decir” (Blanco Calderón, 2016: 51). “Obmoible” sería la expresión de este vínculo entre el escritor (ficticio) y el lenguaje.

Subyace al metarrelato y a su búsqueda una filosofía según la cual el “lenguaje preexiste al habla” (Blanco Calderón, 2016: 53). Esta suerte de metafísica del lenguaje, según la cual la lengua es previa al acto concreto que la hace aparecer en el mundo – tiene “existencia biológica” (Blanco Calderón, 2016: 53)–, explica el peculiar sentido que el personaje da a su cuento. Álamo se ve a sí mismo como alguien capaz de dialogar con lo que podríamos llamar el lenguaje más allá del lenguaje, en el cual se encuentra el verdadero mensaje: lo que el lenguaje “tiene que decir”.

Para explicar la relación entre su escritura automática y esta concepción del lenguaje, el personaje cita a Saussure. No hace referencia a los estudios más conocidos del lingüista, sino a su teoría de los anagramas, editada en español bajo el título *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand* (1971). Esta teoría, de la cual los estudiosos del lingüista no han sacado mayores conclusiones, es la piedra de toque de la escritura de Álamo:

La tesis de Saussure era tan radical como esto: que toda la poesía antigua de las tradiciones literarias del dominio indoeuropeo, y en particular la poesía latina de todos los tiempos, partía de un nombre propio emblemático, por lo general el de un héroe o un dios temáticamente relevantes, que el poeta se imponía como tema también fónico, de manera que dicho nombre, descompuesto en sus sílabas, resonara diseminado en los versos del poema, determinando tanto la elección de las palabras como la disposición sintáctica (Blanco Calderón, 2016: 54).

Establece una analogía entre la lectura que hace Saussure de los clásicos y la que él realizó de su propio cuento. En pocas palabras, apunta a la noción de que, más allá del

significado de las palabras, de la historia narrada —o ausente, como en el metatexto del personaje—, hay un sentido en el lenguaje mismo.

Por tanto, tras reflexionar sobre las razones por las cuales el jurado del premio seleccionó su relato como ganador, Álamo llega a la conclusión de que, a pesar de lo incomprensible, “Obmoible” debe tener un significado que él mismo aún no ha encontrado. Consecuentemente, se sumerge en una labor exegética:

Me dediqué entonces a procesar esas nubes y a tejer el algodón de la trama, enhebrar los nudos argumentales ausentes que conectarían y darían sentido a aquellas palabras. Tenía la impresión de que mi cuento era un sueño soñado por otro texto, que se encontraba en esas mismas páginas y que yo debía hacer despertar (Blanco Calderón, 2016: 56).

Este proceso lo lleva a un encierro, tal como afirma Mariano en “El biombo”. Sin embargo, en esta versión no hay sesiones masturbatorias. El personaje reconoce quedar estancado en una labor que raya con la locura y que hace coincidir la creación literaria, la escritura, con la lectura. En otras palabras, la escritura de “Obmoible” no estará completa hasta que Álamo sea capaz de descifrar su sentido oculto, de leerlo.

En este punto, aparece Sara Calcaño. Al igual que su contraparte masculina, está desnuda de las mitificaciones que recubren su figura en “El biombo”. Sigue siendo una estudiante de letras que quedó finalista en el Miss Venezuela, por lo que es la única en la escuela que tiene un apartamento propio. Además, se reitera su belleza e inteligencia. A pesar de que se confirma la existencia de los talleres y las respectivas orgías, el encuentro sexual con Álamo ocurre de una manera cotidiana, en contraste con lo retratado en el relato de *Los Invencibles*. Tras pasar más de un año desde el inicio del encierro, Sara, que era amiga de Álamo, se aparece en el apartamento de él con desayuno. Lo manda a tomar una ducha, mientras ella limpia la habitación. Finalmente, se acuestan juntos en la cama y terminan teniendo relaciones sexuales.

El vínculo entre Álamo y Calcaño sigue siendo íntimo. Ella ayuda al escritor a dar sentido a su relato cuando le muestra el poemario *Oír a Darío* (1975), de Darío Lancini, texto conformado por palíndromos. Al hacerlo, sugiere una interpretación del título, “Obmoible”, que se le había escapado a Álamo: es una inversión del sintagma “el biombo”. El anagrama hace referencia, tanto en el cuento de *Los Invencibles* como en *The Night*, al biombo detrás del cual Sara tenía relaciones sexuales con los asistentes a su taller.

En “El biombo”, el anagrama que encabeza el metatexto funciona como objeto especular que señala al título del relato. Además, apunta al momento conclusivo, cuando Calcaño y Álamo se ocultan detrás del biombo. Así como el metarrelato es una interrogante cuyo sentido nunca queda cerrado, lo que ocurre detrás del biombo entre los dos personajes es un misterio.

En *The Night*, este sentido se extiende y sirve como comentario a “El biombo”. El título, según la versión de Álamo, surge azarosamente de un juego de Scrabble (Blanco Calderón, 2016: 55). En esa casualidad se encuentra la trascendencia del título:

Entre las muchas posibilidades que había en esa bolsita de gamuza [dónde se guardan las letras del juego] salió la que era, hasta entonces, mi palabra más íntima. Y salió además, en el orden más sugerente. Si las letras hubieran conformado esa palabra en su dirección normal, en su orden matutino, vamos a decir, es probable que yo me hubiera limitado a escribir mi historia como estudiante de Letras. Hubiera narrado la historia de mi soledad, de mis lecturas, de mis pensamientos. Un territorio insípido que luego sería conmovido por Sarita. Hubiera escrito una historia de amor, algo tan simple como eso. No otra cosa es ‘El biombo’.

‘Obmoible’, en cambio, es otra cosa.

[...] No sabían, yo mismo no podía saber, que ese cuento (que es lo único que he publicado jamás) es un pecado de realismo, de autobiografía, pues en él está sintetizada toda mi vida. Mi pasado, mi presente y mi futuro (Blanco Calderón, 2016: 62-63).

A pesar de la extensión de la cita, interesa en tanto que da la clave del diálogo transtextual que existe entre *The Night* y “El biombo”. Bajo el foco de esta nueva interpretación, contenida en la novela, podemos entender por qué Álamo afirma que el cuento de Blanco Calderón es el “reverso” de “Obmoible”. Una inversión expresada en el título y que mutila las infinitas posibilidades del metatexto. Lo reduce, en última instancia, a una “historia de amor”.

La ficción miniaturizada del autor y el diálogo transtextual que entabla con “El biombo”, reflexionan sobre la relación entre lo real y lo ficticio. Específicamente, a la forma en que un texto ficcional traiciona y distorsiona la realidad sobre la que está construido. Si bien el personaje de Álamo es ficticio y la “realidad” que sustenta a “El biombo” es, no lo olvidemos, otra ficción, el mecanismo meta-ficticio representa, dentro de la diégesis, la violencia del proceso de ficcionalización: transgrede la realidad al deformarla.

Es necesario poner este mecanismo en el contexto de la novela para que muestre su potencia especular, pues una de las cuestiones que *The Night* explora es, precisamente, la violencia que ejerce la ficción sobre la realidad. En términos generales,

el tema de la obra es la violencia y aparece en distintas formas. Además de la relación ya señalada entre lo real y la ficción, el otro problema central es la violencia de género. Dentro de la diégesis, la historia de Margarita Lamber es la línea argumental que retrata esta cuestión con mayor detenimiento: ella está atrapada en un noviazgo nocivo con su entrenador de *kickboxing*, un hombre agresivo y con antecedentes criminales. Al final de la novela, él asesina a Margarita y a su madre, quemándolas vivas en un terreno baldío. Como veremos, ambos temas, la relación ficción-realidad y la violencia de género, dialogan.

Con respecto a la cuestión de la ficcionalización de lo real, *The Night* se aproxima a ella en varios niveles. Primero, en su propio desarrollo: Miguel Ardiles, que conserva su trabajo como psiquiatra forense, está encargado del caso de “El Monstruo de Los Palos Grandes”, el hijo del escritor Camejo Salas (Blanco Calderón, 2016: 15). Este hombre está acusado de haber torturado a una prostituta que usaba como modelo para sus pinturas, Lila Hernández, casi hasta matarla. Esta línea argumental, que conecta con el tema de la violencia de género, es la ficcionalización de un caso real ocurrido en Caracas a comienzos de la década del 2000. Los cambios son evidentes. En el texto de Blanco Calderón, el crimen y el juicio transcurren durante el año 2010. Asimismo, el nombre del padre del acusado está cambiado. “El Monstruo de los Palos Grandes” real – Luis Carrera Almoina– es el hijo de Gustavo Luis Carrera, un importante novelista que fue el decano de la Universidad Central de Venezuela³⁹.

El segundo nivel en el cual ocurre una ficcionalización de la realidad es metaficcional. Matías Rye, un escritor amigo de Ardiles, está planeando escribir una novela que llevaría el mismo título que el texto de Blanco Calderón. Nos encontramos, por tanto, frente a una *mise en abyme*. El metatexto se hace presente desde los primeros párrafo y devendrá, en uno de los últimos capítulos (“Enter Sandman”), en una narración oral realizada por el mismo Rye. Su primera mención subraya su relevancia:

[Matías] Estaba por empezar su más ambicioso proyecto, *The Night*: una novela policial que involucraría hacia el género gótico. El título lo había tomado prestado de una canción de Morphine y buscaba trasladar los matices de esta banda a su escritura: entrar en el horror como quien poco a poco se adormece y le da la espalda a la vida (Blanco Calderón, 2016: 13).

³⁹ Gustavo Luis Carrera es, cabe acotar, el autor de la primera ficcionalización del caso. De carácter autobiográfico y con un tono apologético, *Peregrino interno. Novela abierta* (2014), se centra en las irregularidades del proceso penal venezolano que atraviesan tanto el acusado como su padre. Será el segundo quien narre su estancia en la cárcel durante el juicio, así como la corrupción del sistema judicial del país.

Este fragmento hace tangible el carácter autorreflexivo del proyecto de Rye, pues da dos señas sobre el desarrollo de *The Night*, la novela de Blanco Calderón. Primero, la idea de que nos adentramos en el horror como quien “se adormece”. Segundo, se refiere al hipotexto del que proviene el título. La relevancia de la banda de Mark Sandman, Morphine, se hará tangible en uno de los capítulos finales: “Mark Sandman’s Funeral”.

La novela de Matías Rye, y la narración oral en la que deviene, se centran en el caso del Doctor Montesinos, un reconocido psiquiatra venezolano que asesinó a una paciente de dieciocho años con la que mantenía relaciones sexuales. De esta manera, el metarrelato es una ficción construida a partir de la “realidad” intradiegetica. En este caso, el proceso de ficcionalización posee un segundo giro, pues este personaje de *The Night*, Montesinos, es una versión ficticia del Doctor Edmundo Chirinos. La historia está menos alterada que en el caso del “Monstruo de Los Palos Grandes”. Más allá del cambio en los nombres, se mantiene relativamente fiel a los hechos⁴⁰.

Por otro lado, el proyecto de Rye acentúa el tipo de violencia que pudimos apreciar en la ficción miniaturizada del yo, en tanto que busca deformar la historia. La novela que planea escribir Matías transformará el caso de Montesinos en un relato gótico de corte fantástico, tal como lo podemos apreciar en la narración oral que realiza en uno de los últimos capítulos. Por tanto, el personaje “real” que es Montesinos es transformado en un monstruo⁴¹. En este sentido, sale a relucir el carácter especular de este metatexto. Dialoga con la ficcionalización tanto del caso del “Monstruo de Los Palos Grades” como la de “El biombo”, pues subraya la transgresión que ejerce la ficción sobre la realidad.

Por último, la ficcionalización que se vincula de forma directa con la historia de Pedro Álamo es la segunda parte de *The Night*. Con el título “Teoría de los palíndromos”, se centra en la vida de Darío Lancini. La narración es un metatexto cuyo autor, en la diégesis, es Ardiles. Para redactarlo, se basa en las anotaciones que ha hecho

⁴⁰ La periodista Ibeyise Pacheco realizó una investigación del caso que se publicó en la forma de un libro: *Sangre en el diván* (2010).

⁴¹ Nos referimos a las partes finales del metarrelato, en las cuales el doctor Montesinos construye su Sala de los Sueños, en la cual hipnotiza a sus pacientes mujeres y las somete a un tratamiento extraño: “Bajo la luz blanca, de luna, las pacientes veían o creían ver al doctor Montesinos que sacaba de los bolsillos de su bata dos montoncitos de arena, la misma arena en que se había convertido el escritorio, y los depositaba sobre los párpados de sus ojos. Sentían un calor repentino y luego observaban [...] cómo el doctor Montesinos les sacaba los ojos y los colocaba sobre una bandeja. Con esos mismos ojos que no tenían detallaban con horror sus cuencas vacías, la luz estroboscópica, la danza del doctor, que se había transformado en un lobo estepario, sus garras destrozándoles los vestidos, el salto que daba sobre ellas” (Blanco Calderón, 2016: 320-321).

Álamo sobre la vida del autor de *Oír a Darío*, así como en algunas entrevistas. Esta sección del libro es un metarrelato creado a partir de la vida de Lancini y, consecuentemente, muestra las alteraciones que trae consigo el proceso de ficcionalización⁴².

En la novela de Blanco Calderón, Lancini es un espejo de Álamo. Su libro, *Oír a Darío*, no es un relato ilegible como “Obmoible”, pero está conformado por palíndromos que exigen al lector una participación más activa que en un poemario tradicional. Además, al comentar la ficción miniaturizada del “yo”, vimos cómo el libro de Lancini es clave en la vida de Álamo, en su proyecto literario y existencial. Más importante, “Teoría de los palíndromos” es la reconstrucción ficcional de la vida del escritor venezolano, igual que el cuento de *Los Invencibles* lo sería de la vida (ficticia) de Álamo. Este vínculo es remarcado por uno de los personajes entrevistados: “Usted [Ardiles], por ejemplo, quiere buscar al tal Álamo a través de Lancini y para ello debe primero buscar a Lancini a través de Álamo. Sin darse cuenta, su autopsia [la excusa que utiliza el psicólogo para entrevistar al personaje] se ha transformado en un palíndromo” (Blanco Calderón, 2016: 142). En otras palabras, Álamo y Lancini son las dos puntas de un palíndromo y, por definición, coinciden. Si bien *The Night* no lleva esta metáfora hasta sus últimas consecuencias, pues hay importantes diferencias entre ambos personajes, la conexión es clara.

Nuevamente, el efecto especular no se limita a una relación intradiegética entre dos personajes, sino que se proyecta hacia un nivel extradiegético. Para empezar, Ardiles incluye, en algunas notas al pie, reflexiones sobre lo escrito por Álamo. Estos comentarios reflejan las estrategias de ficcionalización que utiliza Blanco Calderón. Específicamente, se refiere a la alteración de los nombres. En los cuadernos, el apellido Lancini está cambiado por Mancini: “Este es el primer ejemplo de una extraña manía de Álamo: cambiar, a veces por una letra, el nombre real de las personas que menciona” (Blanco Calderón, 2016: 117). Esto puede verse como un elemento de autoconsciencia, en tanto que, en *The Night*, muchos personajes tomados de la realidad venezolana aparecen con otros nombres. Ya vimos un ejemplo de esto: Camejo Salas, padre del Monstruo de Los Palos Grandes, es una máscara ficcional para encubrir a Gustavo Luis Carrera.

⁴² Como señalamos previamente, Blanco Calderón se asegura de recordarnos el carácter parcialmente verídico de esta parte de su novela: “Antonieta [Madrid] fue la proveedora principal de anécdotas, fechas, textos, fotos, recuerdos sobre Darío Lancini, con quien compartió treinta y seis años de amores, viajes y aventuras” (Blanco Calderón, 2016: 353).

Sin embargo, el elemento especular más importante de “Teoría de los palíndromos” lo encontramos en las entrevistas que realiza Ardiles. Entre los entrevistados está Oswaldo Barreto. La importancia de este personaje está en el agradecimiento que cierra la novela de Blanco Calderón:

[El primer nombre íntimamente ligado a la escritura de la novela es] Oswaldo Barreto, con quien tuve un encuentro inicial de más de cinco horas. Solo después de esa conversación caí en cuenta de lo que implicaba escribir sobre Darío Lancini y fue entonces que vi la novela (Blanco Calderón, 2016: 353).

A través del paratexto sabemos, entonces, que la entrevista realizada por Ardiles está basada, en alguna medida, en las entrevistas previas a la redacción de *The Night*. Si bien Ardiles está claramente diferenciado de la figura del autor, no solo por su historia en esta novela, sino por los relatos en los que apareció en *Una larga fila de hombres*, resulta inevitable establecer un vínculo entre ambos. El psiquiatra cumple la función autorial en la segunda parte de la novela, lo que lo transforma en un espejo indirecto de Blanco Calderón. No es casual, por tanto, que la carpeta digital en que Ardiles guarda los archivos relacionados con Álamo y Lancini también lleva como título “The Night” (Blanco Calderón, 2016: 113).

La novela realiza tres ficcionalizaciones de historias reales: el caso del “Monstruo de Los Palos Grandes”, el del Doctor Montesinos y la vida de Darío Lancini. Cada una muestra su particularidad, lo que no evita que encontremos una constante: la distorsión que ocurre, en mayor o menor medida, cuando se transforma la realidad en ficción. En este contexto sale a relucir la relevancia de Pedro Álamo. Su relación con “El biombo”, esa sutil violencia que ejerce la ficción a su vida, se repite en otras líneas argumentales de la novela. El autor de “Obmoible” es el punto especular que recoge el tema central de la novela. Recuerda, en última instancia, que detrás de esas ficciones hay una realidad a la cual no tenemos acceso, una violencia real que es, como afirma Blanco Calderón, una de las principales preocupaciones de sus obras. Coherente con esto, no resulta extraño que los procesos de ficcionalización estén asociados, en la mayor parte de los casos, a la violencia de género.

La principal dificultad que representa estudiar la obra de Blanco Calderón, en general, es que su carácter metaficticio termina siendo autorreferencial. En otras palabras, constantemente voltea la mirada hacia sí misma, llegando al punto de reescribir sus ficciones, tal como ocurre con la historia de Pedro Álamo en *The Night*.

Esta es la razón por la cual consideramos necesario detenernos en varios de sus textos. No solo porque despliegan mecanismos especulares y autoficticios, también porque, para entenderlos como textos individuales, es necesario conocer los textos previos a los cuales se refieren. Esta característica resulta clave en un escritor cuya obra gira, casi en su totalidad, sobre dos temas, uno de los cuales, la autoría literaria, se aborda siempre desde la metaficción. Por esto mismo, resulta un punto ineludible dentro de nuestro estudio: su aproximación a la literatura metaficcional y a la autoficción plantea una formulación específica de la modalidad especular. En tanto que reflexiones sobre la noción del autor, las obras que hemos trabajado acaban por reflejar la figura autorial de los textos y, en la mayor parte de los casos, con el propósito de interpelarla y hasta deconstruirla.

3.3. *La presencia del autor: tres novelas de Norberto José Olivar*

En contraste con los dos autores que hemos revisado hasta este punto, Norberto José Olivar posee una trayectoria amplia. Ha madurado un estilo propio y ha explorado los temas que le interesan en distintas obras y desde perspectivas diferentes. Resaltan dos elementos. Por un lado, la reconstrucción y el cuestionamiento del discurso histórico, como se puede apreciar en *El hombre de la Atlántida* (2003) y *Cadáver Exquisito* (2010), biografías noveladas –la segunda será analizada en otro capítulo de nuestro estudio–. Y, por otro, la apelación, sobre todo en sus trabajos recientes, a temas y motivos propios de la literatura fantástica, a veces usados en textos que no entran dentro de este género⁴³. En sus novelas, además, estos temas están vistos desde una mirada autoconsciente que interpela los discursos que los sustentan. Los textos de Olivar poseen un marcado tono irónico que cuestiona y deconstruye las ficciones desplegadas. Esta es la base de una estructura paródica y autorreflexiva que se hace palpable en la literatura del escritor zuliano.

Morirse es una fiesta (2005) es la novela en la que el corpus del autor da un giro definitivo en esta dirección⁴⁴. En ella se empiezan a perfilar de manera clara las características que hemos señalado, la autoconsciencia y la estructura paródica. En

⁴³ Para una definición de literatura fantástica, podemos volver a referir los textos de Reisz (2001) y Roas (2011). Más adelante, cuando trabajemos *Un vampiro en Maracaibo*, volveremos sobre este problema y nos detendremos con más cuidado.

⁴⁴ Sobre este giro en la narrativa del autor, se puede revisar el artículo sobre la novela de Valmera Muñoz Artega (2008).

resumen, estamos frente a un texto metaficcional. Además, aunque no se perfile tan prominentemente como en las otras dos obras que trabajaremos más adelante, *Un vampiro en Maracaibo* (2009) y *El príncipe negro* (2011), la autoficción se hace presente a través de un personaje que refleja la figura del autor dentro de la diégesis.

De manera más efectiva, se despliega un mecanismo similar al que pudimos apreciar en “El primer cuento” de Rodrigo Blanco Calderón. La diégesis no simula una coincidencia completa con su propia escritura, como ocurría en el texto del autor de *The Night*. En cambio, acompañamos al protagonista, Ernesto Navarro, en los momentos previos al inicio de la escritura, somos testigos de los acontecimientos que lo inspiran, hasta que alcanzamos el inicio de la redacción de una novela. Este fragmento, el inicio del metatexto, es citado en uno de los primeros capítulos:

Sí, escribiría una historia de amor, Sylvia le había dado lo que necesitaba para arrancar, lo demás se lo robaría a sus amigos y a los libros. ¡Pan comido!, pensó triunfal, sacó una pequeña libreta que siempre llevaba en el bolsillo y escribió las posibles primeras líneas del relato: ‘Cuando salía del cafetín de la facultad, un joven a quien apenas recordaba haberle dado clases, me abordó hecho un misterio y me dijo, a boca de jarro, que una joven que había estado en uno de mis cursos quería acercarse a mí...’ (Olivar, 2005: 27).

La relevancia de este pasaje está en que las “posibles primeras líneas” son, de hecho, las primeras líneas de *Morirse es una fiesta*. A partir de este capítulo, texto y metatexto se superponen y se confunden. Es imposible saber dónde está la línea entre ambos y, consecuentemente, perdemos de vista la frontera que divide la ficción de la realidad. Dicho de otro modo, así como la diégesis se ve reflejada en la metaficción, nos inclinamos a pensar que la novela es un reflejo del mundo extradiegético, de la vida del autor.

Esta estrategia narrativa, que simula una coincidencia entre redacción metatextual y despliegue de la diégesis, trae consigo una importante carga autoficticia. El protagonista refleja a la figura autorial, por lo menos en su función: él también es autor de un texto (metaficticio). En este caso, para aumentar el efecto especular, el metatexto reproduce la novela que lo contiene. La *mise en abyme* invita a pensar que personaje y escritor se identifican, lo cual queda respaldado por otros elementos. Ernesto es escritor y profesor universitario, igual que Olivar. Ambos viven en Maracaibo. Más importante, un personaje de algunas de las novelas de Navarro se llama Ramón Pérez Brenes (Olivar, 2005: 35). Esta es una importante señal autobiográfica, en tanto que Pérez Brenes es personaje en algunos textos de Olivar: en “El misterioso caso

de Agustín Baralt”, parte del volumen del mismo título (2000), y en *El hombre de la Atlántida*. A través de estas referencias, se perfila un ente ficticio que funciona como espejo intratextual de la figura del autor y señala, coherente con esto, a las demás obras que están ligadas al nombre de Olivari.

Frente a estas afinidades, la ausencia de homonimia recuerda que existe un abismo entre el ente ficticio y el autor. Ambas figuras, aunque dialogan, no pueden ser igualadas. Esta distancia se acentúa gracias al narrador heterodiegético que predomina en *Morirse es una fiesta*. Este es un motivo que se repetirá en otros textos de Olivari y que acentúa el carácter autorreflexivo de la novela, en general, y del personaje, en particular. Ernesto, aunque apunta hacia elementos extradiegéticos –la figura autorial, las otras obras del zuliano–, está restringido al mundo ficcional al cual pertenece. Al mantener una distancia con la figura del autor, al no identificarse completamente con ella, subraya este hecho.

El carácter paradójico del protagonista apunta al tema de *Morirse es una fiesta*: la literatura y, concretamente, la ficción. Ernesto encarna la figura del escritor, con toda su vanidad y patetismo, anclado en una vida aburrida de profesor de la cual busca escapar a través de la ficción. Esta vía de escape es representada por Sylvia, una estudiante que desea conocerlo. La relación entre los personajes, que es el eje de la historia, devendrá en un romance intenso y delirante, en el que el protagonista verá realizados sus deseos y sus frustraciones. Este romance, es importante señalarlo, posee un carácter transgresor, no solo porque Sylvia es estudiante en la universidad en la que Ernesto da clases, sino porque él está casado.

La importancia de Sylvia está, además de en su protagonismo, en su carácter simbólico. En ella convergen los distintos hilos que teje la trama. En especial, en lo referente a la autorreflexividad de la obra. Por un lado, las fantasías eróticas de Ernesto están sustentadas por sus lecturas de otros autores, como Vladimir Nabokov y John M. Coetzee. Al recordar novelas que tratan el tema de un romance prohibido –*Lolita* (1955) y *Disgrace* (1999)–, el texto subraya su propia artificialidad. El discurso se reconoce deudor de una tradición y, en el proceso, el personaje femenino queda asociado a la literatura, entendida como vía de escape de la realidad.

Por otro lado, Sylvia y sus amigas son lectoras de los libros de Ernesto, los idolatran. Estas mujeres representan la fantasía de este escritor, tener un público que lo admire. La imagen se lleva al límite y termina por mostrar un carácter caricaturesco: las

tres admiradoras se sienten atraídas sexualmente por Navarro y acaban teniendo una orgía con él. La hipérbole del retrato acentúa lo artificioso de la historia.

Finalmente, el vínculo entre Sylvia y la literatura se problematiza todavía más, pues texto y metatexto se confunden. No sabemos si el romance entre los personajes o la orgía en la que participan son reales o una ficción creada por el protagonista.

Otro aspecto de la cualidad simbólica de Sylvia que resulta relevante es su relación con Drácula. El vampiro aparece, en *Morirse es una fiesta*, como una referencia literaria que representa la posibilidad de cambiar la cotidianidad por algo extraordinario. En los ojos de Ernesto, la estudiante de la que se enamora encarna esta posibilidad: la promesa de algo nuevo y emocionante. El vínculo entre Sylvia y el Conde de Transilvania se materializa en un metatexto, en el que el protagonista imagina a su nueva amante como una vampiresa que lo invita a transgredir los límites de lo real. En este sentido, la Sylvia de la metaficción confiesa sus intenciones: “Yo soy tu Elizabeth, mi amado príncipe Draculea. [...] Te he venido a buscar, a salvarte” (Olivar, 2005: 34). En este episodio, se asocia la ficción con la posibilidad de vida eterna, una vida paradójica como la del vampiro: la existencia del no-muerto. De forma análoga, la ficción le permite a Ernesto salir de su rutina, solo que es un escape incompleto. La realidad siempre se impone. La Sylvia del metatexto materializa esta relación conflictiva entre ficcionalidad y vida eterna, en tanto que promete una salvación: “No dejes que la realidad clave, otra vez, la estaca en tu corazón, que te arranque la cabeza. Anda, bebe mi sangre, y seamos uno desde ahora” (Olivar, 2005: 34).

Esta promesa se concretiza, más allá de la metaficción, en una fiesta a la que Ernesto es invitado –y que él asocia, además, con sus ficciones (Olivar, 2005: 38)⁴⁵–. En la reunión, conoce a las amigas de Sylvia, con quienes, como ya dijimos, tendrá relaciones sexuales. También este episodio se vincula a la figura del vampiro. Las compañeras de la estudiante se llaman Mina y Lucy, son una clara referencia a los

⁴⁵ Quien lo recibe, lo invita a pasar a “la fiesta del juicio final”. Esto es una breve referencia a *La conserva negra* (2004a). En esta novela, sobre la historia de la industria petrolera en Venezuela y sus relaciones con los Estados Unidos, uno de los protagonistas fantasea con la fiesta del juicio final: “Decime, Jaime, ¿no habéis visto el cuadro de Miguel Ángel? Ajá, ya me acordé, pero no veo cómo sería esa fiesta. Pues, como el cuadro, Jaime, ¿cómo más va a ser? Ve, en el lobby de la habitación, si la hacemos aquí, por ejemplo, estaría la gente vestidita, vos sabéis, con su traje de fiesta y qué sé yo, pero al pasar al dormitorio es que empieza lo bueno. Te quedáis en interiores y te buscáis tu pareja, puros machos bellos, morenos delgaditos, de pelos suaves, lisitos, narices respingadas, boquitas dulces, bien refindos, o blancos de ojos azules, catires, atléticos, ve, el único requisito sine qua non es que tengan si vaina bien grande, mínimo, una cuarta y media, ¿de acuerdo?, concluyó riéndose” (Olivar, 2005: 122).

personajes femeninos de *Dracula* (1897), de Bram Stoker. Literatura y vida, nuevamente, quedan ligadas.

Los pasajes citados arriba, en los que Sylvia invita a Ernesto a convertirse en monstruo, pertenecen a una metaficción explícita y su valor es simbólico. Hasta donde sabemos, el personaje femenino no es un vampiro. Sin embargo, como hemos señalado, los límites entre el texto y el metatexto se hacen difusos en la dialéctica que establecen. Aunque Sylvia no sea un ente fantástico, sus amigas son guiños intertextuales a *Dracula*. Es difícil precisar qué tanto de lo narrado ocurre fuera de las ficciones creadas por Ernesto. Esto incluye, por supuesto, la fiesta que sirve de punto cúlpe de la novela.

Esto se hace tangible cuando la historia sí adquiere una cualidad contrafactual. *Morirse es una fiesta* llega a puntos absurdos, narrando episodios de una irrealidad palpable. Por ejemplo, en una referencia al cuento de Borges, Ernesto recuerda la noche en que vio un aleph, junto a otros escritores entre los que se cuentan Juan Villoro y Enrique Vila-Matas (Olivar, 2005: 56-58). Vida y ficción se cruzan. No solo a través de la relación texto-metatexto, también en la memoria de Navarro, que, como sus fantasías, se construye a partir de referentes literarios. Luego, aunque el protagonista refleja el perfil del autor, este tipo de anécdotas recuerdan que lo narrado no puede ser completamente autobiográfico. Quizá, nada lo sea. Como señalamos arriba, Ernesto no debe confundirse con Olivar, a pesar de las similitudes. Esta es la estructura irónica del texto, que se repite en otros trabajos del escritor zuliano: invita a ver una coincidencia entre autor y protagonista, pero, al mismo tiempo, subraya la distancia que los separa.

En consecuencia, una vez que nos adentramos en la lectura, deducimos con facilidad que, a pesar de los dispositivos metaficticios, *Morirse es una fiesta* no posee un carácter propiamente autobiográfico. Retomando la fórmula de la tercera propuesta de Colonna, lo esencial es la capacidad que posee el texto para espejear el perfil del autor dentro de la diégesis. El único objetivo, en este caso, es hacernos volver sobre el problema de la literatura y su vínculo con la realidad. Ernesto representa una forma de entender esta relación, la del individuo que se pierde en su propia escritura.

En *Un vampiro en Maracaibo*, volvemos a encontrar al mismo protagonista, Ernesto⁴⁶. En contraste con *Morirse es una fiesta*, el vínculo con el autor es más

⁴⁶ Es importante señalar que cuando esta novela se publica, Ernesto ya ha empezado a perfilarse como un personaje recurrente de Olivar. No solo apareció en *Morirse es una fiesta*, también es el protagonista de *El fantasma de la Caballero* (2006). Esta obra podría leerse desde un punto de vista autoficcional si la

estrecho y es la clave de la cualidad autoficticia. Para lograr esto, se apela a dos peritextos que vinculan la figura del autor con la ficción. Primero, la “Nota al lector”, firmada por “El autor”, que abre el libro:

Existe, al margen de eso que llamamos realidad, un mundo oscuro –y al mismo tiempo invisible para las mayorías–, que al ser develado es capaz de devorar nuestra tranquilidad y revertir nuestros principios y creencias más elementales.

Todo lo dicho aquí es producto de una investigación histórica muy singular en la que jamás me habría imaginado. Éste es el relato de lo que encontré (Olivar, 2009: 11).

La fuerza especular de esta breve reflexión es evidente incluso para quien no haya leído la novela. Pues, si la narración que sigue es el resultado de una investigación de “El autor”, no resulta descabellado confiar en la veracidad, por lo menos parcial, de la historia. Esto parece quedar confirmado por otro paratexto que cierra el libro: “En memoria del comisario Jeremías Morales” (Olivar, 2009: 257). Morales es uno de los personajes centrales de la novela. La dedicatoria hace pensar que el ente ficticio es una referencia a una persona real, aunque no podamos precisar el grado de fidelidad de la representación. Estos dos peritextos, que abren y cierran la diégesis, enmarcan la ficción y sugieren un vínculo entre el narrador y el autor.

Más allá, la analogía entre escritor y personaje queda respaldada por otros elementos que habíamos visto en *Morirse es una fiesta*. Como señalamos previamente, Ernesto también es escritor y las novelas que ha escrito o planea escribir apuntan a otras obras de Olivar. Primero, se habla de la “novela del fantasma” (Olivar, 2009: 19), que señala a *El fantasma de la Caballero* (2006). Segundo, Ernesto sugiere que transformará un cuento de piratas que narra a sus hijos en una novela de aventuras (Olivar, 2009: 254). El lector que conozca la bibliografía de Olivar, reconocerá en este relato una referencia a *Un cuento de piratas* (2007), novela metaficticia en la que Navarro también es protagonista⁴⁷.

hacemos dialogar con la novela sobre Sylvia: ya sabemos que el protagonista es un reflejo de Olivar. Sin embargo, y esta es la razón por la cual no la analizamos, no posee el tipo de especularidad en el que nos hemos centrado. Más allá, resalta que en este texto se prefiguran varios elementos que veremos en *Un vampiro en Maracaibo*. *El fantasma de la Caballero* narra la investigación histórica de un hecho fantástico: la aparición de un fantasma. Asimismo, la justificación de esta investigación es la redacción de una novela. Finalmente, el protagonista reflexiona en torno a la relación entre la historia y la ficción. Todos estos elementos, como podremos ver en las siguientes páginas, reaparecen en la novela sobre el vampiro.

⁴⁷ La estructura base de las novelas en las que aparece Ernesto Navarro siempre es la misma: un historiador realiza una investigación casi detectivesca en torno a hechos históricos imprecisos, con el objetivo de redactar una novela. Este motivo sirve de base para una reflexión en torno a los diálogos que existen entre la ficción y la historia. Por tanto, el carácter metaficcional y autoficticio siempre está

Finalmente, el vínculo entre autor y personaje se subraya por las reflexiones especulares sobre las motivaciones, incluso existenciales, de la escritura que encontramos a lo largo de la novela:

En fin, mientras espero que la susodicha [la muerte] llegue, y ojalá no se le ocurra la locura de una intermitencia y me pase lo que al músico de la historia de Saramago, se supone que algo debo hacer, y como lo único que medio sé hacer y me apetece es escribir, pues a escribir, no se diga más. El asunto es qué o quién escribir, y como quizás sea lo último que escriba, es mejor que meta todos los proyectos pendientes en un solo tiro (Olivar, 2009: 20)

El protagonista se decide por el tema del vampiro e inicia una investigación que sustente su nuevo proyecto escritural. Ese es el motor que mueve la acción de la novela. Se estrecha la afinidad con el autor en tanto que el metatexto reproduce, sobra decirlo, la novela que lo contiene: *Un vampiro en Maracaibo*. En otras palabras, el lector no puede evitar preguntar si texto y metatexto coinciden.

Esto no cambia que el abismo que separa al escritor del personaje sea señalado. No podemos perder de vista que no existe homonimia entre autor y narrador. Repitiendo la fórmula que vimos en *Morirse es una fiesta*, esto remarca la distancia que separa a la persona del personaje. La analogía, por tanto, resulta aporética: aunque se construye un vínculo entre ambas figuras, se recuerda que no debemos identificarlas de manera precisa.

Un vampiro en Maracaibo interpela sus propios mecanismos de ficcionalización y la manera en que se entabla una dialéctica entre lo real y lo ficticio. Esto no pasa desapercibido en tanto que el protagonista reflexiona en torno a estos diálogos. Por ejemplo, al referirse a un exorcismo que presencié cuando era joven, comenta:

Le diré que yo esperaba que la chica levitara con todo y silla, que la cabeza le diera la vuelta completa, que lanzara vómitos verdes gigantes, que la piel se le sajara cuando la tocaran con las biblias, que la voz se le pusiera como de monstruo en *dolby digital*, que hiciera las cosas que uno vio en *El exorcista*, o en la miniserie que hizo Mary Soliani, *El rehén del diablo*, ¿se acuerda? Pero nada de eso pasó. Aquello no fue más que una sola gritería, y siempre tuve la sensación de que el demonio que habitaba en la chica se fue agotando y hasta poniendo afónico por el forcejeo, salió hastiado y voló a descansar en el lago de fuego y azufre que dicen que es el infierno (Olivar, 2009: 162).

Este tipo de reflexiones posee un tono autorreflexivo. Son auto-comentarios insisten en cómo un relato ficticio siempre traiciona la realidad: la exagera y la distorsiona. En este

presente, aunque en distinto grado. Nos centramos en *Un vampiro en Maracaibo* en tanto que supone la formulación más efectiva y, asimismo, una construcción más cercana a la autoficción especular.

párrafo, por otro lado, empieza a traslucir el carácter paródico de la obra. *Un vampiro en Maracaibo* invoca distintas formas propias del género fantástico, así como de la literatura y el cine sobre la figura del vampiro⁴⁸, al tiempo que las interpela.

En el pasaje citado, vemos cómo el cine ha creado un estereotipo en torno al rito del exorcismo que hace palidecer a la experiencia real, que acaba resultando decepcionante. La lucha épica del exorcista de la película de William Friedkin (1973), repleta de efectos especiales y con sonido en *dolby digital*, no tiene nada que ver con el rito que el protagonista vio en su niñez, en el que el demonio termina afónico y cansado. Finalmente, este tipo de auto-comentarios sacan a relucir uno de los temas que subyace a la trama y que articula con *Morirse es una fiesta*: la relación entre la realidad y la ficción.

Pero, ¿cuál es la trama de *Un vampiro en Maracaibo*? Como se pudo entrever en uno de los fragmentos citados previamente, el que explica la motivación del narrador para empezar a escribir, la novela nos ubica en un punto de crisis. Ernesto se ha divorciado y aún no termina de ajustarse a su nueva vida de soltero –aunque tiene una novia–. Conversando con sus amigos, se le ocurre escribir sobre Vampiros. Recuerda que, en la investigación de otra novela, se había topado con un caso de vampirismo ocurrido en Maracaibo. El nombre del “chupasangre” era Ramón Pérez Brenes (Olivar, 2009: 26) y su historia está contenida en el informe policial del oficial Carmelo Guanipa.

Esta referencia a un personaje que ya conocemos por otros libros de Olivar, y que también fue mencionado en *Morirse es una fiesta*, no debe pasar desapercibida. Se suma, además, otro personaje que ya había aparecido en *El hombre de la Atlántida*. Estas dos referencias problematizan la relación entre la ficción y el mundo extradiegético. Por un lado, en la segunda de estas novelas, Carmelo Guanipa también es un policía y Pérez Brenes aparece asociado a la brujería y al vampirismo. Esto puede

⁴⁸ Más adelante dedicaremos una parte de nuestro análisis a la parodia que la novela de Olivar hace de la tradición literaria que existe en torno a la figura de Drácula y, en general, al vampirismo. Nos limitamos, en este punto, a referir un fragmento análogo al del exorcismo en el que el narrador cuestiona la relación de la imagen del vampiro con las construcciones culturales que lo rodean: “El Sergio, el Francisco y yo no dijimos nada mientras Lugosi estaba en escena, nos mantuvimos al borde, como si Lugosi fuera, de verdad, Drácula. Él marcó a este personaje, y el personaje al actor, ni siquiera Christopher Lee pudo igualarlo en su oportunidad, fue una relación mortal, si se quiere, como la de Sean Connery con James Bond, y viceversa. Es lo que sucede cuando la ficción tiene el poder de la vida, se transforma, pasa de un estado a otro y se convierte en realidad, porque la realidad no es más que la suma de todas las ficciones” (Olivar, 2009: 148). La semejanza con el pasaje sobre el exorcismo es evidente, aunque la reflexión apunta a la dirección contraria: mientras que en el episodio sobre la posesión diabólica se subraya la distancia entre la realidad y la ficción, en el caso de Dracula, ambas parecen coincidir. Mejor dicho, la ficción ha terminado por marcar la realidad.

llevar a pensar que el caso de vampirismo está fundado en un documento real. Sin embargo, en la novela sobre Sylvia, se hace referencia a Pérez Brenes y a Guanipa como personajes de ficción creados por Navarro. Como hemos señalado, este tipo de aporías son un motivo común en la obra del zuliano. Más allá, es evidente que, en la diégesis de *Un vampiro en Maracaibo*, la referencia directa es a *El hombre de la Atlantida*, donde ya había una referencia al vampirismo en la ciudad venezolana.

Tras encontrar esta primera pista en su investigación, Ernesto empieza a buscar historias relacionadas con el tema, tanto dentro como fuera de Venezuela, hasta que se topa con otro caso documentado, el de Zacarías Ortega o “el Vampiro del lago” (Olivar, 2009: 49). Visita al oficial de la Policía Técnica Judicial que estuvo encargado del caso, Jeremías Morales, quien ahora está jubilado. El “expetejota” –como lo llama el narrador por las siglas del órgano gubernamental en el que trabajó, PTJ– narrará su experiencia: tuvo que perseguir y matar dos veces al mismo vampiro, y ejecutar un complicado ritual para asegurar que no se volviera a levantar de la tumba. Ortega –que es el mismo Pérez Brenes– es retratado como un personaje ambiguo, un ente que cuestiona la moral de los personajes y que acaba agotado de su inmortalidad⁴⁹. Él es quien explica a Morales el ritual que pondrá fin a su existencia de no-muerto (Olivar, 2009: 131-135). En el último capítulo de la novela se revela, a través de una carta del “expetejota”, que el vampiro sigue vivo y que el ritual fracasó.

La novela termina con el suicidio de Morales y una visita de Ernesto a Los Mayales, una zona marginal de Maracaibo donde, según rumores, se aparece un monstruo que coincide con las características de un vampiro. Casualmente, un conocido que los está guiando en la búsqueda, Félix Giménez, ha tenido un encuentro con esta criatura. Estas historias quedan sin confirmar. Finalmente, es imposible saber si efectivamente existe dicho monstruo o si es un vampiro, menos todavía si es Zacarías Ortega.

⁴⁹ En el primer interrogatorio que realiza Jeremías Morales a Zacarías Ortega, el vampiro comenta lo siguiente: “La dictadura de dios llega hasta donde conviene; de resto, cuando el mundo se descarrila, cuando suceden cosas que nos muestran la inercia divina, decimos que son producto del libre albedrío del hombre. Lo he visto muchas veces, comisario, y créame, está de más intentar convencer a la gente de lo contrario, por una razón muy elemental: así ocultan su horror a la muerte, y eso, cómo negárselos, es más que valadero. Pero existen otros caminos para vencer la muerte, como el de aliarse con ella misma, y ésa ha sido mi elección, como usted lo sabe. Sin embargo, al hacerlo, he tenido varias vidas y, con ellas, varios nombres, pero también he llegado a ser la encarnación de todos los miedos de esta ciudad y de otros lugares donde he vivido, una versión criolla de los monstruos que le enseñaron a temer. He sido el Lechuza, el Vampiro del lago, el Diablo, el Bachaco” (Olivar, 2009: 129).

El narrador es incapaz de determinar qué tanto de la historia del vampiro de Maracaibo es mito. Tras haber revisado los reportes periodísticos, los documentos oficiales y la historia del “expetejota” –quien hasta le permitió escuchar la grabación de un interrogatorio a Ortega–, nada parece definitivo. La duda prevalece.

Un vampiro en Maracaibo representa la investigación histórica del narrador homodieético. Consecuentemente, la diégesis contiene distintos “documentos” que otorgan “legitimidad” al relato. En este punto aparece el segundo problema esencial de la novela: la relación de la historia y la ficción. Si bien la investigación de Ernesto es ficticia, es parte de la diégesis, parece quedar validada por la “Nota al lector”. Dicho de otro modo, “El autor” promete en el peritexto inicial que existe una investigación real que sustenta la ficción. Frente a esta contradicción entre la advertencia y el pacto ficcional propio de la novela –confirmado, además, por el carácter irreal de la historia–, el lector no puede evitar preguntar qué tanto del texto es verdad, en lo referente a la identidad del narrador y en torno a la historia del vampiro.

Esta estrategia narrativa ubica la novela de Olivari en la categoría de metaficción historiográfica, según la define Hutcheon en *A poetics of postmodernism*:

In the wake of recent assaults by literary and philosophical theory on modernist formalist closure, postmodern fiction has certainly sought to open itself up to history, to what Edward Said (1983) calls the ‘world’. But it seems to have found that it can no longer do so in any remotely innocent way, and so those un-innocent paradoxical historiographic metafictional situations situate themselves within historical discourse, while refusing to surrender their autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the ‘world’ and literature (Hutcheon, 2005: 124).

Este tipo de literatura metaficticia se centra en una revisión paródica de los documentos históricos (ficticios y reales) y su reconstrucción. Al hacerlo, cuestiona la relación de la realidad y la ficción: “What historiographic metafiction challenges is both any naïve realist concept of representation but also any equally naïve textualist or formalist assertions of the total separation of art from the world” (Hutcheon, 2005: 125).

Un vampiro en Maracaibo interpela el discurso histórico al confundirlo intencionalmente con la ficción. La investigación de Ernesto, ya lo hemos dicho, parece estar vinculada a la de “El autor” que firma la nota introductoria. Se sugiere una analogía entre lo que ocurre fuera de la diégesis y lo que es representado en ella. Es imposible obviar esto pues la historia está construida a través de los documentos que conforman la investigación del protagonista: reportes del periódico *El Panorama*; la

grabación del interrogatorio que Morales hizo a Ortega (Olivar, 2009: 59-67); el informe policial del caso de Pérez Brenes, escrito por el jefe de la Oficina de Investigaciones, Carmelo Guanipa, y citado íntegramente (Olivar, 2009: 107-123, 184-194, 216-225); y una carta redactada por el “expetejota” Jeremías Morales, que incluye otra, de Zacarías Ortega (Olivar, 2009: 249-252). No sabemos cuáles son reales, cuáles no y cuáles están alterados para contribuir a la construcción de la novela.

Los metarrelatos narrados por los personajes presentan un problema similar. Resultan menos ambiguos en tanto que, incluso si aceptamos que están fundados en una investigación real, pasan por la subjetividad de quienes hablan y, finalmente, por el filtro de la voz narrativa. En pocas palabras, no parece haber confusión en torno al carácter ficcional de estos. Mas la dedicatoria a Jeremías Morales hace vacilar: quizá la historia que narra el personaje proviene de la boca del verdadero Morales –si es que realmente existe–.

El problema es que, más allá de la advertencia inicial y el peritexto que cierra la novela, no hay nada que garantice la veracidad de estos metatextos e historias intradiegticas. Debemos agregar que, a medida que avanzamos en la obra, caemos en cuenta de que también ese paratexto, la “Nota al lector”, puede ser un dispositivo de la ficción. La afirmación resulta imprecisa: aunque lo dicho en la novela sea producto de una investigación histórica (Olivar, 2009: 11), no se afirma que es un retrato veraz. No solo, pues es posible que la nota introductoria sea parte de la ficción y que “El autor” que firma no sea Olivar, sino una figura metaficticia que lo refleja. El razonamiento se puede utilizar para cuestionar la dedicatoria: quizá es un elemento ficcional puesto ahí para confundir al lector. La ambigüedad no es ingenua y mantiene al lector en suspenso sobre los hechos narrados, sobre el carácter verídico de la historia. El resumen de esta estrategia está en el epígrafe de Víctor Bravo que encabeza *Un vampiro en Maracaibo* y que resume la cuestión central de la novela: “El relato es el escenario para la afirmación y la refutación de lo real, para su legitimación o para su permanente negación y reconstrucción” (Bravo, 2004; citado en Olivar, 2009: 9). Este carácter paradójico es el que señala Hutcheon como esencial a la metafiction historiográfica.

En tanto que nos hemos detenido a revisar la relevancia de los documentos ficticios que Ernesto recoge, no podemos dejar de mencionar la forma en que se estructuran. Con el paso del tiempo se exilia a la figura del vampiro fuera del espacio oficial. Esto se hace tangible en los tipos de documentos que sustentan la investigación. Si bien una de las primeras referencias que se menciona en la novela es literaria –

Valmore, un amigo de Ernesto, habla del relato escrito por Elías Sánchez Rubio, “El Lechuza” (Olivar, 2009: 34-43)–, el grueso de la historia de Pérez Brenes se encuentra en el informe policial de Guanipa, que data de mediados del siglo XX. En otras palabras, existen registros gubernamentales del monstruo. En cambio, cuando el protagonista investiga las historias de Morales, que ocurren entre la década de los setenta e inicios de los noventa, los pocos documentos que encuentra no poseen un carácter oficial, son reportes periodísticos y el casete del interrogatorio que el “expetejota” conserva –cuya veracidad, aunque nunca se cuestiona, tampoco es confirmada–. Lo grueso del relato de Ortega es narrado oralmente por Morales. Finalmente, las últimas historias son rumores que Ernesto escucha a sus amigos y a habitantes de Los Mayales, donde supuestamente se oculta la criatura en la actualidad. Son relatos imprecisos, quizá exagerados o inventados por los testigos que los narran.

Esta expulsión del vampiro fuera de la historia oficial tiene un correlato en el espacio geográfico. El Lechuza, la primera encarnación del monstruo, se paseaba en los bares cerca del lago de Maracaibo y hasta era conocido por quienes frecuentaban estos lugares (Olivar, 2009: 39-42). A medida que pasan los años, se va alejando de los espacios urbanos. En el relato del “expetejota”, Ortega trabaja en fincas y actúa, sobre todo, en áreas rurales (Olivar, 2009: 59). El refugio final de la criatura será, ya lo hemos dicho varias veces, un barrio marginal en las afueras de Maracaibo.

Las implicaciones de este proceso de marginación son diversas y no todas resultan relevantes para nuestro análisis. El punto central, como es propio de la literatura fantástica, está en la capacidad del vampiro de desafiar el orden oficial. En las palabras de David Roas: “no olvidemos que Drácula [el vampiro por excelencia] es un muerto viviente, por tanto, un monstruo, algo que está más allá del orden natural, es lo ‘otro’, lo no-humano (e incluso lo antihumano)” (Roas, 2011: 89). En una conferencia a la que asiste Ernesto en la novela, dictada por Víctor Bravo –el investigador venezolano deviene ficción en la diégesis–, encontramos un pasaje análogo: “la figura del vampiro nos revela el vértigo y el estremecimiento de vivir la alteridad, nos enfrenta al profundo abismo entre la vida y la muerte” (Olivar, 2009: 47). Consecuentemente, a medida que el orden racional se impone, imposición representada, entre otras cosas, en el crecimiento y desarrollo de la ciudad, el discurso oficial va expurgando las anomalías. El exilio que experimenta el monstruo es parte coherente de este proceso. Sin embargo, y esto es esencial en *Un vampiro en Maracaibo*, el no-muerto siempre vuelve a hacerse presente o, mejor dicho, nunca desaparece por completo.

En este sentido, la cuestión del vampiro enlaza con la metaficción historiográfica. Este modo de autorreflexividad recuerda que ficción e historia dialogan, incluso cuando le exijamos calidad científica al discurso historiográfico. Asimismo, el monstruo siempre reaparece para cuestionar el “orden natural” construido por la razón, según las palabras de Roas. Dicho de otro modo, el vampiro representa la ficción que, aunque intenta ser eliminada de la historia entendida como ciencia, no deja de estar presente, aunque sea en los márgenes.

La siguiente pregunta que debemos formular apunta a la categoría de “literatura fantástica”. Aunque hayamos hecho referencia al texto de Roas (2011) para comentar a la figura del vampiro, es inevitable reconocer que la novela de Olivar no entra necesariamente en este género. No podemos dejar de recordar las reflexiones de Ana Casas (2015), en las cuales se cuestiona la capacidad de un texto paródico y autoconsciente como el que estamos analizando, una novela que haga palpable su artificialidad, para generar el tipo de compromiso necesario para producir el efecto inquietante del género fantástico. *Un vampiro en Maracaibo* plantea esta cuestión de manera ejemplar.

Las referencias al género fantástico y a la literatura y cine de vampiros son constantes. Resaltan las que señalan a *Dracula* como punto clave de esta tradición. El texto reflexiona sobre el vínculo de la novela de Stoker con la cultura, representada, en este caso, a través de sus distintas encarnaciones en el cine. Específicamente, se explica que el Conde transilvano está inevitablemente ligado a la interpretación de Bela Lugosi, en la película de 1931 (Browning, 2004). Esto sirve de disparador para un comentario sobre el proceso a través del cual la ficción contamina la realidad, pues el actor tampoco puede deslindarse del personaje (Olivar, 2009: 148). Este proceso, además, es reproducido en la acción de la novela: Ernesto señala que Jeremías Morales, en tanto que ha dedicado parte de su vida a cazar al monstruo, es un “Van Helsing maracucho” (Olivar, 2009: 73). Al igual que Lugosi ha pasado a la historia enlazado a su interpretación de Drácula, cualquiera que haya tenido que cazar vampiros señala, directa o indirectamente, dentro o fuera de la ficción, al personaje de la novela de Stoker. Por tanto, estas reflexiones recuerdan la existencia de una tradición ineludible para cualquiera que decida escribir sobre vampiros y que subyace, consecuentemente, a la novela de Olivar.

También encontramos referencias al otro extremo de esta tradición, encarnado en un texto más reciente: *The Historian* (2005), de Elizabeth Kostova. *Un vampiro en*

Maracaibo posee una clara afinidad con esta obra, concretamente en el hecho de que la búsqueda del monstruo es, en ambos casos, una investigación histórica. El texto de Olivar hace tangible esta relación: Ernesto conoce la novela de Kostova y su carácter pseudo-histórico. En un episodio, la encuentra en una librería y la compra. Hasta cita un fragmento en la diégesis que se refiere a la importancia de la “imaginación” en el trabajo del historiador (Olivar, 2009: 24-25). No solo esto, Antonio Isea, amigo del protagonista, afirma haber conocido a Kostova durante una estancia en una universidad norteamericana y refiere su misteriosa –y ficticia– desaparición (Olivar, 2009: 33).

Las reflexiones en torno al género fantástico no se limitan a estas dos novelas sobre vampiros, la de Stoker y la de Kostova. También se hacen múltiples referencias al cine de terror. Ya revisamos un fragmento que se refiere a *The Exorcist*. En esta línea, también se habla de *The Wolfman* (1941), dirigida por George Waggner, en la cual actúa Bella Lugosi. Específicamente, se describe la película en tanto que es transmitida en la televisión del bar que el protagonista frecuenta, el Irama (Olivar, 2009: 141-142).

En resumen, y como se evidencia en estas referencias, *Un vampiro en Maracaibo* es una parodia del género fantástico y del cine de terror. Invoca sus distintos elementos, tanto en el desarrollo de la trama como a través citas intertextuales explícitas. Lo hace para señalar su artificialidad. Como el texto de Olivar es un libro que se puede ubicar dentro de esta tradición, la de la literatura sobre vampiros, el resultado es una autoparodia.

El centro del mecanismo paródico, como se ha hecho tangible, está en la relación que guarda *Un vampiro en Maracaibo* con *Dracula*. La estructura del texto de Olivar señala directamente al de Bram Stoker. Al igual que su antecesora, la novela venezolana abre con una aclaratoria sobre el origen de la historia: una serie de documentos, adquiridos a través de una investigación histórica, que son incluidos en la diégesis. Lo que diferencia las dos obras es la presentación de estos documentos.

Dracula es una colección de registros ficticios que se presentan sin intermediarios. En pocas palabras, los documentos son la diégesis. La interpretación de este archivo depende por completo del lector. En contraste, el texto de Olivar posee la figura intermediaria de Ernesto, que interpela la historia del vampiro maracucho, los documentos y testimonios que recibe. Llega a reconocer que los hechos rayan en lo inverosímil y considera que es mejor omitir ciertos detalles en la novela que planea escribir, pues resultan “demasiado novelescos” (Olivar, 2009: 103). Confiesa, finalmente, que ese tipo de irrealidades quedan muy bien en las narraciones de autores

de la talla de Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft o Stephen King, pero que él es incapaz de lograr ese nivel (Olivar, 2009: 104). El carácter autoparódico es ineludible: *Un vampiro en Maracaibo* sí incluye estos hechos inverosímiles. Al mismo tiempo, se vuelve a hacer tangible la conciencia que posee el texto de la tradición que lo precede —en este caso, de los autores que la conforman— y de las dificultades del género fantástico (aunque Ernesto se refiera, específicamente, a la literatura de terror).

La autorreflexividad se hace más específica cuando el narrador revisa el informe policial del inspector Carmelo Guanipa. Ernesto no duda en señalar la cualidad literaria del metatexto:

Lo único interesante de esta montaña de papeles eran los partes policiales que había escrito el jefe de la Oficina de Investigaciones, el inspector Carmelo Guanipa que, por lo que pude leer, así por encimita, tenía grillos de escritor, lo digo por la serie de detalles, descripciones y excesos de omnipresencia en los que incurre a lo largo de sus informes, en plural, pues, como ya dije, son varios, pero en verdad pueden leerse como uno solo (Olivar, 2009: 106)

Las razones extradiegéticas para que este metatexto parezca el producto de un escritor, y no de un investigador policial, son obvias. En la ficción, en cambio, el carácter literario del informe puede ser paradójico. Lo normal sería disimular este hecho. Esto es precisamente lo que ocurre en *The Historian*. La novela de Kostova contiene una considerable cantidad de cartas ficticias que relatan parte de la historia y que, por esto mismo, poseen cohesión estructural y estilística. Esta coherencia interna es parte de la ficción y el texto espera que el lector la acepte junto con el pacto ficcional. Tal como pudimos ver en el fragmento citado, *Un vampiro en Maracaibo* hace exactamente lo opuesto. El protagonista subraya lo artificioso de la estrategia narrativa al señalar la peculiaridad de un informe policial lleno de “detalles, descripciones y excesos de omnipresencia”. Por tanto, el carácter literario del metatexto es hiperbolizado.

Más allá, el comentario apunta a *Dracula*. Si consideramos que la novela de Stoker se construye como una recolección de documentos, resulta sorprendente que los diarios de los personajes, las cartas, los periódicos y los demás metatextos que conforman el archivo, contribuyan a la narración de manera efectiva, sin mencionar su cualidad literaria. No cuestionamos la maestría con la cual el escritor irlandés construye la ficción, mas esto no cambia que la coherencia interna que poseen los textos que constituyen la diégesis y la efectividad narrativa que muestran revelen cierta artificialidad que un lector suspicaz no pasará por alto. La novela de Olivar, en su

relación paródica con *Dracula*, subraya esta artificialidad a través del comentario a los informes policiales de Guanipa.

Desde esta óptica, *Un vampiro en Maracaibo* refleja perfectamente lo que señala Casas sobre la incompatibilidad de la autoficción con el género fantástico. Para que un texto pueda entrar en esta categoría, siguiendo a Roas, debe producir un “miedo metafísico”: “[el que] se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (Roas, 2011: 95-96). Para que se produzca este efecto, es necesario que el lector se comprometa con la narración, solo así puede cuestionar su realidad a través de los elementos irreales de la historia. Una novela como la de Olivar, que subraya su artificialidad al hacer parodia de su propia estructura y de la tradición que la precede, permite al lector distanciarse de la historia, lo cual acaba por anular el efecto fantástico. En resumen, la autoconsciencia ficcional obstaculiza el “miedo metafísico”.

Sin embargo, en este caso, la cualidad autoficticia agrega un segundo efecto. Iniciamos nuestra lectura de la novela señalando que existía una afinidad entre el autor y el narrador que, aunque imprecisa, obligaba a preguntar por la veracidad de la historia. Referimos a la “Nota al lector”, que afirma que la ficción se sostiene sobre una investigación real, y a la dedicatoria a Jeremías Morales. Aunque la autorreflexividad del texto recuerda el carácter ficticio y artificioso de la novela, estos detalles autoficcionales hacen vacilar sobre la extensión de la artificiosidad. Dicho de otro modo, estamos leyendo una novela y es ficción, pero también pueden haber detalles reales, lo cual sostiene el efecto fantástico. ¿Qué tanto de la investigación de Ernesto refleja fielmente la de Olivar? ¿Existen historias de vampirismo en Maracaibo? Las preguntas quedan sin responder. Por tanto, la cualidad autoficticia contribuye a sostener el “miedo metafísico” del que habla Roas. En *Un vampiro en Maracaibo*, la imprecisión de la línea que delimita la veracidad de la historia hace que no sepamos cuánto de la ficción se ha filtrado en el mundo que antes nos era familiar.

Quizá el concepto de lo “espeluznante”, propuesto por Mark Fisher (*Lo raro y lo espeluznante*, 2016), abre una salida para este atolladero teórico. Esta noción se refiere a “la falta de ausencia”, un grito en un lugar que debería ser silencioso, y a “la falta de presencia”, propia de ruinas antiguas, lugares abandonados donde alguna vez hubo vida (Fisher, 2018: 75-76). Lo espeluznante está en lo que permanece oculto, en lo que se esconde detrás de ese grito o de esas ruinas. Esta es la manera en que funciona la “Nota al lector” de *Un vampiro en Maracaibo*: sugiere que hay algo real detrás de la novela,

algo que no debería existir pues el monstruo protagonista es un ser imposible. En otras palabras, la promesa de veracidad en una historia que debería ser irreal, y que posee consciencia de su propia artificialidad, es como ese grito donde debería haber silencio, algo espeluznante en el sentido descrito por Fisher.

En este sentido, la novela de Olivar se aprovecha de una cualidad específica de la metaficción y la autoficción: su capacidad de interpelar las fronteras de la ficción. Como señala Guayard: “los teóricos de la metaficción insisten en el hecho –indudable, por otra parte– de que el texto metaficcional cuestiona los límites entre lo real y lo ficticio” (Guayard, 2012: 59-60). Según la teórica, este cuestionamiento se funda en la doble capacidad de la metaficción: genera consciencia en torno a su propia artificialidad y, simultáneamente, es capaz de generar una inmersión mimética, tal como señala Hutcheon y Waugh (Guayard, 2012: 62). Se genera, en consecuencia, una inmersión reflexiva. Si bien el análisis de Casas acierta al señalar que este tipo de relación con el texto puede anular el efecto propio de la literatura fantástica, *Un vampiro en Maracaibo* señala un camino diferente: se aprovecha de una recepción vacilante del lector para hacerlo dudar de sus convicciones de lo real. Al hacer esto, abre una posibilidad distinta para la autoficción “fantástica”, una que no reniegue de su carácter metaficcional, sino que, por el contrario, se aproveche de él.

Con esta conclusión, se puede llegar a pensar que estamos frente a una autoficción fantástica, retomando la terminología de Colonna, y no una especular, que es la que interesa en este apartado de nuestro estudio. A pesar de esta impresión, lo esencial de la novela de Olivar es su carácter paródico y autorreflexivo que interpela tanto a la misma estructura del texto como a la tradición que lo precede. Esta metaficcionalidad es la que construye el carácter autoficcional a través de una especularidad que refleja al autor en la diégesis, sin que nunca se concrete del todo en un personaje. Si bien Ernesto lo reproduce en cierto grado, también se distancia de él. En línea con este argumento, la cualidad fantástica aparece dentro de esta especularidad.

Un vampiro en Maracaibo retoma muchos de los elementos que se encontraban en *Morirse es una fiesta*: la apelación al tema del vampiro, el personaje de Ernesto –que refleja la figura del autor–, la metaficcionalidad como elemento central de la historia. Al volver sobre ellos, los modifica. El vampiro ya no es exclusivamente un símbolo, aparece como un personaje. Ernesto no está escribiendo su propia vida, mezclándola con la ficción, como una vía de escape a su aburrida existencia. Investiga la historia del vampirismo en el estado Zulia y, al hacerlo, cuestiona el discurso historiográfico. La

metaficción, por último, adquiere una forma más concreta en el proyecto literario del narrador.

El príncipe negro también realiza una reformulación de estas preocupaciones centrales. En contraste con *Un vampiro en Maracaibo*, cuya autorreflexividad está más matizada que en *Morirse es una fiesta* y construye una narración tradicional, la tercera novela que trabajaremos lleva la autoconsciencia a un nivel extremo. De la misma manera, los elementos tomados de la literatura fantástica están alejados del género, hiperbolizados hasta un punto caricaturesco que anula el efecto que poseen en textos de terror. Cumplen una función simbólica, cercana a la que posee Sylvia. Aunque, distanciándose de la primera novela analizada, los hechos irreales ocurren dentro de la ficción y no son, o no se sabe si son, fantasías del protagonista.

La cuestión en que indaga esta novela es el suicidio y su relación con la literatura. El narrador/protagonista abre el primer capítulo hablando de “la primera vez que [escuchó] los tambores del país de los suicidas” y se dedica a reflexionar sobre la muerte auto-infligida. A pesar de aproximarse a distintos problemas, a veces íntimamente relacionados y otras veces sin conexión aparente, la narración no posee un objetivo claro más allá de este tema.

En resumen, *El príncipe negro* establece un lazo entre el suicidio y la escritura. Al hacerlo, lleva a pensar en la autoficción como un suicidio literario, como una escritura de la muerte propia, y no como una ficcionalización de la vida. Esta noción se materializa en un texto fragmentado e híbrido que combina distintas formas de expresión literaria, concretamente, el diario ficticio, el ensayo y, como hemos insistido, la novela. Pero la hibridación no se limita a combinar géneros, incorpora otros tipos de texto artístico, concretamente, las ilustraciones de Enrique Bravo. Finalmente, suma otra voz en el “Posprólogo”, escrito por Enrique Vila-Matas.

Volvamos sobre el diálogo que establece *El príncipe negro* entre suicidio y escritura pues, como hemos señalado, es el centro de la novela y del despliegue de la autoficción. La idea de que la literatura se vincula con la muerte, en general, y con la auto-infligida, en particular, se materializa en distintos fragmentos. Primero, se sugiere que dos textos de Vila-Matas –*París no se acaba nunca* (2003) y *Suicidios ejemplares* (1991)–, además de influir la escritura de Bolaño, contribuyeron a su muerte. Aunque sabemos que el escritor chileno no se quitó la vida, en *El príncipe negro* se retrata su fallecimiento como una suerte de suicidio pasivo, en tanto que se negó a hospitalizarse para poder terminar su última novela, *2666* (2004). Al final de este razonamiento, el

narrador pregunta: “¿mató Vila-Matas a Bolaño?” (Olivar, 2012: 49). Desde dos ópticas distintas, la causa de la muerte es la literatura, ya sea por influencia del autor catalán o por la entrega de Bolaño a su labor escritural

En esta línea, encontramos un fragmento centrado en el protagonista de *El príncipe negro* y sus propios impulsos suicidas:

Piensan que es mejor que escriba a que me mate, que es terapéutico, lo que no saben es que para mí es lo mismo, que escribo para ir muriendo, para perder el miedo, pero bien podría decir que en la práctica estoy muerto, que este es el relato de un hombre muerto (Olivar, 2012: 59).

Aquí vemos el problema formulado de manera explícita. El narrador escribe “para ir muriendo”. No podemos evitar notar cierto parecido con la muerte de Bolaño, que, según el texto, abandonó su vida para concluir *2666*. La diferencia está en que, en lugar de simplemente sugerir una conexión entre la literatura y la muerte, como ocurre en el pasaje referido al escritor chileno, en este fragmento se asevera dicha afinidad como un hecho definitivo. La conclusión a la que podemos llegar, partiendo de estos pasajes, es que la escritura es un método suicida.

Finalmente, este tema saca relucir el vínculo de la novela de Olivar con *Suicidios ejemplares*, de Vila-Matas. Los guiños intertextuales son abundantes y explícitos. Han salido a relucir algunos: la referencia a los libros del catalán y el posprólogo al que hicimos referencia arriba. La más prominente de estas referencias vilamateanas es al capítulo “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”. El título del libro del venezolano, *El príncipe negro*, así como el pasaje inicial, en el que el protagonista habla sobre la primera vez que escuchó el llamado del “país de los suicidas”, son claras referencias a este episodio de la novela de Vila-Matas:

Ha empezado a llegarle, procedente del cuadro *El príncipe negro*, la seductora llamada del oscuro príncipe que, para invitarla a adentrarse y perderse en el lienzo, le envía el arrogante sonido del tam-tam de su país, el país de los suicidas (Vila-Matas, 1991: 43).

El diálogo entre los textos de estos autores va más lejos, ambos son exploraciones del suicidio literario. En su novela, Vila-Matas afirma que desea orientarse “en el laberinto del suicidio a base de marcar el itinerario de [su] propio mapa secreto y literario” (Vila-Matas, 1991: 7). Como se hará evidente en las páginas que siguen, el método de Olivar

es diferente, pero el principio que subyace es análogo: la escritura entendida como una simbólica muerte autoinfligida.

Esta idea, como buena parte de la literatura de Olivar, según hemos podido ver, adquiere un carácter paradójico en tanto que es contradicha en otros episodios de la narración. En un capítulo centrado en el poeta al cual se le llama “B”, se afirma que “el abandono de la escritura es una forma de suicidio” (Olivar, 2012: 64). Esta aporía, en la cual escribir es “ir muriendo” y abandonar la escritura es un suicidio, recuerda, aunque no se la mencione explícitamente en *El príncipe negro*, a la figura del vampiro como un “no-muerto”, un ser que habita un lugar impreciso entre la vida y la muerte.

El narrador, en tanto que es la voz que materializa la aporía, también muestra un carácter ambiguo, reflejado en la estructura de *El príncipe negro*. Lo primero que llama la atención, desde esta perspectiva, es la hibridación. La novela puede ser analizada desde las teorías de Gasparini (2004) sobre la novela autobiográfica y la autoficción. El teórico francés había revisado cómo este tipo de textos, que define como híbridos, apela a formas ajenas a la ficción para sugerir la veracidad parcial o completa de la historia. Esto es precisamente lo que ocurre en el texto de Olivar.

El príncipe negro se caracteriza como un diario o, para ser exactos, el narrador se refiere a unas “notas sobre cosas que [le] vienen a la cabeza” (Olivar, 2012: 39). Cuando su padre le pregunta si estas anotaciones son para una nueva novela, aclara que no, que son “recuerdos” (Olivar, 2012: 39). En otras palabras, el texto afirma ser un tipo de memorias, lo que sugeriría cierta honestidad. Esto pareciera quedar respaldado por la imitación de la estructura del diario que encontramos en la novela: se narran acontecimientos recientes que motivan o incluso interrumpen la escritura. Se representa una relativa simultaneidad entre los hechos narrados y la redacción. Por ejemplo, en el quinto capítulo, la visita de una mujer, Jeanne d’Horizon, cambia el curso de la narración: “Andaba por estas líneas cuando tocaron a mi puerta, cosa rarísima, no sólo por la hora, sino porque quienes acostumbran a venir no llaman antes, y hace rato que ningún desconocido llega” (Olivar, 2012: 23). A partir de ese punto, el capítulo, que abre con unas reflexiones sobre el joven Werther, el personaje de Goethe, narrará el encuentro con d’Horizon.

Esta pretensión de honestidad, tácita en la idea de que estamos frente a unas “notas” que quieren registrar los “recuerdos” del protagonista, queda contradicha por el carácter irreal de la novela. Como analizaremos más adelante, el protagonista se transforma en un hombre lobo (Olivar, 2012: 53). Este hecho niega cualquier pretensión

de veracidad que pudiera poseer *El príncipe negro*. La afirmación que citamos arriba, que hace pensar que las notas son unas memorias, posee un tono irónico pues el texto en ningún momento disimula su carácter contrafactual. Por el contrario, lo anuncia en el subtítulo: *Notas de un hombre lobo*.

La implementación, en algunos episodios, de la estructura de un diario no es el único elemento de hibridación en *El príncipe negro*. Este texto es una reflexión en torno al suicidio, reflexión que apela a lo que han dicho otros escritores, así como a estudios supuestamente científicos. Así, el texto adquiere, en algunos capítulos, un tono ensayístico. A las fuentes ya mencionadas, Bolaño, Vila-Matas y Goethe, podemos agregar a Ernest Hemingway (Olivar, 2012: 15) y a Mary Shelley (Olivar, 2012: 29), por ejemplo. Por otro lado, el narrador cita datos para respaldar sus ideas. El capítulo 19 abre con las estadísticas de la muerte por mano propia proporcionadas, si confiamos en una nota al pie, por el órgano gubernamental CICPC-Zulia (Olivar, 2012: 65). En esta línea, el capítulo 22 lleva el título “Listado funerario de autores que el lector sensible puede omitir” y consiste en una enumeración de escritores que se han suicidado, detallando la fecha de la muerte, el lugar y el método. La precisión de estos pasajes, tanto las referencias a otros autores como a los datos científicos, puede ser confrontada con otros documentos y, en algunos casos, es exacta.

Esta precisión pseudo-científica contrasta con los episodios irreales y hasta absurdos a los que nos referimos arriba. La oposición amplifica el carácter aporético e irónico de la estructura narrativa.

Debemos sumar, por último, la intervención de otras voces en la narración. Por ejemplo, en el capítulo dedicado al poeta B, en una nota al pie, encontramos una “NOTA DEL EDITOR” que aclara que fue el poeta quien pidió no incluir su nombre en la novela. Esta intervención podría sugerir que, más allá de las contradicciones que hemos revisado, palpables desde las primeras páginas, *El príncipe negro* sí es un texto parcialmente verídico.

Una segunda voz que interviene es la de Enrique Vila-Matas, en el ya mentado “Posprólogo”. El nombre del catalán es traído a colación constantemente a lo largo del libro y el título hace referencia a una anécdota del escritor (Olivar, 2012: 10). El peritexto anexado es una breve reflexión en la cual Vila-Matas reconoce haber leído *El príncipe negro* y comenta sus impresiones. Asimismo, le da el “mejor elogio, aplicado a un libro”, al llamarlo “amigo en las horas difíciles” (Vila-Matas; en Olivar, 2012: 101).

La veracidad de estos dos paratextos varía. La nota aclaratoria del editor se incorpora a la ficción e, incluso si fuera real, no tenemos forma de comprobarlo. El “Posprólogo”, en cambio, está firmado por Vila-Matas (en Barcelona, el 30 de Marzo de 2008). Si todavía dudáramos de su veracidad, solo tendríamos que revisar la primera página del libro, en la cual se confirma la participación del catalán. Esto no cambia que el paratexto dialoga con la novela y aumenta el carácter irónico de la estructura. En uno de los capítulos finales, se relata el suicidio (ficticio) del novelista español (Olivar, 2012: 89). Este episodio es contradicho por la existencia del texto conclusivo y, más importante, por lo que dice Vila-Matas en él: “Y paso por alto, por supuesto, que en su melancólica historia yo me suicido ya que, de ser verdad que me maté arrojándome desde un sexto piso [...], no estaría ahora escribiendo este pos prólogo” (Vila-Matas, 2012: 100). Nuevamente, se subraya el carácter ficcional de la historia.

No parece extraño que *El príncipe negro* incluya referencias a la novela de Mary Shelley, pues, a la manera de la creación de Víctor Frankenstein, el texto de Olivar es una suerte de monstruo, formado por fragmentos tomados de distintos tipos discursivos: la voz ensayística mezclada con la simulación de un diario, las citas intertextuales a otros autores, los “recuerdos” del narrador, el “Posprologo” de Vila-Matas y, en la edición de Lugar Común –única hasta la fecha–, las ilustraciones de Enrique Bravo. Tal como señala Gasparini, esta hibridación es común en las novelas autobiográficas y en la autoficción:

L’auteur d’un texte scientifique, journalistique ou biographique a la faculté d’étayer ses dires en produisant des documents issus de différentes sources : archives, témoignages, statistiques, photos, dessins, etc. Ces documents sont chargés d’attester le caractère vérifiable de l’information transmise. En revanche, la validité du texte littéraire n’est pas de l’ordre du vérifiable. Mais chacun sait que le roman aime à imiter les procédures des genres référentiels et notamment leur capacité à se valider par la citation d’un document objectif (Gasparini, 2004 : 116).

En este caso, la apelación a otros autores y a otros géneros, como el ensayo, acentúa el tono irónico al implementar, en una ficción, formas asociadas a discursos que pretenden cierta legitimidad. En pocas palabras, la contradicción es palpable y es la base de la ironía.

Más allá de esta estructura híbrida, el centro de la autoficción es el narrador. *El príncipe negro* es prácticamente un monólogo en el que la aparición de otros personajes es esporádica y sirve solo para complementar las reflexiones del protagonista. Luego, lo que hemos señalado en nuestro análisis –el tema del suicidio, la hibridación, la

estructura contradictoria e irónica– se hace tangible en la voz narrativa. Lo que todavía no hemos aclarado es cómo el personaje representa individualmente la cualidad autoficticia que su monólogo sugiere a través de la metaficción.

Al mirarlo desde esta perspectiva, la cuestión de la escritura como método suicida adquiere un nuevo matiz. No es solo que escribir sea una forma de morir, sino que esa forma está relacionada con la posibilidad de devenir en “figura autorial”. En este sentido, la novela de Olivar hace una referencia a *París no se acaba nunca*, de Vila-Matas. De corte claramente autoficticio, esta novela del escritor catalán narra su estancia en la capital francesa, durante la cual escribió su primer libro. Tanto en el título como a lo largo de la novela, se ironiza sobre lo tópico de esta historia –la del escritor que experimenta una vida pobre en París, entregado a su literatura– al asociarla a la obra póstuma de Ernest Hemingway, *Moveable Feast* (1964). Vila-Matas confiesa que siempre quiso parecerse al norteamericano y que se disfrazó como él para un concurso de imitadores. La narración hace literal la forma en que, por un lado, los escritores retoman la tradición que los precede y, por otro, la manera en que imitan a sus ídolos, algo que el personaje/narrador hace explícitamente.

Este juego metaficticio articula con la autoficción. En tanto que relato de iniciación literaria, *París no se acaba nunca* narra cómo Vila-Matas se transforma en un autor, aunque desfigura la historia al combinarla con elementos ficcionales. El germen de este proceso está en la admiración que el catalán siente por otros escritores, entre los que se cuenta Hemingway. Luego, el episodio en el que explica cómo se disfrazaba del americano, aunque no se parezca en nada a él, es una forma de auto-parodia: tal como Vila-Matas busca parecerse a Hemingway, su novela autoficticia es una reformulación de *Moveable Feast*.

Esto es reproducido en *El príncipe negro*. Así como Vila-Matas quiere convertirse en Hemingway, el narrador quiere convertirse en el escritor catalán. La referencia a *París no se acaba nunca* aparece en el tercer capítulo y, tras un resumen y una breve explicación del mecanismo autoficticio –aunque nunca se usa el término–, el protagonista afirma: “El caso es [...] que vengo de un tiempo para acá queriendo parecerme a Vila-Matas” (Olivar, 2012: 16).

La explicitación de las fuentes que contribuyen a la construcción de las novelas, lo hemos visto, es común en la literatura de Olivar. Coherente con los casos previos, esta forma de autoconsciencia implica un nivel paródico que interpela la estrategia que

se toma de la fuente y que es el centro de toda la novela: lo que se relata en *El príncipe negro* es la transformación del protagonista en una referencia monstruosa a Vila-Matas.

Lo primero que hace el texto es dar una mirada particular sobre el problema nominal. Como comentamos en el segundo apartado de nuestra investigación, los textos autoficticios, en algunos casos, realizan un gesto onomástico que consiste en una coincidencia nominal entre narrador, protagonista y autor. En su forma básica, esta estrategia busca generar una identificación entre las tres instancias, decir que persona y personaje son un mismo “yo”. En contraste, *El príncipe negro* busca que su personaje se transforme en un “otro”, en su referente literario. Por lo tanto, el gesto onomástico posee una modulación irónica:

Mi decisión de ser Vila-Matas es tan contundente que voy a cambiar mi firma por un anagrama como el suyo, a pesar de que varios libros llevan mi nombre de pila bautismal. Pero resolvamos esto de una vez, digamos que desde ahora soy Ángel Santander (Ángel Satán) así como Vila-Matas es, de revés, Satam Alive (Satán vivo) (Olivar, 2012: 19).

Su “nombre de pila bautismal” nunca es revelado, solo su nueva firma, que es una reformulación del anagrama que usa el catalán en *Suicidios ejemplares* (1991): Satam Alive (Vila-Matas, 1991: 143). El gesto acentúa el carácter irónico de la autoficción especular de la novela: el “verdadero autor” nunca aparece. Aunque se sugiera una analogía con el personaje, solo vemos su versión ficticia, bautizada con un nombre que es, en última instancia, una referencia a sus fuentes literarias.

En *El príncipe negro*, la autoficción consiste en hacer que el autor se transforme en literatura y, para lograrlo, el narrador deviene en la figura autorial que sirve de referencia al texto: Vila-Matas. Esta transformación no es solo nominal, sino que ocurre literalmente dentro de la diégesis. Primero, se materializa en la metamorfosis que sufre Ángel Santander en el capítulo quince, en el cual descubrimos que es un hombre lobo. Es en este contexto que lo contrafactual adquiere relevancia:

Soy un saco de huesos rotos. La única explicación es que anoche hubo luna llena y vaya a saber qué haría afuera. Ya me enteraré.
Saberse hombre lobo no es cosa de jactarse. Se lleva el padecimiento con el decoro posible, pero en los adentros duele la fatalidad. Y si oímos de alguien signado por este infortunio, comparamos desventuras: curiosidad, morbo, quizá consuelo (Olivar, 2012: 53).

Se retoman elementos de la literatura fantástica, en este caso la transformación imposible de un hombre en bestia. Sin embargo, son tratados con cierta distancia irónica

que, sumada al carácter autorreflexivo del texto, elimina el efecto inquietante que tendrían en otros contextos.

La relación entre esta cualidad del narrador, el que sea un hombre lobo, y el devenir en el autor que admira, Vila-Matas, es establecida en uno de los últimos capítulos:

Miro el espejo y observo el animal que soy. Me visto con chaqueta y sobretodo. A pesar de lo salvaje, tengo un fuerte aire a Vila-Matas. Sí, ya soy Satam Alive. Peino el pelambre con la mano izquierda, el nuevo Satam Alive es zurdo (Olivar, 2012: 54).

En la conclusión de la novela, el protagonista es una versión monstruosa, licántropa, del escritor catalán. Para subrayar esto, el párrafo está acompañado por una ilustración de Enrique Bravo en la cual aparece el hombre lobo vestido como Vila-Matas, en una escalera, en una postura que imita una famosa fotografía del autor de *París no se acaba nunca* (Olivar, 2012: 93). Para que la referencia no pase desapercibida, encontramos el retrato original reproducido en otra ilustración (Olivar, 2012: 17) y, acompañando al “Posprólogo”, está la fotografía original, tomada por Daniel Mordzinski (Olivar, 2012: 98).

Ocurre, en *El príncipe negro*, una usurpación de identidad. El narrador toma posesión de la figura autorial a la cual quiere emular, lo que es visto, por él mismo, como una forma de conocimiento: “Al hablar de *posesión* se piensa en fenómenos sobrenaturales, pero los griegos la definieron como una forma de conocimiento, tan codiciado, que Apolo llega a metamorfosearse en lobo para arrebatarlo a las ninfas” (Olivar, 2012: 37).

El proceso de posesión a través del cual Ángel Santander se transforma en Satam Alive no deja de estar relacionado con la cuestión del suicidio. Tal como señalamos, en uno de los capítulos finales, se relata cómo Vila-Matas se quita la vida. Aunque no se aclara la causa, sí se señala que recibió una llamada desde la “isla del Maracaibo” (Olivar, 2012: 89). El vínculo entre la muerte auto-infligida del novelista y la llamada desde Venezuela, sugerida en una nota al pie, es la conclusión necesaria a la escritura de esta novela: la muerte de la figura autorial que el narrador ha usurpado, lo que significaría una forma de suicidio simbólico.

El príncipe negro afirma que escribir es “ir muriendo” y, simultáneamente, supone que esa escritura busca transformar la identidad del narrador en Vila-Matas.

Luego, el cierre de esa escritura, el final de esa muerte, será el fallecimiento del autor en cuestión. Esta es la forma que toma el suicidio literario. Mientras, Ángel Santander sigue vivo en una versión monstruosa del escritor catalán. Esta muerte paradójica, que recuerda, nuevamente, a la existencia de no-muerto del vampiro, es la forma que toma la autoficción especular en el texto.

Este proceso se sintetiza en un pasaje específico:

Llegando a este punto, voy a proponer la creación de una nueva categoría de autores, denominada ‘escritores psicopombos’: aquellos que han trabajado la idea de la muerte, en todas sus formas, y servido de facilitadores a otros para morir a mano propia. Son una especie de palabreros funerarios, un servicio de eutanasia literaria de vieja data (Olivar, 2012: 48).

La nueva categoría apunta, finalmente, al protagonista y, a través de él, a la figura del autor. Olivar sería el escritor “psicopombo” por excelencia, al dedicar toda una obra, no solo a la idea de la muerte, sino a una exploración de lo que el protagonista llama “eutanasia literaria”.

La autoficción en *El príncipe negro* es, como ya ha sido señalado, una muerte ficcionalizada. Invoca las paradojas de esta noción y construye un nuevo significado para la idea de un suicidio literario. En este sentido, escribir es, efectivamente, una forma de morir. Pero esta muerte, sobra decirlo, no es literal, sino simbólica. Se materializa en la ficción y construye una existencia peculiar en Ángel Santander. El personaje es incapaz de separar su vida de la literatura que lee y escribe. Como el Quijote, confunde su vida con la ficción. Sufre, según confiesa en la última página, de “literatosis” (Olivar, 2012: 94).

Esta concepción del texto autoficticio dialoga con las obras de Vila-Matas. *Suicidios ejemplares* plantea una desaparición del autor en los personajes que protagonizan los capítulos. No solo, la desaparición del autor, como tema, es una de las grandes preocupaciones del escritor catalán. El vínculo de *El príncipe negro* con las obras vilamateanas es tan estrecho que podemos apelar a un análisis de Domingo Ródenas sobre estas últimas, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas” (2007), para comprender las “memorias de un hombre lobo”:

Esa encarnación es una honrosa e incluso noble desaparición, que es a fin de cuentas el latido profundo de la novela: el sacrificio de la identidad individual y mortal en aras de una identidad simbólica (mítica si se prefiere) perdurable (Ródenas, 2012: 318).

La transfiguración que experimenta la voz narrativa de la novela de Olivar responde perfectamente a este señalamiento. El narrador y protagonista, enlazado a la figura del autor, deviene ficción a través de su texto, adquiriendo una “identidad simbólica”. Como parte de este procedimiento, se transforma en el autor que admira. También esto es, ya lo dijimos, una referencia a la obra del catalán, concretamente, a *París no se acaba nunca*.

La propuesta de Olivar, por supuesto, tiene sus propios matices. Además de la impresión de su estilo y de las referencias a sus otras obras –como una mención al café Irama, que también frecuenta Ernesto Navarro–, cabe subrayar la consciencia paródica que muestra el texto: explicita su relación con las novelas de Vila-Matas. El narrador de *El príncipe negro* no solo se transforma en el catalán, deviene en una versión monstruosa de él. Esto representa, en la diégesis, la estructura de la parodia: traer a colación el hipotexto parodiado y deformarlo. Tampoco podemos perder de vista el suicidio ficcional del modelo, entendido como concreción simbólica de la muerte literaria. Esto es una clara referencia a la estrategia de *Suicidios ejemplares*, la voz narrativa se transforma en un personaje que se quita la vida. Aun así, las diferencias son claras y relevantes: esta transmutación no es meramente literaria, en la diégesis, el narrador se transforma en su referente. Por otro lado, la figura suicida no es un personaje común, sino el modelo literario del texto, que se encuentra, además, diferenciado de la voz narrativa.

La muerte de una figura que simula coincidir con el autor remite, inevitablemente, a la muerte del autor bartheana. El sacrificio individual comentado por Ródenas es análogo a la disolución de la voz del autor en el lenguaje que comenta el francés. Igual que en un texto producido como símbolo la voz pierde su origen, el narrador del diario ficcional de *El príncipe negro* extravía su identidad y se transforma en sus referentes, el entramado discursivo en el cual se inserta cualquier discurso literario. Retomando las palabras de Ródenas, el narrador deviene en “un tejido poliglósico que configura el retrato del propio autor, quien, al cabo, opera como eje referencial de todo texto” (Ródenas, 2012: 321). En resumen, esta novela híbrida de Olivar es una escenificación de la muerte del autor: de la voz narrativa que coincide con la figura del autor, que pierde su identidad, y de Vila-Matas, el modelo literario, a través de un suicidio ficticio.

Esta estructura autoficcional recuerda a las reflexiones que realiza Derrida en *Los espectros de Marx* (1993). Específicamente, la idea de la reaparición del autor a

través de una figura monstruosa que lo refleja de manera irreconocible, recuerda a una pregunta formulada por el filósofo: “¿En qué se reconoce un fantasma? En que no se reconoce en un espejo” (Derrida, 1995: 175). El francés apunta a la autonomización que ocurre cuando una idea es alienada de la cosa de la cual proviene: deviene de esta y, al mismo tiempo, la refleja y la niega. Siguiendo el análisis de Martina Wagner-Egelhaaf en “La autoficción y el fantasma”, podemos decir que en cierto tipo de autoficción, como la de Olivar, ocurre el mismo proceso: el narrador abandona su identidad y, aunque sigue vinculado a su imagen, también la niega. El “yo” figurado es un reflejo irreconocible. Afirma la autora: “porque el terror que desata esta figura proviene del hecho de que la tranquilizadora conciencia de saber que nos hallamos ante una ilusión o un espejismo nos lleva a cuestionar la fiabilidad de lo que estamos leyendo” (Wagner-Egelhaaf, 2012: 239). Ana Casas, al estudiar las muertes del autor en distintas autoficciones, analiza este mecanismo: “en las autoficciones la figura del autor recuerda un fantasma, pues al tiempo que recorre el texto es incapaz de afirmar su autoridad sobre él” (Casas, 2018: 554). En última instancia, lo que se escenifica es una “desautorización” (Casas, 2018: 555). En *El príncipe negro* esto adquiere unas características peculiares –el suicidio ficticio de Vila-Matas y la transformación en hombre lobo del protagonista–, pero sigue representando el mismo proceso de disociación y reapropiación de la figura del autor.

En el giro final, la historia se cuestiona una vez más. El texto ha sido escrito en la “Clínica Psiquiátrica Ricardo Álvarez” (Olivar, 2012: 94). Esto sugiere que el personaje está internado en un psiquiátrico, lo que obliga al lector a preguntarse por la validez del relato. Es incuestionablemente ficticio, sí, pero esa ficción es, quizá, la realidad de un loco. Dicho de otro modo, la última línea obliga a reconsiderar la “realidad” de lo narrado.

En las tres novelas de Olivar que hemos estudiado, la especularidad se materializa a través de un despliegue similar de las estrategias metaficticias señaladas por Colonna, la metalepsis y la *mise en abyme*. En los tres casos existe, concretamente, un metatexto que reproduce la diégesis: el relato sobre Sylvia, la novela sobre el vampiro y las anotaciones del hombre lobo. Estas *aises en abymes* del enunciado, que están acompañadas por reproducciones de la enunciación –de la figura autorial–, están incorporadas a la estructura y terminan confundándose con la diégesis. Este es el punto común que une tres casos tan diferentes entre sí: en todos, texto y metatexto se superponen. De esta manera, adquieren un carácter metaléptico, parece que la

metaficción señala a lo extradiegético, quiebra los límites de la ficción. La autoficción especular adquiere, en Olivar, una de sus formas más complejas y mejor desarrolladas. No solo genera ambigüedad en torno a los textos, también señala la contradicción que implica dicha ambigüedad, pues la cualidad ficcional es evidenciada por los elementos contrafactuales que protagonizan los textos. La estructura irónica es clara en las tres novelas, señala los mecanismos autoficticios y sus aporías, nos hace cómplices de su artificialidad.

3.4. *Los límites de la autoficción especular: Yo soy la rumba de Ángel Gustavo Infante*

El último caso que estudiaremos resulta peculiar. La única novela hasta la fecha de Ángel Gustavo Infante, *Yo soy la rumba*, presenta los dos mecanismos propios de la propuesta especular de Vincent Colonna, la *mise en abyme* y la metalepsis. No solo, sino que también los implementa para señalar e interpelar a la figura del autor. Va más lejos y llega a confundirla con la voz narrativa. Sin embargo, en ningún momento llega a identificar esta figura discursiva con el escritor. Dicho de otro modo, a pesar de que el narrador homodiegético parece coincidir, en un episodio específico, con la figura autorial del texto, posee una identidad propia, claramente diferenciada de la de Infante. Consecuentemente, el autor es revelado como Foucault definió la función-autor, como un elemento más del discurso que no debe confundirse con la persona que escribe. A este elemento discursivo apuntan los mecanismos metaficcionales en *Yo soy la rumba*. Este uso de la especularidad obliga a preguntar por la autoficción. En “La isla de Xisca” vimos cómo era posible construir una autoficción especular sin necesidad de dar señas autobiográficas claras. La cuestión que enfrentamos en este caso es diferente, el narrador tiene una historia individual que es, además, el tema de la novela. Tal como señala el título, hay un “yo” que es el centro de la ficción.

De los escritores que hemos trabajado hasta ahora, Infante es quizá el de mayor presencia en el campo literario de Venezuela. La calidad de su prosa le ha valido distintos reconocimientos: cabe resaltar que el cuento “Joselolo” (1987) fue merecedor de un importante premio y, debido a su prosa experimental, llamó la atención de la crítica y marcó un hito en la literatura venezolana⁵⁰. Sus dos primeros libros, *Cerrícolas*

⁵⁰ Para una revisión detenida de la relevancia de los primeros textos del autor se puede consultar el trabajo de Martínez Bachrich (2012). Asimismo, se puede revisar el prólogo de Carlos Sandoval al volumen compilatorio *Todos vuelven* (2012), titulado “Las edades de una escritura”.

(1986) y la novela que trabajaremos a continuación, muestran rastros de la biografía del autor, sobre todo en cuestiones relacionadas con la temática y el contexto en el que se mueven los personajes. Pero no narran historias autobiográficas. Es en su último volumen de relatos, *Una mujer por siempre jamás* (2007), en el cual explora directa y abiertamente la narrativa autoficcional. En tanto que su propuesta es claramente autobiográfica, y no especular en el sentido dado por Colonna, dejaremos el análisis de este texto para el cuarto apartado. En cambio, ahora interesa la carga metaficcional que posee *Yo soy la rumba* y su relación con la propuesta especular de Colonna.

Lo primero que debemos analizar es la formación del “yo” que se enuncia en el título, eje del texto. Es, consecuentemente, un elemento clave para entender cómo se construye la especularidad en *Yo soy la rumba*. El hecho de que la vida de Sebastián, personaje central y narrador homodiegético, sea la piedra de toque de los mecanismos metaficcionales remarca el carácter paradójico que nos concierne: como en la autoficción, la autoconsciencia está ligada a una identidad, con la salvedad de que, en este caso, dicha identidad no es la del autor ni pretende serlo.

Más que narrar toda la vida de Sebastián, el protagonista, la novela se focaliza en dos momentos claves de su vida. Esta será la estructura narrativa, que se separa en dos partes o “edades”. Carlos Sandoval, en el prólogo a *Todos Vuelven* (2012), comenta que la “Primera edad” es una suerte de *Bildungsroman* (Sandoval, 2012: 19). En esta, el narrador cuenta sus años de iniciación: las noches espionando a su vecina, la Gorda Elisa, a través del “ojo mágico”, un orificio que le permite mirar la habitación del otro lado de la pared de su casa; las desventuras de su hermano Alfi y su banda de *hippies*; su primer enamoramiento y novia; y sus conversaciones con el “Maestro-Vanguardia”, Néstor, un profesor suplente que sirve de guía intelectual y espiritual al joven protagonista.

La “Segunda edad” se centra en el Sebastián adulto, un compositor de salsa, parte de la movida *underground* caraqueña. El narrador de esta segunda parte es más complejo y se dedica a narrar su vida en el “cerro” (nombre con el cual se denomina a los guetos marginales de Caracas): la historia gira en torno a un hombre desaparecido y teje una serie de tramas que se cruzan en el mundo marginal de la capital venezolana, vistas a través de la mirada de Sebastián.

Carlos Sandoval describe la “Primera edad” con las siguientes palabras: “está construida de manera cronológica y se deja leer con frescura [...] por la agilidad de la escritura que permite colar las más tremebundas situaciones de manera sutil y efectiva” (Sandoval, 2012: 19). En cambio, al referirse a la “Segunda edad”, afirma: “[las

distintas tramas] generan un trepidante caleidoscopio que refleja el vértigo de una ciudad donde cohabitan todas las posibilidades de realización y de decadencia humanas” (Sandoval, 2012: 19)⁵¹. La tangible diferencia de registros no es arbitraria, responde a las necesidades que cada “edad” supone.

La primera parte es rememorativa, Sebastián recuerda su infancia y el registro es coherente con esta intención. Se siente una distancia entre la voz narrativa y lo que esta narra, distancia que se hace palpable desde las primeras páginas: “Ahora entiendo por qué Alfi no me trajo la batería desde San Francisco. Sus razones fueron tan pobres que solo un niño como yo pudo creerlas” (Infante, 2012: 277). En este fragmento, con el que abre la novela, podemos apreciar cómo el narrador se separa de su “yo” pasado, que cree ingenuamente la excusa de su hermano por ser “solo un niño”. Este tono se sostiene a lo largo de la primera parte. La narración es una mirada en la memoria y, en consecuencia, es narrada de manera lineal, desde la voz de Sebastián y respetando la cronología de los hechos, ordenados con la claridad que posibilita la distancia temporal.

En la segunda parte, Sebastián se convierte en testigo, aunque con cierto carácter protagonista, de distintas historias. Esto permite a la novela experimentar con estrategias narrativas más complejas. El narrador se hace polifónico e incorpora, incluso, la voz de otros personajes. En el capítulo “Un solo de trompeta”, por ejemplo, un trompetista asume la primera persona para narrar una frustrada aventura sexual (Infante, 2012: 397-399). Este episodio lleva la polifonía a un punto extremo: la voz narrativa se disocia del protagonista, que ha narrado toda la novela y que continuará haciéndolo en los capítulos posteriores, y le cede espacio a otro personaje. La multiplicidad de voces responde a una nueva perspectiva, distinta a la que leemos en la “Primera edad”: Sebastián se ha alejado del núcleo familiar y del colegio, los escenarios de su infancia, ahora habita un contexto heterogéneo y marginal (el cerro, los clubes nocturnos, etc.). En este mundo cohabitan y dialoga con distintos personajes, cuyas historias se entrecruzan. Un cosmos tan complejo demanda una estructura narrativa capaz de capturar su heterogeneidad.

En la segunda parte, una de las amantes de Sebastián lo describe con las siguientes palabras: “Estás aquí, conmigo, pasándola bien ¿o no? Y de repente sacas un lápiz y zas escribes una canción. Estás en dos cosas a la vez o quién sabe en cuántas

⁵¹ Parece pertinente señalar, siguiendo el comentario de Sandoval, que los registros que encontramos en *Yo soy la rumba* guardan relación con los primeros textos del autor de la novela: “Infante logra combinar los dos registros que había manejado en los cuentos: el estilo punzante, rápido, atrabiliario de ‘Joselolo’ (y de ‘Nochebuena en Nube Azul’, para agregar otro ejemplo); y la prosa con vuelos líricos, plásticos y distendidos del *Cerrícolas* de 1987 [primera de tres ediciones del volumen de relatos, que irá creciendo con cada publicación]” (Sandoval 2012: 18).

más” (Infante, 2012: 383). Este breve fragmento sintetiza el funcionamiento de la “Segunda edad”. El narrador está en varias cosas simultáneamente, cada una narrada con estrategias distintas, y todas devienen música a través de su profesión. Solo así se puede capturar el vértigo de la capital venezolana, retomando las palabras de Sandoval.

Como resultado, la “Segunda edad” es fragmentada, está compuesta por distintas voces y registros, e incluye elementos de la novela policiaca⁵². Vivimos junto a Sebastián la vida del músico de salsa en la movida caraqueña de los ochenta⁵³, todo enmarcado en el complejo contexto social del cerro. La mirada rememorativa que posibilitaba el orden cronológico y claro en la “Primera edad” ya no existe y, por tanto, la nueva situación de Sebastián necesita otras estrategias para dar vida al mundo en que se mueve el narrador.

Que la polifonía alcance esta forma extrema en la segunda parte, no cambia que la encontramos en la totalidad de *Yo soy la rumba*. Cobran relevancia los elementos intermediales, las referencias a otros medios que dialogan entre sí dentro del discurso narrativo⁵⁴, que encontramos en las dos edades narradas. Los programas de radio, los recortes de periódicos y las letras de canciones, son elementos esenciales del universo que construye el texto. Sandoval, en este sentido, se refiere a un “*collage* de dispositivos

⁵² Carlos Sandoval se refiere a la manera en que la novela toma elementos de la literatura policiaca, apuntando, sobre todo, a la estructuración de la “Segunda edad” en torno a una desaparición, un misterio que se devela a medida que avanza la trama (cfr. 2012: 18-20)

⁵³ En su libro *Salsa en Caracas* (2013), Federico Pacanins dedica algunos pasajes a la descripción del ambiente salsero de la década de los ochenta: “La informalidad de los toques, el concepto mismo del ‘vente tú’ [conciertos de carácter abierto, en los que distintos músicos se reúnen a tocar, cambiando la alineación de la banda según la ocasión], parece marcar la norma de muchas bandas nocturnas caraqueñas de mediados de los años 80 en adelante” (Pacanins 2013: 56). Más iluminador resulta, sin embargo, el comentario que este autor cita del disco *Cadáver Exquisito en la terraza del Ateneo* (Obeso y Pacanins 2000): “Pues corría el año 1984 y regresaba a Caracas después de 13 años fuera. Eran tiempos en los que uno iba a Sabana Grande a tomar cerveza con su novia y ahí cerquita estaba la Delia, aquella pizzería salsosa –no por la salsa de las pizzas, sino por la música que allí se tocaba– enclavada en la cuadra de los hoteles, adonde iban poetas, músicos y bellas mujeres a vacilar” (citado en Pacanins 2013: 56). Sin embargo, parece importante señalar que el protagonista de *Yo soy la rumba* se mueve por espacios distintos a los citados en este libro, ubicándose en las partes marginales y periféricas de la capital venezolana, en contraste con la céntrica zona comercial de Sabana Grande.

⁵⁴ Parafraseamos, en esta breve definición de intermedialidad, lo que afirma Asunción López-Varela Azcárate en su artículo “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación” (2011), en el cual se hace una revisión bastante general del concepto, tomando en cuenta distintas perspectivas y autores. Resulta relevante para nuestro análisis la siguiente distinción que realiza la autora: “Como mencionábamos al comienzo de este trabajo, y según apunta Irina Rawjesky, habría dos aproximaciones distintas al estudio de la intermedialidad. Por un lado, una orientación derivada de los estudios literarios y narrativos, en paralelo con el desarrollo de conceptos como dialogismo e intertextualidad, presentes en la obra de Michael Bakhtin y en las relecturas de la misma a partir de las traducciones de Julia Kristeva y en los trabajos críticos del grupo *Tel Quel* [...]. Por otro, se encuentra la orientación que deriva de los estudios de comunicación y que se centra en las distinciones de materiales entre los medios y los grupos de fenómenos asociados a ellos” (López-Varela 2011: 107). En este sentido, y considerando la obra de Infante, podemos afirmar que utilizamos el concepto dentro del marco del primer grupo, en el cual la intermedialidad se acerca a la intertextualidad.

que contribuyen con la reconstrucción [...] de un lapso de la vida del país al hilo de la música” (Infante, 2012: 19). Podemos agregar que este “lapso de la vida del país” está ligado a la identidad del protagonista-narrador que se construye a través del texto.

Yo soy la rumba ofrece una considerable cantidad de ejemplos con los cuales confrontar esta afirmación. Uno de los más significativos aparece en la primera parte de la novela, cuando la Gorda Elisa y la madre del protagonista buscan en el periódico un remedio para la vida *hippie* de Alfi, el hermano que, entregado a las drogas e influenciado por la música norteamericana, cada vez está más disociado de la familia (y del mundo de los personajes, en general). Así se topan con los anuncios de los Hermanos Ramaya y el Gran Maestro Internacional Yino Escarlati, entre otros, que venden remedios milagrosos para curar, literalmente, cualquier dolencia (desde un amor frustrado hasta el cáncer). Los anuncios no son descritos ni citados por el narrador, están incorporados al texto como si hubieran sido recortados del periódico y pegados en las páginas de la novela (Infante, 2012: 317-323). Podemos empezar a entender a qué se refiere Sandoval cuando habla de un *collage*: Infante simula la incorporación de elementos extradieгéticos dentro de *Yo soy la rumba*.

Otro ejemplo de interés para nuestro análisis es el capítulo “Historia de una canción”, parte de la “Primera edad”, en el cual Sebastián y su madre escuchan juntos un programa radial que se dedica a relatar las anécdotas ocultas detrás de distintos temas musicales. Durante la narración de este episodio se incorporan al texto la voz del locutor, los *jingles* publicitarios y las letras de las canciones que se reproducen:

Es así como aquella mañana asisto a uno de los mejores programas. En el aire las notas acongojadas del guitarrón. De tanta gravedad emerge la voz débil del cantante que se va fortaleciendo hasta que GERMEN DE TRIGO CRÉSMER. OVOMALTINA. MAIZINA AMERICANA GRAN PRODUCTO NACIONAL Y HARINA DE TRIGO LA LUCHA, presentan al gran ANDRES CISNEROS en su espacio dramático de todos los sábados: LA HISTORIA DE UNA CANCIÓN. (Infante, 2012: 290).

El párrafo inicia con el narrador describiendo el programa radial, hasta que la publicidad interrumpe el sonido de la guitarra, y la narración, y se enumeran los productos patrocinantes. Se enlazan dos voces distintas: la de Sebastián, como narrador de la novela, y la del programa de radio, específicamente la de los *jingles* publicitarios. Siguiendo esta línea, también se cita a continuación la letra del tango “La cama vacía”, a la cual está dedicado el programa.

En resumen, el *collage* al cual se refiere el prologuista de *Todos vuelven* apunta a una de las características estructurales de la novela: más allá de su unidad textual, está formada por fragmentos tomados de distintos medios. El programa de radio, los recortes del periódico y las voces de otros personajes forman parte del discurso del narrador.

El punto de cruce donde convergen estas voces es el “yo” de Sebastián. En este sentido, el protagonista sería un exponente de lo que Gergen llama el “yo saturado”, una identidad en constante diálogo con los elementos sociales que la rodean, en otras palabras, con una infinitud de voces que fragmentan su unidad. La vida de Sebastián se estructura de manera relacional con su hermano –y la cultura *hippie*–, con su madre, con la Gorda Elisa, con los músicos que interpretan sus temas en la “Segunda edad”, etc. Pero también con los medios con los cuales se relaciona: la radio, el periódico y la televisión. La novela, a través de su estructura fragmentada, incorpora las distintas voces que saturan el “yo” del narrador, y que adquieren cohesión y coherencia en su relato identitario.

Frente a esta narración fragmentada, compuesta por distintas voces, podemos entender la importancia de la *mise en abyme* en la estructura de *Yo soy la rumba*. Tal como hemos podido apreciar en algunos de los fragmentos, la cualidad intermedial de la novela se manifiesta en la presencia de metatextos, algunos de los cuales son metarrelatos que funcionan como espejos de la narración. De los que hemos revisado, el más claro es el programa de radio que escucha Sebastián junto a su madre: una narración sobre la historia de una canción. Para entender la importancia de este abismamiento, debemos atender al centro del efecto especular de la novela: la profesión del protagonista.

El título de la novela de Infante nos recuerda que la identidad que habita el texto está ligada a la música. “Yo soy la rumba” es el título de una canción de Marcelino Guerry y refiere al lector a las sonoridades del caribe (principalmente las cubanas: guaracha, son, etc.), a pesar de que el rock anglosajón también juega un papel importante –sobre todo cuando pensamos en Alfi–. La música es omnipresente en la novela⁵⁵: desde la batería improvisada con la que toca Sebastián durante su “Primera

⁵⁵ En general, es un elemento clave dentro de toda la producción literaria del autor. En *Cerrícolas*, primer libro de Ángel Gustavo Infante, la música es más que un contexto, es parte intrínseca del universo en el cual se mueven los personajes. En las primeras ediciones, se dividía el libro como un Long Play, en “Cara A” y “Cara B”, y cada parte era titulada haciendo referencia a una canción del trío Los Panchos: “Sin amor, la vida no se llama vida” (cfr. Infante 1986). En *Una mujer por siempre jamás* (2006) la música pasa a un plano más sutil. Pero continúa siendo una parte importante de la atmósfera que envuelve todos los relatos, en los cuales la fiesta, el baile y, consecuentemente, la música son elementos esenciales. Por

edad” hasta la profesión que ejerce como adulto, desde las letras de canciones que cita el narrador a lo largo del texto hasta sus propias composiciones que hacen su aparición en la “Segunda edad”, pasando por una prosa cuyo ritmo y composición, de momentos, nos hacen pensar en la salsa, el son y los boleros.

En este contexto, entendemos la importancia de la profesión de Sebastián: su vida de compositor, en formación en la primera parte y en ejercicio cuando ha madurado, está determinada por la música que escucha y escribe. Su profesión también lo aproxima al autor de *Yo soy la rumba*: Sebastián es un letrista, se dedica a la parte de la música que resulta más cercana a la labor del escritor. Se pone en escena el mecanismo de abismamiento central del texto: una *mise en abyme* de la enunciación, un reflejo del autor, así como del proceso creativo, dentro del marco diegético de la obra.

Este mecanismo metaficcional funciona de dos modos distintos. Por un lado, Sebastián es un reflejo, aunque indirecto, de Infante: a través de su profesión de letrista, refleja la función autorial. Por otro lado, la especularidad de este texto posee un segundo nivel que se hace tangible en el capítulo antes citado de la “Primera edad”, “Historia de una canción”. Hemos dicho arriba que el narrador hace que la realidad devenga música (sobre esto volveremos más adelante), partiendo de esta premisa, podemos afirmar que la novela es, en cierto sentido, la historia que existe detrás de las canciones de Sebastián, a las cuales tenemos acceso en algunos episodios (por ejemplo, en el capítulo “Horario estelar”, parte de la “Segunda edad”). Cuando leemos el texto desde este punto de vista, apreciamos el efecto especular del programa de radio que el narrador escucha con su madre: *Yo soy la rumba* es, en cierto sentido, la historia de las canciones de Sebastián. En consecuencia, podemos decir que existe, también, una *mise en abyme* del enunciado, un reflejo de la obra dentro de la obra.

Se despliega un doble efecto especular. Hay una duplicación del autor en el protagonista y, al mismo tiempo, una duplicación del texto dentro del texto. Esto supone un desdoblamiento de la novela sobre sí misma que produce una reflexión sobre la creación del texto artístico.

Para entender la potencia especular de esta *mise en abyme* debemos volver sobre una idea que hemos señalado en repetidas ocasiones: que la realidad del protagonista deviene música en la prosa de *Yo soy la tumba*. La música se incorpora al discurso del

último, el trabajo más reciente del autor, descrito como una “suerte de historia fronteriza cruzada de crónicas y reportajes, nutrida de fuentes orales, documentales y discográficas que han prestado su voz para componer el cuento de cada intérprete con los recursos de la novela de no ficción” (Infante, 2018: 9), recoge la vida de tres músico venezolanos provenientes de la Guaira.

narrador a través de dos mecanismos: la inserción de letras de canciones populares y de las composiciones del mismo Sebastián al texto, por un lado, y el uso de elementos de la salsa, el son y demás formas musicales en la narración, por el otro. Detengámonos a revisarlos detenidamente.

Al primero hicimos referencia cuando aludimos al capítulo “Historia de una canción”, en el cual se cita la letra del tema “La cama vacía”. Pero este mecanismo, la inserción intertextual de temas musicales en la novela, se utiliza constantemente, de maneras distintas y sin agotar el recurso. Por ejemplo, cuando la madre de Sebastián canta junto a su hijo y la Gorda Elisa: “A una señal de Elisa, Virginia [la madre del protagonista] arrancó: *Los marbianos llegaron ya y llegaron bailando el ricachá*. Cantaba estremeciendo los hombros desnudos y movimientos acompasados de derechas a izquierdas” (Infante, 2012: 346). El texto de la canción de Tito Rodríguez es citado por el narrador, incorporando la música a la narración y emulando en el lector el ritmo que acompaña la escena.

Siguiendo esta línea, encontramos los temas que hicieron famoso a Héctor Lavoe en el capítulo “La Voz”, de la “Segunda edad”, en el cual se narra el intento de suicidio del cantante. Revisemos el siguiente ejemplo: “Después del divorcio con Willie Colón, 1974, algo anduvo mal. Las vueltas eran *tristes y vacías*. No había marcha atrás” (Infante, 2012: 414). Podemos apreciar cómo se hace referencia a la canción compuesta por Luis López Cabán, “Triste y vacía”, popularizada por Lavoe en los setenta, para describir la vida del cantante. En este caso, la cita intertextual sirve como referencia cultural a lo narrado, las canciones que hicieron célebre a Lavoe y que, irónicamente, ahora sirven para describir su decadencia.

Dentro del marco de nuestro análisis, centrado en la especularidad, resultan más importantes los temas “originales” de Sebastián que son citados en la diégesis. También hemos mencionado antes este mecanismo: en el capítulo “Horario estelar” el protagonista escribe una canción relacionada con el crimen en torno al cual gira la “Segunda edad”, cuya letra podemos leer en la novela (Infante, 2012: 381-382). Encontramos otro ejemplo significativo en el capítulo “Un solo de trompeta”, en el que surge una canción de la frustrada aventura sexual de Martín, un trompetista de la banda que interpreta los temas de Sebastián. El músico narra su experiencia con Yakiflí, sobrenombre de una flautista con quien intenta tener relaciones sexuales. Al fracasar en su intento de seducción, improvisa un tema que forma parte del discurso narrativo. El capítulo cierra con los siguientes versos: “*Y ahora nada. Cero Yakiflí./ Dura en su*

vanidad,/ su castidad,/ sigue sin probar el guiso/ que le ofrece esta decencia” (Infante, 2012: 399).

Las letras de Sebastián y Martín son producto de los acontecimientos que ocurren en la novela, de las experiencias de los personajes que las transforman en canciones. El protagonista se entera del crimen –mejor dicho, del misterio que se develará crimen– y escribe una canción al respecto, el trompetista fracasa en su aventura sexual y canta los versos citados arriba. Este mecanismo metaficcional, esta *mise en abyme* que reproduce el proceso creativo, es llevado al extremo cuando la prosa emula, sobre todo a través del ritmo, los elementos de la salsa, el son y los demás géneros que habitan las páginas de *Yo soy la rumba*. Este es el segundo mecanismo al cual nos referimos antes.

Encontramos un claro ejemplo en “Un solo de trompeta”. Antes de que el trompetista empiece a cantar los versos que citamos arriba, el episodio con Yakiflí es narrado haciendo que la prosa adquiera ritmo y musicalidad a través del uso, principalmente, de la repetición de una expresión a modo de estribillo: “Anoche me la arrastré por el callejón y la tipa nada. Cero Yakiflí. Demasiado orine invisible, pastas y plastas secas en la vereda silente. Ambos a ras de enchufe y la tipa nada. Cero Yakiflí” (Infante, 2012: 397).

Se repite el estribillo “cero Yakiflí”, haciendo un juego de palabras con el sobrenombre de la flautista, que en realidad se llama Jaqueline, y una expresión popular que hace referencia al acto sexual (“Yakiflí”). Asimismo, el estribillo está precedido en ambas ocasiones por la expresión “y la tipa nada”. La repetición genera un ritmo en la prosa que eventualmente, como vimos arriba, deviene en los versos de una canción.

El estribillo se sigue repitiendo (a veces en forma invertida, “Yakiflí cero”) a medida que se describe la frustrada experiencia sexual, ambientada en un sórdido callejón lleno de elementos escatológicos (orine, semen, etc.). El discurso alcanza su punto de mayor hibridación en el siguiente pasaje:

Yakiflí cero. Nada. Dura en su vanidad, su castidad, seguía sin probar el guiso que ofrecía esta presencia.
Yakiflí cero. Nada. Insensible a mi solo de trompeta: sueño de una noche de verano.
(Infante, 2012: 397)

La repetición del estribillo vuelve a ser esencial. En este fragmento, está seguido de la palabra “nada” y de una oración que continúa con la narración. Además, podemos

apreciar cómo la oración que sigue al primer estribillo, con excepción de la última palabra, contiene los versos con los cuales cierra el capítulo y que hemos citado antes (Infante, 2012: 399). Más allá, la estructura de este fragmento recuerda a los temas de salsa, en los cuales se repite un estribillo para, después, dejar que el cantante improvise alguna frase. Tómese como ejemplo la canción “Todo tiene su final”, interpretada por Héctor Lavoe y Willie Colón: se repite la frase que da título al tema y después Lavoe improvisa al ritmo de la música (Colón, 1974).

A través de esta estrategia narrativa, aumenta el efecto especular que señalamos al afirmar que la novela es la historia de una canción: la vida de Sebastián no solo deviene música a través de su profesión de compositor de letras de salsa, sino que también está ligada a la música que escucha y que estructura el cosmos ficcional de *Yo soy la rumba*. Finalmente, podemos volver sobre la *mise en abyme*, la manera en que la profesión del protagonista refleja la figura del autor, porque la novela de Infante es un producto híbrido que incorpora elementos musicales al texto literario. En pocas palabras, así como Sebastián se dedica a la parte de la música más cercana a la escritura, Infante construye una novela que se aproxima a la música.

Desde esta perspectiva, *Yo soy la rumba* se suma a una tradición literaria con distintos exponentes en Latinoamérica, caracterizada por incorporar formas musicales a un texto literario. Podemos mencionar, por ejemplo, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez y *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, entre muchos otros. El autor que estamos analizando no ignora esto. En el primer capítulo de la “Segunda edad”, titulado “Se formó la rumbatela”, se revisa dicha tradición, así como el papel de continuidad que juega *Yo soy la rumba* dentro de ella. Resulta clave por distintas razones. Para empezar, el narrador y, en general, el texto se reconocen como obra literaria que forma parte de una tradición. La ficción adquiere conciencia de su carácter textual e intertextual.

La parodia, asociada a la risa, es una de las características esenciales de la literatura de Infante. Sus textos son autoconscientes de las formas que implementan y de las fuentes de las cuales se nutren. Sin duda, la novela que estamos analizando es uno de los mejores ejemplos con los cuales confrontar esta afirmación. El primer capítulo puede ser leído como una inversión grotesca del famoso cuento de Guillermo Meneses, “La mano junto al muro” (1951). Este relato, fundamental en la historia de la literatura

venezolana⁵⁶, narra la muerte de una prostituta en un castillo transformado en prostíbulo, la noche que tuvo relaciones con dos o tres (no se aclara) marineros. En una evidente inversión paródica, el primer capítulo de *Yo soy la rumba* narra cómo la Gorda Elisa, guiada por un fetiche, devora con su vagina a tres marineros (Infante, 2012: 277–386). El texto de Meneses, de corte experimental y con un tono realista, es así parodiado en un episodio grotesco, de carácter claramente irreal, que es el disparador de la acción en la “Primera edad”. Infante reconoce la tradición, pero simultáneamente se distancia de ella a través del humor, la “rebaja” en el sentido carnavalesco al cual se refiere Bajtin⁵⁷. En este mismo sentido, el episodio recuerda al “realismo mágico” característico de las novelas de, por ejemplo, Gabriel García Márquez. Esta referencia también es señalada, pues el episodio contrafactual es visto a través del “ojo mágico” que tiene Sebastián en su cuarto, una clara referencia a la mirada del narrador mágico-realista⁵⁸.

Dentro de este contexto, no sorprende que *Yo soy la rumba* también señale a la principal tradición a la cual pertenece, la que relaciona la música caribeña con el discurso literario. Esto hace de “Se formó la rumbatela” uno de los puntos más

⁵⁶ Sobre la importancia de este relato podemos referirnos, entre muchos otros textos, al artículo de Bahórquez (2014), en el cual se analizan los relatos de *Diez cuentos* (1968), entre los cuales se incluye “La mano junto al muro”, y su relevancia dentro de la historia de la literatura venezolana. Sobre el texto en cuestión, afirma el autor: “Este renovador relato [“La mano junto al muro”] significa un punto de inflexión en el terreno del cuento venezolano moderno: es la propuesta de un modelo alternativo de narración fundado en la práctica e indagación poética metaficcional del lenguaje. Involucra, por lo tanto, la apertura de un canon del cuento que no conocía desde el modernismo (Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona) un cambio significativo” (Bahórquez, 2014: 233).

⁵⁷ Utilizamos el término “grotesco” siguiendo el análisis de Mijail Bajtin en *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. El episodio con el cual abre la novela de Infante posee una considerable cantidad de elementos que lo relacionan con la definición que proporciona el teórico ruso. Por ejemplo, la Gorda Elisa que devora con su vagina a los marineros, y también una serie de objetos durante su “entrenamiento” para lograr dicha hazaña (cfr. Infante, 2012: 283-284), puede ser leída como una alusión al cuerpo grotesco descrito por Bajtin, un cuerpo siempre inacabado que absorbe y es absorbido por el mundo. Esta lectura bajtiniana del capítulo nos permite entender mejor la inversión paródica, realizada a través de lo grotesco, del relato de Meneses. Infante no propone una negación de la tradición, sino una relectura que “rebaje” (en sentido bajtiniano) el famoso relato: “De este modo, la negación y la aniquilación del objeto son ante todo su permutación en el espacio, su modificación. La nada del objeto es su otra cara, su reverso. Y este reverso, o lado bajo, adquiere una coloración temporal, es entendido como el pasado, como lo antiguo, como lo no-presente. El objeto aniquilado parece permanecer en el mundo, pero con una nueva forma de existencia en el espacio y en el tiempo; se convierte, en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar” (Bajtin, 2005: 370).

⁵⁸ Sobre el realismo mágico, podemos revisar lo que afirma Roas: “El realismo mágico plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización y de persuasión, que confiere *status* de verdad a lo no existente. Así, los fenómenos prodigiosos son presentados como si fueran algo corriente” (Roas, 2011: 57-58). Sobre la voz narrativa, en cambio, podemos referir al trabajo de Alicia Llanera, *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud* (1997): “la ‘verosimilitud’ o naturalización de lo extraordinario es un efecto, una retórica, una sintaxis, el resultado de esa conjugación de los ingredientes novelescos sometidos a la interpretación con el narrador” (Llarena, 1997: 79).

complejos e importantes del texto. No solo por la revisión paródica de la tradición. El capítulo conjuga, además, los elementos que hemos revisado previamente: la referencia intertextual a canciones y cantantes de salsa, la presencia de los ritmos caribeños dentro del discurso narrativo y, en consecuencia, la incorporación de voces de otros medios al texto literario.

No es extraño, por lo tanto, que sea de especial interés para nuestro estudio. Como parte de este despliegue metaficcional y paródico, el narrador reconoce que su identidad es transtextual y que está relacionada con obras previas de Infante:

Dime si llegué a tiempo pa la rumba: me gusta el son monte adentro. Traigo mejorana. Traigo amansaguapo y rompe saragüey. Quiero alertar la rocola con unos casetes bien *Cerrícolas*. Yo soy sonero y no lo niego. La concurrencia permite vacilarse los trabalenguas del viejo Mon Rivera recién salido de “canada”. Sol del trombón de Willie. Sol en la sonrisa póstuma de Mon. (Infante, 2012: 376).

Vemos en este pasaje algunos de los elementos que hemos analizado: la referencia a músicos como Mon Rivera y Willie Colón y el uso de la repetición para darle ritmo a la prosa (“Traigo mejorana. Traigo amansaguapo...” y “Sol del trombón de Willie. Sol en la sonrisa...”). También encontramos otros, sobre los cuales no hemos reflexionado, como la apelación a la oralidad que construye un lenguaje que imita el habla popular y que contribuye con la musicalidad de la novela. Considérese el recorte de la palabra “para” en la primera frase del texto: “Dime si llegué a tiempo *pa* la rumba...” (la cursiva es nuestra)⁵⁹.

Centrándonos en las cuestiones que hemos planteado, nos interesa resaltar cómo el narrador se asocia al primer libro de Infante, *Cerrícolas*. Las relaciones entre estos dos textos existen desde el momento de publicación de la novela: uno de los capítulos, “Dilia ya la rubia”, formaba parte de la segunda edición de la colección de relatos, publicada en 1991. Sin embargo, este vínculo no aclara la afirmación del narrador en el capítulo citado. ¿Quién está hablando en ese fragmento, Sebastián, el narrador de la novela, o Infante, el autor de *Yo soy la rumba* y *Cerrícolas*?

No tenemos ninguna razón para pensar que el narrador del resto de la novela, Sebastián, ha sido reemplazado por una figura intratextual que duplica, de manera más o menos exacta, a Infante. Pero en el momento en que reconoce su participación dentro de la tradición, debido a sus “casetes” bien *Cerrícolas*, podemos inferir dos consecuencias.

⁵⁹ Sobre este tema, afirma Roberto Martínez Bachrich: “Los primeros libros de narrativa de Ángel Gustavo Infante trajeron a la literatura venezolana el cerro y la fiesta, una nueva atención a otro tipo de voces” (2014: 463).

Primero, el narrador, sin confesarse escritor (el libro de relatos es referido como unos “casetes”), se reconoce autor de un texto artístico que refleja el primer libro de Infante. Estamos, por lo tanto, frente a una reformulación de la *mise en abyme* de la enunciación: el narrador se reconoce autor y refleja la figura autorial de la novela. Más allá, cuando consideramos que en este capítulo la literatura y la música alcanzan un punto de hibridación casi indisoluble, la distinción entre los “casetes” *Cerrícolas* y la colección de relatos homónima parece una esquematización ajena a los códigos sugeridos por el texto.

La segunda consecuencia, más compleja e importante para nuestro análisis, consiste en el quiebre de la frontera ontológica de la ficción: ya sea que la figura del autor, relacionada con los textos de Infante, haya penetrado la ficción o que el narrador de *Yo soy la rumba* haya desbordado su universo textual, es evidente que se han transgredido los límites de la diégesis. Nos encontramos, dicho en pocas palabras, frente a un proceso metaléptico.

En el momento que el narrador de *Yo soy la rumba* se vincula con *Cerrícolas*, asumiendo la autoría, quiebra los marcos de la ficción y se inserta en un universo transtextual que excede a la novela y, en consecuencia, a la diégesis: este es el efecto metaléptico. De este mecanismo derivan, en este caso concreto, tres consecuencias. Primero, ocurre una disociación del narrador con respecto a Sebastián: no podemos saber si quien habla en este capítulo es Sebastián o una réplica intradiegética del autor, pero sí podemos afirmar que esta voz no es la misma que habla en el resto de la novela. Muestra un nivel de autoconsciencia con respecto a su carácter textual y a su relación con otros textos de Infante que no vemos en los demás capítulos. Segundo, el efecto especular adquiere una nueva dimensión, en tanto que el narrador, que ya vimos cómo refleja a la figura del autor, ahora se vincula con ella al señalar al primer libro de relatos de Infante. La tercera consecuencia deriva de esta última: la identidad del narrador adquiere ahora una estructura transtextual, no se encuentra limitada a la diégesis de la novela, la desborda y se enlaza con otros textos de manera consciente.

En este punto se hace tangible la paradoja que señalamos al iniciar esta sección. En *Yo soy la rumba* se despliegan los mecanismos metaficcionales propios de la autoficción especular e, igual que en esta, señalan a la figura del autor. No solo esto, en uno de sus capítulos, el que acabamos de analizar, el texto identifica esta figura con el narrador. Sin embargo, en tanto que el narrador, en ningún momento, se confunde con Infante, no podemos hablar propiamente de autoficción. Dicho de otro modo, lo que

está puesto en cuestión dentro de *Yo soy la rumba* es la función-autor, el nombre que firma el discurso y, de forma específica, los otros textos con los que se relaciona, y no Ángel Gustavo Infante, entendido como la persona concreta que escribió la novela. Este hecho se hace palpable cuando consideramos que, a pesar del paradójico proceso metaléptico, en ningún momento el personaje o el narrador se confunden con el “autor real”. Es la función-autor la que está puesta en el centro del proceso especular, es en torno a esta que se genera la reflexión.

El camino recorrido en *Yo soy la rumba* parece ser inverso al que señala Colonna en su propuesta especular: los mecanismos metaficticiales no producen un reflejo del autor dentro de la obra, sino que hacen pensar que el personaje-narrador, cuya identidad fragmentada, intermedial y saturada es el centro del texto, se ha apropiado de la función-autor. En pocas palabras, el narrador se relaciona con los textos producidos por Infante y se erige, en consecuencia, como una figura puramente “autotextual” (Toro, 2017)⁶⁰. Por tanto, el “autor real” pierde el único espacio que le quedaba en el texto, en tanto que la metalepsis desplegada en la novela genera la impresión de que un personaje puramente ficcional se ha apropiado de la figura discursiva que es la única huella del escritor dentro del discurso. Como resultado, *Yo soy la rumba* hace creer que el ente ficticio que la protagoniza ha exiliado al autor.

Llegamos al límite de la autoficción especular y vemos cómo es posible construir un texto con las características de la tercera propuesta de Colonna, que implemente los mecanismos metaficticios asociados a esta postura, sin que esto traiga consigo una estructura autoficcional. Existe cierta semejanza con el relato de Miguel Hidalgo, al cual nos referimos como a una autoficción sin identidad, sin señas autobiográficas. La diferencia se encuentra en cómo *Yo soy la rumba* construye una identidad claramente ficticia. El “yo” de “La isla de Xisca” es difuso, es anónimo y su historia, más allá de lo que sea relevante para entender el relato, permanece oculta. En cambio, la vida de Sebastián es el centro de la novela de Infante. Luego, mientras que en el relato de Hidalgo el personaje, al vincularse a la figura del autor, parecía conectar también con el escritor, en la obra que hemos estudiado en este apartado dicha vinculación resulta imposible. Dicho de otro modo, persona y personaje no se

⁶⁰ “El primer tipo de relaciones intertextuales aquí enfocadas es la autotextualidad. Conceptualmente, se comprende aquí como referencia intertextual e intencionada a otros textos del mismo autor. Existe la dificultad de diferenciar entre referencias epitextos y a otros textos del mismo autor. Como en ambos casos la referencia es intertextual, y como destaca el hecho de la misma autoría, propongo incluir ambos fenómenos bajo la autotextualidad” (Toro, 2017: 163).

confunden. Aunque la metaficción dialogue con la figura del autor, en tanto que elemento discursivo, no refleja la imagen del escritor concreto.

Este caso recuerda que la autoficción, incluso en su vertiente más autorreflexiva, sigue exigiendo una dialéctica específica con la figura del autor. No nos referimos a la ambigüedad, con la cual se suele asociar a los textos autoficticios. Por el contrario, hemos visto cómo pueden existir ejemplos en los cuales dicha ambigüedad no exista: la estructura irónica de los textos analizados en las secciones anteriores de este capítulo no confunde la realidad con la ficción. El tipo de relación al cual apuntamos, como señalamos en el apartado anterior de nuestra investigación, es la relación paródica con la figura del autor. *Yo soy la rumba*, si bien genera autoconsciencia en torno a la función-autor como elemento discursivo, no vincula a su personaje a la identidad del escritor, en el sentido que la definimos en el segundo apartado de nuestro estudio.

3.5. Conclusión

Yo soy la rumba saca a relucir, por contraste, la importancia de la doble aserción de la especularidad autoficticia. No son solo los mecanismos metaficcionales en sí mismos los que construyen la cualidad propia de la tercera postura propuesta por Colonna. Es necesario que estos dialoguen con la figura del autor, que la autorreflexividad gire en torno a ella. Ya sea que la refleje exclusivamente en su función, como ocurre en “La isla de Xisca”, que la incluya en la diégesis como *The Night* o que la refleje a través de un personaje como pudimos ver en las novelas de Olivar. Frente a los distintos casos que estudiamos, podemos concluir que, incluso cuando la especularidad desvele el carácter artificial de la ficcionalización experimentada por el autor, el texto invita a pensar que esta figura ha devenido ficción.

Esta doble aserción, en la que el autor finge ser protagonista y, simultáneamente, recuerda que hay una distancia insalvable entre la realidad y la ficción, es el fundamento de la estructura irónica de la modalidad especular de la autoficción. Asimismo, es el fundamento de la cualidad auto-paródica que muestran los textos que hemos trabajado en este apartado. Sin duda, esto es especialmente claro en las novelas de Olivar, en las cuales la contradicción se sostiene de principio a fin. Como en el significado irónico definido por Hutcheon, las dos afirmaciones contradictorias se mantienen sin anularse. Los textos reflejan claramente al autor y, al mismo tiempo, niegan cualquier pretensión de realidad, ya sea a través de auto-comentarios o del desarrollo irreal de las historias.

Algo similar ocurre en “La isla de Xisca”, con la diferencia de que en este caso encontramos menos señas biográficas. En pocas palabras, lo que se ve reflejado en el texto es la figura del autor en su sentido más llano. En los relatos de Blanco Calderón, la distancia autor-personaje siempre está presente. “El primer cuento”, desde esta perspectiva, resulta ejemplar, hace explícito ciertos mecanismos que siempre están presentes. Al hacerlo, el texto simula una coincidencia entre diégesis y realidad que, tarde o temprano, será contradicha. La excepción dentro de los textos de Blanco Calderón trabajados es *The Night*. Al desplegar una ficción miniaturizada del yo, la novela inserta al autor en el marco diegético de manera directa. Pero, al explorar la violencia que ejerce la ficción sobre la realidad, nos recuerda que no debemos confundir persona y personaje, incluso si el segundo es una referencia explícita a la primera.

Hasta *Yo soy la rumba* muestra una estructura irónica análoga. Cuando el narrador se apropia de la función-autor, sin identificarse con Infante, hace una doble aserción. La diferencia se encuentra en que esta novela se centra en el elemento discursivo. Señala, en pocas palabras, que hay una función-autor y que esta no es el autor, entendido como la persona concreta que escribe, sino un elemento exclusivamente discursivo. Esta aporía es el centro de la autorreflexividad del texto.

Como señalamos al iniciar, la autoficción especular se caracteriza por poseer una consciencia extrema de su estructura. No solo ficcionaliza la figura del autor, señala cómo ocurre la ficcionalización y, al hacerlo, subraya su artificiosidad. El lector, finalmente, debe reconocer el papel que él mismo juega en este proceso y adquiere consciencia del aporético lugar en el cual lo ubica la autoficción. En los casos estudiados, esto se hizo palpable. La autoficción es deconstruida, sus mecanismos internos son sacados a la luz. Al igual que la metaficción no elimina el carácter ficticio de una novela o relato, la propuesta especular no anula la cualidad autoficticia. Obliga a adquirir consciencia de ella y, también, del papel que juega el lector en su construcción.

4. AUTOFICCIÓN Y AUTOPARODIA: LA ESPECULARIDAD COMO PARODIA DEL AUTOR

Si retomamos la terminología de Hutcheon (2013), podemos señalar que existen dos tipos de “narcisismo” literario. Por un lado, la teórica se refiere a la forma abierta (*overt*) para clasificar textos explícitamente autoconscientes, en los que la autorreferencialidad es un tema central de la ficción. En cambio, el narcisismo encubierto (*covert*) apunta a las metaficciones cuya autorreferencialidad está internalizada en la estructura. Esta modalidad es, por definición, reflexiva. Sin embargo, no es necesario que sea autoconsciente. En otras palabras, aunque refleja sus propias estructuras, no resulta esencial que las problematice. Si consideramos la autorreflexividad propia de cualquier texto autoficcional, especialmente de la vertiente especular en la cual se centra este estudio, es posible realizar una clasificación análoga. Por un lado, tendríamos autoficciones que despliegan mecanismos metaficcionales de forma abierta. Este sería el caso de las obras trabajadas en el capítulo anterior: la autoconsciencia es el eje de la ficción, una de las cuestiones claves y, en algunos casos, el problema central. En contraste, existen novelas y relatos autoficcionales cuya autorreflexividad se haya internalizada en la narración y, también, casos que no muestran una consciencia clara de su propia textualidad. Es a este segundo grupo al cual dedicaremos el presente capítulo.

Al revisar estas categorías en el segundo apartado de nuestra investigación, establecimos un diálogo entre las formas abiertas y encubiertas de metaficcionalidad y las posturas autoficcionales comentadas por Colonna. En este sentido, señalamos que las modalidades biográfica y “fantástica” desplegaban, en la mayor parte de los casos, la autorreflexividad tácitamente. La razón de esto se encuentra en el funcionamiento de estas dos posturas. Mientras que la propuesta especular se centra en la metalepsis y la *mise en abyme*, llegando al punto en que la figura autorial puede pasar a un segundo plano, en la forma autobiográfica, el autor es el centro de la ficción, el protagonista de la historia. La postura “fantástica”, por su parte, funciona de forma similar, con la diferencia de que inserta a la representación ficticia del escritor en una trama de carácter inverosímil o contrafactual. En resumen, ambas posturas construyen una ficción en la cual existe un personaje, generalmente protagonista, que reproduce la figura del autor dentro de la diégesis. Desde una perspectiva amplia, la autorreferencialidad aparece en tanto que dicho personaje es un espejo ineludible de un ente extratextual. Su presencia cuestiona los límites que separan lo ficticio de la realidad. En este sentido, podemos

retomar la tesis de Vera Toro: “La aparición repentina de un personaje que el lector asocia con el autor real es especialmente antilusoria porque la evocación del autor hace pensar en el status *fictio* de lo leído: favorece el *foregrounding* de la artificialidad literaria” (Vera Toro, 2017: 74). Más allá, como podremos ver en las siguientes páginas, esta forma de autoficción también construye otros modos metaficcionales que reflexionan, de manera más o menos directa, sobre la literatura.

Al centrar nuestra atención en estas modalidades autoficticias, debemos atender a algunos aspectos que las definen. Específicamente, a las cuestiones temáticas y/o de género que implementó Colonna en sus definiciones: primero, la biografía del autor y, consecuentemente, el problema de la identidad y, segundo, la cuestión de lo fantástico, abordada en distintos puntos de nuestro análisis.

En tanto que escritura del yo, la autoficción posee un vínculo ineludible con el problema de la identidad. Algunos de los textos que revisamos en el apartado anterior, que despliegan una especularidad explícita, abordan este tema. En las obras que analizaremos en este apartado, la pregunta por el “yo” es esencial. En este sentido, sale a relucir la importancia de la tesis de Paul Ricoeur, que establecía una analogía entre el proceso de narrar y la construcción de la identidad personal. El concepto de “identidad narrativa” será clave para comprender los textos que estudiaremos a continuación. Esto no quiere decir que las obras se sustenten explícitamente sobre la teoría del filósofo francés. Por el contrario, esta relación nunca es explicitada y, por tanto, no debemos proyectar en los textos conceptos o intenciones que en ningún momento muestran. La teoría de Ricoeur debe ser entendida como una herramienta de análisis: su concepción de la identidad dialoga con textos ficcionales que exploran el problema del “yo”.

En esta línea, tampoco sería apropiado suponer que la autoficción se limita a representar la construcción del “yo”. En las novelas y relatos que revisaremos, la cuestión de la identidad es problematizada. Más que edificar un relato identitario, los textos interpelan las formas tradicionales en que los textos autobiográficos están contruidos. No solo, algunos deconstruyen, a través de la ironía y la parodia, las nociones comunes del “yo” e ideas cercanas al concepto de “identidad narrativa” propuesto por Ricoeur.

El segundo aspecto que debemos considerar, antes de iniciar el análisis, es el problema que representa el concepto de autoficción “fantástica”. Siguiendo a Roas (2011), y según vimos en el capítulo anterior, para que un texto entre dentro del género fantástico debe desafiar las convicciones que el receptor posee de lo real. Según el

teórico: “lo que caracteriza a [lo fantástico contemporáneo] es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos” (Roas, 2011: 107). Esto es lo que produce el “miedo metafísico” y lo que define el género fantástico, pues un texto con estas características interpela las convicciones sobre lo real que posee el lector. Tal como hemos señalado en otras ocasiones, y siguiendo el análisis de Ana Casas (2015), un texto autoficcional trae consigo una autorreflexividad que, al hacer evidente el carácter artificial de cualquier ficción, dificulta el tipo de compromiso necesario para producir este efecto en el receptor. Esto hace que la noción de una autoficción “fantástica”, como la postula Colonna, sea problemática. Sin embargo, y como ya salió a relucir durante el análisis de *Un vampiro en Maracaibo*, de Norberto José Olivar, la autoficción y el género fantástico pueden dialogar sin que la autorreferencialidad anule el efecto inquietante.

Más importante, tomando en cuenta algunos de los textos a trabajar, es el hecho de que una autoficción puede construir una trama no-realista. A pesar del problema terminológico, a esto apunta Colonna en la postura “fantástica”: a la existencia de autoficciones que narran una historia con elementos irreales o imposibles en el mundo del lector. Luego, y como saldrá a relucir en este capítulo, es viable hablar textos autoficcionalizados que apelen a elementos no-miméticos, ya sean fantásticos o de otros géneros distintos al realismo. A pesar de esto, no podemos omitir la cuestión planteada por Casas, el problema conceptual que supone la postura de Colonna. Consecuentemente, resulta pertinente proponer una noción distinta a la formulada por el teórico francés.

Ya hemos insistido en cómo la postura “fantástica” coincide con la autobiográfica en su estructura más básica: es una ficción en la cual un personaje, generalmente protagonista, reproduce al autor. Esta idea, que es el principio guía de este capítulo, no deja de ser demasiado amplia. Incluso si aceptamos que ambas modalidades despliegan un mecanismo análogo, es necesario reconocer que, debido a los caminos dispares que recorren, opuestos en muchos sentidos –la propuesta autobiográfica suele ser realista–, generan formas distintas de autorreflexividad. Estos matices que las distinguen son tan importantes como las analogías. Damos mayor relevancia a la estructura común debido a su relación con la especularidad autoficcional: al centrar la autoconsciencia en torno a un personaje que representa al autor en la diégesis,

construyen una forma de autoconsciencia específica, encubierta en la mayor parte de los casos.

Esta estrategia metaficcional gira en torno a una parodia de la figura del autor, apelando a la imagen que este posee frente al público. En otras palabras, al crear un espejo más o menos explícito de la persona que escribe, se genera consciencia en torno a la imagen que dicho individuo posee en el campo literario. Retomando la definición de Hutcheon, entendemos la parodia de la siguiente manera: “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (Hutcheon, 2000: 6). El personaje-espejo del autor, en las autoficciones que estudiaremos en este capítulo, posee este propósito: imita la imagen que el autor “real” posee en el campo literario, pero lo hace con una distancia crítica lograda a través de modulaciones irónicas. Esto, es importante aclarar, no implica una ridiculización, tal como señala Hutcheon.

En el primer capítulo pudimos ver un ejemplo concreto de esta forma de autoficción en *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. Entonces, utilizamos el término de autoparodia para referir esta forma autoficticia que reflexiona en torno a la figura del autor y a los elementos que la constituyen. Luego, incluso si es posible asimilar las obras que trabajaremos a las posturas autobiográfica y “fantástica”, así como a otras conceptualizaciones, el elemento estructurador será la noción de autoficción como parodia la figura del autor. Como pudimos ver, esto implica una forma de metatextualidad bifronte: el texto autoficticio se comenta a sí mismo, es autorreflexivo y, simultáneamente, invoca los paratextos asociados a la figura del autor.

Finalmente, y volviendo a la cuestión terminológica, al igual que hemos hecho en el segundo capítulo al trabajar las novelas de Olivar, aclararemos la cuestión del género al enfrentar los textos que lo demanden. En línea con este principio, no utilizamos el término propuesto por Colona, “autoficción fantástica”, sino que entendemos que una forma de texto autoficcional centrada en la parodia del autor puede aparecer en textos de distinto tipo, ya sea autobiográfico, fantástico o de otra clase.

Por último, debemos insistir en cómo el desarrollo de la historia narrada en una autoficción afecta la autorreflexividad que construye. Dicho de otro modo, si el texto autoficticio es realista o fantástico, la especularidad producida será distinta. Sin embargo, estas diferencias responden a las cualidades concretas de cada caso. En consecuencia, uno de los objetivos del capítulo es revisar obras con estrategias y géneros variados, para poder apreciar tanto las analogías que las vinculan como las

diferencias que las separan. Las novelas de Víctoria de Stefano, *El lugar del escritor* (1992) y *Lluvia* (2002), construyen una forma especular encubierta. Los elementos autobiográficos son ineludibles, pero lo central del texto es la reflexión en torno a la escritura y la identidad. Más cercana a una modalidad biográfica de la autoficción es *Sin partida de yacimiento* (2009), de Luis Barrera Linares. La particularidad se encuentra en su estructura autorreferencial: es un texto marcadamente autobiográfico que, simultáneamente, posee un carácter autoparódico que deconstruye el discurso narrativo. *Una mujer por siempre jamás* (2006), de Ángel Gustavo Infante, inaugura otra faceta de este escritor –distinta a la trabajada en el apartado anterior– y construye una forma de texto autoficticio más tradicional, sin que esto signifique renunciar al carácter autorreflexivo (encubierto). Encontramos un caso análogo en el primer y, hasta la fecha, único volumen de relatos de Carlos Colmenares Gil, *versiones de martha*. En este, además, se interpelan los límites, no solo de la ficción, sino también de la realidad cotidiana. Por último, y como caso ejemplar de autoficción no-mimética, analizaremos tres relatos de Enza García Arreaza, textos especulares que representan un caso límite dentro de nuestra propuesta teórica.

4.1. *El espacio subjetivo de la escritura: El lugar del escritor y Lluvia de Victoria de Stefano*

El desolvido, la primera obra de Victoria de Stefano, fue publicada en 1971. Esto la hace la autora con la trayectoria más amplia dentro de nuestro corpus. Asimismo, no podemos obviar sus ensayos, de entre los que cabe resaltar *Sartre y el marxismo* (1975) y *Poesía y modernidad, Baudelaire* (1984). En estos, salen a relucir sus años en la escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, es probable que su trabajo más reconocido sea *La noche llama a la noche* (1985). En este, se relata la redacción de un (meta)texto fundado en la vida de los personajes. El tema central es, como se hace evidente, la literatura. De forma concreta, el diálogo entre la ficción y la vida. Si bien ninguno de los personajes reproduce a la autora explícitamente, por lo que no es una escritura ficcional del “yo”, la cualidad metaficticia de la segunda novela de Stefano es ineludible⁶¹. Esta será una preocupación constante en los trabajos de la venezolana: la problematización de la literatura, desde la perspectiva del creador y/o del

⁶¹ Para un análisis detallada de este texto, se puede revisar el artículo “‘La noche llama a la noche’, una reflexión sobre la escritura (Sobre la novela de Victoria de Stefano)” (1993), de Berta Sylvester.

lector, y su relación con la realidad. En otras palabras, volviendo sobre la terminología de Hutcheon, la metaficción suele estar presente, ya sea de manera abierta o encubierta. Por otro lado, es seguro afirmar que el corpus de esta escritora es esencialmente reflexivo, sus personajes son entes con una consciencia extrema de la realidad y constantemente cuestionan el mundo que los rodea. Esta consciencia determina las tramas de las ficciones: la narración se focaliza en los que piensan los protagonistas y, consecuentemente, la prosa avanza con el fluir de la consciencia de los mismos.

Será en la década de los noventa cuando Stefano conjugue estas cuestiones con la autoficción, en *El lugar del escritor*. Es importante considerar que la cualidad autoficticia, como veremos, no se construye de forma tradicional. Para compensar por la ausencia de homonimia, encontramos sutiles efectos de vida que conectan a la narradora homodiegética con la autora. Pero lo que realmente hace de este un texto autoficticio es su especularidad, construida desde mecanismos metaficticionales encubiertos y, principalmente, a través de una *mise en abyme* que refleja, dentro de la diégesis, tanto el enunciado como la enunciación. Encontramos una propuesta análoga, casi complementaria, en *Lluvia* (2002). En la edición de 2006, realizada por la editorial Candaya, Ednodio Quintero sugiere hacer dialogar estos textos, pues en ambos “predomina la conciencia vigilante y crítica de la escritora, su aguda inteligencia, su apego a una labor que es su razón de ser, su conocimiento de lo humano y el reconocimiento del lugar que ocupa sobre la tierra” (Quintero, 2006: 13). Estas cualidades definen, afirma el prologuista, la escritura de Stefano.

Encontramos una autorreferencialidad que articula la trama de ambas novelas. En ellas, se narra la escritura o, dicho de otro modo, el proceso que desemboca, eventualmente, en la labor escritural y su producto. Para hacerlo, las narraciones recogen la vida cotidiana de una persona que se dedica a escribir. Hay, en este tema, un claro espejo de Stefano. No sorprende, en tanto que la venezolana reconoce que el origen de estas novelas está en un diario personal, publicado en 2016:

La insubordinación de los márgenes, lo subtitulé [al diario] 28 años después en vísperas de ser publicado. Creo que me refería a todo lo que desde los diarios, con sus rememoraciones del pasado, sus aconteceres del día, sus citas, sus lecturas, sus actos de fe, sus devociones, sus dudas, sus ansiedades, sin descontar las tristezas y quejumbres del querer y no poder, me compelia a invadir, entrar a saco en los espacios vacíos, los márgenes de las páginas a que aspiraba y aún, cerca de traspasar la línea de sombra, me contenía de escribir. De la inmersión en esos diarios que fueron para mí una suerte de punto de quiebre, como si se diera un antes y un después, nacieron *El lugar del escritor*, *Lluvia* (Stefano, 2016: 5).

La existencia del diario contribuye a construir una especularidad que está contenida en las obras, confirma un vínculo que los textos ya proyectan. Esto no significa que sean sencillamente autobiográficos. Lo que la autora señala es un lazo entre la construcción de la ficción y su vida, sobre el cual, además, se reflexiona en las novelas.

Desde cierta perspectiva, podríamos decir que estos textos retratan el espacio, abstracto y concreto, en el cual ocurre el proceso de la escritura. En este sentido, el título de *El lugar del escritor* sintetiza el tema de ambos. La historia contenida en esta breve y densa novela es sencilla. La escritora Claudia, narradora homodiegética y protagonista, se encuentra en una fiesta, rodeada de personas que se dedican a distintas formas de arte. Un amigo, Julio, cumple años. A lo largo de la primera parte, “Hoy no haré otra cosa que escuchar”, la más larga de las tres que constituyen la obra, vivimos a través de los ojos del personaje central los pormenores de esta fiesta. Somos testigos de su aburrimiento y hasta del desprecio que siente por este tipo de reuniones. Conocemos a otros personajes, como Rufo, un joven poeta, y su esposa Virginia, así como a un pintor que hace treinta años vivió su mejor época. Entre los invitados, también podemos remarcar la presencia de Teresa, una actriz extrovertida y simpática.

La segunda parte, “El día siguiente”, se escenifica en el lugar de trabajo de Claudia, el espacio concreto donde ocurre la escritura: su habitación. Por momentos, volvemos a la fiesta, que ahora es un recuerdo en la memoria de la narradora. Finalmente, la última sección, la más breve, se sumerge de lleno en la labor escritural: “En la noche, trabajando”.

La voz narrativa de *El lugar del escritor* fluye con la consciencia de Claudia. Esta es la fuente de la riqueza de la obra. La mirada de la protagonista no se limita a observar la realidad, reflexiona sobre ella: sobre los espacios que recorre y las personas con quienes comparte. Así, dicha mirada en torno a lo real se ramifica, construye símbolos que sirven para explorar la complejidad del universo de la novela. En consecuencia, el mundo es un espejo de la subjetividad de la narradora. Ese diálogo entre lo interior y lo exterior es lo que produce la escritura.

Ya hemos insistido sobre la manera en que un escritor ficticio que habite la diégesis espejea la figura del autor. Ahora, la especularidad de Claudia va más lejos, apunta directamente a Victoria de Stefano. Esto, gracias a los efectos de vida producidos por la novela. La protagonista es una escritora que tuvo hijos a una edad temprana (Stefano, 1993: 28) y que dedicó su juventud a leer filosofía (Stefano, 1993: 42). Asimismo, al referirse a sus textos, señala características que podrían usarse para

describir, perfectamente, la obra de Stefano: “Todos mis personajes están exhaustos, si callan es porque ahorran el aire para la última boqueada, y, si a veces responden, es como sonámbulos a quienes de golpe gritan sus nombres” (Stefano, 1993: 39). Este breve fragmento posee una ineludible cualidad especular. No solo señala a los personajes de *La noche llama a la noche*, por ejemplo, también es una descripción de la misma Claudia, sobre quien pesa un cansancio existencial que envuelve la diégesis.

Son estos efectos de vida los que hacen que Quintero afirme que “suponemos que existen elementos autobiográficos, pero eso a quién le importa” (Quintero, 2006: 14). Aunque el escritor venezolano despacha la cualidad autobiográfica, al señalarla en su breve comentario (el apartado de *El lugar del escritor* ocupa apenas un párrafo en el prólogo de *Lluvia*) demuestra lo prominente que es. Por tanto, la coincidencia entre el personaje y la autora no puede ser ignorada.

Igual de importante, para una lectura autoficcional de *El lugar del escritor*, es la presencia de un metatexto que funciona como *mise en abyme*. Claudia está pensando constantemente en volver a su cuarto, a escribir. Coherente con esto, al especular sobre cómo se sentirá el día después de la fiesta, tras trasnocharse en casa de Julio, comenta:

No podría escribir. No, no estaría en condiciones de escribir lo que se dice una línea. Pero, conociéndome como me conozco, al menos en ese particular, sabía que me sentaría frente a la mesa, aun si en blanco frente al papel blanco. Supongamos que logre vencer el blanco vacío, me decía, la inercia, la parálisis, el desaliento. Supongamos todo esto. Entonces teclearé una línea, una línea como una voz cascada, pastosa, azotada, una inviable línea rayada, tachada, crucificada, una miserable línea con todas las marcas del marchitamiento, de la congestión, de la mente decrepita y embotada, arteriosclerosada. Ésa será tu mente, eso tu línea, por no haber dormido las cinco, como mínimo, las seis, las siete, como máximo, horas de sueño (Stefano, 1993: 66).

No solo se proyecta un metatexto, se establece una asociación entre el estado de la mente y la escritura, siendo la segunda una línea con las marcas de la primera. Dicha línea *será* su mente. Escritura y subjetividad están ligadas. Esto puede interpretarse como un auto-comentario, pues la voz narrativa de *El lugar del escritor* refleja la consciencia –la mente– de Claudia.

La especularidad no se limita a este auto-comentario. La voz narrativa realiza incisos que parecen confundir la diégesis con el proceso de redacción: “y ahora, *mientras escribo*, veo al lado de mi máquina el diario de Sören Kierkegaard” (Stefano, 1993: 28; las cursivas son nuestras). En esta misma línea, ya en la parte final de la novela: “*Ahora escribo*, en mitad de lo que escribo me detengo. En realidad, siempre se

está en mitad de lo que se escribe, pues el escribir no acaba nunca. Los libros sí” (Stefano, 1993: 102; las cursivas son nuestras). Estos incisos son reflexiones metaficcionales sobre *El lugar del escritor*, describen el desarrollo de la historia. Dicho de otro modo, en la trama de la novela de Stefano, todo parece estar en medio de lo que Claudia escribe. Esto, por momentos, adquiere un carácter literal, pues la narradora comenta la escritura que está ejecutando.

Desde esta perspectiva, incluso la ausencia de homonimia entre el personaje y la autora juega un papel en la estructura metaficcional. Según Claudia, escribir implica una disociación del “yo”: “Es extraño, puedo escribir las cosas más tristes sin ponerme triste” (Stefano, 1993: 80). La contradicción revela un aspecto de la psique de la narradora, que es consciente de la doble faz de los humanos: “Eso es lo repulsivo, que no seamos una entidad sino dos. Una que interpreta el papel, otra que se deja ser” (Stefano, 1993: 23). Esto refleja lo que ocurre en buena parte de la novela, en tanto que Claudia constantemente piensa cosas que no dice: “Estamos hechos de dos mitades: mitad que habla y oculta, mitad que calla y revela” (Stefano, 1993: 22). En resumen, frente a los invitados, en casa de Julio, ella “interpreta un papel”.

Esto se asocia con el tema de la máscara, prominente en el texto y relacionado con la escritura. Podemos citar un párrafo en el cual este vínculo es señalado de forma explícita:

Apenas si le prestan una mediana expresión de interés, se cubren con sus máscaras de insulsa impasibilidad, encubren tras esas máscaras planas el fastidio mortal que les ocasiona ese ruido de cáscaras huecas que emite su voz, gangosa, afectada. En cambio, yo me exaspero, me desespero, me impongo esa irritación, me convierto en víctima de mí misma, víctima de mi manía, pasión de ver, escuchar, registrar, conservar y después escribir (Stefano, 1993: 15).

La primera parte del párrafo se refiere a los demás invitados de la fiesta y a la máscara que poseen. Claudia, en cambio, reconoce sufrir al encubrir su anhelo, escribir. El choque entre este deseo interior y la imagen proyectada hacia el mundo, la máscara, es un problema sobre el cual la narración vuelve una y otra vez. Luego, parece natural que Stefano encubra a un personaje relativamente autobiográfico con un nombre ficticio. La novela construye una máscara ficcional de su autora. Esta cuestión será explorada en profundidad en *Lluvia*.

La disociación del “yo” apunta al tema central de *El lugar del escritor*, el espacio de la escritura. Como dijimos, una constante en el desarrollo de la trama es el

conflicto entre las dos mitades de la narradora, la que pertenece al mundo interior y la que se proyecta hacia las personas que la rodean. Esta dialéctica es el centro del proceso creativo o, para ser precisos, de la cualidad “novelesca” de la protagonista:

Todos esos Yo empujando, presionándome, aposentándose en casa de mi Yo, donde sólo yo debería reinar. ¿Y mi Yo? Como Vichnú, el dios indio, de avatar en avatar. Todo a causa de mi carácter poético. De mi carácter novelesco, más bien. Caracteres metafísicos ambos, si es que llegué a entender lo que metafísica, más allá de lo que dice, quiere decir. El carácter novelesco es una desgracia, decía Goerge Sand, si de mujer, mucho peor (Stefano, 1993: 42).

El carácter novelesco y poético, la relación de Claudia con lo literario y, consecuentemente, con la escritura, produce la multiplicidad de “yoes” que habitan en su subjetividad. La saturación que experimenta es parte de su identidad de escritora.

Al igual que ocurre en la novela de Ángel Gustavo Infante estudiada en el segundo capítulo, *Yo soy la rumba*, la noción de “yo saturado”, descrita por Gergen (1992), es una herramienta útil para comprender esta cualidad de la protagonista de *El lugar del escritor*. El párrafo citado previamente refleja el conflicto identitario de la narradora: en la medida que dialoga con las personas que la rodean, se ve obligada a cuestionar su verdad personal, hasta el punto que su “yo” se diluye en la multiplicidad de “yoes” que la habitan. En las palabras de Gergen:

En tanto que vamos absorbiendo múltiples voces, comprobamos que cada ‘verdad’ se ve relativizada por nuestra conciencia simultánea de otras opciones no menos imperiosas. Llegamos a percatarnos de que cada verdad sobre nosotros mismos es una construcción momentánea, válida sólo para una época o espacio de tiempo determinados en la trama de ciertas relaciones (Gergen, 1992: 37).

La novela de Stefano refleja a la perfección esta noción de “yo saturado” y lo hace desde la interioridad de su protagonista. La voz interna de Claudia, el fluir de su consciencia, se ve interrumpido e interpelado por la presencia de los otros invitados de la fiesta. Sus reflexiones se transforman, su identidad cambia.

La autoconsciencia de la narradora, que percibe cómo su “yo” va de “avatar en avatar”, es también una autorreflexividad metaficticia. Como vimos en la cita previa (Stefano, 1993: 42), el “yo” que narra asocia su heterogeneidad con su carácter literario, novelesco. La escritura se entiende, entonces, como una reconstrucción de la identidad que recoge la multiplicidad de “yoes” de la escritora. Este es uno de los principios estructuradores de *El lugar del escritor*: la voz narrativa reflexiona en torno a las

“verdades” de los demás personajes y, al hacerlo, está interpelando su propia verdad, su “identidad de escritora”.

Sin embargo, el lugar de la protagonista, el que suponemos que es el lugar del escritor, pareciera estar en su soledad, que toma forma en su casa. Luego, ella ansía irse de la fiesta de Julio:

yo me agotaba, me extenuaba ejerciendo mi refinadísimo arte del autotormento al que pensaba ponerle fin [...] yéndome a buscar refugio a mi lugar preferido, a mi oasis, a mi antídoto contra el grosero comercio con el mundo, lejos de todos los que acababan destruyéndome (Stefano, 1993: 65).

Sus intenciones se ven frustradas por la llegada de dos personajes más a la fiesta. De cualquier manera, el deseo por irse, las ansias por abandonar el “comercio con el mundo” que la satura de “yoes”, apunta al lugar del escritor mentado en el título, no solo como espacio concreto –su casa, su escritorio–, sino también abstracto o metafísico.

Para Claudia, escribir es, ante todo, un anhelo, tal como queda expresado en el párrafo sobre las máscaras (Stefano, 1993: 15). Este deseo no es solo por la escritura, pues, como hemos insistido, la actividad está ligada a un lugar:

¡Cómo me gustaría estar ahora en mi cama, bien abrigada, con la lámpara encendida, leyendo el libro que dejé abierto sobre la almohada, como para decirle, libro, no tardo. [...] Las noches son para el recogimiento. La silla, las mesas, los estantes, en soledad (Stefano, 1993: 19).

La analogía entre la actividad de escribir y la habitación de Claudia recuerda, inevitablemente, a la habitación propia de Virginia Woolf (1929), autora de la que encontramos múltiples referencias en esta y otras obras de Stefano. Sin embargo, *El lugar del escritor* asocia el escribir con la intimidad, con un espacio personal y solitario que encuentra asidero en la habitación. Por tanto, la imagen, en este contexto, no tiene las connotaciones claramente materiales que encontramos en *Una habitación propia*⁶².

⁶² Es evidente que la exigencia de Virginia Woolf, “que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas”, tiene distintas implicaciones y, por tanto, tampoco puede ser reducida a su sentido estrictamente material. A pesar de esto, no podemos olvidar que el centro de la reflexión es netamente económico. En este sentido, afirma: “La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos. Las mujeres han gozado de menos libertad que los hijos de los atenienses. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía” (Woolf, 1986: 148).

Este vínculo entre la habitación, la intimidad y la escritura se lleva hasta sus últimas consecuencias. Afirma Claudia que un “cuarto es el mundo, el mundo cabe en un cuarto, el mundo cabe el cuarto, nos cabe” (Stefano, 1993: 25). Este mundo es su “yo”: “En mi cuarto está todo lo que yo soy, mis orígenes, mis genes, hasta sus errores de compaginación” (Stefano, 1993: 25). Se constituye el símbolo del cuarto: es la imagen y la materialización de la identidad de la protagonista, una identidad ligada tanto al escribir como al leer.

Al mismo tiempo, la actividad de la escritora no puede limitarse a su propia soledad, por más que la anhele. Como queda expresado en el título de la primera parte de *El lugar del escritor*, es necesario escuchar. De ahí que Claudia sea víctima de sí misma, su necesidad de escribir viene con una “pasión de ver, escuchar, registrar, conservar” (Stefano, 1993: 15). En resumen, para crear un mundo ficcional a través de la escritura, es necesario nutrirse del mundo real, aunque resulte incómodo. Esta es la razón, explica la voz narrativa, del carácter de los escritores y artistas, incluido el suyo: “Por qué, se preguntaba Aristóteles, todos los hombres destacados en filosofía, poesía o artes son melancólicos. Son melancólicos porque son compasivos y observadores en razón directa a su deseo de comprender. Me he puesto melancólica” (Stefano, 1993: 38).

La confrontación entre lo interno y lo externo es la esencia del lugar del escritor. Este espacio abstracto es un punto de cruce entre el “yo” y el mundo, que adquiere forma en los muchos “yoes” que habitan la subjetividad de la narradora. Esta dialéctica define la escritura, que se materializa en la novela: si consideramos que el metatexto mencionado en la diégesis reproduce la obra de Stefano, podemos especular que Claudia, contraparte ficcional de la autora, escribirá sobre la fiesta de Julio y quienes se encuentran en ella.

En breve, y retomando lo dicho antes sobre la identidad de la escritora, la estructura narrativa es un reflejo del “yo saturado” de la voz narrativa. Entender *El lugar del escritor* es, por tanto, comprender la relación de Claudia con quienes la rodean, la forma en que la subjetividad queda saturada por distintos “yoes” que dialogan con las demás personas que están en la reunión de artistas. Partiendo de este principio, los personajes de la ficción funcionan como espejos que interpelan a la protagonista y, en consecuencia, un análisis de la obra no estaría completo sin revisar esta relación.

La voz de Julio abre la diégesis y lo hace con una expresión de cansancio: “Bah, la vida es una porquería” (Stefano, 1993: 11). La exclamación, de tono decadente e irónico, sintetiza algunos de los puntos que hemos señalado, la inconformidad en torno

a la vida y el agotamiento existencial. Así, desde el inicio, dichos aspectos quedan ligados al paso del tiempo: habla el cumpleañosero, que ha llegado a los sesenta años, punto en el cual, según la narradora, inicia la vejez.

La primera parte, y en cierta medida toda la novela, está ligada al problema de lo temporal. Desde esta perspectiva, el personaje de Julio resulta clave. Muestra un vitalismo irónico y, frente a su condición de viejo, revela un espíritu celebratorio y trágico simultáneamente:

Esta noche cumpla sesenta años. Cada día me gustan más las mujeres, cada día pienso más en ellas. Tengo la delgadez de los viejos. Me desvivo por las sopas, los tazones de leche humeante en el desayuno. ¡Es terrible! Rió, no réimos, pero faltó poco para que se echara a llorar. A fuerza de contención matamos el ridículo (Stefano, 1993: 83).

En un texto cuyo tema es el doble rostro de la escritura y, al mismo tiempo, de la realidad, cualquier elemento constitutivo o personaje central será bifronte. La vejez de Julio no implica la pérdida de futuro, como señala Claudia (Stefano, 1993: 11). Aun así, la voluntad vital del cumpleañosero, expresada en la presencia del deseo sexual, está acompañada por las inevitables marcas del tiempo y los gustos producto de la edad.

En contraste con Julio, el poeta Rufo y su esposa Virginia encarnan la juventud. El primero posee mayor presencia en la novela. En tanto que joven escritor, es un reflejo de Claudia. También posee una modulación irónica que hace converger, en él, dos cualidades distintas, casi opuestas. Para empezar, lo encontramos inseguro: “Tengo veintiséis años, nunca he trabajado, nunca trabajaré. Me refiero a trabajo asalariado. ¿Podré sobrevivir? Me pregunto si sobreviviré a mi aislamiento. ¿No terminaré loco? ¿Aguantaré mi mujer mantenerme?” (Stefano, 1993: 17). Simultáneamente, planea “escribir un poema, un largo poema con todo lo que [ha] visto y leído en los urinarios, y más que eso” (Stefano, 1993: 34). Hay un choque entre el ambicioso —e irónico— proyecto literario y la inseguridad del personaje. Esta contradicción representa el momento vital de un escritor veinteañero cuyo futuro sigue siendo una incógnita, pura potencialidad.

Claudia es consciente de este carácter paradójico. Frente a él, la voz narrativa adquiere, por momentos, un tono condescendiente:

[Rufo] está gordo, jadea, se atraganta. De adulto será obeso y rubicundo; será calvo, sus abundantes rizos no engañan los claros que suben de su frente. Lo veo tal como será dentro de diez años, y me asaltan unas penosas ganas de reír (Stefano, 1993: 18)

La risa ante el patetismo del personaje no evita que haya compasión. Lo importante, nuevamente, es cómo contrasta la juventud de Rufo con su posible futuro. Tanto la ambición del personaje como su inseguridad, así como el pronóstico de Claudia, apuntan a las posibilidades contenidas en el joven poeta. Esta promesa es vista desde la mirada desencantada de la voz narrativa, que exalta su carácter irónico. Claudia se encuentra, cabe resaltar, más cerca de Julio.

Al referirnos a espejos de la narradora, Virginia cobra una relevancia particular, en tanto que figura femenina. En *El lugar del escritor*, esta consciencia de género se deja sentir. Pudimos ver un primer ejemplo cuando Claudia comentaba el carácter novelesco, el cual, afirma, es empeorado por la condición de ser mujer (Stefano, 1993: 42). En lo referente a la esposa de Rufo, afirma:

Virginia tiene veinticuatro años. No quiere tener hijos –a su edad yo ya tenía dos hijos y una hija muerta– porque Rufo no quiere tener hijos, porque su madre pasa largas temporadas en sanatorios, y porque su abuela ya las pasó antes, aunque menos largas y menos frecuentes. ¿O porque como a V. Woolf no le gusta el lado físico de tener hijos propios? (Stefano, 1993: 28).

La mujer joven se vuelve un punto de reflexión para Claudia. La cuestión de género es referida a través de la maternidad. La protagonista ya ha sido madre en tres ocasiones. En contraste, Virginia renuncia a la posibilidad de tener hijos. Las razones que especula la narradora no son menos significativas. Por un lado, la pareja. Por otro, la ascendencia, que es una forma indirecta de referirse a la descendencia –si los antepasados tuvieron problemas de salud mental, cómo saber si los hijos no sufrirán lo mismo–. El breve pasaje apunta a las nociones estereotípicas de la mujer, a los roles sociales asignados al género. Virginia interpela a Claudia a través de las diferencias que las separan.

No podemos pasar por alto el comentario sobre Virginia Woolf, autora que es, para la narradora y para la novela en su totalidad, un punto de referencia, tal como pudimos apreciar en la relación con *Una habitación propia*. No parece extraño, por tanto, que el nombre del personaje femenino coincida con el de la escritora londinense. La asociación parece quedar legitimada, además, por la pregunta sobre los efectos físicos que conlleva el ser madre. En el ensayo de la inglesa, el tema de la maternidad también es comentado. Al reflexionar sobre las precariedades materiales que experimentan las mujeres, las cuales son un obstáculo para escribir, el texto afirma:

“Hacer una fortuna y tener trece hijos, ningún ser humano hubiera podido aguantarlo” (Woolf, 1986: 33). Desde esta óptica, Claudia, que ya ha sido madre, es una respuesta a este posicionamiento de Woolf. Sin embargo, no debe entenderse como una mera objeción. La narradora reflexiona sobre las implicaciones de su vida, entre las que se encuentra el haber tenido hijos, y señala a una posibilidad distinta a la comentada en *Una habitación propia*.

Finalmente, esta reflexión devendrá en un recuerdo de Claudia. Una tarde, explica la narradora, se topó con Rufo y Virginia en la calle y, sin saludarlos, los observó. Los describe como una pareja “linda” y “anticuada”, una pareja “patética”. Ellos se “aman con esa rara cualidad abstracta del amor simbólico, unidos por el lazo fatal de quién sabe qué causa común” (Stefano, 1993: 29). Esta imagen tiene un efecto concreto en Claudia:

Al verlos sentí esa opresión que decía Chateaubriand apretarle el corazón cuando asistía a un bautizo o a una boda, pues después de la desgracia de nacer no conocía otra mayor que la de dar la vida a un ser. Tuve deseos de gritar: ¡Virginia, no tengas hijos! Cómo puede sobrevivir la mujer a la cadena que desencadena, eslabón por eslabón, el tener hijos. ¡Rufo, Virginia, seguid siendo niños, seguid siendo amantes, [...] seguid engendrando poemas, seguid como hasta ahora! (Stefano, 1993: 29).

Volvemos a apreciar cómo hay una mirada desencantada sobre el paso del tiempo. La imagen de los jóvenes confronta a Claudia, que, siendo mayor, prevé un futuro concreto para Rufo y Virginia. Sabe que dejarán de ser “niños” y amantes en ese sentido lindo, anticuado y patético. Existe un anhelo por conservar el estado relativamente inocente de la juventud que choca con la consciencia de la inevitabilidad del paso del tiempo. En este contexto, la nueva referencia a la maternidad muestra su importancia: la protagonista reconoce cómo este hecho, definitorio, fue parte fundamental en la transformación de su propia vida.

Si continuamos usando la metáfora del espejo para referirnos a los personajes que interpelan a Claudia, resulta necesario fijar la mirada en el reflejo que proyecta el personaje del pintor. Quizá la imagen más paródica de la novela, es un artista que hace años que vivió su mejor momento. En el presente, ha perdido su encanto y su imagen aparece en los ojos de la narradora con una ridiculez casi caricaturesca:

El pintor, inmovible, estando donde estaba, al lado de la única silla vacía, con su pelo entintado más que pintado, con sus pies elefantinos calzando botas ortopédicas, empeñado con gangosa y afectada voz en enumerar las canalladas de que había sido víctima por parte de sus ex esposas, media docena de hijos malévolos, amigos

infames, críticos ingratos, autoridades, instituciones ante las que por la magnitud de sus proyectos se veía obligado a acudir (Stefano, 1993: 14).

La vejez vuelve a ser el centro de interés. A diferencia de Julio, que acepta las marcas de la edad con resignación, hasta con cierto afecto, produciendo empatía en la narradora, la necesidad del pintor por negar el tiempo muestra su incoherencia, como queda expresado en el pelo entintado y las botas. Asimismo, se subrayan los efectos negativos de la vida: los “hijos malévolos”, las ex esposas que lo tratan mal, los críticos desagradecidos.

Más importante es lo que este personaje representa para el mundo artístico: una estatua que ha terminado por mostrar lo absurdo de su presencia. Así lo describe Luis Moreno Villamediana, prologuista de la tercera edición de la novela, realizada por Otero Ediciones:

La pregunta de Rufo [¿Es acaso este artista gloria patria?] no busca establecer balance entre un proyecto, una obra y su notoriedad –lo que sería afín a la formulación ingenua de un campo cultural. Esas palabras tienen una ironía que desbanca la noción de justicia poética: en ocasiones, propone, un exceso de valoración que convierte al artista en monumento. En ese caso, los trazos de una firma suplantando el acto material de creación, logran que sean suficientes las intenciones y el dogma que las articula (Moreno Villamediana, 2010: 7).

El pintor es la figura deformada del artista, cuyo único interés es construir una imagen frente a la sociedad y no la creación en sí misma. Es una postura vacía, de ahí que se preocupe por dar largos discursos sobre propuestas estéticas y proyectos artísticos que pocas veces llegan a concretarse.

El personaje entra en escena como una parodia de lo que Meizoz (2007) denomina la postura del autor. Como pudimos ver en el primer capítulo de nuestra investigación, esta noción apunta a la imagen que el artista construye en su diálogo con el campo literario. Implica, por tanto, una puesta en escena. Se puede entender como una suerte de performatividad, según la definición de autoría dada por Berensmeyer, Buellens y Demoore (2016): “un proceso abierto de involucración e interacción con otros *actantes* culturales, un proceso que puede transformar la realidad o producir algo completamente nuevo” (Berensmeyer, Buellens y Demoore, 2016: 216). El pintor que aparece en las primeras páginas de *El lugar del escritor* sería una forma hipertrofiada de estos principios. Efectivamente, se ha construido una imagen como artista y lo ha hecho en su relación con el campo literario. Sin embargo, su performatividad es reducida, se limita a actuar como una concepción tópica del artista, repleto de poses. Es un autor

vacío, una cascara sin contenido. En este sentido, es una caricatura paródica de la postura autorial.

Claudia no tarda en hacernos partícipes de su desagrado: “Apenas sé de nada que ejerza sobre mí un efecto tan irritante como esos discursitos, ese *pathos* de la inmolación por el arte, esa autocomplacencia” (Stefano, 1993: 15). El contraste con la protagonista no está exclusivamente en la hipocresía del pintor, también en su necesidad por exponerse, por estar rodeado de gente que lo escuche e idolatre. La narradora, como hemos visto, prefiere evitar la atención, ve en la creación artística un momento de intimidad, no una vía para el reconocimiento.

Otro opuesto de Claudia lo encontramos en Teresa. En tanto que actriz, el personaje es la encarnación del tema de la máscara. Irrumpe en la fiesta con la mejor de las actitudes, se muestra simpática con todos. En esta forma de moverse, la narradora percibe un rastro de la labor actoral de Teresa, como si siguiera inmersa en el personaje que, antes de llegar al cumpleaños, interpretó sobre las tablas (Stefano, 1993: 33).

La amabilidad de la actriz obliga a Claudia a responder de la misma manera, llevándola a afinar su propia máscara: “Ella es amable contigo y tú, como corresponde, eres amable con ella, amabilísima. La flor de la amabilidad. En fin, ése es tu mascarón de proa, directo a cortar la ola. Una sonrisa a flor de labios” (Stefano, 1993: 63). La imagen del mar golpeando un barco resulta significativa, acentúa la confrontación entre Teresa y Claudia. La fachada que la narradora se ve obligada a mostrar, enterrando aún más sus verdaderos anhelos –ir a su casa, escribir en soledad–, produce rechazo: “Frívola y vulgar, eso pensabas [de Teresa], de una vulgaridad afectada, refinada, pero sin espíritu, chocante. Vulgar en sus gestos, en su risa, en sus atuendos, en su estridencia, en su desbordante vitalidad” (Stefano, 1993: 64).

El arte que practica Teresa choca con la escritura, según la piensa y define Claudia. Su trabajo de actriz se proyecta hacia el mundo, necesita mostrarse. Su entrada en la fiesta, como señalamos, hace pensar que esta forma de dialogar con la realidad se mantiene dentro y fuera del escenario. Existe, desde esta perspectiva, una analogía entre la actriz y el pintor. La diferencia está en que Teresa posee cualidades que, por momentos, Claudia pareciera envidiar o, por lo menos, reconocer como positivas: “Tú tienes tus fichas, ella [Teresa] las suyas. Cada uno las suyas, es el juego. Tanto valen unas como otras. Pero ella juega las suyas con más libertad, con menos coacciones. ¡Libertad!” (Stefano, 1993: 64).

En resumen, si bien Teresa es una parodia de la figura del artista, está menos caricaturizada que el pintor. Mas entabla un diálogo estrecho con Claudia. El texto subraya la cualidad especular del personaje, que refleja la personalidad de la narradora, sus contradicciones y su necesidad de usar máscaras en la fiesta. Por otro lado, y más importante, resalta la situación paradójica de Claudia en tanto que escritora. Retomando el concepto de autoría como performatividad, que revisamos al analizar al pintor, es posible afirmar que el autor es, en cierta medida, una forma de actor, incluso si su cualidad performativa no “ha de ser reducida a una mera manifestación, ejecución o representación” (Berensmeyer, Buellens y Demoore, 2016: 216) y se debe considerar su diálogo con otros actantes. Teresa encarna este aspecto de la autoría literaria de forma paródica e hiperbólica: ella sí es una actriz que pone en escena su labor artística en todo momento. No solo, en tanto que espejo de Claudia, el mecanismo es una forma de autoparodia. Dicho de otro modo, aunque desprecie la puesta en escena que debe hacer, la narradora también participa de estas dinámicas propias del campo literario. De ahí la potencia de la cualidad especular de Teresa.

En distintas gradaciones, lo mismo se puede decir de los demás personajes centrales, Julio, Rufo, Virginia, el pintor y Teresa. El mundo obliga a Claudia a cuestionarse a sí misma, a reflexionar sobre su identidad y sobre su escritura. Estas reflexiones son, al mismo tiempo, cuestionamientos a su lugar, en tanto que persona que se dedica a la labor literaria, en la sociedad. Sale a relucir, finalmente, la importante carga paródica: la obra es una mirada autorreflexiva sobre el lugar, no solo de la escritura como forma artística, sino del escritor como actante del campo cultural. No es casual que la novela se centre, en su mayoría, en una fiesta de artistas. Ubica a la protagonista, en tanto que autora, en el contexto al que pertenece. El texto representa una versión miniatura del campo cultural.

Volvamos ahora al problema del proceso creativo, tema central de *El lugar del escritor*. Existen otras dos instancias que debemos considerar al analizar la relación entre la subjetividad y el mundo exterior, instancias intermedias: la lectura y la memoria. Desde un punto de vista general, es evidente el papel que juegan en la creación literaria. En la obra de Stefano, de forma específica, se presentan como elementos que ayudan a construir sentido.

A lo largo del discurso narrativo, Claudia hace referencia a sus lecturas. Ya lo hemos podido apreciar cuando menciona a Virginia Woolf y a Kierkegaard. También vimos cómo recordaba a Aristóteles al reflexionar sobre el carácter melancólico de los

escritores. La cantidad de citas que encontramos en la novela es innumerable y entender cada una individualmente exigiría un trabajo distinto a este. Lo relevante, en nuestra investigación, es cómo el texto usa estas referencias intertextuales para interpelar la realidad: Virginia Woolf es un punto de comparación para entender a Virginia y Aristóteles, un autor con el cual dialogar sobre las cualidades que definen a los artistas. A esto nos referimos al señalar en la lectura un punto intermedio entre lo interno y lo externo: para Claudia, la literatura es una herramienta para entender el mundo desde su intimidad de lectora.

Coherente con esta premisa, la voz narrativa no entiende el leer como una simple actividad, sino como un principio de la vida:

Al preguntarme cuál era mi método [de lectura], le respondí que ninguno. Recordé a Rousseau: Se imaginaban que yo podía escribir por oficio, como los demás literatos, cuando jamás he sabido hacerlo sino movido por la pasión. Leer, igual que escribir, sólo empujada, arrastrada por la pasión (Stefano, 1993: 16).

La escritura queda ligada a la vida, entendida, no como método, sino como pasión. Esto ha salido a relucir en otros puntos del texto: el escribir es visto y sentido como anhelo, como deseo. La creación literaria es algo vital, ontológico. En esta misma línea, y retomando el problema de la lectura, vemos que se establece un paralelismo entre esta actividad y el escribir: son dos partes de un mismo proceso y responden a las mismas motivaciones.

La memoria juega un papel similar en el desarrollo de la trama. Coherente con el tema del fluir temporal, los recuerdos siempre aparecen cubiertos por un matiz de desencanto. El presente mira hacia al pasado a través de un lente de nostalgia. Esta nostalgia, sin embargo, está acompañada por una consciencia del carácter definitivo del paso del tiempo. Al recordar a “cierto amigo entrañable” y las lecturas de filosofía que realizaban juntos, Claudia formula esta relación con la memoria: “De esas lecciones de metafísica algo me ha quedado. De mis dieciocho, el destello inapelable de lo que debió ser, alguna vez, un sueño” (Stefano, 1993: 43). Hay una carga afectiva en torno al amigo. Las lecciones de metafísica han dejado “algo”, aunque ese algo sea impreciso y, por el contexto, deducimos que no tiene nada que ver con la metafísica como materia filosófica. Más profundo parece el comentario sobre lo que queda de los dieciocho años: se subraya la cualidad ilusoria y fugaz del pasado, su carácter de “sueño” perdido que sobrevive como un “destello inapelable”.

Hay una apreciación del pasado y un desencanto frente a las promesas de la juventud que, con los años, han desaparecido. Esta consciencia aporética, que rechaza y anhela al mismo tiempo, es enunciada por la voz narrativa: “Nosotros [los que han dejado la juventud atrás] deberíamos, pensé, llegar a fuerza de paciencia a un grado mayor de profundización de la vida. Tendríamos que [...] aprender a mirarnos más de cerca en ese espejo [que encarnan los jóvenes]” (Stefano, 1993: 56). La narradora acentúa, así, esa posibilidad que otorga el paso del tiempo, la de mirar con distancia y llegar a un “mayor grado de profundización de la vida”. Finalmente, la memoria, vista como una mirada distanciada sobre el pasado, es una herramienta para dar sentido, para comprender la existencia.

Que los recuerdos juegan un papel fundamental en el proceso de escritura no solo queda sugerido en el desarrollo de la trama, que se confunde con el metatexto que la narradora proyecta. También se hace tangible en la segunda parte de la novela, “Al día siguiente”, cuando Claudia intenta escribir y se distrae, entre otras cosas, recordando la fiesta de la noche anterior. Este recuerdo, si confiamos en la *mise en abyme* que es sugerida en algunos puntos de la diégesis, es el fundamente de la escritura, su materia prima.

El carácter intermedio de la lectura y la memoria se define en su relación con lo real. Estos elementos son productos del diálogo de la subjetividad con el mundo, ambos provienen de la relación con lo externo. Aun así, entran en el ámbito de la interioridad de Claudia y, por tanto, no son molestos, como la interacción social. Al mismo tiempo, son pilares fundamentales de la creación: la narradora escribe mientras lee a Kierkegaard, por ejemplo, y recuerda lo que ha vivido. En consecuencia, tanto la lectura como la memoria desembocan en la escritura, de forma explícita o tácita.

La mayor parte de las cuestiones a las que hemos hecho referencia están contenidas en la primera y segunda sección de *El lugar del escritor*. Estas recogen la interacción de Claudia con el mundo que la rodea, ya sea que vivamos la fiesta de Julio a través de su experiencia o que la recordemos con ella, como ocurre en la segunda parte, “Al día siguiente”. Ahora, si aceptamos que el lugar del escritor es un espacio de diálogo, en el cual se cruzan el mundo y la subjetividad para producir un escrito, entonces, solo hemos revisado la mitad de dicho proceso. En las palabras de Rufo, el “trabajo previo todo interior” (Stefano, 1993: 41). La novela, en tanto que representa en la diégesis la labor literaria, pone en escena cómo la subjetividad del escritor se nutre

del mundo, cómo la interioridad del individuo que escribe confronta el mundo y recoge la materia prima de lo que será su obra.

Falta preguntar por la escritura en sí misma, así como por el producto de esta. El retrato de esta segunda parte de la escritura lo encontramos en la tercera sección de la novela, “En la noche, trabajando”. Claudia se halla sumergida en la tarea que la apasiona: “había invertido cuatro horas en machacar las mismas líneas. Quita aquí, pon allá. La misma estéril variación en la combinación de palabras” (Stefano, 1993: 97). Por primera vez, la vemos completamente entregada a su labor y acomodada en el lugar que le corresponde: su habitación, el espacio donde ocurre la escritura.

Siguiendo la lógica de la novela, la creación literaria no se puede reducir a redactar. Así como hay un trabajo previo e interior, en el cual la realidad sirve de materia prima, también la escritura concreta será objeto de reflexión. No resulta extraño, por tanto, que el corregir sea considerado en la diégesis. La relevancia que da Claudia a esta parte del trabajo es resaltada en el siguiente párrafo:

Corregir no es, como creen algunos, trabajo de limpieza, tachar aquí, agregar allá, un punto aquí, una coma allá, corregir es una demente y continua rectificación, es ponerlo todo de cabeza cuando se creía que todo se mantenía en pie. De nuevo, desde el principio. Con ese ardor se cavan tumbas, la propia tumba. Con ese ardor se tiran patrimonios enteros por la ventana. De nuevo, desde el principio (Stefano, 1993: 101).

Considerando los vínculos que *El lugar del escritor* establece entre la labor literaria y el “yo” de Claudia, así como con la realidad que la rodea, debemos entender que este interpelar lo escrito, la tarea de corregir, es una forma de reflexión sobre lo real y, finalmente, sobre la identidad. En otras palabras, el trabajo del escritor también implica un diálogo consigo mismo a través de la materialización del texto.

Por último, lo escrito, el producto del proceso de creación, está presente en toda la novela. Hemos visto cómo en distintos fragmentos se sugiere que la diégesis es el producto de la escritura que la voz narrativa anuncia casi desde el inicio de la novela. La *mise en abyme* parece coincidir con el desarrollo de la trama. La diégesis no se limita a retratar la interacción de la subjetividad con el mundo, sino que es, en sí misma, la incorporación de ese diálogo a la escritura. Es el producto del proceso creativo. La coincidencia entre metatexto y diégesis trae como consecuencia que el lector tenga en sus manos el resultado de la escritura (ficcional) de Claudia.

El lugar del escritor, en tanto que texto, se auto-narra. En su desarrollo está contenido el proceso de la propia escritura. El mecanismo metaficcional recuerda a algunos de los textos que trabajamos en el segundo capítulo, que intencionalmente confundían diégesis y metatexto. En este caso, la metaficción es más sutil, esencialmente, porque el proceso de escritura recoge una historia más allá de la narración en sí misma. La escritura no es vista solo como la acción de escribir, sino como un diálogo del escritor con el mundo. Este diálogo, sin el cual la creación literaria sería imposible, es lo que define el espacio subjetivo de la escritura.

Al mismo tiempo, a través de la representación de esta dialéctica entre el individuo y la exterioridad, se retratan las dinámicas que perfilan la imagen de un escritor. Como pudimos ver, la fiesta de artistas es una reproducción miniatura del campo cultural y Claudia, la autora, dialoga con y se ve reflejada en los actantes que lo conforman. Hay una parodia de las dinámicas propias del medio artístico y literario y de la escritora y su paradójica relación con este. En ese sentido, la expresión que da título a la obra no solo señala al espacio interno donde ocurre la escritura, sino al lugar que el escritor ocupa en el medio en el que inevitablemente debe moverse.

El centro del texto es la autora, pero no exclusivamente en su función textual. Además, su lugar en la obra tampoco está limitado a su condición de escritora. Se la retrata como un individuo que se mueve en el mundo, que reflexiona sobre este. De ahí que, a pesar de que el tema central de la novela es la escritura, el lugar del escritor, se realice una reflexión general sobre la identidad de Claudia. Después de todo, el espacio donde ocurre la escritura es la subjetividad que se nutre de lo real.

La primera analogía que podemos notar entre *El lugar de la escritura* y *Lluvia* es el tema: el proceso de creación literaria, la escritura. Asimismo, es significativo que ambas novelas retratan este proceso como una confrontación entre el mundo, entendido como exterioridad, y la soledad e intimidad de quien escribe, lo interior. Tal como señala Quintero en el prólogo a la edición de Candaya: “Vida y escritura, dos temas que son uno, han sido motivo de reflexión permanente para Victoria de Stefano, y en *Lluvia* encuentra su más esclarecedora consideración” (Quintero, 2006: 16-17). En este mismo sentido, el venezolano comenta cómo esto toma una forma concreta en la novela:

Ojo, no estoy hablando en sentido metafórico, tampoco estoy proponiendo alguna novedosa interpretación: el lector de *Lluvia* sorprenderá desde las primeras páginas a la escritora trajinando de aquí para allá, subiendo y bajando la escalera, acabando un párrafo o puliendo una frase, agregando a la sipa unas hojitas de laurel (Quintero, 2006: 17).

Salen a relucir, también, algunas de las diferencias con respecto al texto que analizamos previamente. El mundo, que antes se materializó en una fiesta de artistas, aquí toma otra forma. La vida doméstica a la que la protagonista debe atender, por un lado. La presencia de José, un jardinero que se refugia de la lluvia, por otro. Finalmente, encontramos una diversidad de personajes en la segunda sección de la obra, que simula ser un diario.

Esto dificulta la descripción de la trama. La primera parte es sintética, su fuerza está, al igual que en *El lugar del escritor*, en las reflexiones de la voz narrativa y en los símbolos que se construyen en el desarrollo de la trama. Se narra cómo una mujer intenta escribir. En la ciudad cae una torrencial lluvia, que cautiva a la protagonista en las páginas iniciales. Eventualmente, la llegada del jardinero la obliga a salir de su abstracción. A partir de este punto, se debatirá entre continuar con la escritura o atender a su invitado, quien, además, tendrá sus propias historias que contar.

La segunda parte, en cambio, en tanto que simula ser un diario, está formada por pequeñas anécdotas, aparentemente accidentales e inconexas. Lo que da cohesión es el problema central, que sigue siendo el proceso de creación: la narradora está escribiendo y, para hacerlo, necesita leer distintos libros y dialogar con la realidad –ver a sus amigos y conocidos, dar paseos, etcétera–. Además, el diario contiene reflexiones sobre la escritura, muchas veces haciendo referencia a lo que han dicho otros autores.

No podemos dejar de señalar que este personaje, en su clara analogía con Claudia, produce ciertos efectos de vida que sirven para vincularlo con Stefano: es una escritora que fue madre a una temprana edad y que ha dedicado buena parte de su vida a leer filosofía. En este sentido, las lecturas que ha realizado resultan de interés: “Porque lo que José no sabe y ella sí sabe, pues por ciencia y experiencia ha calado muy hondo a su Baudelaire y a sus filósofos fatalistas de todos los tiempos, es que a nadie le está permitido cambiar su destino” (Stefano, 2006: 39). Esto estrecha el vínculo con Stefano, gracias a la mención de Baudelaire, pues, como señalamos al iniciar este apartado, la autora publicó, en la década de los ochenta, un ensayo sobre el poeta.

Los efectos de vida son complementados por la estructura diarística de la segunda parte. Al simular ser una escritura íntima, se potencia la ilusión de que el “yo” que narra la segunda parte, la autora del diario ficticio, se identifica con el de la autora. Más importante resulta cómo esta estrategia autoficticia posee una importante carga reflexiva y metaficcional. Para comprender esto, podemos apelar a las reflexiones de Julio Prieto sobre los diarios autoficcionales de Mario Levrero (2018):

lo autoficcional de estos textos pseudonovelescos no tiene que ver tanto con la ambigüedad de lo vivido y lo inventado por el autor-narrador [...], sino que más bien tiende a cobrar sentido existencial y fenomenológico ligado a la construcción del yo a través de la escritura –reflexión, en última instancia, sobre la dimensión imaginaria y *construida* de toda instancia subjetiva– (Prieto, 2018: 145).

Existen importantes diferencias entre los diarios de Levrero y la segunda parte de *Lluvia*. Para empezar, y a pesar de la aparente ambigüedad en torno a la relación entre la narradora y la autora, que el diario sea una parte de una totalidad subraya su cualidad ficcional. Aun así, la analogía es clara, en ambos casos debemos leer los textos “no tanto como escritura ‘realista’ o ‘autobiográfica’, sino más bien como exploración del diario en cuanto forma *pseudonovelesca*” (Prieto, 2018: 150). La obra de Stefano va más lejos, pues incluye reflexiones sobre la escritura y su relación con la vida.

En este sentido, debemos subrayar otro aspecto de la cualidad especular de *Lluvia*. Al igual que su novela hermana, *El lugar del escritor*, este texto proyecta una metafiction, escrita por la protagonista, que sirve de espejo de la diégesis. El mecanismo, sin embargo, posee diferencias importantes. En la obra de 1993, el metatexto parece coincidir con la narración. Consecuentemente, es apenas sugerido a través de algunos auto-comentarios realizados por la voz narrativa. En cambio, en el texto que analizamos en este momento, las dos partes que la conforman parecen funcionar en niveles diegéticos distintos. En otras palabras, podemos inferir que una de las dos secciones de *Lluvia* es una (meta)fiction escrita por el personaje central de la otra.

La clave para comprender este juego de espejos está en el nombre de la protagonista de la primera parte, Clarice (Stefano, 2006: 35), y en la metafiction proyectada en la segunda. En la entrada del “19 de mayo”, primera del diario ficticio, la narradora anónima agradece a la lluvia por desencadenar una serie de acontecimientos que sirven de materia prima para la creación y afirma: “Es impresionante cómo el embrión de un relato puede surgir de cualquier parte” (Stefano, 2006: 97). En tanto que se dispone a iniciar el proceso de escritura, enumera los “*Dramatis personae*” que protagonizarán el metatexto:

José, su hijo Mauro, el Suizo, Julián, yo misma, detrás de la máscara de alguien que no soy yo pero en quien (en el entendido de que bajo el resguardo del disfraz siempre debe haber alguien) pudiera haber encontrado (no en cuanto a la magnitud de sus dotes o a la entusiasta subitaneidad de sus disposiciones, sino en relación con

el delicado dejo de fruición de su espíritu) la fuerza que reside en el sostén de un bello rostro (Stefano, 2006: 97).

Estos (meta)personajes coinciden con aquellos que aparecen en la primera parte de *Lluvia*. Se empieza a revelar el vínculo que une a ambas secciones. Lo que termina de definir la relación es el nombre de la protagonista metaficcional, la máscara tras la cual se esconde el “yo” de la narradora del diario:

Y ese alguien, a quien me acojo, se llamará Clarice como homenaje a Clarice Lispector por haberse liberado de la tercera pierna que la mantenía atada al suelo, por no haber vacilado ante la desnudez de un bicho inmundo, por haber comido de su materia viscosa hasta el interior seco y mondo de la cáscara (Stefano, 2006: 98).

Partiendo de este fragmento, podemos inferir que la Clarice de la primera parte de *Lluvia* es el personaje metaficcional en el que la autora del diario se acoge. La sección inicial de la novela de Stefano sería, desde esta perspectiva, un metarrelato escrito por la narradora de la segunda parte.

El tema de la máscara, que ya había sido central en *El lugar del escritor*, vuelve a mostrar su relevancia. Resalta, en esta línea, la función de la máscara ficcional: la narradora busca “la fuerza que reside en el sostén de un bello rostro”. La escritura es fuente de sentido y, en este caso, de vitalidad. No solo sirve como vía para el ocultamiento, como máscara, también permite a quien escribe poseer cierto gozo en su forma de ser y actuar. Dicho de otro modo, el antifaz potencia el espíritu de la escritora, debido al “dejo de fruición” que posee.

Esta forma de entender la máscara, no solo como dispositivo de ocultación, sino como dispositivo potenciador, recuerda a lo que afirma Bajtin al hablar de la cultura popular. De forma concreta, el teórico ruso señala que:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos (Bajtin, 2005: 41-42).

La noción que enuncia la narradora de la segunda parte de *Lluvia* articula con esta simbología referida por Bajtin: al negar la “autoidentificación”, al servir como herramienta para ocultar la identidad, la máscara permite al individuo entablar una

dialéctica vital con lo real. Esta es la función que cumple la escritura para la autora del diario ficticio.

En última instancia, esta noción de la máscara que se construye a sí misma es una reflexión en torno a la identidad, en general, y en torno a la relación de la escritora y la escritura de su propio “yo”. Encontramos aquí otra analogía con lo que afirma Prieto sobre Levrero: en la segunda mitad de *Lluvia* aparece en escena, a través de la estructura diarística, “un yo autorial que inventa y es inventado por su invención, aunque no siempre se lo identifique explícitamente con el nombre del autor que firma el texto” (Prieto, 2018: 149).

Siguiendo este argumento, no podemos pasar por alto la referencia a Clarice Lispector y a *La pasión según G. H.*, que otorga el germen del nombre de la máscara. Nos encontramos frente a un mecanismo que ya había sido implementado en *El lugar del escritor*: hacer explícitas las referencias literarias que subyacen al proceso creativo. Existen similitudes entre los personajes de Stefano, incluida la Clarice de *Lluvia*, y los que protagonizan las obras de la autora brasilera. Específicamente, en *La pasión según G. H.*, se escenifica la crisis existencial que experimenta una mujer tras encontrar una cucaracha en su hogar. Es un texto altamente reflexivo en el que casi no hay acciones. La mayor parte de la narración describe el proceso de autoconsciencia que atraviesa la protagonista. La semejanza entre este personaje y los de Stefano es evidente: como hemos insistido, las obras que analizamos se centran en la subjetividad de sus protagonistas y en cómo interpretan el mundo.

Hay otro punto a considerar con respecto a la relación de las dos secciones de *Lluvia*. Señalamos arriba que el mecanismo especular desplegado en el texto puede llevar a concluir que la primera parte es una metaficción. Existen otros elementos que soportarían esta idea. Por ejemplo, la presencia, en la primera parte, de una voz narrativa heterodiegética que se distancia de la acción y se disocia de la protagonista. En contraste, el diario ficticio está escrito, resulta evidente, en primera persona y posee un claro carácter especular que señala a la figura de la autora de *Lluvia*. Sin embargo, al mismo tiempo, los fragmentos que revisamos previamente parecen indicar que los acontecimientos narrados en la primera parte le ocurrieron a la autora del diario ficticio. Luego, incluso si la mitad inicial de la novela de Stefano es una metaficción, señala indirectamente a la diégesis. Dicho de otro modo, texto y metatexto cuentan una historia conjunta en la que la realidad intradiegética y la ficción metatextual dialogan.

Partiendo de esta premisa, podemos deducir otra cualidad análoga entre la novela que analizamos ahora y *El lugar del escritor*. El desarrollo de la trama sigue el proceso de escritura, desde el encuentro con el mundo que sirve de inspiración, retratado en la primera parte de *Lluvia*, hasta la producción del texto en el cual se vierte la realidad de la protagonista, representada en el diario ficcional. El diálogo de las dos secciones complejiza esta estructura. Por un lado, si leemos el texto como una historia lineal, la analogía entre las dos novelas de Stefano es clara. Por otro, al considerar que la primera parte es un metatexto, la relación se hace difusa. Las consecuencias de este segundo aspecto serán exploradas más adelante.

Antes, debemos considerar cómo se retrata el proceso creativo en *Lluvia*. El choque entre mundo exterior y espacio interior, como lugar privilegiado de la creación, es retomado. En esta novela, la protagonista no tendrá que salir de su casa para enfrentar la realidad, esta se aparece en su puerta, en la figura de José. Esto ocurre en el marco, es importante señalar, de la primera parte.

El mundo sigue representando una irrupción en la soledad de la voz narrativa. Asimismo, la contradicción vuelve a adquirir una connotación espacial. Pero ya no se habla de la casa y la habitación en contraste con el mundo –la fiesta de Julio–. En cambio, el choque interior-exterior adquirirá forma en la contradicción arriba-abajo:

Arriba, el ansia solitaria del espíritu volando más alto y más alto, como un cohete en su consecutiva línea recta hacia las dulces notas de la música de las esferas... Abajo, la voluntad socializadora, la feria tenaz de las rutinas, con su beber, comer, conversar, reírse, alegrarse, esperar por los amigos o dejar de esperar por ellos (Stefano, 2006: 36).

Este símbolo se materializa en un espacio concreto. En la casa de la narradora, arriba está su cuarto y su lugar de trabajo, mientras que abajo está la cocina, símbolo de los quehaceres domésticos, y José, encarnación simbólica del mundo exterior.

Al igual que ocurre en *El lugar del escritor*, la necesidad de diálogo entre ambos espacios es explicitado por la voz narrativa, aunque de una manera más directa: “Era así como quería escribir sus libros, tan saliendo de un mundo para entrar en otro [...]. La cuestión era ésa: conseguir que el arriba y el abajo congeniaran, que fueran el uno para el otro su señuelo” (Stefano, 2006: 38). La escritura es un punto de cruce en el cual mundo y subjetividad articulan. Este principio, señalado en la primera parte de la novela, es representado en la segunda. Como hemos visto, la narradora anónima del

diario afirma que la realidad le sirve de materia prima para la ficción y es el fundamento de la escritura.

Desde esta perspectiva, que entiende las dos secciones de la novela como dos partes de un continuum, la trama posee un desarrollo paralelo al que vemos en *El lugar del escritor*: la escritora es forzada a salir de su soledad y entrar en contacto con el mundo para, partiendo de la confrontación entre interioridad y exterioridad, producir un texto. Aun así, *Lluvia* muestra importantes diferencias con respecto a su antecesora, sobre todo en lo referente a la implementación del tiempo interno del relato.

La novela abre con un instante: Clarice mira a través de su ventana la lluvia y reflexiona. Con la aparición de José, el tiempo se acelera. Además, la voz narrativa hace distintas miradas hacia el pasado y, como consecuencia, la simpleza y la instantaneidad del inicio desaparecen. En la segunda parte, las acciones ocurren con mayor velocidad: al simular ser un diario, la narración avanza con el paso de los días. La diseminación del tiempo se acentúa en tanto que pueden pasar varios días entre una entrada del diario y otra. En resumen, el tiempo se dilata a medida que avanza la diégesis: la primera parte narra una tarde y la segunda, más de tres meses.

El espacio muestra un comportamiento similar. La sección protagonizada por Clarice inicia en su habitación. Tras la llegada del jardinero, empezamos a recorrer la casa. En el diario se cuenta cómo la narradora anónima sale de su casa. Por ejemplo, hay un largo episodio dedicado a la cena en casa de un amigo (Stefano, 2006: 122-135). Ya hacia las últimas páginas, no solo acompañamos a la protagonista en sus paseos, también leemos sus reflexiones sobre los viajes que han realizado distintos escritores como parte del proceso creativo (Stefano, 2006: 172-173).

En cierto sentido, la narración de *Lluvia* puede entenderse de manera expansiva. Tanto desde una perspectiva temporal como desde una espacial, el universo narrativo crece a medida que avanza la novela. Como señala Prieto sobre los textos diarísticos: despliegan “diversos intentos de aproximación a un límite por definición inalcanzable, que configuran una suerte de intermitente *work in progress*” (Prieto, 2018: 144). Si bien las reflexiones del teórico son con respecto a unos trabajos concretos de Levrero, es evidente cómo esta idea parte de la estructura diarística, un texto que simula estar en desarrollo, y se puede usar para interpretar la novela de Stefano.

Esta estructura hace pensar en uno de los textos fundamentales de la historia de la estética: el “Banquete”, de Platón. Si bien no existen suficientes marcas en la novela de Stefano como para afirmar de forma definitiva que hay una intertextualidad explícita

con el diálogo del filósofo griego, podemos ver algunos paralelismos entre ambos que permitirán sacar a la luz puntos importantes sobre *Lluvia* y la noción de creación literaria que contiene.

“El Banquete” atiende a la idea de amor o, para ser más específicos, de Eros. Distintos personajes toman la palabra en un simposio para encomiar al dios del amor. Cuando llega el turno de Sócrates, a través de la boca de Diotima, se otorga una perspectiva diferente. Para empezar, se refiere a Eros, no como un dios, sino como un *daimon*, un ser intermedio entre lo mortal y lo inmortal. Esta es la razón por la cual el amor desea las cosas bellas, se explica en el texto. Por tanto, quienes se enamoran, afectados por Eros, también desean las cosas bellas, asociadas en el diálogo y en la filosofía platónica, en general, con la inmortalidad y lo eterno. En este sentido, los que son “fecundos con el cuerpo” buscan “mediante la procreación de hijos inmortalidad, recuerdo y felicidad” (Platón, 1988: 259). En contraste, quienes son “fecundos con el alma” buscan lo que corresponde al alma: “conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores” (Platón, 1988: 259).

A partir de este principio, Diotima explica a Sócrates cuáles son los pasos que debe seguir quien busque la belleza. De forma sintética, quienes quieran iniciarse en las cosas del amor deben: dirigirse hacia los cuerpos bellos; si es guiado correctamente, se enamorará de un solo cuerpo; entonces, debe comprender que la belleza en todos los cuerpos es la misma y amar la belleza en sí misma; luego, el iniciado pasará a amar las almas y reconocer que todo lo bello está emparentado; finalmente, llegará a ese “mar de lo bello” que es la ciencia. De seguir este camino, el iniciado será capaz de contemplar la “belleza absoluta”, la idea en sí de belleza (Platón, 1988: 261-264)⁶³.

El elemento clave para entender la relación entre el “Banquete” y *Lluvia* es la atención que ambos brindan a la estética. A pesar de que el concepto de belleza al cual se aproxima Platón responde a un contexto específico y se alinea con la propuesta filosófica del griego, es indiscutible que el diálogo dedicado a Eros ha tenido una importante influencia en el desarrollo del arte y de la idea contemporánea de estética. Asimismo, tal como apuntamos al hablar de la cualidad intermedia del *daimon*, el texto indica que el “amor”, la búsqueda de belleza, en aquellas personas fecundas en el alma, es lo que se encuentra en los poetas y artistas. Partiendo de esta idea, es posible afirmar

⁶³ Para una lectura del “Banquete” de Platón y su relación con los poetas y la poesía, se puede revisar el texto “Poets at the Symposium” (2011), de Elizabeth Belfiore.

que la novela de Stefano, al reflexionar sobre la creación literaria, atiende a una cuestión análoga –lo que no debe hacernos perder de vista la importante distancia que separa tanto a ambos textos, como a la venezolana del filósofo griego–.

Más allá, salen a relucir los paralelismos. Primero, vemos que Platón ve en Eros un ser intermedio, entre lo mortal y lo inmortal. Tal como hemos señalado, *Lluvia* perfila el espacio de la escritura como un punto de cruce entre el arriba, “el ansia solitaria del espíritu”, y el abajo, vinculado a la sociabilidad y a las necesidades y deseos del cuerpo.

En segundo lugar, la novela de Stefano también reflexiona en torno a la relación que puede entablarse entre los hijos y la creación literaria, asociada a la búsqueda de conocimiento y virtud. El diálogo de Platón señala que ambos nacen del mismo deseo, la inmortalidad, con la diferencia de que los primeros nacen de quienes son fecundos al cuerpo y, los segundos, de quienes se centran en el alma. *Lluvia* también ve entre hijos y creación literaria una forma de creación análoga:

[Los hijos] A veces salían como a ellos les daba la gana salir. A veces había rupturas definitivas, otras eran transitorias. A veces la conexión persistía sin un solo quiebre, sin el menor incidente, para bien o para mal, de tal padre tal hijo [...]. Lo mismo ocurría con los libros, pensó [Clarice]. Nunca perfectos, nunca completamente satisfactorios. Siempre algún lunar, alguna malformación, alguna mancha, algún yerro que saltaba a la vista, alguna trepidante belleza que apenas vislumbrada se hundía gritando su fracaso (Stefano, 2006: 88)

Más interesante resultan las diferencias entre *Lluvia* y el “Banquete”, que se pueden empezar a entrever. Según el texto platónico, el propósito del amor es alejarse del mundo, mientras que, en la novela de Stefano, la interacción de ambos niveles resulta inevitable y necesaria. En esta línea, los hijos de carne resultan inferiores en los ojos de Diotima, quien explica a Sócrates la importancia de Eros. En contraste, Clarice ve ambas formas de procreación como dos caras de una misma moneda. La creación es siempre incontrolable y muestra imperfecciones. Esto contradice el diálogo de Platón, que ve en el amor y el arte la búsqueda de lo inmortal, la idea de belleza y, consecuentemente, la perfección.

Frente a la propuesta que encontramos en el “Baquete”, el texto de Stefano da una perspectiva humana de la creación artística y plantea, en este sentido, una relación paradójica con uno de los textos claves de la reflexión estética. Muestra semejanzas importantes, pero invierte sus razonamientos, dando una visión contemporánea de la creación literaria.

Esta relación con el diálogo platónico puede vincularse con la estructura espacio-temporal que comentamos arriba. En las primeras páginas de *Lluvia*, tiempo y espacio se encuentran condensados. Clarice contempla lo que denomina un “estallido fenoménico” (Stefano, 2006: 29). Sin embargo, a medida que la narración avanza, ambos elementos se dilatan: de horas se pasa a meses y se da a conocer el mundo fuera de la habitación, y la casa, de la protagonista. Si confrontamos esto con la escalada que debe atravesar el iniciado en el “Banquete”, que va de lo heterogéneo hacia la unidad, de los muchos cuerpos bellos a la idea de belleza, notamos que la relación está invertida.

En la filosofía de Platón, el individuo debe abandonar el mundo por completo, lo múltiple e imperfecto, y volver a un principio originario y eterno. En cambio, la creación literaria que es representada en la novela de Stefano entiende que la búsqueda del escritor debe estar en diálogo con el mundo. En lugar de abandonar la realidad, debe volver a ella.

Siguiendo este razonamiento, podemos citar un fragmento que pareciera dialogar con el pensamiento platónico:

El verdadero mundo es un mundo en sombras sobre el que se destaca la representación de un objeto: este árbol (el níspero, la clavellina, el saúco), y todo lo demás es parte de las cosas del trasfondo. Cuando no veo lo que veo nada veo. No hay mundo sólo *consciencia fenoménica* (Stefano, 2006: 147).

Esta reflexión, contenida en el diario ficticio que es la segunda parte de *Lluvia*, no solo contradice claramente las ideas expuestas en el “Banquete”, que suponen la existencia de una belleza más allá de las cosas particulares del mundo. También parece apuntar a la famosa alegoría de la caverna contenida en el “Libro VII” de la *República*.

En este pasaje, se cuenta la historia de unos hombres atrapados en una cueva, condenados a ver sombras, hasta que uno de ellos escapa y es capaz de ver el mundo real. Esta alegoría suele ser interpretada como un resumen del pensamiento platónico. El mundo material es como la caverna y quienes vivimos en él solo vemos “sombras”, reflejos distorsionados de lo real (Platón, 1992: 338-346)⁶⁴. El filósofo es quien logra ir más allá y ver la verdad. Frente a esta interpretación, la reflexión de la narradora de *Lluvia* apunta al principio opuesto: lo único que existe son “sombras”, solo hay “consciencia fenoménica”.

⁶⁴ Para un análisis detenido de este texto platónico se puede revisar el texto de A. E. Taylor, *Plato: the man and his work*, específicamente, el capítulo dedicado a la “República” (Taylor, 1959: 263-298).

Esta analogía con el “Banquete” sirve para apreciar cómo la novela de Stefano construye, en el desarrollo de la diégesis, una forma de comprender la creación literaria. Incluso si, como dijimos antes de iniciar, no existe ningún pasaje que explicita el diálogo intertextual entre el texto de Platón y *Lluvia*, es claro que ambos establecen una dialéctica en tanto que atienden a un mismo problema. Para ser precisos, el texto escrito por la venezolana, en tanto que realiza una reflexión sobre la creación artística y la estética, se inserta en una tradición que dialoga con el “Banquete”⁶⁵.

Hasta ahora hemos leído el tema de la novela, la escritura, viendo las dos partes que la constituyen como un continuum, dos mitades de una misma historia. Ahora, debemos volver sobre el carácter metaficticio de la primera sección. Como comentamos previamente, existen suficientes señas en el diario ficticio para inferir que la mitad inicial de *Lluvia* es, de hecho, un metarrelato creado por la narradora anónima de la segunda parte. Esto complejiza la reflexión en torno a la creación literaria y resulta esencial para comprender la novela en cuestión.

Lo primero que plantea esta estructura metaficcional es una pregunta sobre la relación entre la realidad y la ficción. La narración de la primera parte de la novela, aun siendo un metatexto, está sustentada por las vivencias de la autora del diario: al planear la escritura del relato, enumera a los protagonistas y vemos que coinciden con los personajes que aparecen en *Lluvia*. Asimismo, sabemos que habrá un personaje-máscara que reproducirá a la narradora en la metaficción y que se llamará Clarice. Podemos inferir dos cosas. La (meta)ficción está inspirada en la realidad diegética, se nutre de ella. Pero, de manera análoga al comportamiento de la máscara, siempre hay un distanciamiento y una distorsión, sin importar qué tan ínfima sea.

Este diálogo metaficcional posee un segundo giro. Clarice, la protagonista de la primera parte, también se propone escribir un relato cuya inspiración está en la serie de eventos propiciados por la lluvia: “Era de noche ya cuando recostada en su almohadón se había puesto a transcribir en su libreta lo que a duras penas y desplegando ingenio había logrado obtener durante la conversación de esa tarde [con José]” (Stefano, 2006:

⁶⁵ En este punto, se hace evidente que las coincidencias entre *Lluvia* y el “Banquete” no son pocas. La idea de que el diálogo intertextual que entablan no se limita a una relación indirecta, sostenida en tanto que abordan problemas análogos –la estética, la creación artística y literaria–, no es descabellada, sobre todo si consideramos que Stefano estudió filosofía y es ensayista. Sin embargo, demostrar la solidez de este vínculo requeriría un análisis profundo de ambos textos que atendiera, además de a las coincidencias señaladas, a otras cuestiones. En tanto que el propósito de nuestro estudio es revisar la autoficción, no profundizaremos más en este aspecto.

62). Esto acentúa la analogía entre Clarice y la narradora de la segunda parte de *Lluvia*. Resulta natural, pues el personaje metaficcional acoge a la autora del diario.

El abismamiento articula con la estructura del texto, en la cual las dos secciones, a pesar de la dialéctica metatextual que sostienen, narran una historia conjunta. El germen del metarrelato que se proyecta en el diario ficcional está en los hechos narrados en la primera parte y, por tanto, es coherente que el metapersonaje empiece a vislumbrar dicho relato.

Finalmente, esta *mise en abyme*, sugerida en la primera parte, espejea explícitamente la novela de Stefano:

Después de unos segundos consideró que si bien en la reconstrucción del escenario alrededor del cual palpitaban los fenómenos en calidad de puerta de entrada a sus sensaciones aún no estaba todo, al menos sí lo más valioso de cuanto necesitaba para la clarificación y el goce de lo que tenía pensado. Justamente estaba dándole vueltas a un relato en el que se describía un día, parecido o igual a ese, acoplándose a sus impresiones ópticas y auditivas tanto como a las marcas olfativas almacenadas en su cerebro, y el cuento se llamaría *Aguacero*, o tal vez *Lluvia* (Stefano, 2006: 31-32).

El fragmento no solo señala al título de la obra, la descripción del relato al que Clarice está "dándole vueltas" es un reflejo de los episodios narrados en las primeras páginas de *Lluvia*.

La especularidad de la novela de Stefano es altamente compleja y precisar todos sus niveles sería una tarea que excede los parámetros de este estudio. Basándonos en lo dicho arriba, podemos identificar los principales niveles metaficticios. Primero, la narradora anónima del diario escribe un relato, un metatexto que parece coincidir con la primera parte de *Lluvia*. Segundo, Clarice, en tanto que reflejo de la diarista, también formula un proyecto literario. La identificación entre la narradora y el personaje de la metaficción trae como consecuencia que el proyecto de Clarice sea un reflejo del primer metarrelato que hemos enumerado y, consecuentemente, de sí mismo. Tercero, el segundo metarrelato hace que el mecanismo especular se haga explícito, al sugerir que el título del relato metaficticio podría llegar a ser el que encabeza la novela de Stefano.

La dialéctica especular entablada por las dos partes de *Lluvia* y los metatextos que contienen es clave para comprender la noción de Prieto que introdujimos al hablar de la máscara, la del autor que se inventa y es inventado por su invención. En la novela de Stefano, esta idea es la estructura misma de la novela: hay dos partes y dos personajes que espejan al autor y ambos parecen crearse mutuamente.

Este intrincado juego de espejos dialoga directamente con la estructura de la obra, en la cual se pone en escena la creación literaria. No solo se escenifican los acontecimientos que inspiran la (meta)ficción, sino también la producción del texto. Un fragmento del diario sintetiza esta idea:

Como no saber que lo mismo que cualquier otro arte no encarna ninguna adquisición autónoma, ningún acabamiento, ningún principio culto levantándose sobre sí mismo para expresar lo que el autor se ha propuesto, nada que esté compuesto sin titubeos ni vacilaciones, ninguna duda inopinadamente resuelta. Y con todo, cuando veo algunos cuadros, cuando oigo algunas piezas musicales, las misas, las tocatas que todos conocemos, los conciertos de Beethoven, me pregunto cómo lo hicieron, qué particular estructura de sus cerebros mortales les permitió acometer esos despliegues geniales. Pero en el taller de los pintores están las raspaduras, los residuos, los borradores, el trapo de los pinceles, las manos sucias, pringosas, los aceites, las trementinas, los malos olores, las deposiciones, los traspies, las ejecutorias malogradas. Y del otro lado del taller, la vida que apremia, que demanda, que tienta, que hostiga (Stefano, 2006: 145).

Lluvia contiene todo esto. La obra culminada, en la primera parte. Por otro lado, en el diario, “el taller”: el proceso de producción. Por último, tanto en la primera como en la segunda sección aparece en escena lo que está más allá, “la vida que apremia”.

En cierto sentido, la diégesis de esta novela es cíclica. Narra el proceso de creación, desde la lluvia y la llegada de José hasta la escritura y sus pormenores, en el diario. Al mismo tiempo, en tanto que la primera parte puede ser leída como el metatexto mentado en la segunda, el inicio es el producto final de la escritura. Realidad y ficción coinciden, dialogan y se producen mutuamente. El mundo al que accedemos en las páginas que abren resulta ser el texto escrito a lo largo de la segunda mitad del libro –y que es sugerido, también, en la primera mitad–.

Las dos novelas que hemos analizado narran la historia de la escritura, el proceso de producción literaria. Al hacerlo, espejean sus propias diégesis. Al mismo tiempo, sus personajes señalan a la figura del autor y a la escritora concreta, a Stefano. Desde esta perspectiva, se hace evidente la cercanía entre la estructura especular de estos textos y los que analizamos en el segundo capítulo. La diferencia está en cómo se centran en las acciones de sus protagonistas. A pesar del carácter narciso de estas ficciones, para decirlo con Hutcheon, la autorreflexividad está internalizada en la estructura. La diégesis no muestra una autoconsciencia explícita, sino que espejea sus propias formas a través de la narración. Los personajes no poseen consciencia de su artificialidad. Dicha artificialidad es revelada a través de sus acciones, las protagonistas son escritoras que hacen ficción a partir de sus propias vidas.

El tipo de autoconsciencia que muestran estos textos recuerda al que señala Robert Atler en las novelas de inicios del siglo veinte. Al comentar las obras de Joyce, señala:

Deeply affected by the immense avidness for reality of the nineteenth-century novel, he [Joyce] has a modern recognition not only that reality is always mediated by consciousness but that consciousness itself is an artificer in constantly making something of the formless flux of experience, investing images and chains of connection to give it shape and substance (Atler, 1975: 144).

Es evidente que, a diferencia de Joyce, Stefano no responde al realismo del siglo diecinueve. En cambio, articula con una tradición literaria del siglo XX. Aun así, retoma este modelo de autorreflexividad. La consciencia de los textos sobre su propia artificialidad es un reflejo de la subjetividad. El vínculo que establecen ambos textos entre la escritura y la consciencia de sus protagonistas apunta a una analogía más profunda: el sentido que la subjetividad da a la experiencia es siempre artificial, un constructo del individuo, de la misma manera que un texto y una ficción son artefactos creados por el escritor.

La implementación de una metaficción encubierta es necesaria para producir este tipo de reflexividad. Si el texto muestra una consciencia explícita de su propia artificialidad, quedaría desligada de la subjetividad de sus personajes, que también serían revelados como entes artificiales, partes del texto. Por el contrario, en tanto que los niveles metaficticios mantienen un diálogo estrecho, cuyos límites son borrosos, el lazo que une la autoconsciencia textual con la subjetividad de las protagonistas es indisoluble. El carácter especular proyecta dicha autoconsciencia hacia el mundo extradiegético y, al hacerlo, interpela la realidad subjetiva de la escritora y, al mismo tiempo, del lector.

4.2. *Memoria y autoconsciencia metaficcional: Sin partida de yacimiento de Luis Barrera Linares*

Mientras que las novelas de Stefano representan el proceso de creación literaria al narrar la historia de escribir, *Sin partida de yacimiento. Crónicas en la memoria* (2009), de Luis Barrera Linares, se centra en un momento vital del narrador homodiegético en el que la escritura apenas empieza a asomarse. Pero, para hacerlo, implementa mecanismos metaficticios abiertos que explicitan la inevitable ficcionalidad

de cualquier proyecto autobiográfico. La diegesis contiene un relato identitario relativamente tradicional, se narra la infancia y adolescencia de un personaje vinculado al autor, con la salvedad de que el texto subraya su propia artificialidad a través de dispositivos autoparódicos. En otras palabras, aunque es una propuesta claramente biográfica, retomando la terminología de Colonna, revela su carácter ficcional a través de mecanismos metaficcionales propios de la postura especular.

Las primeras obras de este escritor venezolano datan de los años ochenta. Los juegos de palabras, así como el humor, son elementos esenciales en su literatura, lo cual trasluce en los títulos de sus libros: *En el bar la vida es más sabrosa* (1980) es una clara referencia a la canción de Carlos Argentino, “En el mar”; *Beberes de un ciudadano* (1985) deforma la expresión “deberes de un ciudadano”; *Cuentos de humor, de locura y de suerte* (1993) hace un guiño intertextual al volumen de Horacio Quiroga; y, en esta misma línea, *Sobre héroes y tombo* (1999) emula la segunda novela de Ernesto Sábato. Estos y otros juegos transtextuales que Barrera Linares formula en su literatura son reflejo, entre otras cosas, de su labor teórica y académica, que traspasa a una obra metaliteraria que combina ficción y crítica. Por último, es importante tomar en cuenta que la novela a la cual dedicaremos este apartado no es la única que apela a la metafictionalidad o, incluso, que posee un carácter autoficcional. *Parto de caballeros* (1991), que será analizada en el quinto apartado de nuestra investigación, puede ser leída desde la autoficción intrusiva propuesta por Colonna. Asimismo, *Breves bravos* (2014) es una colección de textos breves que hacen humor en torno a las figuras del autor y del intelectual.

Por tanto, no resulta extraño que Barrera Linares sea un escritor venezolano que se aproxima explícitamente a la autoficción: el narrador de *Sin partida de yacimiento* habla, de forma concreta, de “autorrelatos”⁶⁶ (Barrera Linares, 2009: 7). Tampoco sorprende, continuando este razonamiento, que la obra que analizaremos sea marcadamente metafictional y autoconsciente.

La cualidad híbrida del texto es anunciada en la “Compuerta para este textamento”. Este apartado introductorio sirve como una declaración de intenciones por parte del narrador/protagonista. Las primeras líneas describen las circunstancias que

⁶⁶ La cualidad autoficcional de *Sin partida de yacimiento* ya ha sido estudiada por Violeta Rojo en “Invenciones del olvido: autoficciones de Luis Barrera Linares, Fedosy Santaella y Francisco Suniaga”, aunque en dicho artículo no se presta atención a la cualidad metafictional del texto, que resulta, desde nuestra perspectiva, esencial para entender la propuesta del autor. Se lo lee exclusivamente como un texto paradójicamente autobiográfico y se ignora el prominente carácter autorreflexivo de la novela.

originaron las narraciones contenidas en el libro: “Después de tanto soportar las penas de mi adolescencia, ha llegado la hora final de la escritura de estos autorrelatos, cuentos, crónicas o capítulos de novela inconclusa, no importa” (Barrera Linares, 2009: 7). *Sin partida de yacimiento* nace de la superación de una etapa vital, la adolescencia. Por otro lado, se aclara que este es un texto híbrido, fragmentado e impreciso, en términos de género. Las distintas partes que conforman la unidad textual pueden ser leídas como relatos autorreferenciales, como crónicas o como capítulos de una “novela inconclusa”.

En la primera página también se plasma una advertencia sobre las supuestas memorias de Barrera Linares. La veracidad de estos relatos, premisa que asume el lector de unas “crónicas en la memoria”, es puesta en entredicho: “De memoria han sido porque todos [los textos] fueron producto de una lista de experiencias guardadas en mis recuerdos inventados” (Barrera Linares, 2009: 7). La formulación paradójica – “recuerdos inventados”– posee un claro tono irónico. Más importante, en este punto del análisis, resulta la contradicción que define dicha ironía. La memoria y los recuerdos se asocian con la honestidad y, por esto mismo, con un cierto grado de veracidad. En cambio, al agregar el adjetivo “inventados”, el narrador de los autorrelatos niega esta asociación. Es sobre esta aporía que se funda la autoficcionalidad de *Sin partida de yacimiento*.

Siguiendo esta línea, el uso de la ficción posee un objetivo que el texto introductorio se encarga de explicar:

Me propongo ajustar con la fábula mis omisiones y carencias. Se abre mi imaginación como una flor de mil pétalos que explota y vuelve añicos la realidad. El olvido ha comenzado a erosionar las historias que alguna vez me pertenecieron. Y lo que faltó por decir, ya está dicho en otros cuentos que fueron de papel (Barrera Linares, 2009: 7-8).

Esta breve reflexión nos lleva de vuelta a la teoría de la “identidad narrativa”, propuesta por Ricoeur, que estudiamos en el primer capítulo. Según el filósofo francés, la reconstrucción de la memoria pasa por un proceso hermenéutico análogo al que se utiliza para narrar una historia. Tal como vemos en el párrafo citado, este proceso es desplegado en la “novela inconclusa” de Barrera Linares de forma hiperbólica.

El protagonista de *Sin partida de yacimiento* no se limita a establecer un vínculo entre narratividad y memoria, afirma que, para que la segunda aparezca, la ficción debe jugar un papel esencial. Los recuerdos son defectuosos, incompletos. Esta será una idea que se repetirá en otros episodios. La ficción es una herramienta necesaria, lo que

explica la formulación paradójica que mentamos arriba: la memoria está hecha de “recuerdos inventados”. Ahora, y como se evidencia en el párrafo, el tono irónico no desaparece. Por el contrario, es el fundamento de unas “crónicas” en las cuales la realidad se “vuelve añicos”. Por otro lado, y como podremos ver más adelante, la modulación irónica sustenta una forma de parodia, tanto de la autobiografía como de ciertas nociones en torno a la autoría literaria.

Otra de las ideas formulada en la “Compuerta para este textamento”, y que se retoma en distintas partes de la obra, es la asociación de la escritura con la muerte. Ya el título de la introducción, al hacer un juego con las palabras texto y testamento, sugiere este vínculo. Asimismo, se afirma que el protagonista de las historias, la versión adolescente del narrador, está falleciendo –una muerte, a todas luces, metafórica–. De forma específica, el “textamento” señala que el inicio de la escritura implica la expiración: “Comienza entonces la muerte lenta y pausada de mi avatar temprano. Es hora de fraguar el inicio de mi carrera de asesino” (Barrera Linares, 2009: 7). Luego, la desaparición del personaje está directamente asociada a la escritura y la labor literaria es equiparada a la “carrera de asesino” del narrador.

Además de las implicaciones simbólicas que tendrá esta noción en el desarrollo de *Sin partida de yacimiento*, es importante reconocer en ella una forma específica de autoconsciencia metaficcional. La idea de que la firma del autor es un presagio de su muerte es comentada por Peggy Kamuf: “El signatario ya está desprendido y la firma ya lo ha sobrevivido incluso cuando, en el momento en que firma, su muerte sólo es anunciada o prefigurada como un evento futuro” (Kamuf, 2016: 87). Las implicaciones que puede tener esta noción, vinculada a la muerte del autor bartheana que comentamos en el segundo apartado de esta investigación, para una autobiografía son diversas y altamente complejas. Basta con recordar el famoso ensayo de Paul de Man sobre el tema, quién también apunta cómo la autobiografía es, por definición, prosopopéyica, “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz” (de Man, 1991. 116). El texto de Barrera explicita este principio, al afirmar que la autoescritura es una forma de “muerte lenta”.

Este vínculo entre la muerte y la labor literaria será retomado en otros capítulos y nos detendremos en él más adelante. De momento, interesa revisar otra de las prácticas que el narrador enlaza con la escritura, la venganza: “Queden aquí algunos hechos que alguna vez colocaron en un reverbero la bilis de mis venganzas literarias” (Barrera Linares, 2009: 7). Si escribir sobre su propio avatar adolescente es matarlo,

entonces, escribir sobre otras personas, algo inevitable en unas memorias, será una forma de asesinato, lo que constituye una “venganza literaria”.

El texto póstumo de *Sin partida de yacimiento* señala los dos mecanismos de autoconsciencia que serán explorados en las siguientes páginas: la autorreflexividad que reconoce, de distintas maneras, el carácter artificial del texto y una concepción de la literatura relacionada con una muerte metafórica. Por último, no podemos perder de vista que la introducción anuncia la historia que será narrada: la infancia tardía y la adolescencia del protagonista, la mujer que lo cuidaba, la vida en un pequeño pueblo venezolano, sus amigos, su primer enamoramiento y sus lecturas iniciales, su mudanza a la capital, Caracas, y sus trabajos para sostener la vida de estudiante de literatura.

En lo que respecta a la autoconsciencia de las narraciones, su carácter autorreflexivo, la “Compuerta para este testamentario” es el primer dispositivo metaficcional que encontramos en la novela, quizá el más potente: determina la lectura de la obra, inicia al lector en el juego autoficcional que propone *Sin partida de yacimiento*. Sin embargo, no está solo. Algunos de los autorrelatos también despliegan estrategias metaficticias que sirven para sacar a relucir la artificialidad del texto y, así, hacer al lector consciente y cómplice de la estructura narrativa.

En este sentido, uno de los personajes centrales de la novela resulta inevitable en nuestro estudio: Elodia. Más allá del rol que juega en las narraciones –hace de figura (anti)maternal para el protagonista, mientras que la madre biológica solo es referida ocasionalmente–, esta mujer posee un marcado perfil metatextual. A ella está dedicada la primera crónica, cuyo título ejemplifica lo que estamos refiriendo: “Gramática de doña Elodia, la Condesa ficcionauta”. Tal como se sugiere, el personaje es un lenguaje, una forma de hablar, y un ser que navega a través del mundo ficticio que habita. Esto no significa que no proyecte, como todo en el texto, un vínculo con lo real. La característica que mejor define a la Condesa es la imprecisión:

Nunca aparecerá su nombre verdadero en estas historias. Sencillamente la apodábamos doña Elodia la Condesa de Medellín. Ahora, en tiempos de la red, he decidido llamarla la Condesa ficcionauta de Medellín. Porque vivía de la ficción, de su presunta nobleza y de sus viajes imaginarios a esa ciudad colombiana (Barrera Linares, 2009: 9).

La existencia de un “nombre verdadero” implica o, por lo menos, sugiere la existencia de una persona real. No solo, el nombre usado por el narrador, Doña Elodia, es un apodo de dicho individuo, según se afirma en el párrafo. El agregado que encontramos

en el autorrelato es, específicamente, el apelativo de “Condesa ficcionauta”, el cual señala a cómo el personaje inventaba viajes a Colombia que nunca ocurrieron. En otras palabras, parte de su historia personal, que define su identidad, proviene de lo imaginario, de la ficción. Más allá, el apelativo “ficcionauta” y su explicación poseen otras connotaciones en el contexto de estas “crónicas en la memoria”, sobre todo, en tanto que lo encontramos justo después de la introducción: remarca el carácter heterogéneo del personaje, ubicado entre lo real y lo ficticio.

Igual de importante es el hecho de que este primer texto sea una “gramática”. Esto no solo apunta a un principio elemental de cualquier ente ficticio de la literatura, que está constituido de lenguaje, sino que engloba el desarrollo del autorrelato de Barrera Linares. Doña Elodia es construida a través de las palabras y expresiones que usa. Primero, el narrador se refiere a su vulgaridad: “De voz chillona, gritaba al hablar, y mucho más cuando esperaba que se notara su idiolecto puertero. Las palabras ‘verga’ y ‘puta’ (y sus derivadas), eran las más frecuentes de su vocabulario” (Barrera Linares, 2009: 9). El lenguaje es una señal identitaria, no solo de la persona, sino de la sociedad que habita. La Condesa es una forma de hablar, lo cual se refleja en una manera particular de usar las palabras:

A todo agregaba un apelativo, apellido o sufijo, según el caso: *vergajo, putareño, vergalejo. Verga tiesa, verga de toro. Puta madre, reputa. Verga-ción. Verga e puta pa mala. Verga que me ha tocado vivir. Vergajo maldito. Verga dura debe tener fulano. En verga dura no entran dientes de puta. Verga que te quiero verga. ¡Una verga! Vergajo gargajo putejo. Casi como puta verga cazada en puerta de papo ajeno* (Barrera Linares, 2009: 9-10).

El párrafo demuestra cómo el narrador se preocupa por mostrar los idiolectos de Elodia. Ella posee otras características, físicas y psicológicas: es una mujer flaca, de baja estatura, de carácter fuerte y decidido, machista, homófoba, que se dedica a hacer “trabajos” de brujería. Mas lo esencial, al menos para los propósitos de la ficción, queda expresado en su gramática. De ahí la relevancia de la enumeración de estas palabras en sus distintas aserciones y combinaciones.

A esto, debemos sumar una “afición a los dichos, las frases hechas y los refranes” (Barrera Linares, 2009: 11) que completa el retrato del personaje. La mayor parte del autorrelato es una revisión de estos modismos, a través de los cuales se define la personalidad de la Condesa. De los muchos ejemplos contenidos en el texto, podemos resaltar dos. Primero: “Camarón que se duerme... gana ascenso a mariscal” (Barrera

Linares, 2009: 14). El refrán servía, explica el narrador, para advertir a los “expósitos” sobre la homosexualidad –“mariscal” es un juego de palabras con “maricón”–, la cual es condenada por Doña Elodia. Es una deformación de otro refrán –“camarón que se duerme se lo lleva la corriente”–, realizada para atender a lo que la Condesa quiere expresar.

Asimismo, el siguiente refrán es, en los ojos de la matriarca, una forma de proteger la reputación: “Entre mis hijos habrá putas, pero no mariscales” (Barrera Linares, 2009: 16). El tono homófobo y heteropatriarcal de la frase no necesita ser remarcado. Por otro lado, sale a relucir el carácter sobreprotector de la matriarca con su “prole de hijos recogidos” (Barrera Linares, 2009: 16). Esto subraya la cualidad machista de Elodia: los hombres eran los privilegiados de la casa, frente a las mujeres, a quienes “mostraba como trofeos de guerra” y quienes eran, según la Condesa, “carne virgen para matrimonio legal y con dote” (Barrera Linares, 2009: 16).

Desde una perspectiva amplia, Doña Elodia y su gramática son la encarnación de una sociedad machista, en la cual una forma de hablar y, por tanto, de entender el mundo define la identidad de quienes la conforman. La relevancia de este personaje está, consecuentemente, en la marcada influencia que tiene en el narrador, para bien o para mal –en “Pacheco... el ‘cojo’”, ambos personajes tendrán una pelea y el protagonista le dará un puñetazo a la Condesa–. Solo el paso del tiempo le permite a la voz narrativa mirar estos hechos con una distancia irónica y referirlos en un tono humorístico con ciertos matices críticos.

La apelación a idiolectos y sociolectos es una estrategia recurrente en la novela “inconclusa” de Barrera Linares y retrata un aspecto importante de la vida en el pueblo: “Trujillo es una ciudad lexicalísima” (Barrera Linares, 2009: 20), afirma el narrador en la segunda crónica.

Por último, la relación entre el lenguaje y la identidad (individual) de la Condesa, así como la que existe entre la ficción y su historia –los viajes imaginarios a Medillín–, sirven como formas metaficcionales que otorgan autoconsciencia a la estructura narrativa. Al subrayar la cualidad ficcional de Elodia, así como el hecho de que su personalidad se construye en y a través del lenguaje, el texto resalta su propia artificialidad. Como Doña Elodia, los autorrelatos, a pesar de estar sustentados por recuerdos, son ficción y lenguaje.

Otra vía que utiliza *Sin partida de yacimiento* para generar consciencia sobre su estructura es la implementación de un discurso intermedial. Específicamente, el texto

utiliza dispositivos narrativos de otros géneros y discursos artísticos. Encontramos un ejemplo con el cual confrontar esta afirmación en el segundo autorrelato, “Cornudo jubiloso y... precoz”. En él, se narra el romance del protagonista con su primera novia, Ángela. La historia no tiene nada de particular, más allá del estilo autoconsciente e irónico: la pareja se reunía a hurtadillas, todavía siendo muy jóvenes, ya que la madre de la chica veía con malos ojos al novio. Lo más llamativo es el episodio que abre la crónica, en el cual se describe una precoz manifestación de curiosidad sexual. Ángela, todavía siendo muy joven, años antes del romance con el personaje central, está desnuda frente a otro niño. Ambos exploran sus cuerpos. Mientras, el narrador espía a la jovencísima pareja. La escena acaba cuando son interrumpidos por la madre de la niña. El episodio, aclara la voz narrativa, no tiene nada condenable: “a ciencia cierta, nada ocurrió, más allá de la curiosidad infantil” (Barrera Linares, 2009: 22).

La intermedialidad aparece a través de ciertas marcas narrativas. Al iniciar la descripción de la anécdota, leemos: “*Close up* que se titula ‘descubrimiento del amor’” (Barrera Linares, 2009: 21; las cursivas son del texto). De forma análoga, cuando los chicos son interrumpidos: “*Flash* violento y casi imperceptible en el que la madre de la chiquilla se lanza agresivamente hacia la parejita” (Barrera Linares, 2009: 22; las cursivas son del texto). En ambos casos, se citan términos propios del cine, *close up* y *flash*, para emular las estrategias de este medio. Al estar sacadas de su contexto, la narrativa cinematográfica, y mentadas en medio de un texto literario, se acentúa la artificialidad de los dispositivos y del discurso. Se subraya cómo un narrador, ya sea en el cine o en la literatura, utiliza ciertos mecanismos con el propósito de manipular al receptor y generar unos efectos específicos. Asimismo, los dispositivos sirven para enmarcar las acciones: señalan el inicio de la anécdota con un *close up* y el clímax con un *flash*.

Encontramos una estrategia análoga en “¡Corre, pendejo! ¡Cooooorre!”. El narrador explica que la Condesa “fingía ataques de algo cuando requería atención de sus recogidos” (Barrera Linares, 2009: 61). Dichas actuaciones eran dignas de una radionovela. De hecho, explica el protagonista, ese es el origen de su apodo: en *El gavián* o *Cuando los hombres son bestias*, drama de la radio, había un personaje llamado Doña Elodia, “una vejuca maledicente” (Barrera Linares, 2009: 61).

Para describir los episodios en los cuales la Condesa pretendía tener un ataque de “algo parecido a la epilepsia”, la narración apela nuevamente a dispositivos intermediales: “Había todo un ritual cuando la Condesa Doña Elodia decidía entrar en

acción, cámaras listas, escenografía montada” (Barrera Linares, 2009: 61). El inicio de la anécdota está indicado por esta frase, en la cual se simula el inicio de la filmación de una película, con escenografía y camarógrafos. Siguiendo esta lógica, el episodio está narrado en escenas. En la primera, la Condesa finge un desmayo. A continuación, la segunda escena muestra cómo Mayuya, una de las “expósitas”, actúa sorprendida. La artificialidad del acto es resaltado por la presencia de la chica: “sospechosamente siempre estaba cerca, factor que suponemos previamente calculado por la actriz principal” (Barrera Linares, 2009: 62). Mayuya solicita un cepillo imitando la famosa frase del Rey Ricardo III de Shakespeare: “¡Mi vida por un cepillo!” (Barrera Linares, 2009: 62). La referencia intertextual, tomada de una obra de teatro, sirve para acentuar la cualidad autorreflexiva del episodio. Al mismo tiempo, la cita subraya el dramatismo hiperbólico de los personajes, que el narrador apunta con ironía. La cuarta y quinta escenas muestran al protagonista de *Sin partida de yacimiento* buscando dicho cepillo y a Mayuya aplicando el remedio, “cepillar una de las manos apretadísimas de la actriz principal” (Barrera Linares, 2009: 62). Finalmente, la Condesa se recupera. La sexta escena abre con otro *close up*, ahora hacia el presunto culpable, para detallar su miedo.

El “acto” era cotidiano en la vida de los personajes: “Este guión podría repetirse tantas veces como la presunta interfecta aparezca en esta narración y nunca será redundante” (Barrera Linares, 2009: 63). Los dispositivos intermediales, tomados del teatro y del cine, sirven para acentuar lo fingido y ridículo de las acciones de la Condesa. Son parte del tono irónico proyectado por la voz narrativa, que además hace acotaciones entre corchetes a lo largo de la narración. Asimismo, tal como vimos en otros fragmentos, en el contexto de estas “crónicas en la memoria”, la intermedialidad sirve como una forma de autorreflexividad: centra la atención del lector sobre la cualidad ficticia de los autorrelatos, revela su artificialidad.

Pero *Sin partida de yacimiento* es un texto híbrido. Tal como señala la introducción, la novela “inconclusa” está sustentada en la memoria del narrador, representación intradiegética del autor. Luego, los elementos paródicos no solo apuntan a los mecanismos de ficcionalización, sino también a la autobiografía.

“Maragocho al acecho” es el autorrelato en el cual se parodia el género autobiográfico de forma más explícita. En este, el narrador rememora la escuela a la cual iba de chico y agradece a la profesora a la que debe su iniciación en el conocimiento y la lectura. El problema, confiesa a continuación, es que no recuerda el

nombre de la susodicha. A partir de este punto, la crónica deviene en una amplia reflexión sobre la memoria de los grandes autores:

Sin embargo, luce difuso, por encima de la figura verdaderamente grata de la maestra cuyo nombre olvidé –¡oh pecado de escritor latinoamericano desmemoriado!– No he hecho como hacen todos los plumarios y plumíferos de verdad, los que se sienten auténticos, los propios, tipo Bambilandia el Bolsa: adalid de los egotequeros narradores y poetas venezolanos. O Bavísimo Borroterán: académico universitario, también de presunta alcurnia maragocha, excomunista sesentero, ahora con zapatos de tacón gitano y cabello teñido, poetica, critiquito sin alma, adulante desproporcionado, especialista en jaleos y jalancias recurrentes hacia los que detentan el poder (Barrera Linares, 2009: 29).

El tono irónico del párrafo es ineludible. La confesión de culpa del narrador, por su cualidad de desmemoriado, y la enumeración de personajes supuestamente respetables, rebajados y ridiculizados por estereotípicos, apuntan a una deconstrucción de la figura del intelectual. Bajo sus fachadas de poetas y académicos universitarios, no son sino personas egocéntricas –“egotequeros”– y críticos desalmados, que se dedican a alabar a quienes están en el poder.

Esta parodia del intelectual venezolano continúa a lo largo del autorrelato, solo que el objetivo cambia. En los párrafos siguientes, el narrador desmonta el mito de la memoria perfecta. Al explicar que los escritores deben recordar cada detalle de sus vidas, apunta que “si no lo recuerdan, simplemente lo inventan ante el asombro del periodista o la audiencia bobalicona que además les cree el asunto y pone ojos de vaca defecante ante el anuncio” (Barrera Linares, 2009: 30-31). Luego, aunque parezca que lo saben todo, tras la fachada, estas figuras son tan olvidadizas como el narrador e, igual que él, inventan parte de la historia. Existe una hipocresía tácita, según el protagonista, en esta postura literaria, hipocresía que encuentra un aliado en un público “bobalicón”. La audiencia, a fin de cuentas, acepta la palabra del escritor en tanto que lo reconoce como autoridad: “Todos lo creemos y ya. Es palabra de una autoridad en palabras. Y celebramos al escritor y a su memoria exactísima” (Barrera Linares, 2009: 31).

Sale a relucir el otro tema del capítulo, que articula con la parodia al intelectual: la memoria o la desmemoria. Esta cuestión recorre la obra completa y está anunciada en la introducción: la voz narrativa reconoce sus carencias y afirma, sin rodeos, que apelará a la ficción para completar y dar sentido a los autorrelatos. Por tanto, el personaje central y los intelectuales a los que critica realizan prácticas análogas. Finalmente, el narrador no solo se rebaja a sí mismo, al reconocerse desmemoriado, sino que rebaja también a los autores criticados, pues les otorga la misma característica.

La autoparodia no se reduce a este capítulo y siempre apunta a la construcción de una suerte de antítesis del tópico escritor latinoamericano. Por ejemplo, entre sus lecturas iniciales, la más influyente fue una novela pornográfica titulada *Tierna era mi carne* –el personaje ni siquiera recuerda a la autora– (Barrera Linares, 2009: 86-87) y su primera labor como escritor fue en un periódico amarillista de cotilleo, el cual inició con unos amigos, en el colegio (Barrera Linares, 2009: 69-72). Ambas referencias distan mucho de la seriedad y solemnidad que se confiere a los grandes autores.

Estos pasajes poseen una mirada paródica sobre las autobiografías y, especialmente, sobre quienes las escriben. Al reconocer su propia carencia, el protagonista señala: “tengo que reprocharme mi incumplimiento con ese motivo infaltable en las autobiografías, dedicatorias y homenajes, porque he olvidado el nombre de mi primera maestra y, por honor a su memoria, no estoy dispuesto a inventarlo” (Barrera Linares, 2009: 31). Como figura opuesta a los “egotequeros”, el personaje hace transparente los defectos propios del género autobiográfico.

Tras la divagación en torno a la memoria y los intelectuales venezolanos, se retoma el hilo inicial de la narración de “Maragocho al acecho”. El protagonista cuenta cómo volvía a casa y era recibido por su madre (la real, en este caso). El recuerdo del hogar familiar hace que el texto llegue a “la inevitable parte nostálgica que no puede faltar cuando se cuenta una vida como esta” (Barrera Linares, 2009: 33). En tanto que estamos en las últimas páginas de esta crónica, sabemos que se refiere a los autorrelatos que siguen.

Para cerrar, el narrador aclara que sus crónicas no tienen un orden preciso, lo cual es una nueva subversión del género de las memorias:

No seguiré, eso sí, criterios cronológicos, no funciona así un inventario individual de recuerdos. Relataré los hechos en la medida en que lleven a otros, incrustaré alguno cada vez que aparezca y, claro, se me escaparán muchos de ellos, por ejemplo, los que mi memoria haya sabiamente sepultado. O aquellos que no he logrado sacar del archivo. Los que por alguna razón haya ocultado en los resquicios de mis neuronas (Barrera Linares, 2009: 33).

“Maragocho al acecho” concluye retomando la cualidad autoconsciente de *Sin partida de yacimiento*, en este caso centrada en la autobiografía. De manera opuesta a los relatos identitarios tradicionales, estas crónicas estarán incompletas, por las carencias de la memoria, y desordenadas. Esta segunda característica es, también, un reflejo del *fluir* de la consciencia de la voz narrativa, a la cual se le “escaparán muchos” recuerdos.

La importancia del mecanismo paródico construido en torno a los autores venezolanos y, específicamente, al narrador de las “crónicas en la memoria” trasciende este capítulo. Engloba el sentido general de la obra: tanto las formas de autorreflexividad que hemos visto como las que revisaremos a continuación explicitan la artificialidad inevitable de cualquier relato identitario y ponen el acento en el protagonista de los autorrelatos. La autoficción es, en este caso, una autoparodia de la figura autorial de *Sin partida de yacimiento*, si bien el mecanismo paródico acaba por señalar a nociones amplias sobre la autoría literaria. En este sentido, y a pesar de las importantes diferencias, podemos ver cómo se relaciona este libro con las novelas de Stefano. En ambos casos la especularidad sirve para reflexionar y parodiar la imagen comúnmente aceptada del autor.

Esta parodia a la figura del intelectual, así como la mención de ciertos personajes que representan a estereotipos del campo cultural –los ya mencionados Bambilandia el Bolsa y Bavísimo Borroterán, además de una académica, la gaga Mafalda Sístoles– apuntan al otro elemento que mencionamos al iniciar este apartado. En *Sin partida de yacimiento*, la escritura está asociada a la muerte y, específicamente, a la venganza y el asesinato literario.

La idea de que escribir es una forma de enfrentar la realidad es uno de los puntos clave del texto. Para el protagonista, la esencia de la escritura se encuentra en esta potencialidad. Es una forma de reponerse de un agravio sin necesidad de realizar daños materiales. Así lo descubre al iniciar el periódico en el colegio: “Y ya desde esos días aprendí lo importante que puede ser la escritura para vengarse sin sacar sangre a nadie” (Barrera Linares, 2009: 71).

El narrador desarrolla a profundidad esta idea en “Mi primer asesinato”. En este, Doña Elodia encarga al protagonista asesinar, literalmente, al marido infiel y vilento de una de las “expósitas”. Por supuesto, el crimen no se concreta. Para concluir, la voz narrativa reflexiona sobre su labor literaria:

Los escritores somos asesinos de la realidad, pero usualmente lo hacemos a través de la ficción. Es nuestra principal defensa ante la adversidad. Convertimos a los presuntos adversarios en personajes y luego los despachamos en un par de páginas. Modo sutil, fácil, sin mayores consecuencias que lamentar, manera rápida y muy efectiva de volverte un vengador libre (Barrera Linares, 2009: 117).

La ficción se reapropia de la realidad, la transforma: este es el “asesinato” cometido por los escritores. La noción resulta especialmente certera en un texto como el de Barrera

Linares, que reconoce deformar las historias supuestamente verídicas al mezclarlas con la ficción.

Habría que preguntar si todo texto que ficcionalice lo real parte de este principio –vimos un problema análogo en *The Night*, la novela de Blanco Calderón, y en *El príncipe negro*, de Olivar–. Más allá, en los autorrelatos de Barrera Linares, la idea de escribir para asesinar literariamente a los enemigos es ampliamente explorada. El párrafo citado arriba puede ser interpretado como un auto-comentario, una descripción autorreflexiva del narrador de *Sin partida de yacimiento*. Por si quedaran dudas, el texto se extiende en la idea:

La venganza puede venir por muchos caminos, no sólo el del asesinato ficticio. Podría ser la caricatura descriptiva. O la chaza humorística. Quizá la deformación física. Tal vez la exageración de las intimidades del sujeto o sujeta que merezca nuestra aversión (Barrera Linares, 2009: 117).

Si bien no hemos revisado el trato que da la voz narrativa a todos los personajes, a través de los que hemos revisado –la Condesa o las figuras de los intelectuales– se aprecia cómo se ponen en práctica estos modos de asesinato literario. Así lo reconoce el narrador: “En mi caso particular debo confesar que las he practicado todas” (Barrera Linares, 2009: 117).

Frente a esto, no extraña que el inicio de la vida de escritor del protagonista esté en el periódico colegial en el cual hacía chistes y burlas de sus compañeros y profesores. En el contexto de la obra, el motor de la escritura es la venganza humorística.

Esto desvela otra faz del vínculo que el narrador establece entre la muerte y la escritura, distinta a la descrita en la “Compuerta para este testamento”. Aun así, ambas nociones se sustentan sobre un mismo mecanismo metaficcional: una parodia de quien escribe un relato autobiográfico. Por un lado, en la introducción de la novela “inconclusa”, la auto-escritura es entendida como una forma de “muerte lenta”. Esto subraya la compleja relación de la figura autorial de un relato identitario con su creación. Por otro, al banalizar las motivaciones de dicha escritura, al reducirla a una “venganza literaria”, se parodian las pretensiones generalmente serias asociadas a las autobiografías.

Sin partida de yacimiento concluye cuando el personaje central abandona su pueblo para irse, definitivamente, a Caracas. Conocemos algunos de sus trabajos y la pensión en la que empezó a vivir en la capital. Tal como señalamos, a pesar de los

mecanismos metaficcionales, la “novela inconclusa” de Barrera Linares es, en esencia, una autoficción biográfica que narra la vida del escritor. La autorreflexividad es omnipresente, pero no evita que el centro sea la historia del protagonista. Estamos frente a un texto que pone los mecanismos metaficticios al servicio de la historia. Reconoce, a través de la ironía, que es imposible reconstruir la memoria sin apelar a estrategias propias de la ficción. En otras palabras, la ficción debe ayudar a dar sentido a lo real. Sin embargo, una vez que los engranajes empiezan a avanzar, la atención de la voz narrativa se centra en la historia. Esto se evidencia en cómo, a medida que avanzamos en el texto, la cantidad de dispositivos especulares disminuye. En resumen, la obra de Barrera Linares tiene la particularidad de ser un caso de autoficción biográfica marcadamente especular, cuya metaficcionalidad no evita que la vida del escritor sea el eje del texto.

4.3. Reconstruir la memoria a través de la escritura: Una mujer por siempre jamás de Ángel Gustavo Infante

Carlos Sandoval divide la obra de Ángel Gustavo Infante en dos “juventudes”. La primera se centra en el tema del “cerro”, tratado a través del humor, y despliega una prosa que busca reflejar los idiolectos y sociolectos de la capital venezolana. Pertenecerían a este primer grupo el relato “Joselolo”, el volumen de cuentos *Cerrícolas* y la novela *Yo soy la rumba*⁶⁷. Con respecto a esta última, pudimos ver algunas de sus características en el tercer apartado de nuestra investigación: el despliegue de un discurso intermedial y polifónico, la construcción de una estructura fragmentada y la implementación de mecanismos metaficcionales. En resumen, en la primera “juventud”, Infante experimenta a través de la prosa y explora una temática concreta, de corte social, tratada en la mayoría de los casos desde la risa. Sin embargo, con la publicación de la única novela que, hasta la fecha, encontramos en el corpus de este autor, inicia un silencio narrativo que durará casi quince años.

⁶⁷ Roberto Martínez Bachrich, afirma que los “primeros libros de narrativa de Ángel Gustavo Infante trajeron a la literatura venezolana el cerro y la fiesta, una nueva atención a otro tipo de voces (marginadas, marginales, ya se ha dicho) y el desenfado –audaz golpe de brillo, allí, en ese narrar el drama sin drama–, el humor, la malandra ternura y la pachanga que acaso tanta falta le hacían a nuestras letras [venezolanas]” (Martínez Bachrich, 2014: 463).

Una mujer por siempre jamás (2006) pone el punto final al hiato y trae consigo un cambio en la narrativa de Infante, que marca el inicio de su segunda “juventud”⁶⁸. La experimentación formal, que alcanzó su punto álgido en “Joselolo”⁶⁹, sede espacio a otras estrategias, más acordes a las búsquedas que encontramos en los nuevos textos. En esta línea, el tema del “cerro” pasa a un segundo plano y la cualidad oral de la prosa es matizada. Asimismo, el amor en todas sus modalidades es la motivación de los personajes que protagonizan los relatos del volumen. Es por esto que Sandoval define el libro como una “gramática de las relaciones de parejas” (Sandoval, 2012: 22).

La temática amorosa no es el único elemento que aglutina los cuentos que conforman *Una mujer por siempre jamás*. Existe otro cuya relevancia es mayor: la voz narrativa. Esta no solo otorga unidad, sino que determina la forma en que se aborda el tema. Los narradores de los relatos poseen características comunes, siendo la más prominente un tono rememorativo e, incluso, nostálgico. Desde esta óptica, interesa el análisis de Víctor Alarcón (2009). Partiendo de los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes, este estudioso se centra en el tema, el amor, y en cómo se relaciona con las voces que narran los cuentos (Alarcón, 2009: 12-13). Señala que, en *Una mujer por siempre jamás*, se imita el discurso autobiográfico, pero que, al implementarlo en ficciones, el texto subvierte las expectativas del lector: “el pacto autobiográfico del que habla Pozuelo Yvancos entra en crisis pues, teniendo que ser real, es tamizado por la ficción” (Alarcón, 2009: 16). Es evidente que esta “crisis” es clave para comprender la autoficción en el volumen de Infante, pero sobre esto volveremos después.

La segunda característica esencial de la voz narrativa es el humor, presente en casi todos los relatos. La risa agrega un matiz al discurso, tal como señala Alarcón:

⁶⁸ Es importante recordar que en 1989 se publicó un breve relato “Alexandra y el *Selam*”, cuyo narrador anuncia el estilo y el tono de la segunda “juventud”. Así comenta Carlos Sandoval: “La ‘segunda juventud’ narrativa de Ángel Gustavo Infante comienza en 1989. Aquel año publicó el relato que para mí evidencia el cambio profundo en su modo de hacer literatura [...]. Se trata de un breve texto donde aparece la voz del personaje maduro (¿máscara del autor concreto?) que será el timbre caracterizador de los cuentos de *Una mujer por siempre jamás*” (Sandoval, 2012: 21).

⁶⁹ En este contexto, es necesario remarcar la relevancia de “Joselolo”, que no estaba contenido en la primera edición de *Cerrícolas*, pero fue incorporado en la segunda. El cuento, de carácter experimental, le valió importantes reconocimientos a Infante, llegando a ser, quizá, su trabajo más importante. Sobre este texto, comenta Sandoval: “‘Joselolo’ resultaba un tanto refractario para una comunidad de lectores acostumbrada a decodificar anécdotas sostenidas en un lenguaje transparente. Sin embargo, aun cuando su argumento es lineal –un joven malandro que se enamora de una chica y las consecuencias que este sentimiento, al no ser recíproco, genera en aquel–, el diseño del texto descansa en el calco de la lengua que se convierte, por ósmosis, en expresión de los valores de quienes allí quedan representados (¿retratados?): la gente del cerro. En algunos pasajes, todo hay que decirlo, el cuento parece un laboratorio de exploración semántica o un campo de tensiones donde se ensayan los límites comunicativos de la prosa” (Sandoval, 2012: 15).

“Infante, de este modo, consigue ver el amor desde una nueva perspectiva. No deja de reconocer los valores tradicionales [...], pero sí los degrada, les quita importancia, para generar un nuevo modo de manejarse en el discurso amoroso” (Alarcón2009: 22). Este “quitar importancia” no debe entenderse de forma peyorativa. Alarcón apunta, en cambio, a una restitución del sentido. Cuando habla de “degradar”, señala a una noción semejante al rebajamiento carnavalesco de Bajtín (2005): no tanto denigrar como construir nuevos significados.

En resumen, a través de una voz rememorativa, que emula el discurso autobiográfico, *Una mujer por siempre jamás* articula un proyecto conjunto. El texto es una propuesta literaria y estética, que explora la cuestión del amor en sus distintos modos. Como parte de este proyecto, cinco de los ocho relatos que conforman el libro giran en torno a un grupo de individuos y narran, consecuentemente, distintas partes de una misma historia: “Gracias Gallegos”, “Un busto en medio de la nada”, “Claudia hablaba de André Bretón”, “Ella vino para matarme” y “La letra de Millie”⁷⁰. En estos, la voz narrativa pertenece a un mismo personaje, protagonista en la mayor parte de los casos. Al considerar esta premisa, es natural que Infante, en un texto introductorio no publicado⁷¹, se refiera al volumen como “una suerte de novela fragmentada” (Infante, 2009: XI).

El primer indicio que lleva a pensar en la autoficción lo encontramos en “Gracias Gallegos”. En las primeras páginas, el narrador describe su estrategia de seducción, la “técnica caimán”, con las siguientes palabras: “[consistía] en guardar silencio con carita de inocente, convertido en todo un *ángel infante*” (Infante, 2012: 52; las cursivas son nuestras). Es claro cómo esta descripción señala al nombre y al apellido de quien escribe, insinuando así el vínculo que une al ente de ficción con la persona real.

Este primer indicio puede resultar demasiado sutil. Por tanto, debemos confrontarlo con el trabajo no publicado que comentamos arriba. Al explicar la

⁷⁰ Por otro lado, existen dos textos que, por el narrador homodigético que poseen, podrían entrar en el mismo grupo, pero que no dan ninguna señal clara de compartir el mundo escenificado en los cinco que enumeramos arriba: “Milanesas de pollo” y “Una mujer por siempre jamás”. Finalmente, es importante recordar la presencia de “Díptico para Tidinha”, cuyo vínculo con los otros relatos está exclusivamente en el estilo y el tema.

⁷¹ *Una mujer por siempre jamás* fue presentado como trabajo de ascenso en la Universidad Central de Venezuela, donde el autor ejerce como profesor e investigador. En este contexto, la ficción debe ser acompañada por una explicación teórica de su propuesta literaria. Como podremos ver más adelante, esta introducción resultará clave para la comprensión del proyecto autoficcional de Infante.

propuesta literaria de *Una mujer por siempre jamás*, Infante reconoce el carácter híbrido de los relatos:

La realidad ofrece créditos que la ficción cancela lentamente para adueñarse de la historia: el color y la textura de esa voz reconducen el texto y, en ciertas ocasiones, le cambian el rumbo. Al final, el cuento sólo adeuda a mi biografía su fidelidad al tema. El proceso sólo restaura algunos días, borra las pruebas y, al hacerlo, destruye el testimonio. Toda verdad se diluye y me libera de culpas (Infante, 2009: XII).

Los cuentos parten de anécdotas de la vida del autor. Sin embargo, al mezclarse con la ficción, adquieren una cualidad distinta y “destruyen el testimonio”. Esta es la “crisis” de la que hablaba Alarcón. La propuesta es claramente autobiográfica y, al mismo tiempo, Infante afirma que sus relatos deben ser leídos como ficciones. Sin duda, esto se acerca a la idea de la autoficción como un texto híbrido (Gasparini, 2002) que se funda en un pacto ambiguo (Alberca, 2007). Esta aproximación a la escritura del “yo” no cambia, como veremos en las páginas que siguen, que los relatos posean una fuerte carga especular.

Antes, debemos considerar un tercer elemento que contribuye a construir la autoficción en *Una mujer por siempre jamás*: el reconocimiento que posee su autor en el campo literario venezolano. Infante no solo ganó premios con sus primeros relatos y con algunos capítulos de *Yo soy la rumba*, también tiene una trayectoria importante como crítico y profesor. Esto ha contribuido a la formación de una postura literaria de la cual Sandoval da fe: “En la década de los noventa, incluso, algunos colegas escritores estuvieron llamando ‘Joselolo’ a Infante en prueba de reconocimiento afectuoso por el impacto de su trabajo” (Sandoval, 2012: 13). El comentario muestra cómo el escritor ha estado ligado a sus personajes, hasta cuando estos no presentan señas autobiográficas – aunque la dedicatoria de “Joselolo” sugiere que la historia está inspirada en hechos verídicos–. Frente a esto, no sorprende que una voz rememorativa, como la que encontramos en *Una mujer por siempre jamás*, lleve a pensar que los cuentos se fundan en la vida del escritor.

La especularidad de los textos dialoga con este carácter autobiográfico. Construida a través de una metaficción encubierta, enlaza el tono rememorativo del narrador con la escritura. La memoria toma forma en tanto que el protagonista escribe. El mecanismo va más lejos, pues los relatos poseen consciencia de su condición de artefactos textuales, en distinta medida según el caso. En otras palabras, la memoria, en el libro, no solo es escritura, es escritura autoconsciente de su propia artificialidad.

“Gracias Gallegos”, el primer cuento de la colección, es el que despliega esta estrategia metaficticia de manera más clara. No solo, en este confluyen los elementos que hemos señalado previamente: la voz rememorativa, el humor y el discurso que cruza lo biográfico con la ficción. Es un punto clave en la lectura, ya que traza las líneas que se recorrerán a lo largo de *Una mujer por siempre jamás*. El relato narra la vida de un grupo de amigos que se forma en un taller literario, el cual se reúne en la casa del importante novelista venezolano Rómulo Gallegos. Acompañamos a los protagonistas en las fiestas y borracheras, así como en las sesiones del taller. La iniciación literaria y la amorosa se conjugan, tal como queda expresado en el párrafo inicial:

Rómulo Gallegos me brindó la primera novia definitiva. Cuando la conocí en la casa del maestro jamás imaginé acceder a su belleza de tan rara competencia y, mucho menos, asegurar mi Doña Bárbara particular al casarme con ella tres años después (Infante, 2012: 51).

Como ambas iniciaciones se desarrollan de forma paralela, la historia de amor, que tiene poco de tradicional, queda ligada a la labor literaria. El contexto del taller propicia una serie de relaciones entre los participantes que construirá una forma peculiar de afecto:

Allí comenzamos a degustarnos: el milagro de la atmósfera creada por ciertos aromas, el fulgor descubierto en las miradas y el aliento retenido tras las frases precisas, nos fue envolviendo en algo que por colectivo no dejó, a través de los años, de parecerse al amor (Infante, 2012: 51).

Esta dinámica surge durante la revisión de los textos que los aspirantes a escritor presentan. La actividad, esencial en un taller literario, queda así impregnada con una importante e ineludible carga erótica.

Gallegos juega un papel fundamental en esta ecuación. Su figura, representada en un retrato que decora la sala donde se reúnen los protagonistas, posee una posición prominente a lo largo de la historia: “la impronta del maestro, desaparecido doce años atrás, reforzada por grandes retratos, se demoraba entre los objetos como una rúbrica larga e intraducible” (Infante, 2012: 51). Un aura moral rodea la imagen del autor de *Doña Bárbara* (1929). En algunos episodios, el narrador siente que Gallegos lo juzga, no por su escritura, sino por las juergas: “Con el único que sentía vergüenza era con Don Rómulo, que reprobaba mis recientes barrancos desde el retrato más grande con su rostro de maestro severo y puntual guía de juventudes” (Infante, 2012: 54). El

“maestro”, en este sentido, es una figura casi paternal que acoge y vigila a los futuros escritores.

Por último, una relación que se establece en el relato, empezando por el título, es la que existe entre Gallegos y el amor. La expresión que encabeza el texto es dicha por el protagonista cuando Diana, su interés romántico, confiesa corresponderlo (Infante, 2012: 62). En esta línea, en el párrafo inicial, la “primera novia definitiva” es vinculada al famoso personaje creado por el novelista, Doña Bárbara.

Sale a relucir una de las primeras formas de autoconsciencia del discurso narrativo. Gallegos posibilita la escritura –y las relaciones amorosas– al proporcionar el espacio físico donde se desarrolla el taller. Al mismo tiempo, en tanto que autor clave del canon venezolano, es parte de la tradición en la cual se inserta cualquier texto literario producido en Venezuela. En otras palabras, proporciona el “espacio” discursivo que habita el cuento de Infante. El título es un auto-comentario indirecto a este principio.

Para entender la importancia de esto, debemos profundizar sobre la especularidad de “Gracias Gallegos”. En el relato, la vida deviene escritura. En los párrafos iniciales, el narrador explica que su vocación literaria nace como una forma de poner remedio a ciertas carencias. Específicamente, escribe para compensar por sus fracasos amoroso: “De allí la manía de narrar las experiencias: la frustración afectiva me condujo a la casa de don Rómulo” (Infante, 2012: 53). Así, se proyecta la idea de una escritura rememorativa, que surge de las vivencias del escritor.

Esta noción dialoga con el mundo en el cual se mueven los personajes. En el contexto de un taller literario, vida y escritura se cruzan inevitablemente. Ya vimos que esto tiene, en el texto, implicaciones específicas con respecto al desarrollo de la trama y el tema amoroso. Ahora, también se expresa en la labor realizada por los participantes del curso: la escritura. Diana, al terminar con un novio, presenta un relato frente a sus compañeros: “No lloró. En su lugar escribió un texto largo y triste sobre un transatlántico. Un relato creado para ir rellenando la ausencia: un barco vacío desapareciendo lentamente a la luz del día” (Infante, 2012: 57).

Este metarrelato, escrito por uno de los personajes, es una *mise en abyme* que refleja la diégesis. “Gracias Gallegos” se reconoce, en las últimas páginas, como un producto de la labor literaria del protagonista. La narración cierra completando el círculo que abrió al iniciar, el personaje se casa con su “novia definitiva” y se sienta “a escribir [...] para saldar la deuda con el coordinador [del taller] y agradecerle el favor a

Don Rómulo” (Infante, 2012: 71). Luego, así como Diana transformó su despecho en una ficción, el narrador hace que su vida devenga escritura. El texto que tenemos en nuestras manos sería, desde esta perspectiva, el resultado de este proceso.

Finalmente, podemos entender la importancia de Gallegos. El taller se desarrolla en su casa, por lo que proporciona (indirectamente) el espacio físico que permite el encuentro del grupo de amigos y, concretamente, del narrador con su futura esposa. Simultáneamente, es la figura central de una tradición literaria, la venezolana, a la cual también pertenece el (meta)relato escrito por el protagonista (y el libro de Infante). La deuda, en consecuencia, no es solo con el coordinador del taller, “un periodista y escritor argentino” (Infante, 2012: 52), sino también con Gallegos, en tanto que figura del canon. Visto a través de este lente, “Gracias Gallegos” es una reflexión irónica en torno al diálogo que cualquier creación literaria sostiene con la tradición. Luego, la figura (abstracta) de Gallegos, que se relaciona con los protagonistas como un personaje más, es un dispositivo de autorreflexividad.

Este tema, el diálogo con la tradición, es abordado en uno de los pasajes más paródicos de “Gracias Gallegos”. En las páginas iniciales, el narrador explica que, para él, la escritura surge como remedio para la frustración amorosa. Como vimos, esto se relaciona con la ficcionalización de la experiencia. Sin embargo, el diálogo vida-ficción tiene un segundo corolario. El protagonista se da cuenta de que, para encontrar una pareja, debe imitar a los grandes autores de la literatura latinoamericana:

En consecuencia, debí sacar fuerzas de mis exiguos apuntes y convertirme en personaje, limpiar un poco mi expediente de antihéroe –mi hoja de servicios ficticios como pedía Garmendia el viejo- y adoptar aires de escritor imitando a los del *boom* que aparecen en los libros de texto de Lengua y Literatura adaptados a los programas de bachillerato: uno, cara de aburrido, desolado o profundo; dos, mano sosteniendo la mandíbula y tres, mostrar solo medio cuerpo: cabeza y tronco, cero extremidades inferiores, solo la parte alta del cuerpo donde acaso reside el genio del autor y en verdad qué otra cosa puede interesar de él sino la cabeza, las manos y el texto y este no lo escribe con el corazón, el sexo o los pies [...] pero eso le corresponde al hombre y hombre ya era, de modo que me faltaba ser escritor y a eso iba con mi estampa tipo carnet, mi aburrimiento crónico, mi angustia impostada, mi profundidad superficial, mi soledad real y unas ganas inmensas de levantarme a alguien (Infante, 2012: 53).

Lo primero que notamos es la deconstrucción irónica de la postura literaria de los autores del *boom* hispanoamericano de los sesenta. Refiriendo el libro de bachillerato, se les describe a través de unos rasgos estereotípicos que proyectan una imagen que, en cierta medida, los deshumaniza. Se resaltan sus cualidades cerebrales, así como la

supuesta desolación y profundidad que deben poseer. Al mismo tiempo, se ocultan las partes relacionadas a los sentimientos y, específicamente, al sexo. El tono irónico adquiere fuerza cuando consideramos que el protagonista desea asumir esta postura asexual para conquistar a alguna de las compañeras del taller.

A través de la risa y apelando a la ironía, este párrafo también acentúa la relación literatura-amor en la que hemos insistido. La actividad literaria no solo nace de las frustraciones amorosas del protagonista, él desea ser un autor para remediar su soledad. Yendo más lejos, su propósito es “convertirse en personaje”. La carga especular de esta noción es evidente, sobre todo, si la hacemos dialogar con el final del relato, en el cual el narrador reconoce estar escribiendo su propia historia: se ha transformado a sí mismo en personaje.

Esta parodia de los autores latinoamericanos tiene un segundo nivel. El texto reconoce cómo las figuras autoriales poseen una artificialidad intrínseca, parte de lo que Meizoz denominó la postura literaria. En tanto que el narrador afirma que, para ser como los escritores retratados en el libro de bachillerato, debe convertirse en personaje, está reconociendo que cualquier autor es, en cierto sentido, un personaje. Luego, devenir autor es, desde esta óptica, volverse un ente ficcional.

Esta forma de autoconsciencia paródica de la autoría literaria articula con lo que hemos visto en las novelas de Stefano y Barrera Linares. De forma análoga a *Sin partida de yacimiento*, “Gracias Gallegos” centra la parodia en las figuras canónicas de la literatura, lo cual deviene en una autoparodia en tanto que el personaje busca identificarse directamente con estas. Por un lado, se hace notar cómo al canonizar a los autores se los deshumaniza y se los transforma en improntas vacías de un libro de texto de bachillerato. Por otro, se realiza un rebajamiento de la labor literaria: el protagonista desea ser como los grandes escritores para conquistar mujeres.

El mecanismo paródico cobra fuerza cuando consideramos la postura autorial de Infante. Como señalamos antes, para el momento de la publicación de *Una mujer por siempre jamás*, el venezolano era un escritor reconocido e importante del campo literario de su país. Aunque los demás relatos no subrayan esta parodia de la autoría literaria de forma tan explícita, es uno de los elementos claves del volumen.

En “Claudia hablaba de André Bretón”, se desarrolla una formulación distinta del diálogo entre el discurso literario y el amoroso. Primero, el narrador homodiegético, el mismo que protagoniza “Gracias Gallegos”, se encuentra en un momento de su vida distinto: es un estudiante de literatura en la Universidad Central de Venezuela.

Coherente con esta premisa, la afinidad vida-literatura es representada a través de la formación académica. El relato gira en torno a Claudia, una estudiante “sabelotodo” que no deja de pensar en literatura. Por tanto, se caracteriza por sus imposturas literarias. Estas llegan a un punto extremo el día que Julio Cortázar da una conferencia en la UCV y ella lo confronta disfrazada de la Maga, el famoso personaje de *Rayuela* (1963), mientras los demás asistentes la abucheaban (Infante, 2012: 81-82).

Como parte de su excentricidad, Claudia exige a sus amantes ser cultos y bien leídos. Así, el narrador establece un vínculo entre estudios literarios y seducción:

A ella no se la amaba, se la cursaba. *That is the cuestión*. Sus armas cognoscitivas deslumbraban al incauto que advertía sus limitaciones, generalmente, al final del semestre, al presentar por suficiencia sexo I, II y III en la calle de los hoteles de Sábana Grande [...]. Al pasante se le exigía la pericia de un escultor para moldear senos, caderas y trasero sobre las planicies originales (Infante, 2012: 80-81).

El tono irónico es ineludible. La imagen de una mujer que es equiparable a un “curso” es claramente hiperbólica, acentúa la ridiculez del personaje. En esta línea, el narrador reconoce, ya cuando empieza a entablar una relación con la “sabelotodo”, que ha recibido ayuda del Camarada Alfredo, ex amante de Claudia, quien le facilitó la lista de libros requeridos para aprobar las materias (Infante, 2012: 88).

El discurso establece una relación entre el estudio de la literatura y el romance, en este caso frustrado, del protagonista. Repitiendo una estructura similar a la de “Gracias Gallegos”, la literatura es la que posibilita la relación amorosa, con la diferencia de que, en este caso, el vínculo es explícito: conocer la tradición es un requerimiento del personaje femenino. Para decirlo con el narrador, Claudia “trataba de desarrollar un juego psicotextual donde letra y cuerpo se conjugaran” (Infante, 2012: 81).

Se puede apreciar en estos episodios un mecanismo paródico análogo al de “Gracias Gallegos”, solo que, en lugar de parodiar la imagen tópica de los grandes escritores latinoamericanos, la mirada se fija, de forma amplia, en el campo literario. En el primer texto del volumen, el narrador quiere hacerse escritor para encontrar pareja y, en este caso, lo que motiva sus estudios es el deseo de acostarse con Claudia. Esta última es, al mismo tiempo, una caricatura del estudiante de literatura, una exageración de los tópicos. Hay un rebajamiento bajtiniano en torno a los ámbitos relacionados al campo literario, este es el centro de la parodia en “Claudia hablaba de André Bretón”.

En estos dos relatos, hemos podido ver cómo el humor y la ironía son prominentes en la prosa de *Una mujer por siempre jamás*, y cómo se implementan para parodiar tópicos del campo literario. Sin embargo, no todos los textos del volumen muestran esta característica. Coherente con la idea de que el libro construye una “gramática de las relaciones de pareja”, usando las palabras de Sandoval, hay aspectos de esta temática en las cuales el humor, quizá, no tiene cabida. Este es el caso de “Ella vino para matarme”. Se vuelve sobre la historia de la pareja que se formó en “Gracias Gallegas”, para escenificar el final de la relación. El nexo entre ambos cuentos es explicitado cuando el protagonista recuerda los días en que eran “tan, pero tan locos que [se reunían] en un manicomio” (Infante, 2012: 94). La frase señala a las fiestas descritas en el primer cuento del libro, algunas de las cuales se celebraban en un sanatorio (Infante, 2012: 58-59). El matrimonio termina porque él es infiel. Para empeorar las cosas, ella está atravesando una difícil enfermedad que la dejará marcada con una cicatriz física, símbolo del daño emocional. En la escena que cierra, se quita la camisa y, mirando la herida, pregunta: “¿Tú crees que alguien se vuelva a fijar en mí?” (Infante, 2012: 99). Como es evidente, no hay espacio para la risa.

El texto retoma la cuestión de la escritura, adaptándola a las necesidades de la historia. En “Gracias Gallegos”, el personaje reconstruye ordenadamente su memoria, da sentido a su pasado a través de la labor literaria. En cambio, frente al desenlace de su relación, esta tarea parece imposible: “La espera me condujo a jugar con las teclas, a contemplar por última vez el abecedario aprendido tantos años atrás y, en lugar de redactar una carta, preferí escribir cosas sin sentido” (Infante, 2012: 93). La especularidad, no tan explícita como en el relato inicial del libro, sigue estableciendo un paralelismo entre escritura, vida y amor. En este caso, lo único que puede hacer el protagonista es redactar “cosas sin sentido”. Esta escritura, a la cual no tiene acceso el lector de “Ella vino para matarme”, es un reflejo del momento de crisis que atraviesan los personajes, una crisis que hace que la vida parezca absurda.

El último de los relatos de la “segunda juventud” que debemos considerar es “La letra de Millie”. La narración describe la vida de una mujer infelizmente casada, que consigue un poco de satisfacción a través de la redacción de un diario al cual confiesa sus secretos. Específicamente, sus intereses románticos fuera del matrimonio. Primero, escribe sobre su atracción hacia Raymon, que no se concreta. Esta versión del diario, redactada en un cuaderno, es descubierta y quemada por el esposo posesivo de Millie, Omar. Después, aparece Carlos, el “amigo con derecho” (Infante, 2012: 134). Por

último, entra en escena el doctor Felipe. Desde antes de que inicie esta relación amorosa, la necesidad de escribir vuelve a nacer en la protagonista. El nuevo diario, en versión digital, tendrá un final similar al primero: Omar lo encuentra y descubre los amoríos. El relato cierra con algunas frases que “quedaron flotando en el protector de la pantalla” del ordenador de Millie, tomadas del diario y dejadas ahí, resulta claro, por el marido (Infante, 2012: 140).

Es evidente cómo se conjugan los temas de *Una mujer por siempre jamás*, con la salvedad de que, en este caso, toman forma a través de la vida y la escritura de un personaje diferente al narrador. En “La letra de Millie” se aborda la cuestión de la escritura íntima, que es retratada como una necesidad. La primera versión del diario es producto de la insatisfactoria vida en matrimonio: “Fue como despertar de pronto de un largo sueño y decidir si permanecía jugando a identificar figuras en el techo de la noche o levantarse a correr el riesgo de guardar sus días en papel” (Infante, 2012: 129). Escribir se vuelve una forma de catarsis para la protagonista. Por esto mismo, no resulta extraño que, más adelante, al conocer a Felipe, sienta el mismo impulso. Tras el primer encuentro con el doctor, ella “[n]ecesitó prolongarlo de alguna manera para no olvidar. Necesitó apuntarlo en algún lugar. Necesitó hablar con el diario” (Infante, 2012: 133).

Esta concepción de la escritura, entendida no solo como reconstrucción del pasado –Millie registra su vida en los diarios, hasta las partes que solo puede rehacer desde la memoria–, sino como herramienta para la catarsis, vincula a la protagonista con el narrador. La voz narrativa de este relato, en las primeras páginas, parece heterodiegética: cuenta una historia en la cual no participa. Esto cambia en el momento que Felipe hace su aparición:

Gracias a mi médico me enteré de lo anterior [lo que se ha narrado hasta este punto]. Felipe Tejera fue dejando la historia en cada ronda como quien olvida pequeñas pertenencias a su paso. A cambio yo solo podía darle lástima: por tercera vez había ingresado al hospital con el hígado destrozado. Mi rehabilitación progresaba con el cuento y ambos sabíamos, sin llegar a reconocerlo, que la terapia también iba dirigida a reactivar mi viejo hábito de narrar (Infante, 2012: 131-132).

El lector adquiere consciencia de que la voz narrativa es homodiegética, incluso si su participación en la historia central es ínfima e insignificante. Aunque no existen señas que enlacen la condición del narrador con la crisis retratada en “Ella vino a matarme” o con la historia de “Gracias Gallego”, lo que sí podemos apreciar es la relación entre esta voz narrativa y las que hemos visto en los otros relatos –relación que el mismo Infante

señala (Infante, 2009: X)–. El vínculo resalta el carácter autorreflexivo: el paciente de rehabilitación se reconoce un escritor que, eventualmente, podría poner sobre el papel la historia del médico y Millie. Esta sugerencia proyecta una *mise en abyme* que, a pesar de no concretarse en la diégesis, parece coincidir con el relato del mismo modo que la escritura del personaje de “Gracias Gallegos” lo hacía con la diégesis.

Retomando la cuestión de la escritura, aquí adquiere un carácter terapéutico en la rehabilitación del personaje. Luego, Millie es, a fin de cuentas, un espejo del narrador: la escritura, para ambos, es una vía para hacer catarsis. Esto otorga un nuevo matiz a la voz rememorativa que hemos visto en los otros cuentos de *Una mujer por siempre jamás*. El personaje está reconstruyendo su pasado y lo hace a partir de una crisis. En resumen, la escritura es una necesidad vital para el protagonista.

Asimismo, el vínculo entre Millie y el narrador supone una forma distinta de parodia. La protagonista es retratada, en buena medida, como una persona cursi que escribe, exclusivamente, de sus relaciones sentimentales. En este punto, es obvio cómo esto refleja el libro de Infante. Este relato se forma como una autoparodia del texto y, consecuentemente, de la noción de un escritor que se dedica a escribir sobre sus romances. Si “Gracias Gallego” parodiaba la imagen del autor latinoamericano y “Claudia hablaba de André Bretón”, se centraba en los estudios literarios y en el campo cultural, “La letra de Millie” se enfoca en la propuesta estética y autoficcional de *Una mujer por siempre jamás*. Al hacerlo, también cuestiona la noción estereotípica de la escritura del “yo” como una forma de hacer catarsis.

Esto no significa que no se trabaje el concepto de la escritura de la identidad. Por el contrario, y tal como ocurre en *Sin partida de yacimiento*, el concepto de “identidad narrativa”, según lo define Ricoeur, resulta clave para entender la propuesta autoficcional de *Una mujer por siempre jamás*. La autoconsciencia gira en torno a esta cuestión. La diferencia con la obra de Barrera Linares está en que, en este volumen de Ángel Gustavo Infante, los dispositivos metaficticios son más sutiles. La autorreflexividad se encuentra integrada a la estructura. No vemos una autoconsciencia explícita que deconstruya el aparato textual y desvele sus engranajes. La narración se desarrolla con naturalidad. La clave de la metaficción se encuentra en cómo la voz narrativa expresa, con la misma naturalidad con la que narra, la consciencia que posee de su labor: debe escribir para saldar su deuda con el coordinador del taller o para rehabilitarse, es incapaz de redactar frente al sinsentido de la vida, etc. En el segundo apartado, señalamos que toda autoficción cuestiona sus propias estructuras y que

muestra, por tanto, un carácter autorreflexivo. El más reciente volumen de relatos de Infante es un claro ejemplo de esto. Para volver sobre la teoría de Ricoeur, todo proceso hermenéutico que construya sentido (narrativo) a partir de la experiencia es consciente de este proceso y de la artificialidad del producto. *Una mujer por siempre jamás* traduce este principio a través de la narración. Frente a esto, no es extraño que Infante señale que lo ficticio termine por borrar cualquier rastro de realidad: el resultado de una reconstrucción narrativa de la memoria es, inevitablemente, ficción.

4.4. *Borrar los límites de la realidad: versiones de martha de Carlos Colmenares Gil*

Un ejercicio útil para delinear la propuesta narrativa de Carlos Colmenares Gil consiste en confrontar *versiones de martha* (2016), su primer y único volumen de relatos hasta la fecha, con *Una mujer por siempre jamás*. Como Infante, Colmenares se centra en el tema del amor y construye una especie de novela fragmentada, en tanto que la totalidad de los relatos, ahora sí, sin excepciones, narran distintas partes de una misma historia. El primero, “antonia p.”, ubica a los personajes en torno a un taller de narrativa, lo que recuerda a “Gracias Gallegos”. Asimismo, en “después del incendio”, el protagonista experimenta con la homosexualidad, igual que el narrador de Infante en el relato “Una mujer por siempre jamás”. También son relevantes las diferencias que separan los textos de estos escritores. El tono del libro de Colmenares es decadente y su estilo se nutre, de manera clara, del realismo sucio de autores como Charles Bukowsky y Pedro Juan Gutierrez. Consecuentemente, su prosa es más parca que la de Infante. Por otro lado, aunque hay guiños humorísticos, la risa no es protagonista. Asimismo, el tema del amor adquiere unas características distintas: desde el primer relato sabemos que uno de los personajes, el que reproduce al autor en la diégesis, acaba de salir de su relación con Martha. Los textos exploran los distintos matices de este punto de crisis, la manera en que los personajes lo enfrentan. Finalmente, la característica central de *versiones de martha* es una sensación de estanco existencial, sus protagonistas habitan un universo en el que, de momentos, pareciera que nada cambia⁷².

En resumen, es posible establecer una línea que conecta estas dos obras a través de la tradición venezolana. Colmenares e Infante se aproximan a preocupaciones

⁷² Esto es algo que también se puede apreciar en el poemario publicado por el autor, *dos mil nueve* (2011). En este, se apela a un estilo parco y limpio, libre de excesos retóricos. Asimismo, la voz poética parece estar atrapada en una realidad monótona y absurda. A través de los poemas se construye un mundo decadente y muy similar al que retoma Colmenares en sus cuentos.

similares por caminos diferentes. Entre las razones que podríamos citar para explicar esto, la más obvia se encuentra en la distancia generacional. Cada uno responde a su contexto, literario y social, lo cual se refleja tanto en el estilo como en la aproximación al tema que trabajan.

En este sentido, surge la pregunta por la autoficción. Ya que ambos autores poseen propuestas literarias análogas, parece lógico pensar que Colmenares también se aproxima a este modo de la escritura del “yo”. Sin embargo, no existe un paratexto que explicita la intención detrás del libro, como ocurría con la introducción no publicada de *Una mujer por siempre jamás*, y los efectos de vida que permiten asociar a uno de los personajes con el autor son tenues: el protagonista de la mayor parte de los relatos es un escritor en ciernes cuyos (meta)textos abordan temas de una alta carga existencial⁷³. En consecuencia, lo que realmente permite hablar de autoficción es la especularidad de los relatos, que, de forma encubierta, espejea la figura autorial.

Como punto de partida, podemos revisar “wolf haas ya lo hizo”. Este breve relato narra un día en la vida de su personaje, espejo diegético del autor. Se describe una rutina monótona, en la cual él recuerda constantemente a Martha. Al concluir la jornada, entre sueños extraños, imagina que va a la casa de su ex novia y tiene relaciones sexuales con ella. Tras despertar –aún es temprano–, va a una fiesta.

En medio de esta rutina, el protagonista lee *Das Wetter vor fünfzehn Jahren (El clima desde hace quince años*, 2006), de Wolf Haas. En ese momento, llega a una conclusión: “Descarta su idea de una novela hecha solo a partir de una entrevista con el autor sobre esa misma novela. Le escribe a Víctor: *Wolf ya lo hizo*” (Colmenares Gil, 2016: 25). La importancia de este pasaje solo se puede entender al hacerlo dialogar con el último relato del libro, “la cura escuchada”. En este, el personaje, que es el mismo de “wolf haas ya lo hizo”, conversa con sus amigos –Víctor, Lucía y Martha–. Cada uno relata una historia personal que dialoga con la situación en la cual se encuentra el protagonista. Si bien el entrevistador permanece en los márgenes, pues solo aparecen las voces de sus amigos en la diégesis, la analogía con el texto de Wolf Haas es clara: una historia que se cuenta de forma indirecta, a través de diálogos.

⁷³ En “antonia p.”, el narrador describe uno de los cuentos que presenta en el taller literario al cual asiste: “Pasé el resto de la semana en mi casa escribiendo un cuento sobre una familia de elefantes. Eran muy felices hasta el día en que el papá elefante se enferma y muere. Los elefánticos lloran por varias páginas y la mamá elefante tiene que hacerse cargo de los pequeños. A nadie en el grupo pareció gustarle cuando lo leí, ni siquiera a ella” (Colmenares Gil, 2016: 12). Si bien esta metafiction no refleja explícitamente ninguno de los cuentos contenidos en *versiones de martha*, sí espejea el tono decadente del libro. Asimismo, es importante recordar que la presencia de un escritor en la diégesis, que, además, esté inmerso en el proceso de escritura, siempre posee una cualidad especular.

La relevancia del mecanismo metaficcional está en cómo resume el funcionamiento de las otras estrategias autorreflexivas que encontramos en el libro. Primero, refleja a la figura autorial y su función en el discurso. Construye una *mise en abyme* tanto del escritor, a través de un personaje que lo espeja en la diégesis, como del proceso creativo, pues el (meta)texto que planea escribir el protagonista es un reflejo de un relato de *versiones de martha*. Segundo, el mecanismo solo resulta completamente efectivo al hacerlo dialogar con el resto del libro. Más allá de la autonomía de los textos que conforman el volumen, es imposible entender todos sus matices si son extraídos de la totalidad que conforman. Los dispositivos metaficticios, sobra decirlo, funcionan de la misma manera. Tercero, la *mise en abyme* desafía directamente los límites diegéticos o, para decirlo con Colonna, la frontera ontológica de la ficción. Interpela, por tanto, el vínculo que conecta lo real y lo ficticio. Esta forma de especularidad recuerda a la que vimos en “La isla de Xisca”, de Miguel Hidalgo, estudiada en el tercer apartado de nuestra investigación, y es uno de los mecanismos más explorados en los cuentos de Colmenares.

Sobre el último punto, hay otros textos que abordan la relación entre lo real y lo ficticio de forma directa. Este es el caso de “amor de dios”. El relato simula ser un *chat* virtual, en el que el protagonista conversa con Víctor. No debemos pasar por alto la importancia de esta estructura narrativa, que también aparece en “de otra demora”. Acentúa el tono del libro, que busca representar la cotidianidad en la que se mueven los protagonistas. La narración refleja, en última instancia, la sociedad contemporánea: la vida en un mundo en el que las relaciones personales se desarrollan, en buena medida, a través de las redes sociales y el internet. Coherente con esta premisa, traspasan a la prosa deformaciones gramaticales propias de este contexto. Por ejemplo, “DE OTRA DEMORA” –así se apoda el personaje central en el *chat*– solo utiliza un signo de interrogación al formular preguntas y, en ocasiones, omite el punto final de las frases. Esto retrata la “oralidad”, si es posible usar este término, de una sociedad volcada en el internet.

Finalmente, la estructura en forma de diálogo también determina la narración. Por un lado, un personaje narra una historia y, por otro, tenemos a un interlocutor, Víctor, que interpela dicha historia.

El protagonista cuenta una anécdota de su infancia. En un “retiro espiritual” del colegio, los alumnos tuvieron que hacer una “dinámica”: sentarse frente a otro chico y confesar algún secreto. A él le toca hacer el intercambio con el niño al que fastidiaban

en el salón: “con chester era complicado porque todos sabíamos que era marico y lo teníamos jodido por eso” (Colmenares Gil, 2016: 28). “DE OTRA DEMORA” afirma no haber sido el peor de los acosadores, solo se dejaba llevar por lo que hacían los demás. De cualquier manera, siente culpa. Este es el secreto que confiesa a Chester: “di unos rodeos innecesarios para luego decirle que a mí no me importaba que fuese marico, que me caía bien y que sentía que era un tipo buena gente” (Colmenares Gil, 2016: 28-29).

A continuación, Chester, que es un apodo y no el nombre real del niño, cuenta una historia sobre los *Boy Scouts*, de los que formó parte. Durante una excursión, se pierden dos niños. Tras unas horas de búsqueda, los encuentran: “mario con un ojo morado y los pantalones abajo mientras marcel le acariciaba los testículos” (Colmenares Gil, 2016: 29). El adulto encargado los separa, nervioso, y empieza a hablar sobre cómo la religión lo salvó (es un cura). Para concluir, aclara que “el amor de dios no es tocarle las bolas al otro” (Colmenares Gil, 2016: 30).

La importancia de Víctor está en su rol de comentarista, lo cual queda reflejado desde una pregunta en las primeras páginas: “¿Este es un cuento largo?” (Colmenares Gil, 2016: 27). En otro punto de la narración, insiste: “estás dando muchos rodeos para decir que el gordo Boy Scout se violó un carajito” (Colmenares Gil, 2016: 28). Se refiere al cura que guiaba al grupo de niños, el relato inicia con una descripción de este personaje. En cierto sentido, Víctor funciona como un espejo que explicita las inquietudes que pueden surgir al leer “amor de dios”. Frente a la impaciencia y la anticipación de su amigo, que perfectamente podría ser la de quien lee el texto, “DE OTRA DEMORA” afirma que “no fue exactamente eso” lo que pasó (Colmenares Gil, 2016: 28) y procede a relatar la anécdota que comentamos arriba.

En su papel de comentarista, Víctor es un dispositivo de autoconsciencia. En mitad de la historia de Chester, pregunta: “¿Por qué siento que la mitad de las cosas que me dices son mentira?” (Colmenares, 2016: 29). Frente a lo cual, el protagonista se ve obligado a reconocer que es “un poco dramático contando las vainas” (Colmenares, 2016: 29). Este breve inciso cuestiona la veracidad de la anécdota y espejea la recepción vacilante que el lector puede tener del libro de Colmenares.

A pesar de lo sutil que resultan los efectos de vida, el personaje central de *versiones de martha*, que aquí lleva el apodo “DE OTRA DEMORA”, tiende a identificarse con el autor. Luego, la pregunta de Víctor remarca el carácter ambiguo de esta y otras historias del volumen y expresa las dudas que pueden aparecer en el lector.

Asimismo, “DE OTRA DEMORA” reconoce su tendencia a dramatizar la vida. El comentario posee cierto tono irónico, considerando el estilo parco que caracteriza la obra de Colmenares. Más allá, los relatos giran en torno a hechos cotidianos que adquieren significado a través de la narración y, desde esta óptica, podemos afirmar que “dramatizan” la vida.

Indirectamente, “amor de dios” interpela los límites que separan la realidad y la ficción. Al encontrarnos con un texto autoficcional, parece inevitable preguntar cuánto de la historia es veraz. La cuestión formulada por Víctor refleja esta inquietud dentro de la diégesis. Esto adquiere fuerza en la conclusión del relato. El personaje, tras escuchar el final de la anécdota, vuelve a insistir: “¿y todo es mentira o hay algo de verdad en lo que me contaste?” (Colmenares Gil, 2016: 30). Esto deviene en un importante intercambio:

DE OTRA DEMORA: por qué te importa eso?

Víctor: Porque sí. Al principio se supone que es un cuento que te echa Chester, su secreto. Pero hacia el final empiezas tu a contarlo como si estuvieras ahí en el picnic [de los *Boy Scouts*] y tal.

DE OTRA DEMORA: coño, jaja
es que ya no sé quién soy (Colmenares Gil, 2016: 30)

Se revela un artilugio del aparato narrativo, el cambio de perspectiva del narrador, lo que subraya el carácter artificial de la anécdota. Este principio, que la estructura narrativa revela la ficcionalidad de una historia, subyace a todo el problema de la autoficción, como hemos visto en el segundo apartado de nuestro estudio. Al representar un diálogo entre dos amigos, uno que narra una historia supuestamente veraz y otro que la escucha con escepticismo, “amor de dios” escenifica esta cuestión.

Por último, es importante resaltar el breve e irónico guiño a la cuestión de la identidad. El personaje central, al narrar la historia de Chester, deviene ficción y, en el proceso, toma el lugar de su personaje. Aunque con ironía, una vez es señalado el artilugio ficcional, el narrador debe reconocer que ha perdido su identidad, ya no sabe quién es. La identificación de la voz narrativa con el protagonista de la metafiction, la historia de los *Boy Scouts*, refleja el funcionamiento del libro de Colmenares. Existe un personaje que reproduce al escritor en la diégesis y, en ocasiones, asume la tarea de narrar. Sin embargo, también podemos encontrar relatos, como “wolf haas ya lo hizo”, en los cuales la voz narrativa se disocia de dicho personaje. En el contexto del libro, esto problematiza la relación entre lo real y lo ficticio. Un texto autobiográfico posee,

tradicionalmente, un narrador homodiegético. La distancia que existe entre el narrador y el protagonista de los cuentos niega esta expectativa y problematiza la ficcionalización que ocurre en *versiones de martha*. Tal como ocurre a “DE OTRA DEMORA” en “amor de dios”, al narrar historias personales, el “yo” se distancia de sí mismo y pierde su identidad.

Para cerrar el cuento, “DE OTRA DEMORA” desvela la supuesta verdad que se oculta tras su narración:

DE OTRA MANERA: bueno, chester existió, existe. lo del sentarme con él ocurrió también, y mi secreto. pero el secreto de él no fue ese. digamos que el reality show de los boy scouts fue un disparador, como dicen en los talleres literarios donde todo el mundo escribe igual

su secreto fue muy simple y por eso se rió un poco desinteresadamente de mi lloradera

Víctor: ¿Y cuál fue el secreto?

DE OTRA MADERA: que no era marico. y que no pensaba desmentirlo. pero que no era marico

Víctor: Eso sí no me lo esperaba (Colmenares Gil, 2016: 30).

Con el tono parco y aparentemente desinteresado que impregna los relatos, vemos cómo el protagonista se refiere al proceso narrativo típico de los “talleres literarios donde todo el mundo escribe igual”. Afirma la veracidad de parte de la historia y señala el lugar en el cual empieza la invención. Finalmente, revela el “verdadero” secreto de Chester: a pesar de lo que todos pensaban, no era homosexual.

El misterio sobre el cual se construyó la historia, y que “DE OTRA DEMORA” mantuvo oculto hasta el último momento, posee una clara modalidad irónica. No es un secreto interesante, al menos para el protagonista, que decide inventar una historia diferente. Mas, ambos personajes reconocen que el final “real” es más sorprendente que el imaginario. Esto formula una contradicción: lo que pasó no es interesante, pero sí es inesperado. Desde un punto de vista, la realidad supera a la ficción. Desde otro, resulta mediocre: no responde al nivel “dramático” que el protagonista busca proyectar en sus narraciones.

Esta ironía sostiene una forma de parodia en torno a un elemento del campo literario. Como comentamos al iniciar, el personaje central del libro forma parte de un taller literario, detalle que es revelado en el texto inicial, “antonia p.”. Que él mismo ironice en torno al tipo de narrativa producida en los cursos de escritura contribuye al tono irónico. “DE OTRA DEMORA” es, en este sentido, una figura paródica que resalta conscientemente los defectos de la literatura producida por los aspirantes a

escritores que forman parte de talleres literarios: utiliza las mismas estrategias narrativas que ellos, con pobres resultados. Él es como los narradores que critica, repite unas formas de narrar que, de tanto usarlas, se han hecho tópicos. En otras palabras, si en los talleres “todo el mundo escribe igual”, el protagonista también repetirá los métodos de escritura de los talleres. Esto apunta al relato de Colmenares, donde un elemento hizo de disparador.

El tema de la confrontación entre lo imaginario y lo real es explorado a profundidad en el siguiente relato de *versiones de martha*, “el porqué de sus peinados”. El texto narra la relación entre el personaje central del libro y una chica algo excéntrica, una relación relativamente fugaz que acaba el día que ella emigra a Madrid. Mantienen el contacto, pues es posible que el viaje no sea permanente, pero entendemos que el peculiar romance ha llegado a su final. A pesar del poco tiempo que están juntos, los dos personajes crean un vínculo. Ella lleva al protagonista a una fiesta en la que los asistentes deben tatuarse, también le presenta a su hermano. Además, acampan en el Ávila y prueban hongos alucinógenos, lo cual deviene en un extraño momento de intimidad. El cuento cierra con breves intercambios virtuales entre la pareja, en los que la chica relata sus primeras experiencias en España.

El diálogo realidad-ficción es abordado desde la primera línea: “Siempre digo que la conocí en una patrulla policial. La verdad es que la conocí en una fiesta” (Colmenares Gil, 2016: 31). Según la primera versión, ambos fueron detenidos por la policía mientras compraban marihuana y, tras un tiempo en el cual los “ruletean”, los dejan ir, no sin antes quitarles la mitad de la droga. El susto genera empatía y, eventualmente, una amistad que devendrá en romance. La segunda versión es más sencilla: se encuentran en una fiesta infantil. Él acompaña a un amigo, que está cuidando a su hermano pequeño, y ella está ahí con su prima menor.

Este doble nivel se desarrolla paralelamente en las primeras páginas de “el porqué de sus peinados”. Así, el narrador explica: “Mientras hablábamos (*en la piñata y la patrulla*), no tenía nada mejor que hacer que mirarle las piernas, llevaba una falda cortísima” (Colmenares Gil, 2016: 31; la cursiva es nuestra). Dentro de la diégesis, hay una consciencia paradójica de lo ficticio: el personaje sabe que una de las historias es mentira y, de todas formas, le otorga la misma relevancia que a la “veraz”. Ambos niveles se mezclan: “Luego de dejar a su primita en casa [después de la fiesta], la invité a la mía para fumarnos lo poco que tenía guardado en el cuarto (*la policía nos había quitado lo demás*)” (Colmenares Gil, 2016: 33; la cursiva es nuestra). Vemos que la

versión según la cual fueron a una fiesta infantil se confunde con la que inventa el narrador sobre la patrulla. Los límites entre las dos historias, por tanto, se disuelven.

En la diégesis, esto tiene un correlato en la realidad. El mundo de los personajes es ambiguo, difuso. Al relatar el primer encuentro sexual con la chica, el narrador no precisa lo que ocurrió:

La primera vez que tiramos en realidad no tiramos, yo se lo iba a meter sin condón, pero ella se asustó, luego se convenció pero yo me asusté, así que lo hicimos de otra manera, o no lo hicimos, depende de cómo se vea (Colmenares Gil, 2016: 35).

Lo que comienza como un momento de duda frente a la concreción del sexo, deriva en una duda frente a la realidad misma de dicho acto. En otras palabras, el espectro de grises que existe entre “lo hicimos de otra manera” y “no lo hicimos” es muy amplio. Incluso si el lector entiende la situación que vivieron los personajes, el final del pasaje es una incógnita: el hecho pasó y no pasó, según la perspectiva con que se lo mire.

Encontramos una situación similar en el episodio de los hongos alucinógenos. Para describir el efecto de la droga, el narrador utiliza las siguientes palabras:

No fue gran cosa. Y con eso me refiero a que no salimos cambiados del viaje. Fue algo pequeño, pero eso no es lo que quiero decir. Supongo que la mejor forma de explicarlo sería señalar que los hongos aumentaron en un grado todo lo que faltaba y redujeron igualmente todo lo que sobraba. Un grado, un grado que no enriquece ni empobrece, pero que ayuda (Colmenares Gil, 2016: 39).

El pasaje sintetiza una de las características esenciales del universo ficcional de *versiones de martha*: las cosas cambian sin cambiar, los personajes avanzan sin avanzar. En este caso, la realidad es aumentada por los hongos, pero de una manera sutil, casi imperceptible. Aun así, el aumento “ayuda”. El efecto de los alucinógenos funciona igual que la confrontación entre la historia de la patrulla y la de la fiesta infantil. Los detalles alteran la realidad, sin que esto cambie su sentido. La versión distorsionada ayuda a explicar lo que ocurrió, la empatía que los personajes sintieron en el primer encuentro.

Este principio es descrito por el narrador al explicar por qué inventó una segunda historia:

Y lo que pasa es que es mucho más lógico que el cuento de la patrulla nos lleve automáticamente hasta mi casa. Es el desenlace natural de la experiencia vergonzosa que compartimos. Nos daba risa y a la vez miedo estar ahí, atrapados por el mismo delito. Y cuando nos sueltan, aunque estamos a salvo, quedamos con ese estado

emocional raro, como sobrevivientes de un secuestro que se enamoran. Pero la vida es menos redonda, y pasar cinco horas en una fiesta de niños también deja una sensación extraña, suficiente para justificar esta historia (Colmenares Gil, 2016: 32).

Se detalla una lógica para justificar la ficcionalización: generar un sentido más acabado que la realidad, lo ficticio es más “redondo” que lo real. Más allá, tras ambas versiones del encuentro, encontramos un elemento común: una “sensación extraña” que los personajes comparten. Como los hongos, la ficción aumenta lo que falta y reduce lo que sobra.

Finalmente, el relato genera consciencia sobre este contraste. No escenifica la versión perfeccionada de la ficción de forma exclusiva, sino que la despliega junto a la carente realidad. El lector se ve obligado a confrontar lo imaginario y lo real, la idealización y el mundo en crudo.

Hasta este punto, hemos ligado la idea de ficción a la versión inventada del primer encuentro entre los personajes, la de la patrulla. Ahora, esta confrontación entre lo imaginado y lo real no es vinculada a un metatexto. La versión inventada no es un relato metaficticio. Al igual que en “amor de dios”, la reflexión sobre la literatura es indirecta. Aunque hay un cuestionamiento del vínculo entre la capacidad de invención y las experiencias proporcionadas por la realidad, no existe una mención explícita de la escritura de ficciones. Esto no evita que dicha reflexión traspase al texto y se vuelva, consecuentemente, un mecanismo metaficticio. En tanto que texto autoficcional, *versiones de martha* se estructura en torno a la idea de que existe un vínculo entre la ficción y la realidad. El paralelismo que existe entre las dos versiones de “el porqué de sus peinados” escenifica este problema en la diégesis.

Sin embargo, el cuento lleva la especularidad a un nivel distinto al que encontramos en “amor de dios”, pues inserta dispositivos de abismamiento que reflejan tanto al texto como a la figura del autor. Específicamente, la *mise en abyme* aparece casi en el final. La mañana que se va a España, el personaje femenino envía un mensaje: “En vez de escribir sobre divorciados alcohólicos y animales que hablan, escribe sobre esto” (Colmenares Gil, 2016: 41). En tono irónico, el protagonista contesta: “Suenas como las amigas de mi hermanita que me pidan que escriba sobre ellas. Además, sería un cuento desordenado y malísimo: marihuana, tatuajes, Caracas, El Ávila. La supuesta narrativa urbana de mierda” (Colmenares Gil, 2016: 41).

El primer nivel especular es obvio: el lector se inclina a pensar que el personaje coincide con el autor y que, por tanto, el relato es una ficcionalización de la realidad.

Visto así, “el porqué de sus peinados” sería el escrito que ella sugiere. Más allá, existen otros niveles que debemos tomar en cuenta. En el mensaje de la chica, se menciona la escritura del narrador. Por la referencia a historias de “animales que hablan”, enlazamos este personaje con el protagonista de “antonia p.”, que escribe un relato sobre elefantes (Colmenares Gil, 2016: 12). Asimismo, ahora sabemos que escribe sobre “divorciados alcohólicos”. Esto señala indirectamente a los personajes de Colmenares. Antonia, del relato inicial, por ejemplo, es una divorciada.

Por último, la respuesta del narrador posee una cualidad claramente autorreferencial. Al igual que los demás textos del libro, “el porqué de sus peinados” puede ser considerado narrativa urbana, pues el escenario, Caracas, es una parte fundamental de las historias. Sin embargo, *versiones de martha* no debe reducirse a este género, entre otras cosas, porque incluye elementos de corte onírico y claramente contrafactual⁷⁴. Por otro lado, al decir que el romance devendría en un “cuento desordenado”, el protagonista está haciendo un auto-comentario sobre la estructura de “el porqué de sus peinados” y, en general, de todo el volumen. Los personajes de la colección de relatos parecen extraviados, son seres atrapados en una deriva existencial, incapaces de encontrar sentido. Por tanto, sus historias siempre son “desordenadas”: carecen de orden, de sentido.

Este pasaje es una *mise en abyme* del enunciado, refleja el relato y el libro en su totalidad. También, de la enunciación, en tanto que el comentario del personaje femenino parece reafirmar la idea de que el protagonista de los cuentos coincide con el autor. Por esto, puede ser uno de los que más contribuye a construir la cualidad especular que sustenta la autoficcionalidad de *versiones de martha*. Simultáneamente, contribuye al carácter paródico que revisamos al analizar “de otra demora”. En ambos casos, el mecanismo es el mismo: desplegar una estructura narrativa, explicitarla en la diégesis y, así, forzar al lector a adquirir consciencia de la artificialidad del relato. La parodia apunta al volumen de Colmenares, por un lado, y a la totalidad de la literatura venezolana, por otro, en la cual existe una importante tradición de “narrativa urbana”, tal como insinúa el protagonista de “el porqué de sus peinados”.

⁷⁴ Sobre la presencia de lo onírico volveremos más adelante, al trabajar el relato “una historia, por favor”, aunque ya hemos podido ver cómo los sueños juegan un papel en “wolf haas ya lo hizo”. Por otro lado, los elementos irreales son esporádicos, pero ineludibles. Por ejemplo, en “con el cuerpo sí” aparece una chica azul: “Mi amiga cuando se acerca el invierno se pone azul. No es pálida tirando hacia el azul, no es con los labios morados como nos pasa a casi todos. Ella se vuelve azul” (Colmenares Gil, 2016: 66).

La noción de que la realidad posee unos límites difusos es ampliamente explorada en el libro, no solo con respecto a la ficción, también los sueños juegan un papel importante. En “wolf haas ya lo hizo”, el protagonista sueña que tiene un reencuentro con Martha. La conclusión de este episodio apunta a la relación entre lo onírico y lo real: “Llega a su cuarto [durante el sueño] y se ve acostado boca arriba. Se sienta sobre su cuerpo. La decepción no es tan grande” (Colmenares Gil, 2016: 26). Los dos niveles se cruzan en un encuentro entre el “yo” que habita el mundo de los sueños y el que permanece atado a lo real, su cuerpo. Hay una analogía con respecto a lo que ocurre con las dos versiones de “el porqué de sus peinados”. El personaje consciencia del carácter irreal de lo producido por la subjetividad, la versión de la patrulla, en un caso, y el sueño en el que se encuentra con Martha, en el otro. Sin embargo, los productos irreales de su imaginación siguen siendo importantes para su existencia, ayudan a construir un sentido en torno a la realidad. Este es, sobra decirlo, un sentido aporético, que reconoce su propia vacuidad y articula con el tono desencantado y pesimista de *versiones de martha*.

El relato que profundiza en esta cuestión, borrando casi por completo los límites que separan lo onírico de lo real, es “una historia, por favor”. El protagonista se reúne con Víctor, por primera vez en el libro, cara a cara. Al igual que ocurre en los relatos que simulan ser un *chat*, “de otra demora” y “amor de dios”, la estructura narrativa se funda en un diálogo y la anécdota central es referida indirectamente. La conversación gira en torno a la ruptura con Martha. Durante los últimos meses, ella dejó de soñar y, como compensación, solicitaba a su pareja que narrara sus sueños: “Los únicos momentos buenos no eran ni siquiera cuando tirábamos, sino después, antes de dormirnos. Yo le contaba los sueños que había tenido las noches anteriores, y si no me acordaba inventaba algo” (Colmenares Gil, 2016: 55). El relato resume algunos de los sueños más importantes y extraños del personaje: una fiesta con conejos y jazz, que es interrumpida por un gato gigante; una visita a un psicoanalista para relatar un sueño que consiste en otra visita a un psicoanalista.

Irónicamente, es uno de estos “momentos buenos” lo que pone el punto final a la relación: “Y fue un sueño precisamente lo que nos terminó de joder. Una de esas noches me dice lo de siempre: un sueño, por favor” (Colmenares Gil, 2016: 56). A continuación, el protagonista comienza a narrar: un niño y una niña, de entre cinco y seis años, juegan en los columpios de un patio. El sonido de una corneta anuncia la llegada de un autobús escolar. El niño corre y sube al transporte, dejando atrás a la

chica. Ella, al darse cuenta de que debe seguirlo, se baja del columpio. Al intentar correr, se cae en la tierra húmeda. La caída se repite tres veces, la última, causada por un golpe del columpio, que sigue moviéndose. Por la frustración, empieza a llorar. Finalmente, todo queda en silencio. El sueño concluye cuando el autobús se va y abandona a la niña.

Tras escuchar, Martha empieza a llorar. Este tipo de muestras de emocionalidad no son normales. El protagonista no entiende la reacción de su pareja y ella, atragantada en llanto, es incapaz de explicarse. Al día siguiente, en un correo, la situación se aclara:

Ella fue a su trabajo y yo al mío. En la tarde me mandó un correo donde me contaba que el patio de su preescolar tenía dos columpios, y que solía mecerse en ellos mientras llegaba el transporte escolar. Lo siguiente fue la descripción de uno de los días en que esperaba que la vinieran a buscar, era casi idéntica a mi sueño, excepto que ella no le tenía miedo a los columpios y que se solía mecer con otra niña, no con un niño. Todo lo demás era igual: la caída, el golpe de la silla del columpio, su compañera corriendo, el transporte dejándola, todo (Colmenares Gil, 2016: 58).

El carácter simbólico del sueño es evidente: la sensación de frustración y de desesperación que siente la niña cuando la abandonan es la misma que experimenta el personaje frente a la relación fracasada. El relato del sueño sirve para hacer catarsis: “También dijo que al yo soñar eso y contárselo, había revivido ese momento, y que tras llorar allí, a mi lado, de alguna manera sintió que esa desesperación no la acompañaría más nunca” (Colmenares Gil, 2016: 58). Al considerar esto, no sorprende que Martha vea en ese momento el ineludible punto final de la relación.

En “una historia, por favor”, se establece un vínculo entre lo onírico y lo real. Esta relación desafía el mundo que conocemos, al sugerir que es posible soñar los recuerdos de otra persona. Al inicio del texto, el protagonista comenta a Víctor que, durante los últimos meses de noviazgo, sentía la responsabilidad de soñar por dos personas (Colmenares Gil, 2016: 55). El carácter figurativo de esta frase adquiere, en la conclusión, un sentido literal.

A través de una óptica metaficticia, el sueño posee una relevancia que debemos tomar en cuenta. La expresión que da título al relato no aparece en la diégesis, pero es reemplazada por otra. Una noche, Martha solicita “un sueño, por favor” (Colmenares Gil, 2016: 56). Esto sugiere una analogía entre la necesidad de construir historias y las fantasías oníricas del protagonista. El relato establece un vínculo entre la acción de narrar y la de soñar. Esta conexión es el fundamento del relato. No solo, pues el personaje central reconoce que, en las ocasiones en que no era capaz de recordar lo que

soñaba, inventaba historias. De esta manera, también se establece un paralelismo explícito entre lo onírico y la ficción.

Podemos ver una similitud entre la conexión realidad-sueño y la que existe entre lo ficticio y lo real en *versiones de martha*. En ambos casos, los límites son difusos. Pero esta ambigüedad no es absoluta. Existe una consciencia que separa lo imaginario, ya sean los sueños o la ficción, y la realidad intradiegetica. El protagonista de “el porqué de sus peinados”, por ejemplo, es consciente de que una de las versiones de la historia es falsa y el de “wolf haas ya lo hizo”, de que su encuentro con Martha fue parte de un sueño. Aun así, estos mundos, distintos al cotidiano, afectan la existencia de los personajes, llegando al límite en el que lo real y lo no-real parecen mostrarse como niveles paralelos que dialogan.

Una de las características del volumen de Colmenares es precisamente esta: la presentación, a través de un tono realista y sórdido, de un mundo decadente y desencantado, en el que, al mismo tiempo, ocurren cosas que rayan en lo irreal. Se construye una atmosfera enrarecida que envuelve la totalidad de los relatos y que refleja, de distintas maneras, lo que piensan y sienten los personajes.

Este motivo temático es, también, un reflejo de la estructura narrativa del libro. La noción de realidades que se superponen, dialogando entre ellas, espejea la forma en que los distintos relatos de *versiones de martha* se conectan. Cada uno se centra en una parte de un todo. En otras palabras, más allá de la autonomía que poseen, solo pueden ser entendidos completamente al articularlos con la totalidad. Accedemos a las distintas versiones de esta historia, del final de la relación del protagonista y Martha, y estas son, simultáneamente, distintas versiones de un mismo mundo.

Esta estructura resulta clave dentro de la propuesta autoficcional de *versiones de martha*. Los relatos no solo reflexionan en torno al vínculo que une lo real y lo ficticio, al hacerlo sugieren un vínculo entre lo textual y lo extratextual. Como hemos visto, la autorreflexividad del volumen insinúa una conexión entre la diégesis y el mundo que habita el lector, incluso si esta estrategia metaficcional acaba por subrayar la artificialidad del texto y, consecuentemente, su carácter ficticio. Arnaud Schmitt, en un texto sobre la autoficción y la poética cognitiva, se aproxima a la posibilidad de un texto autoficcional que despliegue, precisamente, esta estructura:

En el [caso] de una autoficción que el lector percibe como ficción, el centro lo ocupa un TAW [*textual actual world*] ficcional, y, por tanto, diferente de mundo del autor. Sin embargo, el lector es llevado aquí a recentrarse de manera ocasional hacia el

mundo real, que se convierte entonces en un mundo posible (PW [*possible world*]), en el sentido de una naturaleza genérica otra dada por el texto (Schmitt, 2014: 54).

A continuación, el teórico aclara que, desde su punto de vista, esta estructura responde específicamente a la novela autobiográfica, reservando el término autoficción a otra fórmula en la que el mundo del texto (TAW) es igual al mundo real (AW), aunque sugiriendo un mundo posible en el que son distintos. Esto no anula la analogía que queremos establecer con *versiones de martha*.

El libro de Colmenares construye una estructura en la que el mundo textual sugiere la existencia de otras realidades, otros mundos. Debido a los mecanismos metaficcionales, y como ha salido a relucir en nuestro análisis, se insinúa la posibilidad de que exista una relación entre la diégesis y el mundo “real” que existe fuera del texto. En consecuencia, los cuentos escenifican un universo ficcional que reproduce las características que Schmitt señala en el caso de texto autoficcional que el lector “percibe como ficción”.

El carácter ficcional de los relatos del venezolano es palpable, entre otras cosas, por la cualidad irreal del universo que contienen. Por tanto, el lector no supone, en ningún momento, que la diégesis reproduce la vida de quien escribe. Aun así, la presencia de un personaje que espejea la figura del autor produce una autoconsciencia en torno a la artificialidad del relato. Este ente especular es un dispositivo autorreflexivo que subraya el carácter extremadamente ficcional de *versiones de martha*. En última instancia, que el universo construido por la ficción refleje esta compleja relación metaficcional es otra forma de autoconsciencia. Al hacer esto, muestra una posibilidad distinta a la señalada por Schmitt: un texto claramente ficticio que, sin pretender representar fielmente la vida del escritor, despliega la estructura que el teórico reserva a la novela autobiográfica.

En “la cura escuchada”, que cierra el volumen, vemos cómo se reflexiona en torno a la idea de que distintas versiones del mundo se pueden cruzar. El cuento recoge conversaciones que el personaje central del libro sostiene con Víctor, Lucía y Martha. Cada uno de ellos relata una historia personal y reflexiona, directa o indirectamente, sobre la crisis del protagonista. El punto clave del texto está en su estructura. Para empezar, y como señalamos antes, solo se recogen las anécdotas y los comentarios de los amigos. La voz del protagonista no interviene. Asimismo, a pesar de que las tres conversaciones ocurren por separado, no se presentan de forma unitaria. En cambio, la diégesis alterna fragmentos de cada una. Luego, el orden en que el lector recibe las

historias no responde al orden cronológico de los encuentros. El relato es una suerte de rompecabezas: se presentan piezas de diferentes discursos que acaban por construir una totalidad, distintas versiones de una misma historia. El eje de esta estructura es la figura del protagonista. Aunque su voz no se deja escuchar y los demás personajes apenas hablan sobre él, su figura es el centro del texto. En otras palabras, “la cura escuchada” perfila, a través de lo que dicen Víctor, Lucía y Martha, la figura que permanece oculta.

Martha es, en este sentido, una de las voces más prominentes. En “una historia, por favor”, supimos que, durante el final de su relación, dejó de tener sueños. En este caso, explica que, durante la infancia, pasó un periodo sin llorar: “Un día dejé de llorar. De los once a los trece. La gente se dio cuenta solo unos meses después, cuando me fracturé la muñeca y no lloré” (Colmenares Gil, 2016: 71). Esta es una de las cualidades más extrañas de Martha, sus carencias existenciales se expresan a través de potentes reacciones físicas o psicológicas, dejar de llorar o soñar. Ella misma es consciente de esta condición y está preocupada por lo que pueda deparar el futuro (Colmenares Gil, 2016: 73).

Al igual que ocurrió con los sueños, el final de este periodo sin llanto viene con una explosión de emocionalidad. Tras recordar un documental sobre una tribu que alaba el fuego como origen y principio de todas las cosas, Martha explica:

La cosa es que en esa época se murió un niño que era mi vecino. Se murió de leucemia. Yo no lo conocía mucho pero por alguna razón conecté su enfermedad y su muerte con la llama que se apagaba. El apocalipsis se apoderó de mí y una de las noches exploté. Empecé a gritar y llorar y decirle a mis padres que todo se iba a acabar, que todos íbamos a morir, que sentía el fuego extinguiéndose (Colmenares Gil, 2016: 79).

El fuego es un símbolo importante en *versiones de martha* y más adelante tendremos que profundizar en esto. De momento, debemos subrayar cómo las crisis de Martha son expresiones de ansiedad existencial. Deja de soñar en el momento en que la relación con el protagonista entra en crisis y vuelve a llorar cuando, a los trece años, adquiere consciencia de la muerte. Parece existir un desarrollo cíclico en el personaje: tras el punto de crisis, el mundo recupera un orden y la vida sigue. La asociación con la visión apocalíptica parece remarcar cómo estos episodios son puntos de quiebre existencial, el final del orden que rige el mundo del personaje.

Por otro lado, según se presentan las conversaciones en la diégesis, Martha es el personaje que primero enuncia la intención detrás de las conversaciones. Es la última en

ser citada y, por esto mismo, sabe que Víctor y Lucía la han precedido. Luego, deduce lo siguiente: “creo que tienes algo que contarme. Contarnos. Si no un secreto, algo importante” (Colmenares Gil, 2016: 75). Así, este personaje es el primero en formular la estrategia narrativa del relato: hay algo oculto, una ausencia en torno a la cual se construye el discurso. Esta estructura se evidencia en la figura del protagonista, una ausencia que está en el centro del relato. Pero va más lejos: tal como señala Martha, el lector supone que hay algo más que contar, un secreto que no es revelado.

Por su parte, Lucía narra la historia de su vida sexual. Desde que deja de ser virgen hasta un periodo, tras cumplir los veintiún años, en el cual se convierte en “la puta de la facultad” (Colmenares Gil, 2016: 73-74). Entre estos dos momentos, pasa ocho años sin acostarse con nadie. Este tiempo le resulta productivo: “me hice fanática de las enfermedades raras, hay una donde crees que alguien cercano a ti fue reemplazado por un doble, pero no hay manera de probarlo porque es idéntico, pero simplemente no es esa persona, tú en el fondo lo sabes” (Colmenares Gil, 2016: 77). La importancia de la enfermedad descrita no debe pasar desapercibida. Siendo una variante sutil del tema del doble, refleja una de las cualidades centrales del universo de *versiones de martha*, la idea de que, incluso si el mundo es siempre el mismo, no deja de cambiar, de devenir en otra cosa. Este principio, paradójico, se refleja en distintos episodios de los relatos.

Por ejemplo, tras experimentar con la homosexualidad, en “después del incendio”, el personaje central retoma su vida cotidiana. La noche que pasan juntos ni siquiera parece afectar a los protagonistas (Colmenares Gil, 2016: 53). Lucía es la confidente del narrador durante este episodio. Por tanto, no resulta extraño que, en “la cura escuchada”, ella misma sugiera que la crisis de identidad sexual pasó sin mayores consecuencias, al preguntar irónicamente: “Por cierto, ¿ya pasó de moda eso de ser marico?, o hay algún otro amigo que te guste” (Colmenares Gil, 2016: 72).

Por último, debemos retomar la especulación que realiza Lucía: “Llevamos semanas hablando de que te vas a suicidar, pero nadie tiene las bolas de decírtelo. Por un momento tuve la teoría de que este año hiciste todo lo que hiciste para cumplir con la lista y despedirte medio tranquilo” (Colmenares Gil, 2016: 79). A pesar de que ni siquiera ella parece tomar en serio la posibilidad del suicidio, el comentario ayuda a construir el tono conclusivo de este relato. Proyecta un orden: lo que hemos visto escenificado en los cuentos de *versiones de martha*, la totalidad de las historias, incluidas aquellas que parecen alejarse del problema central, pudieran tener un sentido

que está por consumarse. Esto es contradicho por el hecho de que ese final no llega en “la cura escuchada”, el texto posee una conclusión abierta.

En lo referente a la cualidad especular de este relato, y del libro, en general, es probable que la intervención más importante sea la de Víctor. Tras resumir la historia del divorcio de sus padres y los extraños sueños que esta experiencia produjo, el amigo sintetiza (indirectamente) la estructura del texto. Para empezar, señala una cualidad del protagonista que resulta clave: “Tu milagro es hacer que la gente hable” (Colmenares Gil, 2016: 77). Más allá del sentido personal que puede tener el comentario en la diégesis, es evidente que apunta a la figura ficcional que se ubica en el centro del discurso: los demás personajes están ahí por él, la presencia oculta es el motor de las narraciones que conforman “la cura escuchada”.

Al igual que Lucía y Martha, Víctor intuye que su amigo tiene algo que decir. La diferencia está en que él es capaz de entender la estrategia narrativa: “Estas buscando decirme algo y esperas que yo lo diga por ti” (Colmenares Gil, 78). La narración construye la figura del protagonista a través de las voces de sus amigos. De forma encubierta, esta frase refleja la estructura narrativa: los “otros” deben hablar por el “yo” del protagonista.

Víctor expande esta noción un poco más adelante. Al hacerlo, explica el título y, en general, el funcionamiento del relato:

El ventrílocuo de sí mismo, te voy a decir. Pero podemos hacernos millonarios con esto: la psicoterapia donde ni siquiera tienes que hablar, la cura escuchada: una especie de proceso de empatía psíquica donde el terapeuta expulsa, no, no, mejor proyecta tu inconsciente y tú al verlo te liberas de manera vicaria. Hasta tenemos las palabras pseudotécnicas ya. Nos ponemos a decir cualquier barbaridad peor que la que la gente quiera contar y así sobrepasamos lo que quieran decir (Colmenares Gil, 2016: 78).

El texto vuelve sobre la idea de que son los “otros” los que revelan la psique del “yo”, aunque agrega un tono irónico al hiperbolizar el método y revestirlo con una jerga “pseudotécnica”. Sin embargo, esto no quita fuerza al mecanismo metaficcional. Además, es evidente que dialoga con otros relatos del volumen. En “una historia, por favor”, esta es la relación que establecen los dos personajes: el protagonista acaba por proyectar el inconsciente de Martha.

Por último, la “cura escuchada” es una parodia de la figura del narrador, en general. Específicamente, del narrador heterodiegético omnisciente que, como un ventrílocuo, hace que sus personajes digan lo que él quiere. El mecanismo paródico

funciona al hacer que los personajes sean conscientes de esta manipulación. Los tres, Martha, Lucía y Víctor, saben que la figura central, asociada a la figura del autor del libro, tiene algo que decir y que los está usando como excusa para hacerlo. Esta estrategia narrativa rebaja a la figura del autor: la transforma en un personaje igual de imperfecto que sus creaturas. Ni siquiera es capaz de manipularlas por completo, pues una de ellas lo desenmascara.

No resulta extraño que Víctor, el elemento central de la autorreflexividad, cierre el relato. Esta última intervención, además, proyecta hacia el resto del libro:

Lo que pasa es que todavía no soy experto en esto de la empatía psíquica y no sé qué decirte/decirme. Estoy deprimido sería muy poco elegante, no querrías decir eso. Lo del suicidio puede ser, lo dirías por decirlo, por una pose. Quizá más bien uno de tus tantos discursos solemnes donde uno termina teniéndote algo de lástima perversa y con los que usas esa lástima para mostrarte sensible y aprovecharte. Un discurso con alguna referencia a una película, y un olvido apropiado del título o de algún detalle que te haga más humano; un sueño y un recuerdo de tu infancia también, para darle el toque tierno y surreal a la cosa. Y la imagen del fuego, por supuesto, de la que ni yo, ni ninguno de nosotros escapa. La elemental imagen del fuego. Con eso terminaría de repente lo que me quieres decir. Pero eso no te va a desahogar (Colmenares Gil, 2016: 79-80).

Uno de los puntos más importantes de este párrafo está en la equiparación “decirte/decirme” que supone la sincronización de la voz de Víctor y la del protagonista. Es la síntesis final del “método” que descubren, “la cura escuchada”. Asimismo, el personaje también especula sobre el posible suicidio y, al igual que Lucía, lo descarta como “una pose”.

Hay un sentido irónico en lo que dice Víctor. En los relatos de *versiones de martha*, hasta en aquellos narrados por el personaje central, no encontramos “discursos solemnes”. Si bien se puede percibir un cierto patetismo en los personajes, no llega a mostrarse como es descrito en el párrafo citado arriba. Sí encontramos, en cambio, referencias a la infancia y los sueños. Este párrafo, en tanto que auto-comentario, muestra un carácter contradictorio y revela un rostro del protagonista que no hemos visto en los otros relatos, una última versión de estas historias.

Finalmente, quizá la parte más importante de este párrafo sea la referencia al fuego. Esta imagen recorre el libro. Conecta con el epígrafe que abre *versiones de martha*, un fragmento de Heráclito: “Avanzando, el fuego lo juzgará y lo condenará todo” (Heráclito; en Colmenares Gil, 2016: 9). Por tanto, desde la primera página, el símbolo se vuelve uno de los hilos que teje las distintas historias, enlazando la vida de quienes habitan el libro. De manera concreta, el fuego es encarnado, en las diégesis, en

un incendio en El Ávila. Distintos relatos hacen referencia a este hecho, lo que recuerda que todas las historias ocurren en un mismo universo ficticio, hasta las que aparentan guardar menos relación con el protagonista.

La cita del filósofo presocrático nos puede dar un primer indicio sobre el significado de la imagen del fuego en *versiones de martha*. Siendo uno de los pensadores más herméticos y contradictorios de la antigüedad, precisar qué es el fuego para Heráclito es ya, de por sí, un problema. Una forma de sintetizar es haciendo referencia a su cosmogonía: según el filósofo, el fuego es la imagen del universo que siempre existió y existirá, pero que se puede, al mismo tiempo, destruir y renovar. Para este filósofo, el cosmos se define en el constante devenir entre contrarios. Consecuentemente, el fuego se enciende y se apaga, se transforma. Esto es reflejo de uno de los principios más conocidos de Heráclito: la idea de que lo único permanente en el universo es el cambio⁷⁵.

Esta concepción es traída a colación por Martha, en “la cura escuchada”:

Durante esa época vi en el canal 5 un documental de unos indígenas de no sé dónde que llamaban al mundo y al universo *El gran fuego* o algo así. Su idea era que todo lo que existe está vivo porque está ardiendo, y que el momento de mayor intensidad de la llama fue en la creación de todas las cosas. Los ciclos del universo eran el tiempo que pasaba entre la intensidad de la llama y su extinción, pero nunca se extinguía del todo, siempre se volvía a reavivar la candela. Cada ciclo, según ellos, implicaba la aparición y desaparición de la vida en la tierra. Pero siempre había un renacimiento. No sé si era africana o asiática, la tribu (Colmenares Gil, 2016: 78-79).

No hay una mención explícita a Heráclito y, además, la idea de “creación de todas las cosas” contradice la noción de un universo eterno que siempre existió, cualidad que el griego señala en su cosmogonía. Aun así, el resto del párrafo es una evidente referencia intertextual a la filosofía heracliteana. Más importante resulta que esta concepción del cosmos enlaza con el universo ficcional de *versiones de martha*.

Tras esta reflexión, Martha habla de la muerte de su vecino, un niño enfermo de leucemia, y comenta que, para ella, estaba enlazada con la extinción del fuego. Va más lejos y afirma que, tras el fallecimiento, ella “sentía el fuego extinguiéndose”

⁷⁵ Para profundizar en la filosofía heracliteana, se puede revisar el apartado dedicado al filósofo en *Los filósofos presocráticos I* (1981). Para un resumen de la cuestión del cambio y la transformación entre opuestos, podemos revisar lo que afirma Ferrater Mora: “Los contrastes deben arraigar en una ley. De este modo no sólo quedan ordenados los contrastes, sino también, y muy especialmente, el cambio. Todo fluye y cambia, pero no de cualquier modo. Cambia según un orden, que puede compararse con el fuego por cuanto es a la vez lo inestable y lo permanente, o, mejor, dicho, lo inestable *en* lo permanente. [...] La realidad puede describirse metafóricamente como una pulsación o serie de pulsaciones regidas por una ley y por un Logos” (Ferrater Mora, 1998: 1614).

(Colmenares Gil, 2016: 79). Tal como señalamos arriba, esto permite al personaje volver a llorar y pone el punto final a una crisis que atravesó en su infancia, la cual, además, posee un carácter análogo a la ausencia de sueños que experimenta antes de la ruptura con el protagonista. Luego, la idea de “ciclos del universo” en la que cree la tribu del documental refleja una cualidad de Martha: su existencia se estructura a través de ciclos en los que una llama (metafórica) se extingue o se aviva.

Esta cuestión se extiende a todo el mundo de *versiones de martha*. Hay un fuego que, literalmente, quema una parte de la capital venezolana, El Ávila. Como hemos insistido, este hecho se refiere constantemente en los relatos y, en uno, se subraya la importancia del final de este incendio en el título (“después del incendio”). Pareciera que el fuego, como imagen de renovación, simboliza la crisis que atraviesa tanto el universo del libro. Por esto, no debe sorprender que la última imagen referida por Víctor, y que cierra el volumen en “la cura escuchada”, sea la del fuego.

Volvemos al principio de “estancamiento existencial” que comentamos al iniciar este apartado. En el universo de *versiones de martha*, todo pareciera cambiar sin cambiar. La referencia a la filosofía de Heráclito otorga un nuevo matiz a esta paradoja. El fuego, como símbolo de la transformación constante que experimenta el cosmos, envuelve los relatos. La idea de “ciclos del universo”, según la cual el mundo experimenta crisis que representan una conclusión y un nuevo comienzo, parece subyacer a las historias del volumen de Colmenares. Dentro de este cosmos ficticio, el absurdo que viven los personajes es, de hecho, un sentido aporético que se define en su devenir.

El final que los amigos del protagonista intuyen, especulando en torno a un posible suicidio, apunta al cierre de un ciclo. Como señala Lucía, lo que hace el personaje central en los relatos es parte de esta crisis, una crisis que, siguiendo el comentario de Martha, traerá consigo un renacimiento.

El último relato no tiene un cierre definitivo. Por el contrario, “la cura escuchada” no revela el secreto que esconde la figura oculta del protagonista. En el fondo, la interpretación de Víctor, que busca dar orden al texto, posee una modalidad irónica. El personaje comienza advirtiendo que no es experto en “la cura escuchada” y, tras su breve discurso, afirma: “Como que sí se nos da la empatía psíquica” (Colmenares Gil, 2016: 80). La doble aserción hace difícil precisar la efectividad del “método”. No podemos olvidar que, desde el principio, “la cura escuchada” es referida desde la ironía, como un fraude para embaucar a los hipotéticos clientes.

Existe un tono desencantado en la reflexión sobre la imagen del fuego, porque, incluso si lograron la “empatía psíquica”, Víctor afirma que eso no va a producir un desahogo en el protagonista. Por tanto, ni siquiera el cierre del ciclo, si es que realmente ocurre, pone el punto final al desasosiego del personaje central de *versiones de martha*.

La metaficción que se construye en los relatos de Colmenares nunca inserta metatextos en la diégesis. No solo, las pocas referencias a la escritura son imprecisas y, en algunos casos, aparentemente irrelevantes para la anécdota. En contraste con el libro de Infante, en el que la memoria aparecía como texto y adquiría sentido a través de este, aquí la escritura queda en el margen. En su lugar, las páginas exploran la vida de los personajes. Pocas veces vamos a encontrar un ejemplo tan claro de metaficción encubierta, lo que no evita que los mecanismos sean efectivos y construyan una especularidad que refleja tanto a la figura autorial como al texto. Dicha especularidad está enlazada a las historias y a los símbolos que estas construyen. Coherentemente, la autoficción aparece como una forma de cuestionar los límites de la realidad, no solo en el diálogo entre lo intradiegético y lo extratextual, también como parte de un universo donde distintas versiones del mundo dialogan para construir una totalidad: desde lo onírico y lo imaginario hasta lo real, pasando, por supuesto, por la realidad extradiegética del autor.

Por último, no podemos dejar de volver sobre el tono paródico del libro. El hecho de que, en este caso, la escritura del personaje quede al margen acentúa cómo esta forma de autoficción encubierta se centra en la figura del autor. El personaje central de *versiones de martha* trae la atención del lector sobre distintos tópicos en torno a la imagen del escritor y los interpela. En “de otra demora”, critica cómo los escritores que se forman en los talleres literarios acaban por repetir las mismas formas vacías y, en “el porqué de sus peinados”, cuestiona la narrativa urbana. La parodia es, en última instancia, hacia sí mismo: él también participa en talleres y el volumen de Colmenares posee cualidades que lo asocian a la narrativa urbana. Se construye una autoparodia, un cuestionamiento del discurso a sus propias formas que acaba por desmontar tópicos en torno a la literatura, en general.

4.5. El “otro” como espejo del “yo”: autoficción y especularidad en tres relatos de Enza García Arreaza

De los autores de su generación –entre los cuales podemos contar a Miguel Hidalgo, a Rodrigo Blanco Calderón y a Carlos Colmenares Gil, por citar algunos de los que hemos trabajado– ninguno tuvo una entrada tan temprana y llamativa al campo literario de Venezuela como Enza García Arreaza. Obtuvo el VII Premio Literario Cuento Contigo de Casa de América, Madrid, en el 2004. Tenía, en aquel entonces, dieciséis años. En 2007, su primer volumen de cuentos, *Cállate poco a poco* (2008), ganó el V Concurso para autores inéditos Monte Ávila Editores. Poco después, en 2009, obtiene el III Premio Nacional Universitario de Literatura con *El bosque de los abedules* (2010), su segunda colección de relatos. Sin embargo, es probable que su trabajo más logrado sea *Plegarias para un zorro* (2011). Finalmente, publicó su primer poemario en 2015, *El animal intacto*, un trabajo que incluye, además, ilustraciones de la autora que dialogan, evidentemente, con los poemas.

Desde sus primeros trabajos, podemos rastrear ciertas características que recorren la obra de García Arreaza. Para empezar, la cuestión del género es una preocupación constante. Es abordada a través de personajes femeninos sórdidamente imperfectos, extremadamente humanos. Por otro lado, la violencia también es un tema explorado en los libros de la venezolana. Específicamente, reflexionan sobre el contexto en el cual ha vivido la escritora: Venezuela, entendido como un país agresivo y peligroso. Asimismo, encontramos aproximaciones al erotismo, cuyas connotaciones e implicaciones varían según el caso. Por último, con excepción de la primera publicación de García Arreaza, la mayoría de sus textos apelan a elementos fantásticos y, en ocasiones, hasta mitológicos. En los relatos, los hechos irreales son vías para construir símbolos en torno a los personajes y a la narración. Dicho de otro modo, los acontecimientos de corte irreal son esenciales en la estructura narrativa y son formas de interpelar tanto al lector como a la realidad.

La autoficción no es central en la propuesta literaria de García Arreaza. Por el contrario, la mayor parte de sus trabajos, más allá de si sugieren un vínculo personal con la autora a través de los espacios y los temas, construyen historias claramente ficticias. Aun así, encontramos tres relatos con propuestas cercanas a la autoficción. Primero, “Los da(r)dos de la ninfa” posee una postura marcadamente autobiográfica. “El bosque de los abedules” construye una especularidad sutil que, sin mostrar efectos de vida

explícitos, espejea a la figura del autor del libro homónimo. Por último, “Nuestro Señor, Alexander Stein”, a través de la construcción de un universo en el que la magia juega un papel fundamental, indaga en la identidad familiar de la narradora, reflejo de García Arreaza.

De los textos que hemos revisado, y de los que analizaremos en el apartado siguiente de nuestra investigación, ninguno construye una postura autobiográfica tan cercana al concepto de Colonna como “Los da(r)dos de la ninfa”. El cuento relata la breve amistad entre la narradora y Adriana, una chica rebelde con una imagen *punk* y una personalidad complicada. Ambas estudian filosofía en la Universidad Central de Venezuela, ahí se conocen. Con una estructura fragmentada –el cuento está dividido en breves capítulos–, la narración explora la relación de las dos estudiantes hasta que se disuelve, sin un motivo concreto, tras una llamada telefónica: la “ninfa” tiene una crisis emocional al enterarse de que han asesinado a un conocido. El cuento cierra con la imagen de una Adriana “con el cabello negro y ropas de niña oligarca” (García Arreaza, 2007: 69). Tras sufrir una sobredosis, decidió cambiar su vida.

“Los da(r)dos de la ninfa” es un retrato, la reconstrucción de un recuerdo. El “otro”, representado en la figura de Adriana, sirve como punto de reflexión para el “yo” de la narradora. La “ninfa” es una joven compleja, marcada por una conciencia temprana de la muerte: a los cinco años, vio su primer cadáver (García Arreaza, 2016: 65). Esto la determina y, en cierta medida, también interpela a la narradora. El relato cierra con una reflexión sobre este tema. Tras describir las nuevas circunstancias de Adriana, la sobredosis y la transformación, la protagonista afirma: “ella sabía desde los cinco años que si algo vuela sobre nosotros no son ángeles, son sólo moscas” (García Arreaza, 2007: 69). Esta imagen articula con el estilo del libro, un realismo sucio que acentúa los aspectos más corruptos y sórdidos de Venezuela.

Lo primero que permite enlazar al personaje central con la autora es un gesto onomástico: “Por eso la odio [a Adriana] cuando me dice Enzita. No puedo creer que una criatura tan desgraciada sea capaz de ese inesperado asalto de dulzura” (García Arreaza, 2007: 67). En esta misma línea, el relato posee una dedicatoria a Adriana Fernandes, que, suponemos, es la contraparte real de la “ninfa”. Asimismo, el hecho de que los personajes se conozcan en la escuela de filosofía de la UCV es significativo, pues el resumen biográfico de *Cállate poco a poco* señala que García Arreaza estudió esta carrera y en la misma universidad. En resumen, el relato da suficientes señas para indicar que, cuando menos, hay algo de autobiográfico en la historia.

El tema central, ya es evidente en este punto, es el encuentro con el “otro”. Se retoma la cuestión de la identidad, entendida desde una perspectiva dialéctica. Adriana no es un reflejo exacto de la narradora. Al contrario, es en las contradicciones donde se funda el lazo que las une:

Aunque fuéramos una contradicción ambulante –aunque si ella decía *The Velvet Underground*, yo decía *The Lord of the Ring's Soundtrack*–, también éramos perfectas la una para la otra, por disímiles, por enfermas de ansiedades como la mayoría: porque para eso se es joven ¿no? Para vivir el drama, para la anorexia, para tragarse un frasco de Tafil y después arrepentirse (García Arreaza, 2016: 64).

Este párrafo, que contiene otro efecto de vida –García Arreaza realizó un intento de suicidio al ingerir dos cajas de antidepresivos (Mendes, 2016: 354)–, sintetiza el problema que explora “Los da(r)dos de la ninfa”. Adriana es un opuesto necesario, que atrae y repele simultáneamente a la narradora.

Por esto, la protagonista confiesa que, tras el acontecimiento que las distancia, vuelve a recordar a su amiga una y otra vez. Es incapaz de olvidarla, no solo por la amistad, en un sentido llano, sino por el complejo vínculo que las unía:

¿Nos volveremos a ver? Alguien se preocupa. A veces me despierto por las noches y como dejo la luz prendida porque le temo a la oscuridad, me doy cuenta de que los girasoles me han estado observando con dureza. No hay nada peor que un girasol mirándote con esa cara de genocida, no hay nada peor que amar a las niñas más efímeras del mundo, a esas perritas traviesas que se acurrucan a tu lado y te dicen ‘ay, qué lindo ser tu amiga’ (García Arreaza, 2007: 68).

La reflexión apunta tanto a la ansiedad que genera la ausencia de Adriana, como a frívolo que resultan ciertas formas de amistad. Subyace a estas afirmaciones una consciencia de la naturaleza contradictoria y conflictiva de la existencia y, sobre todo, de la relación con otras personas: la narradora reconoce, a lo largo del relato, que su amiga no siempre resulta agradable, pero es en esos puntos de conflicto donde se revela la importancia del “otro”. Al decir que eran “perfectas por disímiles”, apunta a una forma de relación estructurada desde un diálogo que solo puede existir a partir de la diferencia. Frente a este principio, las amigas que actúan como “perritas”, como mascotas, resultan de una frivolidad insoportable, son la expresión de una sociedad superficial.

El personaje de Adriana es un desafío para la narradora, interpela su forma de ser. De ahí la importancia de esa consciencia de finitud que la lleva, a la “ninfa”, a vivir al extremo:

Pero [Adriana] sabe esto, tal vez sea su única certeza: un *rushi* vale más que siete orgasmos metidos uno dentro de otro. Por eso ahora te veo como eres, no como deseas ser vista. Eres tan poca cosa. Una niña desalmada, letal, hermosa. Y difícilmente volverás a ser feliz (García Arreaza, 2016: 66).

Es evidente la conflictividad que Adriana provoca en la voz narrativa y ahí está la fuerza del relato de García Arreaza. Este mismo tono se recupera en la conclusión, cuando la joven aparece transformada. El cambio, en los ojos de la protagonista, es un nuevo cuestionamiento.

Por último, esto se relaciona con el título. Concretamente, con el juego de palabras entre dados, una imagen asociada al azar, y dardos. Por un lado, apunta a las circunstancias azarosas que unen a los personajes, así como a la casualidad que hizo que Adriana adquiriera consciencia de la muerte a los cinco años. Por otro, señala cómo estas circunstancias son “dardos” que interpelan a la narradora.

El relato no propone una forma de especularidad metaficticia de forma abierta. En cambio, formula el problema central que será retomado en los demás textos autoficticios de García Arreaza: la relación del “yo” con el “otro”. Para ser precisos, la forma en que un “yo” se busca a sí mismo, desde una perspectiva literaria o identitaria, en un “otro” con el cual se ve obligado a dialogar.

En “El bosque de los abedules”, este tema está ligado a una metaficción encubierta que espejea, desde la diégesis, la figura de la autora del libro. Muestra dos particularidades que podemos señalar como puntos guía del análisis. Primero, los efectos de vida son imprecisos y difícilmente podríamos sostener la tesis de que este relato es autobiográfico en un sentido llano, entre otras razones, por su carácter fantástico. Segundo, la protagonista y la situación en la que termina envuelta son un espejo de la diégesis y, consecuentemente, de la figura autorial del libro. Este cuento despliega una estructura metaficticia análoga a algunas que vimos en el tercer apartado de nuestra investigación: el autor, entendido como elemento del discurso, es reflejado en la diégesis a través de un personaje que, sin ser una referencia evidente a García Arreaza, dialoga con su figura.

“El bosque de los abedules” narra la historia de una estudiante universitaria, Anna, que se encuentra un gato en la calle y decide adoptarlo. Lo lleva a la habitación en la que vive, en Caracas, y le da de comer. En la noche, un hombre misterioso aparece. La situación se repite en distintas ocasiones y, gracias a ciertos comentarios –

sabemos que el visitante es “experto en mariposas” (García Arreaza, 2010: 107) y “un ruso sin abedules” (García Arreaza, 2010: 110), por ejemplo–, podemos inferir que se trata de Vladimir Nabokov. Asimismo, es posible deducir que el gato y el escritor son el mismo ente, un ser a todas luces fantástico. A través de una amiga, la protagonista descubre que el felino pertenece a una mujer que lee el futuro en las cartas, cuyo nombre es Dolores –otra referencia al escritor ruso: “Dolores. Dolly. Lola. Lo-li-ta” (García Arreaza, 2007: 117)–. La conclusión llega con el encuentro entre Anna y la dueña, que conoce el secreto y no desea renunciar a un animal tan fuera de lo común. Luego, tras una breve confrontación, la narradora pierde al gato.

Desde una perspectiva autobiográfica, la relación que existe entre Anna y García Arreaza es ambigua. La protagonista es estudiante universitaria. A pesar de que en ningún momento se aclara, parece que estudia literatura o filosofía, pues sabemos que debe realizar un trabajo sobre William Blake y estudiar declinaciones para algunas clases (García Arreaza, 2010: 100). Al mismo tiempo, una escena sugiere que su lugar en la universidad está en los pasillos de la escuela de filosofía (García Arreaza, 2010: 110). Estos detalles sobre la vida del personaje establecen un vínculo con la autora del libro, ya sea por sus intereses literarios o por la carrera que estudió.

En contraste con la narradora de “Los da(r)dos de la ninfa”, esta protagonista no muestra una coincidencia nominal con García Arreaza. Sin embargo, el nombre no deja de resultar sugerente: se llama Anna porque “así dice [su] mamá que se llamaba la madre de [su] padre” (García Arreaza, 2010: 108). En la primera página de *El bosque de los abedules*, el volumen que contiene este texto, vemos un epígrafe tomado de una “Carta de Alexander Stein a *Ana* Arreaza” (García Arreaza, 2010: 7; la cursiva es nuestra). Los cambios son tan evidentes como las coincidencias. Por el apellido de la destinataria, sabemos que hay una Ana en la familia de la escritora, aunque no sepamos si es la madre de su padre y el nombre esté escrito con una sola “n”. No solo, en “Nuestro Señor, Alexander Stein”, que será analizado más adelante, se sugiere que el autor de la carta citada en el epígrafe es una figura fundamental en la mitología de la familia Arreaza. Igual que ocurre con la ocupación de la protagonista, su nombre es una pista ambigua: parece contener una importante carga autorreferencial, mas es imposible concretar el vínculo que enlaza a la autora con el personaje.

De la misma manera que estos efectos de vida resultan vagos, la especularidad se construye de una manera indirecta y difusa. Podemos suponer que Anna es escritora, pues sus labores cotidianas incluyen escribir (García Arreaza, 2010: 100) y comenta que

si publicara un libro le “gustaría que tuviera por portada a [Norman] Rockwell” (García Arreaza, 2010: 104). Sin embargo, no tenemos acceso al producto de esta actividad literaria, que apenas se menciona. No existen metatextos que espejeen la diégesis. En cambio, los elementos que reflejan de forma clara el relato y, en general, el libro, son algunas características personales de Anna.

Por ejemplo, su jefe dice que “se [le] va la mano con los homenajes” (García Arreaza, 2010: 103). Con cierto tono irónico, esto apunta a una cualidad del volumen. Si revisamos los textos que conforman *El bosque de los abedules*, notamos que seis, de siete, están dedicados a alguien. Asimismo, cinco están precedidos por un epígrafe y el libro también abre con dos citas, una de Nabokov y otra de la carta de Alexander Stein. Estos paratextos sirven como una forma de reconocimiento a los autores y las obras que influyen al texto que los contiene. En resumen, el libro está repleto de homenajes y la acusación del jefe posee un carácter autorreferencial.

Encontramos un auto-comentario similar unas páginas más adelante, afirma Anna: “Sí, a menudo hablo con citas, pero sólo porque mi memoria es de una fidelidad impertinente y desesperada, aunque entiendo que puede ser incómodo ese exceso bibliográfico” (García Arreaza, 2010: 113-114). El pasaje no solo apunta a “El bosque de los abedules”, que cita a Blake, a Nabokov y a otros autores, también señala a otros relatos de García Arreaza. Esta forma de transtextualidad explícita es recurrente en las ficciones de la autora. Para empezar, podemos volver a referir los epígrafes, mas no debemos limitarnos. Distintos relatos incorporan textos de otros autores: “La calle del abeto”, que incluye unos versos de Gustav Mahler (García Arreaza, 2010: 68), e “Yggdrasil”, en el cual se cita a Toman Linden (García Arreaza, 2010: 81), serían algunos ejemplos.

Este es el mecanismo especular que despliega “El bosque de los abedules”, Anna posee características que son un reflejo del libro, como homenajear demasiado o hablar a través de citas. Siguiendo este argumento, hay dos cualidades que se deben resaltar, en tanto que son el centro del mecanismo metaficcional: la afición de Anna por los árboles y su relación con el gato/Nabokov.

A través de Fabiana, una amiga de la protagonista, se da a conocer que el interés por los árboles no es algo casual. Por el contrario, ralla en la obsesión: “nadie creería que la que anda pendiente de arbolitos y vidas pasada eres tú [Anna]” (García Arreaza, 2010: 102). La importancia de este interés está en cómo articula con el volumen. En *El bosque de los abedules*, cada relato está titulado con el nombre de un tipo árbol, el cual

deviene símbolo durante el desarrollo de la historia. Por tanto, no es extraño que Anna se dedique a reflexionar sobre la importancia de los árboles:

Pero lo cierto es que no alcanzo a tener la fuerza para no pensar que una vida debe estar poblada de árboles, al menos la mía. Todo empezó cuando era niña: alguien habló de no saber cómo anotar cierto grito y que los árboles hablan poco. Luego descubrí la existencia de los cerezos, pero resultaron ser criaturas efímeras y veleidosas, aunque en Japón ciertamente se les venera por bellos y puros. Después llegaría una bandada de almendros y comprendería que los árboles a veces no se acuerdan del todo de sus ninfas, y por eso terminan por espantarlas, dejando que los faunos y criaturas afines se filtren en la maleza para disparar dardos contra las bellas dueñas de los árboles (García Arreaza, 2010: 100).

Además de señalar su anhelo por poblar la vida con árboles, Anna se refiere a la relación de estos con las “ninfas”. En los relatos del volumen, los personajes femeninos son centrales y, en casi todos, protagonistas. Al mismo tiempo, estas mujeres viven historias complejas, a veces crueles, y parecen olvidadas por el universo ficcional que habitan. Tal como las ninfas mentadas en el párrafo, son olvidadas por sus árboles.

Igual de relevante resulta el carácter especular del fragmento. Según Anna, una vida debe estar “poblada de árboles”. Este es uno de los principios rectores del libro, *El bosque de los abedules* construye cohesión a través de un campo semántico dendrológico. El anhelo personal de la protagonista refleja, por tanto, la estructura del volumen de cuentos de García Arreaza. No solo, en tanto que el personaje expresa una intencionalidad, también es un reflejo de la figura de la autora: ella es quien desea construir un mundo poblado de árboles, un mundo que toma forma en el libro. Luego, al leer la afirmación de Anna, es natural que la asociemos con la figura discursiva del autor.

“El bosque de los abedules” no limita su autorreflexividad a este campo semántico del libro, también apunta a su propia simbología. Realiza un auto-comentario con respecto a los abedules, el tipo de árbol en torno al cual se construye esta narración:

Entonces volví a pensar en los abedules. En mi espera. Recordé lo que dice el diccionario de ellos: *árbol de la familia de las Betuláceas, de unos diez metros de altura, con hojas pequeñas, puntiagudas y doblemente aserradas o dentadas, y dispuestas en ramillas colgantes, que forman una copa de figura irregular que da escasa sombra. Abunda en los bosques de Europa, y su corteza, que contiene un aceite esencial, se usa para curtir y aromatizar la piel de Rusia.* Punto a favor de ese aburrido libro, pues en momentos como éste se permitía semejantes licencias poéticas: *Aromatizar la piel de Rusia* (García Arreaza, 2010: 101-102)

De la definición dada por el diccionario, Anna extrae lo que considera una licencia poética. El relato, y en buena medida el volumen que lo contiene, reproducen este mecanismo: toman algo mundano, los árboles, y lo transforman en un símbolo. El texto se otorga una “licencia poética” análoga a la del diccionario. Otra característica del cuento se refleja en este párrafo: su cualidad fantástica. En “El bosque de los abedules”, la realidad es desafiada a través de un personaje imposible: el gato que se convierte, durante las noches, en Nabokov. Luego, la noción de un mundo que esconde, dentro de su naturaleza “aburrida”, una posibilidad poética, puede verse como un auto-comentario a la presencia de hechos imposibles cuyo valor en la narración es simbólico.

El acontecimiento contrafactual es el eje de la historia. La aparición del gato, el hecho de que se transforme en el escritor ruso y su eventual partida, al volver a las manos de la dueña, son los puntos que marcan el inicio, el desarrollo y la conclusión de la narración, respectivamente. No es una sorpresa que también pueda ser leído como uno de los elementos autorreflexivos más importantes.

El centro del mecanismo es la figura del autor de *Lolita*. Abriendo *El bosque de los abedules*, el libro, encontramos una cita de los *Poemas del exilio*, de Nabokov, a manera de epígrafe. El ruso es, en otras palabras, una de las personas “homenajeadas” por el texto. Consecuentemente, su aparición en uno de los relatos no parece tener nada de casual. La pregunta que debemos formular, en cambio, apunta al propósito de dicha aparición.

La relación del libro de García Arreaza con Nabokov se sostiene sobre la premisa de que ambos pertenecen a la tradición literaria. Más allá de las nacionalidades, ambos forman parte de lo que podríamos llamar, en pro del argumento, la literatura universal. Para ser precisos, la presencia del epígrafe supone que la autora ha leído al escritor ruso y que dicha lectura resultó relevante a la hora de elaborar *El bosque de los abedules*, incluso si no podemos precisar dónde se ubica esta importancia. Dicho de otro modo, es imposible saber si Nabokov estuvo presente desde el inicio de la escritura o si apareció posteriormente. De lo único que estamos seguros es de su relevancia en el cuento que estamos analizando.

Visto a través de este lente, podemos entender uno de los temas que trabaja el texto: la transmigración de las almas. “El bosque de los abedules” abre con un comentario sobre esta cuestión:

Para Platón la vida no es más que recordar. Pasamos el tiempo tratando de volver a todo aquello que vimos por primera vez, a los miedos que nos llevaron las manos a la cara en el principio de los tiempos, a las canciones que nos acunaron en la era primigenia. Pasamos la vida tratando de recordar al primer ser humano que nos dio un nombre, y en mi caso al primer hombre que me hizo caminar por un bosque de abedules (García Arreaza, 2010: 99).

El tema de la inmortalidad del alma está ligado a la figura del gato. A pesar de que la diégesis mantiene un aura de misterio en torno a las razones que posibilitan la aparición del escritor ruso, parece insinuar que existe un vínculo entre la teoría platónica y el hecho fantástico. La transmigración de las almas sería la posible explicación para la existencia del gato/Nabokov.

Por otro lado, la idea de que la vida no se agota en sí misma, sino que el alma es capaz de sobrevivir a la muerte y continuar su viaje más allá de la existencia mortal, puede ser interpretada desde la idea de la tradición. Dicho de otro modo, la noción de que Nabokov sigue existiendo en el presente y dialogando con una joven escritora de Caracas no resulta extraña si la leemos desde el concepto de tradición literaria. En “El bosque de los abedules”, este principio deviene en una realidad imposible: el escritor literalmente ha sobrevivido a la muerte y ha renacido en un gato.

Siguiendo esta línea, podemos entender la idea de que, según la lectura que hace Anna de Platón, la vida es “recordar” las voces que provienen del pasado. Es una forma de referirse a los escritores que influyen a las nuevas generaciones, representados, en este caso, por la joven protagonista: cualquier nuevo autor debe conocer a quienes lo antecedieron, escuchar sus voces. Esta premisa parece quedar confirmada por el hecho de que, al devolver al gato, la protagonista recuerda a “otros escritores que [le] habían gustado desde siempre” (García Arreaza, 2010: 119). Al sentir que va a perder a su nueva mascota, materialización de una figura modelo de la literatura, su ánimo nostálgico la lleva a pensar en otros autores que la han influido.

La imagen del bosque cobra relevancia. Desde el inicio, como vimos en el párrafo citado arriba, Anna expresa su necesidad de encontrar a la persona que la hizo caminar por el bosque de los abedules. Durante una de las visitas de Nabokov, ella reflexiona: “Lo que quiero es perderme en un bosque y que nadie me encuentre, salvo el creador de todos los bosques. Qué miseria la mía de estar pensando a ti, mi *demiurgo pop*, como dicen mi pasillo” (García Arraza, 2010: 113). La figura del creador, aunque sea “pop”, resulta prominente y hace referencia al escritor ruso. La asociación entre este y el “creador de todos los bosques” es ineludible. Nabokov se perfila, así, como

principio originador de un mundo de árboles, árboles que son, dentro de la simbología del libro de Arreaza, ficciones. En pocas palabras, el autor de *Lolita* es el centro del canon personal de la joven escritora.

Finalmente, en la conclusión del relato, la idealización se desmonta, no solo porque el gato abandona a Anna, también porque un sueño parece desmentir la teoría de Platón:

Luego de eso soñé con el bosque de árboles blancos; del más alto y frondoso de ellos, una voz me llamaba en una lengua irreconocible y sedosa. Lo triste es que cuando llegaba al árbol, me moría, y Platón resultaba estar equivocado: de mi alma no se sabía nunca más (García Arreaza, 2010: 117).

Esta duda frente a la filosofía platónica es, a fin de cuentas, un cuestionamiento a la tradición. El texto formula un vínculo aporético entre la protagonista y el escritor ruso: Anna quiere conservarlo y, al mismo tiempo, siente que debe devolverlo. Desea recorrer el bosque con él y tiene pesadillas en las cuales sus anhelos no son correspondidos.

“El bosque de los abedules” representa la relación de una escritora con los autores que la preceden. La necesidad de escuchar las voces que llegan del pasado, que son, también, una promesa de eternidad. Pero, simultáneamente, el deseo de renunciar a ellas para encontrar un espacio propio. Por último, se plantea la posibilidad de que la promesa no se cumpla y que el camino que se considera correcto sea, de hecho, una farsa. Esta dialéctica articula con la especularidad del relato, señala a la figura de la autora. Así, es posible entender esta representación de la dialéctica escritor-tradición como una reflexión del texto sobre sus propias influencias.

En resumen, “El bosque de los abedules” construye, de manera ambigua, un espejo intradieético. Desde las imprecisas señas autobiográficas hasta los dispositivos especulares que reflejan el libro de García Arreaza, todo en el texto espejea a la figura autorial, entendida como elemento discursivo. La estructura narrativa incorpora la cualidad autoficcional y proyecta una imagen de este elemento discursivo desde la diégesis. Luego, y en línea con lo que hemos visto en los demás textos trabajados en este apartado, este relato hace una parodia de su propia figura autorial: trae al centro de atención los elementos que el lector asocia a un escritor –las dedicatorias, los epígrafes, sus intereses, etc.– y los sintetiza en un ente ficticio. La trama del cuento, en consecuencia, se vuelve una reflexión lúdica en torno a la figura del autor.

El centro de la autorreflexividad es el vínculo con la tradición literaria. Esta es otra forma de abordar la relación del “yo” y el “otro”. Se representa un “yo” literario, la figura de la autora encarnada en un ente ficticio que pertenece a la diégesis, que entabla un diálogo con la tradición, ese “otro” que lo antecede, del cual se nutre y de quien no puede escapar por completo. En este caso, la metaficción encubierta es clave en la estructura. En contraste con “Los da(r)dos de la ninfa”, que no poseía elementos especulares. Por otro lado, tampoco podemos ignorar que este último sí mostraba una cualidad autobiográfica ineludible, mientras que “El bosque de los abedules” apenas sugiere un vínculo entre el personaje y García Arreaza. Desde esta perspectiva, ambos relatos abordan el mismo problema usando estrategias distintas. El primero se enfoca en la vida de la escritora, mientras que el segundo, a través de una metaficcionalidad sutil, explora el problema desde una perspectiva literaria.

Será en “Nuestro señor, Alexander Stein” donde podremos ver los distintos elementos que hemos analizado conjugarse de manera más efectiva. Esto, cabe acotar, puede extrapolarse a una comparación entre los tres libros de relatos de García Arreaza: mientras que *Cállate poco a poco* y *El bosque de los abedules* comienzan a perfilar las características que definen el estilo de la autora, tanto en el ámbito temático como en el estilístico, es en *Plegarias para un zorro* que despliega su propuesta literaria de forma más lograda. .

“Nuestro señor, Alexander Stein” es la historia de Ana Adelina Arreaza, abuela de la narradora, reconstruida a partir de una caja llena de fotografías y cartas. La vida de esta mujer, sobre todo su infancia, está marcada por la presencia del hombre mentado en el título del relato, un extranjero que llega a las costas de Puerto la Cruz, en Venezuela. El inmigrante sabe leer las cartas y practica distintas formas de brujería. Cuando se obsesiona con Ana, tras ver su potencial mágico, las hermanas mayores, Roberta, Alma y Emilia, no tardan en objetar la prematura relación –la madre de las Arreaza fallece en las primeras páginas del relato–. Usando sus habilidades de brujo y adivinador, Alexander es capaz de esquivar los obstáculos. Si bien la relación acaba por consumarse, no dura: el extranjero vuelve a irse de Venezuela y Ana, al crecer, se casa con otro hombre.

El nombre de la abuela es la primera seña autobiográfica. Tal como apunta Miguel Gomes⁷⁶ en el epílogo: “nos topamos con el dato que ancla la ficción en vestigios testimoniales: eso es, ni más ni menos, el apellido ‘Arreaza’, que no deberíamos tomar por entusiasmo confesional, sino asimilarlo a una voluntad de cuestionar las fronteras fenomenológicas” (Gomes, 2011: 147-148). Interpelar los límites de la ficción es algo propio de los textos autoficticios. Colonna, al referirse a la modalidad especular, señala que la metalepsis, en esta postura, cuestiona las fronteras ontológicas de la ficción. La cercanía entre esta idea y el señalamiento de Gomes es clara. Coherente con esta premisa, el venezolano ve en la estrategia desplegada por García Arreaza un efecto análogo al de la autoficción: “Los resultados, una vez más, son una obstinada crisis de la relación de este libro con el mundo y, más importante, la inoculación de caos en nuestra interpretación, necesariamente vacilante” (Gomes, 2011: 148). Aunque este comentario apunta, también, al diálogo de otros modelos de representación encontrados en el libro, el “fantástico o parafantástico” y el “realista ficticio”, es evidente cómo sugiere el carácter autoficcional del relato.

Debido a la prominencia de los acontecimientos de corte sobrenatural en “Nuestro señor, Alexander Stein”, resulta inevitable empezar por analizar cómo funcionan estos dentro de la diégesis. Gomes se refiere, al hablar de *Plegarias para un zorro*, a la construcción de una realidad fantástica o parafantástica. A pesar de que no se preocupa por especificar la definición de los términos, explica que este modelo de representación se hace “patente en los estilizados rituales mágicos de Stein; en las creencias sobrenaturales indígenas, rumanas o japonesas con frecuencia invocadas; en los neo o seudomitos que dan cuerpo a varias narraciones” (Gomes, 2011: 147). Por tanto, sabemos que apunta, en parte, al relato que estamos estudiando. Sin embargo, difícilmente podríamos categorizar el texto de García Arreaza dentro del género fantástico. La presencia de acontecimientos imposibles en la realidad cotidiana no parece sorprender a la narradora homodiegética. Dicho de otro modo, dentro de este universo ficcional, al menos a través de los ojos de la nieta de Ana, la magia de Stein no genera inquietud. Luego, el relato no produce el miedo metafísico, propuesto por Roas como esencial del género fantástico.

⁷⁶ Es probable que este autor pueda ser considerado el único especialista, hasta la fecha, en la obra de Arreaza, habiendo escrito, además del epílogo a *Plegarias para un zorro*, el prólogo a *El bosque de los abedules*.

En este sentido, “Nuestro señor, Alexander Stein” se acerca al realismo mágico. Como señala Roas sobre este género, en el relato de García Arreaza lo real y lo sobrenatural conviven, sin que esto implique un conflicto entre ambos (Roas, 2011: 57-58). Esta coexistencia es propiciada, en buena medida, por la voz narrativa, que naturaliza los hechos imposibles. Si partimos de la tesis de Llarena, esta es una de las características clave del realismo mágico (Llarena, 1997: 79). La segunda característica es la particular configuración del espacio narrativo: “hombre y espacio, personaje y geografía novelesca, formarán un *continuum* lógico que explicita, de inmediato, las conductas del primero en función del segundo, o al revés” (Llarena, 1997: 184). Este comentario apunta a obras como *Cien años de soledad* (1967), que construyen un espacio ficcional que propicia la aparición de lo imposible, el pueblo de Macondo. Vemos un mecanismo análogo en el cuento de García Arreaza. La historia toma lugar en Puerto la Cruz, ciudad venezolana real, que es referida por la narradora como una “salina sucursal macondiana” (García Arreaza, 2011: 9). El guiño intertextual a la novela de García Márquez sirve como una advertencia, apunta a la cualidad no-mimética de la historia y al tono magicorrealista de la narración.

El universo que habitan los personajes de “Nuestro señor, Alexander Stein”, por tanto, posee unas características distintas al nuestro. Para empezar, los sueños no están desconectados del mundo. Por el contrario, ambas realidades, la onírica y la cotidiana, dialogan. Este principio es uno de los motores de la diégesis. La primera señal de las cualidades sobrenaturales de Ana es revelada a través de un sueño: “Una noche de lluvia sin tregua y canciones olivas, Ana se levantó con el alarido atravesado. [...] Gritaba que tenía la boca llena de sangre porque le habían robado los dientes. Así se repitió durante cuatro noches” (García Arreaza, 2011: 14). La familia busca la ayuda de Stein, quien interpreta la extraña situación: “Soñar eso significa que alguien va a morir pronto” (García Arreaza, 2011: 15). Unos días después, se cumple la profecía: la madre de Ana fallece. Este diálogo en torno a los sueños es el inicio de la relación de los dos protagonistas, relación que es el eje de la historia.

Este no es el único ejemplo que podemos encontrar. Los personajes centrales dedican distintos episodios a discutir el significado del mundo onírico. Cuando la abuela de la narradora sueña que ve a su madre muerta, mientras siente comezón, quiere decir que “todavía [le] están creciendo las ramas” (García Arreaza, 2011: 17), aún no ha desarrollado sus capacidades mágicas por completo. Más adelante, ella misma sueña

con la nieve y Stein no se atreve a descubrir el significado completo de la imagen, pues sabe que es algo negativo (García Arreaza, 2011: 23).

En un mundo en el que los sueños son predicciones del futuro o revelaciones encriptadas de lo real, no es extraño que la magia sea un elemento importante. Tal como señala Gomes, las habilidades sobrenaturales de Stein son una de las expresiones más claras del carácter no-mimético de este relato. Desde que llega Puerto la Cruz, el extranjero adquiere fama: “además de zapatos y botas, también daba con el futuro monetario, descubría cuernos y desmontaba trabajos de otros artistas de lo oscuro” (García Arreaza, 2011: 13). Las habilidades señaladas en esta primera descripción, que no incluye nada que no pueda ser interpretado como simples supersticiones, van escalando en intensidad a medida que avanza la trama. Lo sobrenatural alcanza su punto más álgido en una confrontación con otro personaje, Yolanda.

Esta mujer es perfilada como “una de las fundadoras del barrio, india de pura cepa” (García Arreaza, 2011: 25). En lo que respecta a la magia, es la contraparte local de Stein: “Decían que Yolanda maldecía a la gente que le miraba mucho la fealdad, que bastaba agarrar un sapo y hacerle tragar un papel con el nombre de esa persona para que todo se viniera abajo” (García Arreaza, 2011: 25-26). Además, es la abuela de Julia, interés romántico de una de las hermanas de Ana. Este es el origen de la confrontación. Cuando Alma reprocha a Stein su interés por la más joven de las Arreaza, él es capaz de adivinar su lesbianismo y su atracción por la nieta de Yolanda. La cuestión es que la bruja es sobreprotectora: “Muchos hombres trataron de pedir la mano de la hermosa Julia, pero ella [Yolanda] los espantó con diversas triquiñuelas” (García Arreaza, 2011: 26). Para poder seguir cortejando, y entrenando, a Ana, Stein promete resolver el problema de Alma.

El enfrentamiento entre los brujos es el episodio en el que la irrealidad resulta más prominente:

Yolanda estaba en la cocina cuando la puerta se cerró de golpe. Se dio vuelta y dejó caer los platos. La habitación de al lado guardaba un santuario con dioses indios y mujeres desnudas. La cabeza de la madre de Yolanda reposaba en un frasco con hierbas y con el aceite que se formó en la superficie avivaba el fuego de algunos oratorios. Los susurros empezaron a acercarse y la vieja no comprendía de qué se trataba. Había noches en que ella no invocaba a nadie y la casa permanecía en silencio, donde apenas se escuchaba el llanto de Julia que ansiaba ver las luces de la ciudad. Hubo viento en la cocina, el polvo levantó una nube brillante. Luego un temblor azotó los utensilios y la piel de Yolanda se despertó del sopor de sus días espesos. El calor la hizo despojarse de la bata. Cerró los ojos, escrutando el temor. Ella no estaba acostumbrada a sentir temor. Cuando abrió los ojos, Stein estaba de pie frente a ella con una caja en la mano (García Arreaza, 2011: 26-27).

La puerta cerrándose, los susurros, el temblor que azota los utensilios y la aparición repentina de Stein, esta escena convoca una serie de elementos contrafactuales que articulan con los demás hechos mágicos que aparecen en el relato.

Tal como ha salido a relucir en otras partes del análisis, una de las habilidades esenciales de Stein es la lectura del futuro en las cartas. Esta habilidad sobrenatural guarda una relación íntima con la estructura del texto, tanto para la construcción de la historia como para su cualidad metaficticia.

Lo primero a considerar es el doble sentido que tiene la palabra “carta”, que se puede referir tanto a un escrito dirigido a una persona como a las cartulinas que conforman un mazo. Interesa traer a colación estas dos definiciones porque, en el relato, se apela a ambas y se construye, además, un vínculo entre ellas. La narradora conoce la historia de Ana de forma indirecta, a través de lo que ha escuchado de su familia y gracias a distintos objetos que encuentra tras la muerte de su abuela. Entre estos escasos registros físicos están las cartas que Alexander Stein escribió a la joven Arreaza. Dos de estos documentos son citados en la diégesis. Este vínculo entre las cartas y la memoria es explicitado. En la escena en que se consuma la relación entre los protagonistas, leemos: “La levantó [Stein a Ana], entregando el primer beso que la memoria reconstruiría a través de los años, a través de las palabras en postales y de hombres que vendrían arruinando lo inviernos con dedos calientes y malos alientos” (García Arreaza, 2011: 30-31).

Por otro lado, la importancia de las cartas, en su segunda aserción, ya ha empezado a mostrarse, son las herramientas que utilizan tanto Stein como Ana para leer el futuro. No solo, la relación de ambos personajes gira en torno al mazo y a la capacidad que otorga dicho objeto a los iniciados. El extranjero va por primera vez a casa de las Arreaza debido a su habilidad como intérprete de los sueños y las cartas. Tras la muerte de la madre, “empezaron las visitas de Alexander, que primero ofrendó muñecas y dulces, llevado por la culpa, como si leer los símbolos de la vida lo hiciera partícipe de los retorcidos designios que éstos propagaban entre los hombres” (García Arreaza, 2011: 13). Asimismo, esta culpa lo lleva a enseñar cómo leer las cartas a Ana, lo que desemboca, eventualmente, en el romance entre los dos personajes.

En “Nuestro señor, Alexander Stein”, las cartas son formas de leer el tiempo. Las que escribió el extranjero llegan a las manos de la narradora como documentos, piezas de un pasado que apenas sobrevive. El segundo tipo de cartas, las que sirven para

predecir el futuro, plantean un desafío a la realidad y adquieren, en la diégesis, una naturaleza paradójica. Desde el punto de vista de Ana y Stein, hablan del porvenir. En cambio, para la narradora, son fragmentos del pasado. En ambos sentidos, muestran una relevancia que excede la simple materialidad del objeto y que se vincula a una cronología no convencional.

El mazo de la abuela, que nunca abandonó, a pesar de que sus nietas le regalaban uno nuevo cada año (García Arreaza, 2015: 16), es heredado por la narradora. Somos informados de la herencia en las primeras páginas (García Arreaza, 2011: 10), pero no podemos entender las dimensiones de este hecho hasta haber culminado la lectura. Ana está ligada a una realidad mágica y ese vínculo es representado por el tarot. Al recibir las cartas, la narradora está recibiendo una parte esencial de la identidad de su familia. Este diálogo con el pasado es conflictivo. Para empezar, porque la distancia generacional trae consigo una diferencia en las creencias de los personajes. Explica la voz narrativa: “La verdad es que nunca le pedí que me leyera las cartas ni nada parecido: nunca me gustó ningún hombre del barrio, tampoco las doncellas encerradas, y apenas pude, me fui corriendo a la universidad, sin saber cómo jurar por Capuano o por Odín” (García Arreaza, 2011: 33). Aun así, el peso de la identidad familiar cae sobre ella, lo cual se evidencia en cómo busca reconstruir el pasado de su abuela a través de la narración.

Finalmente, en el último párrafo, la narradora intuye que repetirá la historia, al encontrarse con Stein durante el funeral de su abuela. Es imposible saber si el ciclo, efectivamente, reinicia, pues el relato formula un final abierto. De cualquier manera, la protagonista reconoce que la herencia va más allá del mazo:

Él se levanta, quebradizo y risueño, con el traje y el bastón. Las cosas viejas no huelen como las antiguas, me digo. El cariaquito morado. Son los recuerdos los que lijan los filos de la intimidad, hay un dialecto escondido para las correspondencias que tendremos para el resto de la vida: el aroma de los senos de mi abuela ya me había dicho el final de esta historia. Empiezo a temblar, diciéndome que he visto antes la nieve y los bastones, que no hay por qué temer. Alguien dirá que es el calor de aquí lo que nos hace tan inquietas, lo que nos lleva a usar ropa interior diminuta o apretarnos los pezones mientras dormimos. Toma el mazo y revuelve las cartas mientras se acerca. Mi arcano es La Muerte. Alexander dice que algo va a cambiar, aunque mis ojos sean siempre grises y Capuano uno de mis dioses (García Arreaza, 2011: 33-34).

En la última línea, la narradora se identifica con su abuela, reconoce a Capuano como su dios y, asimismo, recuerda haber tenido las mismas visiones que su ancestro, también

ha visto la nieve y los bastones. La herencia que recibe no se limita a unas cartas, se extiende al mundo que habitó Ana y que, ahora, le pertenece a ella.

Abrimos el análisis de “Nuestro señor, Alexander Stein” viendo cómo un gesto onomástico relaciona a la narradora con la figura autorial, lo cual permite leer este relato desde la autoficción. Ahora, no hemos revisado cómo se despliega la especularidad. El punto de toque sobre el cual se construye la metaficción es el encuentro de la narradora con Alexander Stein: “Él me mira, algo me dice que un día escribiré ‘a veces sueño que sigue mirándome’” (García Arreaza, 2011: 33). Este breve comentario trae nuestra atención sobre el carácter textual de esta historia. La sencillez del dispositivo no evita que posea una potencia especular importante: al concebir la posibilidad de escribir sobre dicho encuentro, el lector adquiere consciencia de la cualidad textual del relato.

Esto articula con el tema de las cartas y el diálogo que entablan con la cuestión del tiempo. El guiño especular, en el cual se prevé la escritura del intercambio de miradas, explicita el tiempo paradójico de la diégesis: proyecta un “futuro” que, en cierto sentido, ya se ha concretado en un “presente”, y que, además, estaría registrado en el texto. Si, al recibir la mirada de Stein, la protagonista imaginó que escribiría sobre ese momento, el relato podría ser leído como el producto de dicha escritura. La relevancia de esta consciencia para la historia es clara. “Nuestro señor, Alexander Stein” es una reconstrucción de la biografía de Ana a partir de “documentos”: los cuadernos (García Arreaza, 2011: 10-11), las fotografías (García Arreaza, 2011: 10-11) y, como hemos visto, las cartas. En resumen, la historia familiar es escritura o, para ser precisos, una reescritura que busca ordenar fragmentos del pasado que llegan al presente. En el momento que el personaje central intuye que escribirá sobre el encuentro, está señalando a dicha reescritura.

El dispositivo metaficticio también dialoga con la cualidad no-mimética del texto, en tanto que formula el tiempo paradójico en el que existen los personajes. La narradora está condenada a repetir la historia de la abuela, la cual constituye la diégesis del cuento. Su propia vida devendrá escritura, de la misma manera que la historia de su abuela lo hizo. El pasaje autorreflexivo que citamos arriba es, también, el punto en el cual la narradora adquiere consciencia del legado –familiar, mágico, espiritual– que ha recibido. Por tanto, la especularidad refleja, simultáneamente, un elemento estructural y otro temático: el tiempo cíclico en el que habitan los personajes y la temporalidad

paradójica del texto, en el que pasado y presente coinciden a través de la escritura y las cartas.

El punto fuerte de esta metaficcionalidad se encuentra en la contradicción que implica introducir a un personaje que simula coincidir con el autor “real” en una historia imposible. En este sentido, resulta relevante volver sobre lo que afirma Vera Toro (2017) en torno a la autoficción y lo fantástico:

Es interesante la composición de la preposición ‘contra’ (παρά) con el sustantivo δόξα que significa ‘opinión’ o ‘expectativa’. Estéticamente ocurre lo mismo en una narración fantástica, solo que en el nivel del enunciado. La narración paradójica y la narración fantástica tematizan indirectamente la narratibilidad del mundo. Mientras en la narración fantástica, sobre todo, se ponen en tela de juicio las leyes naturales del mundo extratextual, en la narración paradójica se examinan las posibilidades y los límites de la narratibilidad misma, en cuanto a la enunciación como enunciado (Toro, 2017: 199).

A pesar de que el relato de García Arreaza no es fantástico, sino mágicorrealista, se despliega una forma de autorreflexividad análoga. El texto interpela las posibilidades de “narratibilidad” del mundo. Explora el problema de la identidad y de la relación con la familia, pero, para hacerlo, construye un universo ficticio en el que las leyes naturales se pueden quebrar. La tensión que aparece entre el personaje-espejo del autor y el mundo imposible que habita es el fundamento de un discurso metaficcional que cuestiona las posibilidades del “yo” de narrarse a sí mismo. Frente a esta lectura, no resulta extraño que el texto formule una temporalidad imposible, pues cuestiona las posibilidades de un discurso que busque reconstruir la memoria familiar y la relación con el pasado.

Finalmente, “Nuestro señor, Alexander Stein” formula el problema central que señalamos al analizar “Los da(r)dos de la ninfa” desde una perspectiva distinta. En este caso, el “yo” permanece prácticamente oculto. Sabemos que es nieta de la protagonista y que ha recibido la herencia. Más allá, no participa en la historia hasta los párrafos finales. Sin embargo, al reconstruir la vida de su abuela, reflexiona sobre su propia identidad. El antepasado es el “otro” que refleja al “yo”. Esta dialéctica no es solo una metáfora, ambas historias, la de Ana y la de su nieta, parecen coincidir a través del extranjero que determina el destino de la familia Arreaza.

En el tercer apartado, dedicamos el último apartado a *Yo soy la rumba*, de Ángel Gustavo Infante. La novela representaba un punto de reflexión en tanto que desplegaba los mecanismos propios de la modalidad especular, según la define Colonna, sin llegar a ser un texto autoficcional. Es posible establecer una analogía entre esto y el análisis de los

relatos de García Arreaza. De los textos trabajados en este apartado, los suyos son los únicos que no hacen de su autorreflexividad una propuesta explícita. Dicho de otro modo, los elementos especulares son tan sutiles, que los cuentos de García Arreaza se distancian de las demás obras que hemos estudiado. Es precisamente por esto que sale a relucir cómo cualquier obra autoficcional es inevitablemente autorreflexiva. No solo, los textos de esta autora, sobre todo “El bosque de los abedules” y “Nuestro señor, Alexander Stein”, exploran estrategias metaficticias que, por su propia sutileza, representan un punto de interés. La forma en que reflexionan sobre su estructura y en que reflejan su textualidad, al distinguirse de los demás autores de nuestro corpus, señalan otras formas de explorar la modalidad especular de la autoficción sin necesidad de apelar a una metaficcionalidad abierta.

4.6. Conclusión

Los textos que hemos trabajado, al construir un modo metaficticio encubierto, ponen el eje de la ficción en otros temas. Si la especularidad abierta que estudiamos en el tercer apartado hacía que la estructura narrativa girara en torno a la autorreflexividad, de manera que hasta la historia era una problematización del concepto mismo de texto ficcional, en las formas tácitas se invierte la relación. Los elementos metaficticiales suelen estar a disposición de la historia narrada. Dicho de otro modo, los elementos autorreflexivos, en tanto que internalizados a la estructura, sirven como engranajes en la maquinaria textual. La autoconsciencia, en las novelas de Stefano, subraya el fluir de la subjetividad de sus personajes. Las reflexiones sobre la creación literaria son, a fin de cuentas, cuestionamientos a la realidad de los personajes e indagaciones sobre la identidad de la protagonista. Los elementos metaficticios y los dispositivos intermediales desplegados en *Sin partida de yacimiento*, de Barrera Linares, hacen tangible la artificialidad de este –y cualquier relato– identitario. Aun así, el centro de la narración es la memoria, incluso si esta se reconoce ficticia. La escritura, para el narrador de los relatos de *Una mujer por siempre jamás*, de Infante, es una herramienta para reconstruir la memoria y darle sentido. En *versiones de martha*, de Colmenares, la problematización es en torno a los límites que separan lo real de lo ficticio. Este cuestionamiento sirve para reflexionar sobre la existencia, sus puntos de ruptura, sus cambios y su monotonía.

Los relatos de Enza García Arreaza resultan un punto problemático en esta estructura. Pero las particularidades que presentan, para nuestra investigación, se refieren a su cualidad especular. Su autorreflexividad está tan encubierta que obliga a preguntar por los límites de la forma autoficcional que estamos estudiando. Esto no evita que los mecanismos metaficcionales sean complementos de la estructura narrativa, centrada en otros temas que no necesariamente problematizan la ficción. Aunque “El bosque de los abedules” puede ser interpretado como una alegoría de la tradición literaria, este no es el único problema abordado en el relato y en ningún momento la artificialidad del texto es explicitada. “Nuestro señor, Aleander Stein”, por su parte, sí hace tangible su propia escritura. Sin embargo, lo hace para explorar los temas abordados –la tradición familiar, la identidad– y para acentuar el tiempo paradójico en que habitan los personajes.

Esto obliga a centrar nuestra atención en otra característica importante de la autoficción especular, según la revisamos en el segundo apartado. Tal como señala Patricia Waugh y Linda Hutcheon, a pesar de su carácter autorreferencial, la metaficción es, a fin de cuentas, una forma de reflexionar sobre el mundo y no, como se podría pensar, una forma de narcisismo literario vacío. Sin dudas, esto ya salió a relucir en el apartado anterior: las obras de Blanco Calderón indagan en el tema de la violencia; algunas novelas de Olivari, en tanto metaficciones historiográficas, cuestionan el discurso histórico. Sin embargo, al atender a formas metaficticias tácitas, este principio resulta ineludible. Por tanto, revisar autores de distintas generaciones, que apelan a formas autoficcionales heterogéneas, para trabajar problemas de muy distinta índole, permite ver los cambios que atraviesa la literatura venezolana y, al mismo tiempo, apreciar las formas en que dialoga con el contexto en el cual son producidas.

Por último, no debemos dejar de considerar la importante carga paródica que define la autoficción en la mayor parte de los textos. Al centrar la autorreflexividad en la figura del autor y configurarla como un ente metatextual, que trae a colación las nociones en torno a la autoría, en general, y la postura literaria individual, según el caso, las obras analizadas en este apartado deconstruyen la imagen que se puede tener de ambas instancias. Ya sea para interpelar la imagen tópica del escritor o para desmontar las figuraciones individuales de cada autor, estos textos se encargan de parodiar y, por tanto, cuestionar, las ideas comúnmente asociadas a la autoría literaria.

5. NARRAR LA HISTORIA DE LA ESCRITURA: AUTOFICCIÓN INTRUSIVA EN TRES OBRAS

Al estudiar la postura intrusiva, Colonna trae a colación los párrafos iniciales de *Papá Goriot* (2009), de Balzac, como ejemplo clásico de esta modalidad autoficticia. En las líneas citadas, el narrador de la novela acusa a un hipotético lector de insensible, en tanto que tachará al autor tras la lectura. Finalmente, asegura que la historia narrada es veraz. La relación de esta estrategia con el modo especular de la autoficción que hemos estado trabajando es evidente: en tanto que la voz narrativa se dirige a quienes leemos, se produce una metalepsis. Las implicaciones del mecanismo son profundas. La consecuencia de mayor relevancia para el concepto que Colonna define, la autoficción intrusiva o autorial, es la identificación de dos figuras que la teoría literaria se ha encargado de distinguir, el autor y el narrador, en este caso, heterodiegético. Siguiendo a Genette, es esencial no perder de vista que, “cuando se trata de un relato de ficción, en que el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y en que la situación narrativa supuesta puede ser muy diferente del acto de escritura (o de dictado) que se refiere a ella” (Genette, 1989a: 271). Así, la cuarta propuesta de Colonna es una subversión de un precepto enraizado en los estudios de la literatura. Sin embargo, la asociación del narrador y el autor no resulta extraña. Por el contrario, y a pesar de la insistencia de la crítica, esta es una confusión común en lectores no-críticos: creer que el narrador heterodiegético de una novela o relato es, de hecho, una representación intratextual de quien escribe, pensar que la voz que narra es, en última instancia, la del autor de la obra. No solo, al considerar el comentario de Genette, debemos recordar que los textos que buscan producir dicha confusión intencionalmente no son extraños y tampoco se limitan a la autoficción. Partiendo de estas premisas, la postura intrusiva se fundaría en una asociación errada. Esto plantea preguntas y dificultades que no podemos ignorar.

Para empezar, que la asociación narrador-autor sea algo común debe llevarnos a cuestionar el concepto mismo de autoficción intrusiva. Dicho de otro modo, si esta postura se funda en una confusión, ¿no sería ella misma un equívoco? Por supuesto, la verdadera pregunta subyace bajo esta y apunta a las particularidades de la propuesta de Colonna. Nuevamente, el ejemplo de Balzac es capaz de esclarecer el problema: el narrador de *Papá Goriot* no solo se dirige al lector, lo hace para acusarlo por juzgar al autor y para prometer la veracidad de la historia. La voz narrativa trae la atención sobre sí misma y sobre la narración que inicia. No solo, aunque la asociación con el autor no

se haga explícita en ningún momento, el hecho de que se lo mencione y se lo defienda, en la misma medida que se defiende la historia, parece sugerir el vínculo entre ambas figuras. Por tanto, la postura intrusiva no se limita a conectar al narrador con la función-autor, proyecta dicha asociación de forma explícita. Transforma el equívoco en una estrategia narrativa y en un dispositivo de autoconciencia.

En este sentido, el narrador intrusivo de esta postura autoficcional proyecta un “yo” que busca identificarse con el del autor “real”, transformándose en lo que podemos denominar, siguiendo a Genette, un ente metaléptico que desafía la fronteras de la ficción: “la ambigüedad del pronombre *yo* [...] forma con bastante claridad lo que podemos llamar un *operador de metalepsis*” (Genette, 2006: 101-102).

Esta formulación plantea una relativa novedad para las definiciones de texto autoficcional. Volviendo sobre lo que afirma Genette *Ficción y dicción*, podemos recordar que su acercamiento a la autoficción ponía al personaje en el eje del problema. Según la fórmula contradictoria propuesta por el francés, tanto el narrador como el autor se identifican con el protagonista autoficcional, sin coincidir entre ambos. Esta contradicción era la esencia del concepto para este teórico. En contraste, la cuarta propuesta de Colonna hace que el autor y el narrador, aparentemente, coincidan. En otras palabras, en este tipo autoficcional, quien narra se adjudica la autoría de lo narrado. Para distanciarse todavía más de la propuesta genettiana, en la postura intrusiva, el personaje que representa al autor en el texto no se inmiscuye en la ficción, es un ente heterodiegético.

Según el estudio de Colonna, esta figura erige una historia en un nivel externo a la diégesis: relata los pormenores del proceso narrativo, describe el desarrollo de la escritura. Dicho en breve, narra la historia de narrar o de escribir. Esto significa que se construye una trama metaficcional, en su sentido etimológico: una ficción más allá de la ficción, una historia en los márgenes de la diégesis. Luego, desde cierta óptica, tomando en cuenta la estructura de la autoficción intrusiva, la diegésis de una novela de esta clase deviene en una suerte de *mise en abyme*, un texto dentro de otro texto, con la salvedad de que el primero simula ser el testimonio real de quien escribe. Al personaje que protagoniza esta historia fuera de la diégesis, Colonna lo denomina el narrador-autor. La denominación, por sencilla, resulta efectiva. Mas, no podemos perder de vista que dicha figura, el narrador intrusivo que relata la historia de narrar, sigue siendo un ente ficcional, incluso si pretende coincidir con el autor.

La autoficción especular se puede definir, partiendo de lo dicho, como una modalidad de la postura especular. Por un lado, el narrador intrusivo funciona como un operador de metalepsis. Por otro, se puede entender la diégesis como una forma tácita de *mise en abyme*. Dicho de otro modo, la voz narrativa, al revelar la historia de narrar en un marco extradiegético, se adjudica la autoría de la diégesis y esta deviene, como señalamos arriba, en una especie encubierta de metatexto. En síntesis, la modalidad intrusiva o autorial despliega los mecanismos propios de la especularidad autoficticia descrita por Colonna. Lo que diferenciaría este modo del analizado en el tercer apartado de nuestra investigación, la autoficción especular según la define Colonna, sería la estructuración de los mecanismos metaficcionales. La postura intrusiva no hace que la metalepsis y la *mise en abyme* sean el centro de la diégesis. En cambio, las transforma en cualidades esenciales de una voz narrativa que reflexiona sobre su labor como narrador.

Esta forma de construir la especularidad autoficticia produce un discurso narrativo cuya cualidad esencial es la modulación irónica. La diégesis de una autoficción intrusiva es, simultáneamente, una metaficción encubierta, aunque esto nunca se hace explícito. El narrador en ningún momento deja de cuestionar su función dentro del texto, a veces llegando a abandonar su labor para hacerlo. Por último, la existencia del narrador-autor es, en sí misma, un comentario autorreflexivo sobre la asociación errada que puede hacer el lector entre estas dos figuras. Estas formulaciones estructuran el texto autoficticio, en su modalidad intrusiva, de forma análoga al significado irónico descrito por Hutcheon: un sentido fluido, nunca cerrado, en el que ningún significado priva sobre otro (Hutcheon, 2005: 60, 64).

Estas nociones, quizá un tanto abstractas en este punto, saldrán a relucir en los tres ejemplos venezolanos que ponen en práctica la forma intrusiva de la autoficción. Cada uno despliega, poniendo el énfasis en distintos elementos del discurso, las estrategias que hemos señalado: proyecta una coincidencia entre el autor y el narrador; narra los pormenores del proceso creativo, sin inmiscuirse en la historia de la diégesis; y, en el proceso, formula un cuestionamiento a la función-autor del discurso. Al hacerlo, construyen una estructura irónica que resulta esencial en los textos. *Parto de caballeros* (1991), de Luis Barrera Linares, es un texto que contrasta con el ejemplo clásico proporcionado por Colonna, en tanto que la figura del narrador-autor no interviene para prometer la veracidad de la historia. En cambio, subraya la cualidad ficticia y, además, señala su propia ambigüedad. En cambio, *Cadáver exquisito* (2010), de Norberto José

Olivar, formula una propuesta distinta, en la que el narrador indaga en las dificultades de relatar una historia verídica. Finalmente, el texto se vuelve un cuestionamiento a las ficcionalizaciones de la realidad, específicamente, a las biografías noveladas y a las novelas históricas. Por último, *Tristicruel* (2014), de Domingo Michelli, plantea una formulación compleja de la autoficción intrusiva. Se centra en la figura autorial del libro, cuestionándola a través de una modulación irónica. Pero, para hacerlo, apela al aparatage peritextual, construyendo una figura distinta al narrador-autor que define Colonna. Este texto supone, sobra decirlo, un caso paradigmático que interpela los presupuestos teóricos, sin necesariamente contradecirlos.

5.1. *El autor en los márgenes: Parto de caballeros, de Luis Barrera Linares*

Al volver sobre un autor que ya hemos revisado en el cuarto apartado de nuestra investigación, parece inevitable contrastar el texto estudiado con el que trabajaremos en las siguientes páginas. En tanto que el objetivo de esta parte de nuestra investigación es analizar una modalidad autoficcional distinta a las vistas previamente, es obvio que *Parto de caballeros* (1991) muestra importantes diferencias, en su estructura autorreferencial, con respecto a *Sin partida de yacimiento*. Esto no evita que haya similitudes. Es natural, han sido escritas por un mismo autor y reflejan, por tanto, las búsquedas que él ha mantenido a lo largo del tiempo. Primero, una de las características que une los trabajos de Barrera Linares es la autoconsciencia: la suya es una ficción marcadamente autorreflexiva. Segundo, la presencia de narradores que imitan los idiolectos del caribe también es una cualidad que se repite en distintas obras del venezolano, incluida la que abordaremos en esta sección. Tercero, apreciamos una presencia de temas sexuales en ambas novelas, hiperbolizados y vistos a través del humor y la ironía en todo momento. En el caso al que dedicaremos las páginas que siguen, esto se lleva a un extremo delirante y grotesco. Finalmente, trasluce una preocupación por reflejar y satirizar la sociedad en la que viven el escritor y los personajes. Pero, si en los “autorrelatos” el escenario de la acción se reducía a la ciudad natal del protagonista y a Caracas, en *Parto de caballeros* entran otros espacios en juego: Puerto Rico e Inglaterra, específicamente. Aunque el pueblo británico donde ocurren algunos episodios de la historia está repleto de venezolanos y es, consecuentemente, una referencia descontextualizada a la sociedad caribeña.

Un aspecto que no debemos pasar por alto es la distancia cronológica que separa la publicación de ambos libros. *Parto de caballero* llega a las librerías dieciocho años antes que *Sin partida de yacimiento*. Esto, entre otras cosas, explica que la autoficción sea una referencia más explícita en la segunda. La nueva forma de escritura del “yo”, en la primera década del siglo XXI, es bien conocida y ha empezado a llamar la atención de los escritores de Venezuela, tal como se evidencia en algunos de los autores que hemos trabajado –vemos un ejemplo análogo en Ángel Gustavo Infante, que en 2006 publica su primer volumen de relatos claramente autoficcionales–. En contraste, la estructura autorreferencial, e incluso autoficticia, de *Parto de caballeros* resulta peculiar y responde, de manera concreta, al concepto de la postura intrusiva que hemos perfilado en esta introducción.

La historia narrada no es autobiográfica. Tampoco existe un personaje que reproduzca intradiegeticamente al autor. Nos encontramos ante una ficción que no pretende reflejar la realidad extratextual: como el título sugiere, se narra el inverosímil embarazo de un hombre, así como la juventud del hijo del personaje. En cambio, la autoficción se sustenta en una estructura metaficcional que despliega dos niveles paralelos en el texto: la diégesis, en la cual se narra la historia del parto imposible, y un nivel metadieético, en el cual un autor-narrador⁷⁷ (ficticio) anota los pormenores del proceso creativo. Los dos niveles en ningún momento se cruzan. A pesar de que el autor-narrador no duda en adjudicarse el control completo del mundo que está creando, jamás quiebra la frontera de la ficción para insertarse en la historia. Esta estructura metaficticia es lo que hace de la obra un caso ejemplar de la postura intrusiva propuesta por Colonna, según la cual el narrador se da la tarea de contar la historia de narrar.

Que los límites que separan los dos niveles de la novela no sean permeables no significa que se encuentren separados. Por el contrario, podemos dividir los auto-comentarios del autor-narrador en dos grupos: los que se encuentran insertos en la narración y aquellos que están fuera de la diégesis, ubicados en notas previas o posteriores a los capítulos.

Para entender el funcionamiento del primer grupo, debemos precisar qué se narra en *Parto de caballeros*. La historia abre con el suicidio de Taíto Caballero, un famoso ex-bailarín de Puerto Rico. Su ex-mujer y su hijo, Yoni, reciben un enigmático testamento que, a primera vista, pasa por una broma de mal gusto del suicida.

⁷⁷ En esta sección hemos invertido el término de Colonna, quien se refería al narrador-autor, en tanto que la novela de Barrera Linares contiene el término según lo hemos usado arriba: autor-narrador.

Eventualmente, este documento mostrará su importancia: por medio de una canción, se pronostica el parto imposible. Más adelante, se revela que Yoni, ya adulto, se ha ido de su país y lleva una promiscua vida sexual. En Venezuela, conoce y tiene un breve romance con Marcos Knight. Este hombre, sin saberlo, posee una anatomía única y queda embarazado. En un primer momento, intenta mantener el secreto. Sin embargo, la noticia sale a la luz y se vuelve un asunto de importancia nacional. El nacimiento del inverosímil niño, Morito, es reportado por radio y televisión, y seguido por personalidades de todo el mundo, incluidos presidentes de otros países y la realeza británica.

Moro, recién nacido, viaja a Inglaterra. Vive su infancia en la Mansión Clacton, aislado del mundo y cuidado por un grupo de sirvientes. El propósito del encierro es evitar que el niño desarrolle las mismas preferencias que su padre. En otras palabras, evitar que sea homosexual. Coherentemente, los habitantes de la casa, liderados por Bronca Quarrel, una mujer negra, voluminosa y vulgar, se aseguran de que Morito solo tenga contacto con programas de televisión y libros escogidos o creados para desarrollar una masculinidad tradicional y heteronormativa. Cabe recordar que Luis Barrera Linares retoma este tipo de sátira de una parte de la sociedad venezolana y caribeña, de pensamiento tradicional, machista y homófobo, en *Sin partida de Yacimiento*. Los dos casos muestran un procedimiento común: una hiperbolización irónica que acaba por desmontar el pensamiento heteronormativo o, por lo menos, mostrar sus contradicciones.

Más allá de algunos episodios que hacen dudar a los encargados de la Mansión Clacton, Morito posee un claro interés por las mujeres. Así queda demostrado el día que lo llevan a un burdel, que es dirigido, además, por la abuela del joven Knight. Este hecho no es casualidad. Paloma Caballero ha estado buscando a su hijo, Yoni, quien ha desaparecido y no ha tenido contacto con su primogénito —en el capítulo dedicado al alumbramiento, se revela que fue encarcelado para evitar que interfiriera en tan importante evento—. Al enterarse del nacimiento de su nieto, Paloma viaja a Inglaterra con su nuevo esposo, el vidente Rómulo Abreu. Tras llegar a la ciudad donde está recluido Morito, se da cuenta de que el acceso a la misteriosa y hermética Mansión Clacton es casi imposible. Luego, se instala en Inglaterra y planea una estrategia para conocer a su nieto.

Es necesario realizar un inciso sobre la estructura narrativa de *Parto de caballeros*. Hemos simplificado el desarrollo de la historia a sus hechos claves y los

hemos ordenado cronológicamente, mas no es así como son narrados en la novela. Los saltos temporales son constantes, muchas veces arbitrarios. En parte, esta estrategia busca complementar ciertos elementos de la anécdota metaficcional: como veremos, el autor-narrador está escribiendo “borradores” y el aparente desorden cronológico busca reflejar el caos del proceso creativo. Al mismo tiempo, esto ayuda a construir un aire de misterio en torno a la narración: la llegada de Paloma a Inglaterra, por ejemplo, es narrada en el segundo capítulo, cuando el lector aún no está enterado de los pormenores de la historia.

Parto de caballeros concluye con el matrimonio de Morito y la hija de Rómulo Abreu, Mara. Nuevamente, este hecho poco tiene de casual: es parte del plan de Paloma para recuperar a su familia. De esta manera, se da un final relativamente feliz a la novela. Aun así, el ciclo se repite. En las páginas finales, Moro descubre que también ha quedado embarazado, sin que se aclare cómo ni cuándo.

Según se ha comentado, la historia está intervenida por incisos autoriales que comentan tanto el proceso creativo como la narración misma. El primer tipo de auto-comentarios están ubicados entre los capítulos o “borradores”, y serán analizados más adelante. Ahora nos centraremos en las reflexiones metaliterarias que se hayan insertas en la diégesis y que podemos dividir, a su vez, en tres grupos.

El primer auto-comentario metadieético que encontramos es una *mise en abyme*. A diferencia de los mecanismos especulares que hemos visto en otras novelas, este no refleja el texto como estructura, no es trascendental, para recuperar la terminología de Dällenbach, sino que espejea la historia en un metatexto. Lo encontramos en el primer capítulo, “Parto de San Juan”, en el cual se narra el suicidio de Taíto Caballero. El ex-bailarin deja, como testamento, un sobre que contiene la letra de un bolero de su autoría. En la tercera estrofa se explica la razón del suicidio:

Y un niño casi acostado
Se apareció en mi prosapia.
Rompió el cerco de mi estiércol
y soñé, Paloma, en coma,
que de mi tosca aventura por las
llanuras del puerto
sobreveníá un enteco beibi
con dime y direte
de mis intestinos trinos
¡Un pequeñín de mi ano!
¡Un fruto de mi culantro! (Barrera Linares, 1991: 22-23)

La relevancia del metatexto solo puede ser entendida una vez se revela que el título, *Parto de caballeros*, no es figurativo. Taíto Caballero se quita la vida porque tiene un sueño en el cual prevé el destino de los hombres de su familia: quedar embarazados y parir a través del ano. En tanto que no desea vivir esta experiencia, se suicida.

En el segundo apartado de nuestra investigación, revisamos cómo la *mise en abyme* textual es común a la hora de hablar de autoficción: al reflejar el proceso creativo, señala, directa o indirectamente, a la figura del autor. Pero el primer mecanismo metaficticio de la novela de Barrera Linares cumple otra función, permite contemplar “el enunciado [...] en su aspecto referencial de historia contada (o ficción); así, pues, resulta posible definir [esta] *mise en abyme* como *cita de contenido*, o *resumen intertextual*” (Dallenbach, 1991: 73). Dicho de otro modo, en el primer capítulo se resume, de forma oscura, el argumento central de la novela.

En sí misma, esta *mise en abyme* no justifica una lectura desde la autoficción. Para empezar, es un auto-comentario encubierto, realizado, no por el autor-narrador, sino por uno de los personajes de la diégesis, a través de un metatexto. Sin embargo, al ubicar el dispositivo especular en contexto y hacerlo dialogar con otros auto-comentarios, adquiere fuerza. No debemos olvidar que, antes de iniciar el primer capítulo, una voz narrativa que simula ser la figura autorial ha realizado una introducción que anuncia el carácter autoconsciente de la novela.

El segundo tipo de inciso metaficticio es el que realmente permite empezar a perfilar la forma en que funcionan las intrusiones autoriales que encontramos en *Parto de caballeros*. El narrador comenta, entre corchetes, detalles escenográficos de algunos episodios. Así, en el capítulo dedicado al bautismo, “El bautismo es un parto social”, para acentuar el hecho de que el sacramento es transmitido por la radio, el autor-narrador comenta los elementos de la transmisión:

Este niño que hoy traéis a la pila de cristianos que ya formamos parte de la militancia activa, pasiva y recíproca del mundo católico, este niño tiene la confianza y fe, esperanza y caridad, en que sabréis manejar con prudencia los automóviles del poderoso para lograr mantener el poder y poder entonces que los otros también puedan con su poderío personal y poderosísimo.
[música de fondo, Bethoven, La novena sinfonía interpretada por el Mariachi Vargas, para disimular lo incomprensible] (Barrera Linares, 1991: 113).

En el primer párrafo escuchamos la voz del cura encargado de bautizar al niño. En el segundo, entre corchetes y en cursivas, leemos un inciso autorial. Cabe resaltar el tono irónico y humorístico: no exclusivamente el discurso lleno de redundancias, también la

“música de fondo”, una pieza clásica interpretada por un mariachi, arreglo que hace colisionar la “alta” cultura con un género musical popular. Estos comentarios intermediales son comunes en los últimos capítulos de la novela y siempre cumplen la misma función. Aunque no sean reflexiones sobre el carácter ficticio de la diégesis, son comentarios del autor-narrador que complementan la narración al agregar otros elementos a la escena descrita⁷⁸.

Esta no es la única forma de intermedialidad que encontramos en la novela. En este mismo capítulo vemos otra estrategia que busca producir un efecto análogo:

πππ○○○○○○○○○○--66666@@@@@ Aló ¿Caracas? √√√√√√ “©aracas? Estamos en contacto, desde ¡Wivenhoe! ¡Desde Wivenhoe, Colchester, Inglaterra!,@@@@@@@@@ ¿Aló? ¿Aló? ¡Hola! ¡Hello! ¡Aquí Wivenhoe! ¿Caracas? ¡Vamos a darle, Caracas! [Listo, en el aire, conexión lograda, hable, hable]... Lamentablemente, no hemos podido llegar a ustedes antes para hacerles conocer las incidencias preliminares al bautizo (Barrera Linares, 1991: 111).

El objetivo es representar los problemas de comunicación entre el lugar donde ocurre el bautizo y el lugar en el que se transmite, Venezuela. De esta forma, los distintos símbolos buscan emular el ruido causado por la interferencia de la radio a través de la que se comunican los personajes. Además, vemos que los corchetes cumplen una función diferente a la ya estudiada: contienen la respuesta de alguien, no sabemos quién, en la sala de recepción. No marcan una ruptura en la diégesis, sino el comentario de un personaje.

Es evidente que esta forma de intermedialidad no se sostiene, como la anterior, en un inciso autorial y, por tanto, metaficticio. Aun así, la alteración de la prosa, realizada con el fin de imitar otros medios, posee una carga metaliteraria en el sentido que da Jesús Camarero (2004) al término: centra la atención del lector en la literariedad del texto. Al incorporar símbolos con el propósito de representar los sonidos y el funcionamiento de la radio, se construye una prosa no tradicional y difícil de entender en un contexto no literario. Por tanto, se obliga al lector a adquirir consciencia sobre la escritura, sus limitaciones y sus posibilidades.

El tercer tipo de inciso autorial es el que realmente permite apreciar la función central del autor-narrador: comentar el proceso de narrar. En el capítulo “Gran party:

⁷⁸ La intermedialidad es otra característica que esta novela comparte con *Sin partida de yacimiento*. No solo, vemos una forma análoga a la que revisamos en la parte IV de nuestro estudio. En el autorrelato que describía los episodios psuedo-epilépticos de la Condesa Ficcionauta, “¡Corre, pendejo! ¡Cooooorre!”, también encontramos incisos del narrador enmarcados entre corchetes.

happy birthday to you”, esta figura interrumpe la narración para celebrar que ha encontrado el título de su novela:

No obstante, la Venezuela de finales del siglo XX ya estaba acostumbrada a tales avatares publicitarios y cuando se supo que lo del parto de caballeros [¡Parto de Caballeros!, ¡ahí está el título!] había sido una ficción creada por los inventores del gobierno, nadie resultó perturbado ni sorprendido (Barrera Linares, 1991: 69).

El “avatar publicitario” referido es una estrategia para encubrir el nacimiento de Morito. Más importante para nuestro estudio es el auto-comentario. Como ocurre con los incisos intermediales que revisamos previamente, este también simula ser una anotación del autor-narrador. Ahora, el efecto metaficcional es más potente, pues pretende capturar el proceso de creación literaria: como si la voz de quien escribe hablara al lector desde el otro lado de la página, para celebrar que encontró un elemento importante de su creación, el título.

Los auto-comentarios no siempre simulan esta actualidad: la voz del autor-narrador marcando el momento en que se le ocurre una idea. En cambio, encontramos anotaciones que buscan mostrarse como “recordatorios”. Así ocurre en el cuarto capítulo o “borrador”, “Un parto secreto”, en el que Morito encuentra un recorte de periódico sobre su nacimiento. Tras citar íntegramente la noticia, el texto agrega la siguiente aclaratoria: “Documento válido solamente para la memoria de Luis Barrera Linares, quien más adelante se encargará de escribir la historia restante de este alumbramiento” (Barrera Linares, 1991: 52). Se subraya la idea de que el lector se enfrenta a un bosquejo que devendrá, en el futuro, en algo definitivo. Como es natural en un borrador, el escritor apunta indicaciones en los márgenes de la escritura, en este caso, el propósito del recorte periodístico.

El inciso posee una importancia ineludible. Identifica a la voz narrativa con Luis Barrera Linares. Si bien el venezolano es referido en tercera persona, la conexión será confirmada en un texto que clausura el libro y sobre el cual volveremos en otro momento. Más allá, esta peculiaridad, que el escritor sea mentado como alguien distinto a quien realiza los incisos, no evita que ambas figuras queden asociadas: el autor-narrador constantemente se adjudica la autoría de los borradores y, por tanto, de la obra en que, en teoría, devendrán. Luego, si el encargado de redactar ese texto final es Barrera Linares, podemos inferir, sin dificultad, que (en la metaficción) es la misma persona que prepara los bosquejos.

La diégesis, siguiendo esta premisa, avanza con el proceso creativo. Encontramos una prueba de esto en “Gran party: happy birthday to you”. El citado arriba no es el único auto-comentario contenido en este capítulo:

Marcos, que había adherido su oído derecho al hueco de la cerradura, sonrió con sorna y se frotó las manos con la satisfacción del que ha logrado echar una broma de buen gusto. No le importó que la piñata y la torta hubieran comenzado a envejecer, ni que los empleados se quedaran con las ganas de comer aquellos chocolates afrodisíacos enviados por la propia Reina de Inglaterra, Diana Primera, la evanescente. La historia comenzaba a volverse más coherente. Empezaba a encontrar el ritmo normal buscado por el narrador desde el principio. Bronca miraba desde lejos la imagen satisfecha de su patrón y recordó sin querer cierta noche de rocola, de ron, de sexo, de llanto y de secretos, en un burdel de Güiría (Barrera Linares, 1991: 73).

En el capítulo, Moro empieza a mostrar interés por una mujer, de ahí la satisfacción de Marcos y de Bronca. Esta satisfacción se alinea con la del narrador, que celebra haber encontrado la coherencia y el ritmo que había estado buscando. Este auto-comentario se diferencia de los anteriores, principalmente, en que no está enmarcado por corchetes, lo que trae como consecuencia que su integración a la narración sea orgánica. Esto no evita que su cualidad metaficticia sea palpable.

En esta tercera forma de auto-comentarios, se aprecia cómo la voz narrativa que reproduce ficcionalmente a Barrera Linares sostiene la autoficción intrusiva. No solo, se evidencia cómo la historia de narrar avanza con la diégesis. Cuando los capítulos son solo “borradores”, se anotan recordatorios; al encontrar un título, el autor-narrador celebra; finalmente, en un punto de la novela en que ambos niveles se alinean, el escritor (ficticio) señala cómo su escritura está tomando la forma deseada.

Sin embargo, la parte gruesa de los comentarios intrusivos se encuentra separada de la narración, en notas introductorias a los “borradores” y otros paratextos. Estos paréntesis metaficticiales dialogan con el relato del parto inverosímil, construyen un esqueleto que estructura la novela. La diégesis deviene reflejo del proceso de escritura, en tanto se explicitan las reflexiones que realiza el escritor durante la redacción.

Esta estructura es anunciada por los epígrafes que abren *Parto de caballeros*. Primero encontramos uno de Orlando Araujo, en el cual se refiere a Julio Garmendia: “Escribió como quería escribir y no como se lo dictaba la realidad” (Araujo; en Barrera Linares, 1991: 7). Esta cita dialoga con la siguiente, ahora sí, de Garmendia: “No tengo suficiente filosofía para remontarme a las especulaciones elevadas del pensamiento. Esto explica mis asuntos banales...” (Garmendia; en Barrera Linares, 1991: 7). Los dos

epígrafes señalan a los niveles de la novela. Araujo se refiere a la escritura no-mimética de Garmendia, de la misma manera que el autor-narrador de Barrera Linares constantemente recuerda la cualidad ficticia y delirante de sus personajes. Por otro lado, el comentario irónico de Garmendia se puede enlazar con el tono “vulgar” de la diégesis. Finalmente, estas referencias poseen otro nivel que no podemos omitir: Garmendia escribió un importante relato metaficcional, “Cuento ficticio” (1927), en el que un personaje, consciente de ser ficción, reflexiona sobre su estatus ontológico.

El tercer epígrafe introduce al lector en el juego metaficcional que será desarrollado en la novela, en tanto que está firmado por “El narrador”: “Cualquier parecido con la irrealdad ha sido conscientemente planificado” (Barrera Linares, 1991: 7). La frase es una inversión irónica de la típica aclaratoria que encontramos en novelas que buscan emular una realidad concreta. Asimismo, introduce al autor-narrador y el carácter marcadamente ficticio de la historia. Este mecanismo autorreferencial se desarrolla en otros dos epígrafes. Uno, firmado por “El autor”: “Todo lugar común ha sido incluido de mala fe y con el consentimiento de los personajes (gracias, señor Horacio Quiroga)” (Barrera Linares, 1991: 7). Repite la estructura del anterior, al hacer un auto-comentario de la obra, afirma lo tópico que, supuestamente, puede resultar y asegura que esto es intencional. En este mismo sentido, y complementando el carácter metaficcional, otorga voluntad a los personajes que encontraremos en la diégesis, personajes que, ya sabemos, guardan un “parecido con la irrealdad”. Por último, se introduce la figura del autor, en un principio, separada del narrador.

La distinción será anulada por el quinto epígrafe. Este se refiere al carácter grotesco y a la oralidad de los personajes y del narrador que encontramos en *Pacto de caballeros*: “¡Abajo la metáfora, muera la belleza verbal, vivan la joda metafísica, el lumpen, los excrementos!” (Barrera Linares, 1991: 7). La relevancia, para nuestro análisis, se encuentra en la firma a la cual se adjudica dicha afirmación, “Ambos”. Se refiere al autor y al narrador, enlazados, por lo menos, en sus búsquedas estéticas.

Estos epígrafes no solo anuncian la estructura de la novela. Son una explicitación de la modulación irónica que define la totalidad del texto. Una voz narrativa que comente la narración y, además, los por menores del proceso de escritura es, como comentamos en la introducción, un dispositivo autorreferencial. El vínculo (ficcional) entre el autor y la voz narrativa fuerza a quien lee a cuestionar el tipo de relación que ambas figuras sostienen. El mecanismo metaficcional va más lejos al construir una anécdota paralela a la diégesis, al relatar la historia de la escritura. Esta

metaficción, centrada en la voz narrativa, es ineludiblemente artificial, una ficción. Tal como ocurre con el personaje espejo del autor en una autoficción biográfica, la presencia de un ente especular subraya la ficcionalidad del texto y, en este caso, de la voz narrativa. La ironía es clara: al transformar al narrador en un personaje que se identifica con la figura autorial, se enfatiza el carácter ficticio de dicha identificación.

Los paratextos introductorios de *Parto de caballeros* explicitan esta contradicción. Despliegan lo que Ballart (1994) denomina un contraste de valores argumentativos: “la figura irónica [formula un] conflicto de valores de distinto signo, formando parte cada uno de una posible argumentación cuyo concurso invocan los enunciados de la ironía” (Ballart, 1994: 316-317). Así, hay un epígrafe firmado por el autor, otro por el narrador y uno por una figura híbrida que conecta ambas instancias. El texto reconoce que estos entes discursivos pueden existir separados y, al mismo tiempo, coincidir dentro del marco textual.

El vínculo se retomará en la “Introducción”. Previa al capítulo inicial, “Parto de San Juan”, este texto compuerta sintetiza la estructura de la novela. Para empezar, introduce la idea de que estamos frente a unos bosquejos: “Son ya doce borradores en total, todos agrupados por el autor-narrador para dar cuenta de los acontecimientos y de su ordenación. Probablemente éste [el que está por iniciar] pase a ser el capítulo uno” (Barrera Linares, 1991: 9). En el fragmento vemos cómo aparece una figura a la cual hemos hecho referencia, el “autor-narrador”, y que permite asociar las dos figuras que en los epígrafes, aunque aliadas en su intención estética, parecían distintas. Siguiendo este argumento, la voz narrativa afirma ser “quien dirigirá los movimientos” (Barrera Linares, 1991: 9) y se adjudica, así, la autoría del relato, subrayando la artificialidad del mismo.

Por otro lado, y coherente con la idea de que la anécdota extradiegética narra la historia de la escritura, sus pormenores y su desarrollo, no debe ignorarse que el número de borradores, doce, no coincide con la cantidad de capítulos de *Parto de Caballeros*. La incongruencia tiene sentido en tanto que, como es natural en el proceso de escritura, los esquemas iniciales cambian. Esta idea es explicitada más adelante, en el inciso previo al sexto capítulo, se anota: “sexto borrador que antes fue quinto” (Barrera Linares, 1991: 61).

El pasaje introductorio no se limita a la aparición de la figura autorial ficticia. Perfilado la estructura del texto. Primero, señala que se dispone a escribir una “novela, una narración extensa, un cuento muy largo [que] puede llegar a convertirse en historia a

través de la planificación de una anécdota limítrofe con lo cursi” (Barrera Linares, 1991: 9). Segundo, se comenta el nivel metaficcional: “Un escritor. Un tipejo que presume de andar a la búsqueda de originalidad actuará como la voz de fondo de una relación de hechos casi cotidianos” (Barrera Linares, 1991: 9). Estas dos historias, que serán exploradas en las páginas que siguen, coinciden, sobra decirlo, con los niveles que señalamos al iniciar nuestro análisis: la diégesis y lo metaficcional.

Finalmente, esta primera nota intrusiva cierra con una introducción análoga a algunos de los incisos que revisamos previamente:

Siéntese, vaya a la página siguiente, solácese, desangústiese, y comience a creer que su vida cambiará a partir del inicio de la historia. Sin patrocinio de nadie, sin música introductoria, con la más desfachatada de las escenas para la apertura de una antinovela, aquí usted dispóngase a captar el ambiente de un amanecer antillano, en una isla, con brisa y murmullo a borbotones, ¡escuche! ¡escuche! los primeros actores han llegado... (Barrera Linares, 1991: 10)

Igual que ocurría con el inciso intermedial que estudiamos arriba, la voz extradiegética, ejecutando una metalepsis, pues se dirige directamente al lector, describe detalles de la escena a narrar. Otras semejanzas se hacen palpables en el texto. Si bien no se refleja en el párrafo citado, en tanto que es solo un extracto, casi la totalidad de la introducción está enmarcada entre corchetes y escrita en cursivas —la excepción son las líneas iniciales, citadas previamente (Barrera Linares, 1991: 9)—. Estos signos, en la mayor parte de los casos, delimitan comentarios metafccionales y, coherentemente, no resulta extraño que se usen en estas notas.

Otro aspecto importante de la introducción es el género acreditado al texto, se le describe como una “antinovela”. El término suele estar asociado a la noción de novela autoconsciente que, a través de la autreflexividad, desmonta sus propias formas y anula el pacto ficcional que tradicionalmente se adjudica al género. Para ser específicos, según Gonzalo Sobejano, se puede llamar “*antinovela* a aquella que desentraña el género pensándose a sí misma” (Sobejano, 1988: 17). Luego, su implementación aquí no es casual y subraya lo que, tras los epígrafes y en las líneas finales de la nota introductoria, resulta evidente: la autorreflexividad de *Parto de caballeros*.

La estructura formal de esta introducción se repite en otras notas autoriales. Este es el caso de la que precede a “Un parto secreto”. Primero, entre paréntesis, indica que este capítulo es el “Borrador cuarto”. Luego, de nuevo entre corchetes y en cursivas, el autor-narrador confiesa que la “intención inicial ha comenzado a complicarse” (Barrera

Linares, 1991: 45). Reconoce, para empezar, que no logra hilvanar las distintas historias ni dar ritmo al relato, tampoco ha encontrado un título –ya sabemos que esto se corregirá a medida que avance la escritura–.

Retomando la formulación contradictoria, autor y narrador vuelven a disociarse. En este caso, es la segunda de estas figuras la que formula la paradoja:

Por ahora, el problema es otro. ¿Cómo convencer al narrador mismo de que lo que está contando es verdad, absoluta verdad, cómo lograr que relate y describa con naturalidad y sin el temor de estar tendiendo una trampa para sí mismo o para alguno de los personajes? (Barrera Linares, 1991: 45)

La voz extradiegética, que generalmente se da el nombre de autor-narrador a sí misma, se refiere al narrador en tercera persona. Es posible pensar, en un primer momento, en una disociación entre la figura metaficcional y quien narra en la diégesis, lo que traería consigo una distinción entre el autor y el narrador. Esta idea puede ser fácilmente objetada: como vimos previamente (Barrera Linares, 1991: 73), la figura del autor-narrador a veces interviene orgánicamente en la narración. Las contradicciones se alinean con la modulación irónica que desde el inicio se formuló entre estas figuras.

Por otro lado, sale a relucir el problema de la verosimilitud. La pregunta apunta al narrador, a su capacidad de narrar con “naturalidad” un hecho tan difícil de creer. Es necesario que se convenza a sí mismo de la veracidad del relato. Esto se refiere, indirectamente, a la percepción del lector: si quien narra no está convencido, su narración no será convincente para quien lee. Tal como se evidencia en los epígrafes, esta es una cuestión que preocupa al autor-narrador, sobre todo, debido al carácter nomimético de la historia.

Finalmente, en esta nota autorial, encontramos una reflexión estética. Específicamente, el metatexto hace dialogar la novela con la tradición y el provenir literarios:

Es preciso recordar que cierra dentro de poco el siglo [XX, en el que fue publicada la obra] y que habrá de variar también la estética acerca de lo que deba ser el lenguaje de la narración a partir de allí. El siglo que termina ha sido evidencia total sobre el preciosismo, el regodeo con las imágenes y la descripción intrascendente. Por encima de la tradición, pude hacerse la prueba de desandar la ruta de los lugares comunes para convertirlos en materia literaria. Lo obvio alcanza nivel literario siempre que se justifique. A lo mejor como ensayo se concreta la propuesta de abrir este borrador con algo relativo al juego con las muñecas, mostrar de soslayo las piernas de Bronca, que se perfila ella como el personaje en que se ha pensado convertirla (Barrera Linares, 1991: 45-46).

La autoconsciencia adquiere un matiz que no habíamos visto, al menos, de forma directa: el autor-narrador reconoce que su obra puede disonar con los cánones estéticos de la tradición y sugiere la apertura de una nueva forma de expresión literaria. No solo, en las últimas líneas del párrafo, reconoce que el próximo “borrador” intentará ensayar una estética diferente, que haga que lo obvio alcance nivel literario.

Se retoma la idea ya formulada en el epígrafe firmado por “Ambos”, el autor y el narrador. En resumen, se propone renunciar a una literatura “preciosista”, centrada en las cosas “bellas”, para hacer algo diferente. Atendiendo a la diégesis, sabemos que se apunta a una literatura con una prosa marcadamente oral y de temática grotesca.

El problema de la verosimilitud, e incluso el de la tradición literaria, es retomado en la introducción intrusiva al ya citado “sexto borrador que antes fue quinto” (Barrera Linares, 1991: 61). En este, la cuestión se centra en el lenguaje:

Uno de los obstáculos más serios hasta ahora ha sido el del lenguaje. Cómo disfrazar la escritura para que no se siga pareciendo tanto a la irrealidad. Cómo convertir las palabras en sugerencia real sin caer en el artificio fácil o en la retórica estéril, en la frase ‘original’ que la tradición ha tildado de literaria. Toda palabra es también un engaño, un mundo parecido al otro que los creadores han confundido con los objetos, con las emociones, con la conducta. No saben que lo único que hacen cada vez que acuden al lenguaje es demostrar que el entorno es diferente para cada quien (Barrera Linares, 1991: 61).

La voluntad rupturista del autor-narrador adquiere un matiz formalista. Reconoce que el obstáculo central para escribir su novela es, precisamente, el lenguaje literario, que se ha vuelto artificial, estéril. Asimismo, señala la autorreferencialidad de dicho lenguaje, toda palabra es un engaño en tanto que hace apunta a mundos literarios que los autores confunden con el real.

Conocemos la respuesta del texto a esta tradición: una prosa que imita los idiolectos y sociolectos de Caracas y otras partes del Caribe. Dicha respuesta, cabe resaltar, no tiene nada de original. Articula con una tradición con más de un siglo de antigüedad. Por supuesto, el texto no ignora esta tradición. De hecho, cita algunas de las obras que la constituyen, como la *Guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez (Barrera Linares, 1991: 17). Esta es otra de las respuestas que el autor-narrador da a las formas canónicas de hacer literatura, la autoconsciencia, construir una “antinovela” que explicita sus mecanismos textuales y haga al lector cómplice. Este mismo “borrador” da otro ejemplo de esta metaficción abierta:

No ha sido posible conceder espacio a la crítica que se empeña en argumentar que un mundo narrativo debe dejar independencia a los personajes para que se muevan solos. No es así. Nunca podría ser así porque al fin y al cabo el espacio que inventa un narrador es su ámbito. Su mundo y su conciencia están allí permanentemente agazapados detrás de cada acción (Barrera Linares, 1991: 61).

Las reflexiones del autor-narrador se hacen reiterativas, suelen girar sobre los mismos problemas. Aun así, no podemos dejar de remarcar cómo esta figura se asegura de que los lectores participen con él en el proceso creativo, en este caso, recordando que el autor nunca desaparece por completo, está presente en las acciones de sus personajes.

Siguiendo la estructura metaficcional que describimos previamente, según la cual la diégesis y la historia de narrar avanzan paralelamente, las notas extradiegéticas reflejan el progreso del proceso creativo. En este sentido, previo al capítulo VIII, “Paloma mensajera”, en lugar de introducir un “borrador”, se presenta un “Texto definitivo, [que] permanecerá en la ubicación inicial” (Barrera Linares, 1991: 75). El autor-narrador, además, ha empezado a recibir observaciones de sus primeros lectores:

Todo viene saliendo como se había planeado. Sólo que uno de los lectores consecuentes de los manuscritos sugiere reflexionar detenidamente sobre el riesgo de lanzarse con un texto como éste. En realidad, inicialmente la historia se pensó (y se escribió) como un relato breve en dos partes. Ese mismo amigo lector sugirió la eliminación de un cierto exceso de cacofonías y la presentación limpia de la anécdota central que ya de por sí resultaba suficiente para producir el efecto de cierto humor, peligrosamente buscado a través del ‘facilismo’ (fue su palabra). La voz que narra permitió a los manuscritos príncipes un necesario descanso de gaveta. Hasta que la misma historia recurrió en la práctica de un tercer relato. Se declaró entonces la guerra a la brevedad y lentamente fue generándose la motivación para nuevos acontecimientos que inmiscuían a personajes ya conocidos. El mismo texto buscaba entonces su prolongación en las páginas y no parecía posible determinar aquella fluidez natural (Barrera Linares, 1991: 75).

Es pertinente detenerse en este párrafo. Es la primera nota intrusiva en la cual se narra la “historia de escribir” en sentido llano. En otras palabras, no leemos solo reflexiones metaficcionales en torno a la ficción y su naturaleza, también se presentan detalles anecdóticos sobre la redacción. Podemos obtener algunos detalles concretos del proceso creativo: la idea original era un relato breve; eventualmente, la anécdota fue creciendo y devino en un texto largo; hay un lector de los manuscritos y este advierte de posibles cacofonías y facilismos; se habla, en relación con esto último, del “riesgo” de escribir un texto como este.

Esta nota es, quizá, el punto más autoconsciente de la novela. El autor-narrador comenta la estructura del texto y su motivación para construirlo de esa manera. Específicamente, explica que, debido a lo difícil de la tarea, ha decidido “relatar incluso

los avatares escondidos, las incidencias de las que normalmente el lector del texto final no dispone” (Barrera Linares, 1991: 45). Por tanto, “integradas a la apertura de cada [...] capítulo, han ganado autonomía también los detalles de la trama” (Barrera Linares, 1991: 75). Luego, el autor-narrador no solo relata los pormenores del proceso creativo, también explica cómo decidió incluir en la novela la historia de escribir.

Coherente con la premisa de que el texto empieza a adquirir forma, los capítulos finales apenas incluyen notas intrusivas –más allá de los incisos intermediales que comentados–. La última nota relevante introduce “Parir bien vale una misa” y, en contraste con las anteriores, no está separada del capítulo. En cambio, lo encabeza. Discute, nuevamente, la verosimilitud: “no debe perderse aspecto que dé la sensación de que estamos narrando una verdad absoluta. Que el espectador no tenga tiempo de pensar en la posibilidad de lo que se le plantea como incierto o dudoso” (Barrera Linares, 1991: 83). Aunque no agrega nada que no hayamos visto, en este caso, el problema de la verosimilitud apunta directamente al lector o, en este caso, “espectador”.

Antes de concluir, debemos considerar los elementos metatextuales que cierran *Parto de caballeros*. El primero, repitiendo la forma que hemos visto en algunos de los incisos –está entre corchetes y en cursivas– se incluye un breve texto que imita la formulación típica de un colofón:

Se terminó de imaginar este libro por quinta vez en Caracas, a los 28 días del mes de febrero de 1990, luego de tres años de penurias y malos ratos en lucha permanente con los amigos, con la historia y con los personajes.
Se elaboran para efectos de su lectura varias copias del mismo tenor y se dedica el mismo a quien pueda interesar (Barrera Linares, 1991: 149).

La breve nota se encuentra tras el final de la historia de narrar. Señala fecha y lugar del cierre de la redacción, igual que un colofón señala la ciudad y el año en que un texto fue impreso. No solo, los datos son coherentes con la publicación de la novela. En otras palabras, si esta obra fue impresa en septiembre de 1991, como se señala en el colofón real del libro, es coherente que se haya “terminado de imaginar” un año antes.

El metatexto también retoma los pormenores del proceso creativo, algunos de los cuales ya habían sido comentados en otros incisos autoriales: la “lucha” con amigos recuerda al lector que advirtió los peligros de la escritura, por ejemplo, y de las dificultades que ha representado la creación de la historia hemos tenido noticia constante en el desarrollo de la historia de la escritura. Finalmente, el peritexto señala la

conclusión necesaria de este proceso: la impresión y duplicación de la novela para su lectura.

Este no es, sin embargo, el último metatexto. Encontramos, en las últimas páginas, una “Fe de creatura”, en la cual Luis Barrera Linares asume la completa autoría de *Parto de caballeros*:

Yo, Luis Barrera Linares, ciudadano de un suramericano y absurdo país llamado Venezuela, confieso, declaro y acepto ante la humanidad toda, y para que así lo registre la posteridad, que soy el autor, narrador y creador único de este relato antinovelesco (Barrera Linares, 1991: 151)

Esta declaración termina de enlazar las figuras del autor y el narrador, a pesar de los momentos en que se presentaban disociadas. En este mismo sentido, se confirma la asociación de estas dos figuras, generalmente presentadas en forma conjunta como el autor-narrador, con el nombre que firma la novela.

Esta conjugación de elementos textuales que, siguiendo a la teoría literaria, deben entenderse por separado posee una intención claramente subversiva e irónica. Así continúa la “Fe de creatura”:

Para despecho de críticos, teóricos de la literatura y profesores o inventores de abstrusas hipótesis, reconozco ser el único responsable, el absoluto relator de una historia que me he regocijado en crear, a costa de que se la confunda con mi experiencia personal, cosa que no suele costarle mucho a quienes buscan en la literatura el reflejo de un mundo que jamás ha existido y apenas si ha cobrado forma en sus propias imaginaciones o en la versión del universo recogida a través de su lenguaje (Barrera Linares, 1991: 151).

De forma análoga a cómo el autor-narrador instaba a subvertir la tradición, ahora el autor-narrador, identificado con la firma que encabeza el texto, reconoce abiertamente cómo su “antinovela” contradice los supuestos de la teoría literaria.

Al igual que los epígrafes, este texto conclusivo explicita otro nivel de la estructura irónica de la autoficción intrusiva. No solo subraya el carácter falaz de la identificación entre el autor y el narrador al hiperbolizar su carácter artificial, al hacer ficción en torno a este vínculo. También desafía a la crítica tradicional que espera que dicha conexión nunca sea formulada por el texto. Como señala Hutcheon (2004), la ironía debe entenderse de forma fluida. El significado irónico es múltiple y, por esto, paradójico. Asimismo, la postura intrusiva no limita su cuestionamiento a una noción entorno a la figura del narrador y su diálogo con la del autor. No sorprende, por esto mismo, que la “Fe de creatura”, continuando con el argumento, reconozca que esto

puede generar una confusión en el lector, quien podría llegar a creer que el texto está fundado en la experiencia personal de quien escribe. La novela no solo interpela a la crítica, también al lector.

En *Papá Goriot*, de Balzac, citada por Colonna para confrontar el concepto de autoficción intrusiva, el inciso autorial servía para garantizar la veracidad del relato. En *Parto de caballeros* vemos el caso opuesto: la obra constantemente señala su propia artificialidad, ya sea por la estructura metaficcional y autoconsciente o por los comentarios que subrayan lo inverosímil de la historia narrada en la diégesis. Hemos visto cómo esto posee un tono irónico a través del cual, además, el texto parodia ciertos paradigmas de la tradición literaria y crítica. La efectividad de estos mecanismos, así como su originalidad, es una discusión que puede ser relegada a otro momento. En lo que respecta a la autoficción intrusiva, el mecanismo se despliega de una forma clara: hay una inversión con respecto a la postura propuesta por Colonna, que acentúa el carácter autorreferencial y especular de la novela. Diégesis y metaficción dialogan, haciendo difícil precisar cuál tiene preeminencia en el texto. Por un lado, los incisos autoriales comentan la narración del parto imposible. Al mismo tiempo, la historia de la familia Caballero es un espejo explícito del desarrollo de la escritura. Fundándose en un procedimiento análogo al desplegado por Balzac, la identificación expresa de autor y narrador heterodiegético, la postura autoficticia del libro de Barrera Linares cumple otro propósito: indagar en el proceso creativo y en la relación que guarda este con el producto final.

5.2. Una (auto)biografía ficcional: *Cadáver Exquisito*, de Norberto José Olivar

Desde cierto punto de vista, *Cadáver exquisito* es el desarrollo lógico del proyecto que Norberto José Olivar abrió con las novelas protagonizadas por Ernesto Navarro. En el tercer apartado de nuestra investigación, revisamos dos de estos textos autoficticios. El más representativo sería *Un vampiro en Maracaibo*, en tanto que perfecciona la estructura que vemos en los demás: el protagonista, espejo intradiegético del autor, investiga un caso irresuelto de la historia de Maracaibo con el objetivo de escribir una novela, un metatexto especular del cual se citan, dentro de la diégesis, fragmentos⁷⁹. En cambio, el texto que trabajamos ahora es, exclusivamente, la narración

⁷⁹ *Morirse es una fiesta*, la otra novela de este grupo que analizamos en el tercer apartado, repite algunos elementos de esta estructura: la presencia de Ernesto Navarro y las referencias a un metatexto que refleja

producida a partir de las investigaciones del narrador. Dicho de otro modo, si las obras protagonizadas por Navarro retrataban el proceso previo a la redacción y citaban el metatexto escrito por el protagonista, en este caso solo accedemos al producto final, que es una biografía novelada⁸⁰.

Partiendo de lo dicho, es fácil concluir que *Cadáver exquisito* está lejos de ser una obra autoficcional. Para comprender por qué la traemos a colación, debemos tomar en cuenta un aspecto importante de la novela. El autor o, para ser exactos, una voz narrativa que simula coincidir con la figura del autor realiza comentarios autorreflexivos a lo largo de la diégesis. Estas notas intrusivas sirven para reflexionar sobre la escritura: desde el proceso creativo hasta la compleja cuestión del diálogo entre lo real y lo ficticio, especialmente difusa en un texto que pretende relatar la vida de un personaje histórico. A partir de estas reflexiones, se revelan aspectos de la vida de quien escribe, sus motivaciones y su existencia de ermitaño. En resumen, nos encontramos ante la figura referida por Colonna, el narrador-autor de la autoficción intrusiva que comenta y relata la historia de escribir.

La estructura metaficticia no es lo único que distingue esta obra de las trabajadas en el tercer apartado. La elección del tema también es relevante. Al centrarse en la vida de un poeta, Hesnor Rivera (1928-2000), el texto abre un espacio para la reflexión en torno a la literatura. Más importante, este escritor es una figura reconocida en el campo literario venezolano, lo que hace fácil confrontar lo narrado con documentos sobre el personaje. Rivera publicó varios poemarios y una búsqueda en google es suficiente para obtener información sobre él⁸¹. Esto contrasta con *Un vampiro en Maracaibo*, cuyas referencias son locales y difíciles de precisar. No es imposible rastrear los documentos citados en la novela sobre el monstruo, pero es una labor más complicada que en el caso que estudiamos ahora. Si bien nuestro análisis se centrará en la estructura metaficticia, y

la diégesis, por ejemplo. Sin embargo, también muestra diferencias, siendo las más importantes que no existe una investigación historiográfica y que el tipo de narrador varía en distintos episodios.

⁸⁰ Aparte de los elementos estructurales y metaficticios, en los que ahondaremos en las páginas que siguen, existen aspectos de la anécdota que sugieren un vínculo entre *Cadáver exquisito* y las novelas protagonizadas por Ernesto Navarro. Por ejemplo, el narrador que investiga la biografía es cliente de la cafetería Irama (Olivar, 2010: 45), lugar que es un escenario común en *Un vampiro en Maracaibo* y otros textos de Olivar. Por ejemplo, uno de sus textos más recientes, publicado en *El Nacional*, “Una muerte maravillosa” (2018), está firmado en la “Fuente de soda Irama”, en marzo del 2017.

⁸¹ En internet se puede encontrar el documental *Hesnor Rivera, poeta de la palabra en libertad*, el cual es, además, citado por el autor-narrador de *Cadáver exquisito* (Olivar, 2010: 45). Está publicado en *Youtube* y, aunque el título del vídeo es el referido en la novela, el título del documental es *Hesnor Rivera por sí mismo* y se divide en dos partes (Cordido, 2009a y 2009b). Asimismo, el séptimo número de *El salmón. Revista de poesía*, que también puede encontrarse en internet, está dedicado al grupo iniciado por Rivera, el Apocalipsis.

no en la veracidad de lo narrado, parece existir una intención en el tema elegido. *Cadáver exquisito* busca subrayar la veracidad de la historia. Prueba de esto son las citas ubicadas en la contracubierta de la edición de Alfaguara, en las cuales se incluye una de Otto Rincón, amigo del poeta y personaje de la novela.

Esto no evita que los elementos fantásticos, propios de la literatura de Olivar, sigan presentes. Encontramos episodios de carácter inquietante que sugieren, sin confirmar, cierta irrealidad en lo narrado. Hesnor Rivera es referido como un escritor “satánico” que pactó con el diablo para unirse al grupo vanguardista Mandrágora (Olivar, 2010: 31). No solo, al fundar su propio círculo literario, el Apocalipsis, el poeta hace que los integrantes realicen el mismo pacto, en una de las escenas más inquietantes de la novela (Olivar, 2010: 57-59). Al discutir esta característica, no podemos dejar de observar dos acontecimientos iniciáticos en la vida de Rivera. El día que se va de Maracaibo, para hacerse escritor, un terremoto sacude la ciudad (Olivar, 2011: 22-26). De forma análoga, tras su regreso, una tormenta cae sobre la capital del estado Zulia, tormenta que Rivera interpreta como “una especie de bienvenida” (Olivar, 2010: 39). El texto sugiere un vínculo entre estos acontecimientos y el personaje. Esta conexión, incluso si se mantiene ambigua, dialoga con la atmósfera extraña que envuelve la diégesis. Luego, sin alcanzar los niveles de tensión que vemos en obras como *El príncipe negro*, cuyo carácter contrafactual es ineludible, *Cadáver exquisito* construye un relato que promete ser veraz y, simultáneamente, narra hechos que desafían la credibilidad de quien lee.

El contraste forma parte de la estructura irónica de la autoficción. A diferencia de las novelas trabajadas en el tercer apartado de nuestro estudio, esta subraya la promesa de veracidad. El narrador-autor asegura en todo momento que la historia está documentada, llega a referirse a ella como una “docuficción” (Olivar, 2010: 40). Esta etiqueta no es casual y señala a la estructura de la novela, que inserta documentos históricos en la diégesis que sustentan y dialogan con la narración⁸². Este es uno de los aspectos esenciales del juego de contrarios que subyace al discurso narrativo de *Cadáver exquisito*. Siguiendo el análisis de Vera Toro (2017), podemos identificar dos

⁸² Para una definición sintética del término, podemos revisar lo que comenta José Martínez Rubio, partiendo de la propuesta de Fernández Mallo: “Fernández Mallo entiende la docuficción, en concreto, como una distorsión de la referencialidad a través de elementos ficticios, cosa que, sin ser desacertada, resulta demasiado imprecisa. Ciertamente, los textos ambiguos operan una distorsión, un simple, una adulteración de la realidad para obtener una explicación de lo real que renuncia a ser puramente objetiva, entre otros motivos porque plantean la escritura, no como un informe, sino como un campo de batalla estético, ético y fundamentalmente epistemológico” (Martínez Rubio, 2014: 30).

niveles de tensión en este tipo de autoficciones. Por un lado, la oposición entre una referencia veraz, el documento, y una ficción explícitamente artificial:

Las novelas que juegan con técnicas documentales y con la ficcionalidad ostensiva *combinan*, entonces, la narración heterorreferencial con la narración metaficcional, es decir, combinan [...] dos polos diametralmente opuestos [...]. Por un lado, está la exactitud referencial y la relación intertextual con textos factuales, es decir, el ‘realismo documental’ y, en el otro ‘extremo’, está la autorreflexividad y metaficción antilusoria (Toro, 2017: 115-116).

Esta dialéctica aporética se acentúa por la cualidad no realista de algunos episodios. El narrador es consciente de cómo el diálogo entre lo real y lo potencialmente fantástico desafía al lector y cita documentos para evitar una posible (e inevitable) incredulidad.

El segundo nivel que podemos apreciar, siguiendo en todo momento a Toro, se vincula con la “docuficcionalidad”. En este sentido, la teórica afirma:

Los textos docuficcionales destacan con cierta irreverencia lúdica la escisión entre lo enunciado y el acto de enunciar, dos niveles ontológicos claramente distinguibles. Entonces, se crean diferentes hilos de tensión entre los polos opuestos de estrategias narrativas antagónicas formando una amalgama paradójica: al mismo tiempo se construye y se deconstruye (una) historia. (Toro, 2017: 116).

En contraste con el texto de Barrera Linares, que no dejaba de insistir en su carácter ficcional, *Cadáver exquisito* simula ser un texto históricamente exacto. Este discurso contradictorio y lúdico es el centro de la estructura irónica de la voz narrativa y, consecuentemente, de la autoficción intrusiva.

Resulta necesario revisar cómo se construye este discurso. Para empezar, y para remarcar la consciencia en torno a lo potencialmente fantástico y su efecto en el lector, el narrador-autor contrasta los hechos aparentemente imposibles con documentos reales. Al narrar el terremoto que despierta al joven Rivera, tras reconocer que la catástrofe puede parecer inverosímil, invita a confrontar la novela con los periódicos de la época: “Cualquiera pensaría que esto lo invento, pero los incrédulos pueden verificarlo en los reportes de prensa del viernes 4 de agosto de ese año. En el caso de *Panorama*, la anécdota fue redactada por el venerable reportero Juan Vené” (Olivar, 2010: 23). Los detalles proporcionados, la fecha de publicación de los reportes y la referencia al periodista que se encargó de narrar los hechos en uno de los periódicos, remarcan la aparente promesa de veracidad.

Vemos un caso análogo tras el pacto satánico que funda el grupo Apocalipsis: “Me gustaría decir que lo anterior es una licencia de novelista, pero no es así. La fuente,

una distinguida dama ligada al mundo cultural y universitario, que ha exigido el más riguroso anonimato, asegura la existencia de este pacto mortuorio” (Olivar, 2010: 63). El contraste es ineludible, la referencia a la fuente es imprecisa. Aun así, la voz narrativa proyecta la misma intención: garantizar la fidelidad de un episodio que podría parecer una “licencia de novelista”. Por otro lado, se evidencia un tema central de la novela: el choque entre el pacto novelesco y la supuesta fidelidad a la realidad de cualquier biografía.

Estos incisos intrusivos sacan a relucir otro de los fundamentos de la contradicción irónica que subyace a la estructura del texto de Olivar: el carácter veraz que el narrador-autor desea transmitir es constantemente contradicho por los hechos que narra. Esto resulta evidente en la referencia a la “distinguida dama” del mundo cultural: en este caso, no se puede revelar el nombre del personaje que garantiza la veracidad de la historia. Si bien la ironía se despliega en un nivel verbal o discursivo, retomando los términos de Ballart, casi adquiere un matiz situacional: se plantea la irónica situación de un escritor que quiere contar una verdad que parece mentira y que es incapaz de sustentar. Ballart afirma que esta clase de ironías suelen “llevar a un tipo de cuestión más filosófica” (Ballart, 1994: 315) y esta no es la excepción. Subyace a este inciso el tema del diálogo entre lo real y la ficción, clave en *Cadáver exquisito*, como en cualquier texto autoficcional.

Antes de adentrarnos en este problema, debemos revisar otra vía utilizada por el narrador-autor para garantizar la promesa de veracidad. En la diégesis, encontramos documentos provenientes de la investigación, en la forma de elementos intermediales. Por ejemplo, en el capítulo dedicado al regreso de Hesnor Rivera a Maracaibo, la narración está acompañada por una captura fotográfica de dicho momento (Olivar, 2010: 52). Los elementos tomados de otros medios no se limitan a las fotografías. También se anexan recortes de periódicos sobre el terremoto (Olivar, 2010: 24) y noticias cubiertas por Rivera —el poeta acabará trabajando para el *Panorama*—, la más llamativa, la que investiga la aparición de un platillo volador en Zulia (Olivar, 2010: 78).

Además de los elementos intermediales, el narrador-autor cita textos periodísticos de forma tradicional. Así, tras referir los reportajes sobre el terremoto, la voz narrativa revisa algunos artículos que relatan los acontecimientos del día de la catástrofe (Olivar, 2010: 23-25). Siguiendo esta línea, un capítulo recoge los titulares que ayudaron a formar la imagen de Rivera como poeta (Olivar, 2010: 151-153).

Aunque, en este segundo caso, el objetivo es reflexionar sobre la construcción de la postura literaria, la estrategia sigue siendo la misma: agregar elementos intertextuales que dialoguen con la narración.

Los documentos no sirven solo para complementar la narración sobre Hesnor Rivera, también se usan para construir la historia del narrador-autor. Esto es, la historia de escribir. En este sentido, para justificar un cambio en el desarrollo de la diégesis, la voz narrativa explica que el poeta Valmore Muñoz Arteaga, un amigo, encontró un poemario de Rivera cuya tirada editorial, en teoría, había sido destruida, *Paraíso de los condenados*. En la novela, se incorpora una reproducción de la primera página de este libro (Olivar, 2010: 73), así como una de la cubierta (Olivar, 2010: 75). Las imágenes son un reflejo directo de la labor investigativa del narrador-autor. Se comenta cómo avanza el proceso creativo al exponer los documentos que alteran la narración. La intermedialidad, por tanto, articula con la anécdota metaficcional.

Existe un último tipo de documento a considerar. Distintos episodios de *Cadáver exquisito* se sustentan en entrevistas realizadas a integrantes del campo literario venezolano y, concretamente, a amigos de Rivera. Por ejemplo, Otto Rincón es citado para referir un encuentro entre el poeta “satánico” y Udón Pérez, representante de la poesía canónica con quien el personaje central sostuvo un conflicto literario buena parte de su vida (Olivar, 2010: 87-89)⁸³. La finalidad principal de este tipo de documento es clara: sostener la narración sobre testimonios “reales”, acentuar la veracidad de la novela.

Sin embargo, las entrevistas tienen otro objetivo. Al mencionar a quienes conocieron a Rivera, el texto construye parte de la historia de la escritura, ya que el narrador-autor describe sus encuentros con los personajes:

Predecir a Hesnor era cosa seria, dijo Luis Guillermo Hernández una vez que nos reunimos en Los Tres Escorpiones. Lo vi más delgado después de una complicada operación de próstata, pero no tenía remordimiento con la cerveza ni la parrilla (Olivar, 2010: 124).

⁸³ Sobre este poeta, y otros de su generación, afirma José Ramón Medina: “Por otra parte, Jacinto Guitierrez Coll (1845-1901), Miguel Sánchez Pesquera (1851-1920), Gabriel E. Muñoz (1846-1908), Carlos Borges (1867-1932), Andrés Mata (1870-1931), y Udón Pérez (1871-1926), representan las últimas voces de la lírica venezolana del Siglo XIX; pero junto con Lazo Martí y Rufino Blanco Fombona imponen la fórmula transicional de lo que va a ser, a partir de entonces, la poesía de signo contemporáneo en nuestro país” (Ramón Medina, 1980: 10-11).

Esta es la conclusión de un capítulo que recoge una anécdota narrada por Hernández. Al agregar este pasaje descriptivo, podemos visualizar una escena de la investigación, el lugar del encuentro y la apariencia del entrevistado. Luego, las entrevistas no solo garantizan la fidelidad del relato a la realidad, también conectan al narrador-autor con Rivera. Gracias a estos comentarios intrusivos, sabemos que ambos se mueven por un mismo ambiente y que forman parte del mismo campo literario.

Los documentos comentados arriba son incisivos que sustentan la narración central: el relato de la vida de Hesnor Rivera. Si hacemos a un lado los elementos pseudo-fantásticos, la historia es bastante común. Un joven abandona la casa de su madre, y su ciudad natal, Maracaibo, para hacerse poeta. Quiere ser más famoso que Francisco Lares Granados, el padre que lo abandonó. En este viaje iniciático, es acompañado por Otto Rincón, el “Sancho Panza” del quijote que es Rivera (Olivar, 2010: 21). Llega a Chile y entra en contacto con el surrealismo, que determinará su escritura, y con el grupo Mandrágora. También visita Colombia, donde conoce a Silvia, mujer con la que sostiene un breve romance. Lo profundo de sus sentimientos – recordará a esta mujer el resto de su vida– no evita que la abandone: “la colombianita quería un marido y Hesnor se negó de tajo, su obsesión era ser una máquina soltera” (Olivar, 2010: 38). Esto es una clara referencia a la sociedad de los *shandys* descrita por Enrique Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil*⁸⁴. La influencia del novelista catalán en Olivar fue comentada en tercer apartado de esta investigación y no sorprende, por tanto, que también encontremos referencias a su literatura en esta novela. A pesar de la analogía, cabe resaltar que el grupo literario iniciado por Rivera, el Apocalipsis, está marcado por el suicidio (Olivar, 2010: 63), en contraste con los *shandys*, “grandes amantes de la vida” (Vila-Matas, 1985: 27)⁸⁵.

La estancia en la que conoce a Silvia no será la última del poeta en Colombia. Tras regresar a Maracaibo de su viaje inicial, será invitado, por el escritor Juan Sánchez

⁸⁴ “Como niños irresponsables se comportaron siempre los escritores portátiles y, ya desde el primer momento, establecieron como requisito indispensable para entrar en la sociedad secreta shandy el permanecer soltero o, al menos, actual como si uno lo fuera, es decir, funcionar como una máquina soltera” (Vila-Matas, 1985: 12)

⁸⁵ Esto no evita que el suicidio, tema recurrente en la literatura del novelista catalán, juegue un papel en su *Historia abreviada de la literatura portátil*. Es en el capítulo citado arriba, “Suicidios de hotel”, en el que se refiere el tema: “Parece ser una constante histórica el que, entre los fundadores de toda la sociedad secreta, haya siempre uno al que le gusta llevar la contraria a los demás. En el caso de los shandy, todos los comensales de Port Actif eran grandes amantes de la vida, excepto Rigaut que se declaró, desde el primer momento, a favor y del lado de la muerte [...], más concretamente del suicidio, una palabra que no sería desterrada del lenguaje shandy hasta el día en que Rigaut, tras dos años de vacilaciones, se suicidó en un lujoso hotel de la ciudad de Palermo” (Vila-Matas, 1985: 27).

Peláez, a volver al país vecino. Sin embargo, Rivera acaba por instalarse en la capital del estado Zulia, consigue un trabajo en el *Panorama* e inicia su propio grupo literario, influido por el surrealismo.

Los detalles de su biografía que se abordan en la diégesis, a primera vista, pueden parecer arbitrarios. Apenas se menciona su matrimonio y su divorcio, aunque se reconoce la importancia de estos acontecimientos: “Con su puño y letra escribió: ‘Mi vida de bohemio tomó nuevos nombres, Marta, mi mujer. Celalba y Celina, mis dos hijas’” (Olivar, 2010: 119). La novela da mayor relevancia a la actividad literaria de Hesnor: el grupo Apocalipsis y las trifulcas con la poesía tradicional, representada principalmente por Udón Pérez. También, revisa parte de su trabajo periodístico: sus reportajes sobre platillos voladores y las entrevistas a un predicador que afirmaba, a mediados del siglo XX, que el fin del mundo estaba cerca.

El narrador-autor revisa los episodios de la vida de Rivera que le interesan. Podemos rastrear dos focos que guían la selección. El primero se fija en las partes de la historia que incitan la reflexión literaria. El segundo se centra en comentarios que reflexionan sobre el diálogo entre lo real y lo ficticio.

Con respecto al primer punto de atención, resalta el interés de Rivera en el surrealismo. En su paso por Colombia, explica a Silvia y a su padre en qué consiste esta forma de hacer poesía:

Él dijo que era un intento de llegar a la verdad y a la libertad por la vía del arte. [...] Hesnor dijo esto por no decir lo primero que pensó: que los surrealistas eran unos agitadores, amantes del escándalo, de la aventura por lo desconocido y defensores radicales del amor libre. Ni la gente de la revista *Littérature* ni de Mandrágora eran tan surrealistas como él. Si había copiado a Dalí en eso: la única diferencia entre los surrealistas y yo es que yo soy surrealista, repetía a cada rato (Olivar, 2010: 35-36)

En un primer nivel, trasluce un comentario indirecto sobre la poesía de Rivera. Aun si aceptamos la fidelidad del episodio, y la exactitud de las palabras, sabemos que la narración ha pasado por un filtro, el narrador-autor, que busca presentar la poética de su personaje. Por tanto, el párrafo no se limita a ser una anécdota, también construye, sutilmente, la postura crítica de la voz narrativa frente a los textos de Rivera.

Existe otro nivel que debemos tomar en cuenta. El fragmento puede ser leído como un auto-comentario a la novela de Olivar. Por un lado, al reflexionar sobre la literatura, en general, se comenta indirectamente cualquier texto artístico, lo que incluye, evidentemente, a *Cadáver exquisito*. Por otro, y más importante, la definición

de Rivera, según la cual el surrealismo busca la “verdad” a través del arte, puede interpretarse como una referencia encubierta a una biografía novelada. Dicho de otro modo, el texto está buscando lo mismo que el surrealismo, contar la vida real del personaje, su verdad, y lo hace a través de una obra literaria. El hecho de que el comentario del poeta surrealista sea parcial, que oculte parte de su opinión, también resulta significativo. Como podremos ver más adelante, la biografía novelada esconde unas intenciones que no se explicitan hasta los capítulos finales.

Con respecto al segundo foco, el diálogo realidad-ficción, resultan de interés ciertos episodios sobre el trabajo de Rivera en el *Panorama*. Su jefe, Luis Pineda, le pide que escriba historias interesantes que mantengan la economía del periódico. Frente a esta exigencia, el poeta pregunta:

¿Si no pasa nada interesante, señor?, preguntó Hesnor sospechando lo que diría.
Cualquier cosa es interesante, solo tiene que mirar con ojos de poeta. Ese será su trabajo, convertir el surrealismo en nuestra política editorial, en nuestro manual de estilo. Vamos a conectarnos con la gente de las plazas, del bulevar, del mercado, ¡y veremos qué pasa con las ventas! (Olivar, 2010: 68-69)

La modalidad irónica trasluce: se encubre el carácter amarillista del periódico como “poesía surrealista”. Esta noción, que deformar la realidad es un proceso natural y necesario en el arte y la escritura, apunta a *Cadaver exquisito*. El texto de Olivar es, a fin de cuentas, una biografía ficcionalizada.

Se vuelve sobre esta noción en otro capítulo, también a través de un comentario de Luis Pineda sobre el propósito y espíritu de un periódico. En este contexto, realiza una reflexión que acaba por reflejar la diégesis:

Ese es el trabajo de la información, convertir lo etéreo en tangible, poner frontera a lo infinito, simplificar lo complejo. Nada tiene que ver, mi estimado Hesnor, con lo verdadero o lo falso. En otras palabras, tenemos que ordenar la vida de la gente, hacer sus biografías, pero sería imposible si dejamos que la incertidumbre, las dudas y la incredulidad se apoderen de sus cabezas (Olivar, 2010: 94).

Se retoma el problema de la verosimilitud del texto, de su capacidad para convencer a los lectores. En este caso, a través de una modalidad irónica, se explica cómo es necesario deformar –concretar, limitar y simplificar– lo real, con el objetivo de dar orden a la gente, para “hacer sus biografías”. El personaje especifica que este proceso no guarda relación con la veracidad de lo narrado. No es difícil apreciar cómo este

párrafo puede leerse como un comentario indirecto sobre la biografía novelada que es *Cadáver exquisito*.

En este mismo capítulo, y en relación con lo comentado sobre la alteración y ordenación de la vida de la gente, se introduce otra cuestión relevante para nuestro análisis: la referida a la postura literaria. El comentario de Luis Pineda, que citaremos a continuación, es apropiado de una nota escrita por Hesnor Rivera sobre Udón Pérez. Continuando con la trifulca literaria narrada en la novela, el personaje realiza una crítica al poeta tradicionalista. Frente a esta nota, el editor señala:

Le aseguro que importa poco si Udón fue un mal poeta, pero es la imagen que este periódico construyó para que la ciudad tuviera su héroe literario que mucha falta hacía por aquellos años. Es verdad que entonces yo no era dueño de este periódico, pero si no lo asumo el desastre es el mismo. Es probable que los gomecistas [seguidores del dictador Gómez] entendieran la conveniencia y hasta compraran muchos de sus lauros, pues en nada cambiaría la situación. Mi estimado Hesnor, Udón Pérez fue nuestro prócer cultural de finales del siglo XIX y principios del XX; pero la ciudad necesita otro para los próximos cincuenta años, no podemos dejarla en la orfandad. Le estoy dando la oportunidad de que construya su propio mito, de llenar el espacio vacío que dejó Udón Pérez, piénselo. Entre los dos serían los pilares de la literatura del siglo veinte en esta ciudad (Olivar, 2010: 94-95).

Se afirma el papel que juega un medio periodístico en la construcción de la postura literaria. No solo, Pineda reconoce que importa poco la calidad literaria del escritor y subraya la necesidad de mantener la coherencia con respecto a los discursos previos, incluso si en la actualidad se muestran errados. Se sugiere, en este mismo sentido, que el poder político influye en la formación de las figuras literarias: es “probable” que los seguidores de Juan Vicente Gómez, caudillo venezolano de inicios del siglo XX, “compraran” los premios que recibió Pérez.

Por último, Pineda invita a Hesnor a ocupar el vacío dejado por el poeta tradicionalista, aprovechando la influencia –el poder– que otorga el periódico. Agrega que esto es una necesidad de los lectores, quienes no pueden quedar huérfanos de héroe literario.

El sentido irónico del párrafo, de la figura de Pineda, en general, es ineludible. El editor del *Panorama* es caricaturizado como alguien con pocos escrúpulos y mucha picardía, que reconoce sin problemas el carácter amarillista de sus noticias. Es un individuo consciente del poder del periódico que dirige, poder que no duda en usar a voluntad, guiado por una lógica que resulta, por lo menos, cuestionable. En este sentido, la ironía posee una modalidad crítica. Sin embargo, en el episodio que estamos revisando, la modulación irónica apunta al discurso y a la voz narrativa: *Cadáver*

exquisito está, también, complementando la construcción de la figura de Rivera y, para hacerlo, mezcla lo real con lo ficticio. En otras palabras, podemos ver en el periódico un espejo intradieгético de la novela de Olivar, al menos, en los párrafos que hemos revisado arriba.

Estos auto-comentarios contienen una de las claves de la estructura autoficcional de la obra. Así como el *Panorama* ordena la vida de las personas, para el narrador-autor, su narración sirve como una forma de buscar sentido. Como hemos señalado, existe un vínculo que une a la voz narrativa con el poeta surrealista. Esta conexión es introducida en el capítulo inicial:

Casi el único recuerdo que guardo del poeta luciferino, Hesnor Rivera, se remonta a un día, no sé de qué mes, de 1984. Tenía yo veinte años y estaba en ARS Gráfica observando cómo Lilia diagramaba unos poemas míos con los que pretendía convertirme, de un día para otro, en el bardo más formidable de la ciudad. Estaba seguro –quién no con veinte años– de que mis musas no tenían parangón en la historiografía de las letras locales. Era una especie de Juan García Madero maracucho, pero claro, aún no sabía quién era Juan García Madero ni de su militancia fanática en el realismo visceral. Pero ahí estaba, a punto de provocar un *Big Bang* literario en esta chamuscada playa en la que vivo (Olivar, 2010: 13).

La confrontación entre el poeta inédito, que está por publicar su primera obra, *Balada para una ciudad maldita*⁸⁶, y el ya consolidado Rivera, es el motor de la narración. Este episodio, que abre el texto de Olivar, ubica al lector en un contexto específico, el campo literario de la capital del Zulia, y recuerda que ambos, la voz narrativa y Rivera, comparten dicho espacio.

Este vínculo tiene, además, unas connotaciones específicas. En la introducción, el narrador-autor reconoce que su primer impulso poético nace, años antes del encuentro descrito en el párrafo citado, tras la lectura de un poemario del “luciferino”:

Pasadas ciento diecisiete páginas cerré *El visitante* embargado por una extraña intranquilidad. Volví a tocar la tapa del libro imaginando que el autor no era Hesnor Rivera sino yo. Vi mi nombre impreso en aquella magnífica tipografía y dije, con la obstinación irrefragable de un adolescente, que sería poeta (Olivar, 2010: 15).

El idilio con la figura autorial de Rivera dura poco. Instado por su profesor de castellano del colegio, el personaje envía el primer poema que escribe al *Panorama*, donde su

⁸⁶ Si bien no se incluye en los resúmenes biográficos de Olivar, el autor publicó en su juventud un poemario titulado *Templos de papel*. La edición fue muy limitada, tal como la de *Balada para una ciudad maldita* en la novela, y el autor no ha reeditado el libro. Más allá, el título del poemario ficticio citado en la diégesis es, sin duda, una referencia a la obra de Olivar, en general, quien se ha dedicado a explorar la historia de su “ciudad maldita”, Maracaibo.

héroe literario es subdirector. El texto nunca es publicado, lo que despierta el rencor del escritor en ciernes:

Desde ese día también odié furibundamente a Hesnor Rivera, quizás eso explique por qué nunca me esforcé en conocerlo. Era un patán que se sentía amenazado por un gurrumino de catorce años. Y creo que tenía toda la razón, yo habría hecho lo mismo (Olivar, 2010: 17).

La relación conflictiva con la tradición literaria, con las figuras autoriales consolidadas, recuerda al tema de uno de los relatos de Enza García Arreaza trabajado en el cuarto apartado de nuestra investigación. Existe una diferencia: en la obra de Olivar el rechazo es frontal, mientras que en “El bosque de los abedules” la protagonista no quiere renunciar al gato que encarna a Nabokov, su figura modélica. Aun así, ambos textos exploran el mismo problema, la relación de un escritor con sus predecesores.

En esta conexión se encuentra el mecanismo central de la autoficción intrusiva de Olivar. Si bien el propósito del narrador-autor es hablar de Rivera, lo hace para dar sentido a su propia realidad. Por tanto, la biografía novelada acaba por ser una autobiografía (ficcional) indirecta:

¡Quién iba a decir! Tengo que disfrazarme de Hesnor para mirar, con honestidad, en mi particular abismo, pero haciéndolo, descubro sus entrañas también. ¡Qué misterio! He llegado a Hesnor no por casualidad, sino porque es mi propia búsqueda, mi propia biografía, porque soy Hesnor Rivera desde antes de aquella vez que fui a dejar en su casa de Tierra Negra un ejemplar de *Balada para una ciudad maldita*. Confieso ahora en plenos estertores novelescos, lo que quise esconder desde el principio (Olivar, 2010: 158).

Debemos ser precisos: más que una autobiografía ficcional, estamos ante una exploración del “yo”, realizada a través de la escritura de la biografía de un “otro”, que hace de espejo. Este es el funcionamiento de la autoficción intrusiva en *Cadaver exquisito*.

Ahora podemos entender por qué los límites entre la diégesis y la metafiction son porosos. La historia de la escritura y la biografía de Rivera coexisten en un mismo universo: el campo literario de Venezuela. Pero esto no evita que se sostenga una clara distancia entre los dos niveles diegéticos. Por un lado, el narrador-autor se refiere al poeta como “mi personaje”. La denominación es un dispositivo de autoconsciencia narrativa, con una clara modulación irónica. Subraya el carácter ficcional del relato, más allá de su supuesta y constantemente prometida veracidad. Asimismo, encontramos apéndices al final de distintos capítulos, breves incisivos en los que la voz narrativa

reflexiona sobre la narración. En resumen, el diálogo entre el mundo de Rivera y el del narrador-autor es paradójico, hasta aporético, en tanto que la ficcionalización de lo real es un proceso contradictorio: Rivera fue una persona real, sí, y al mismo tiempo es un personaje de la novela; la historia narrada está documentada y es, simultáneamente, una ficción –una “docuficción”–; por último, la diégesis es una biografía que sirve de excusa para que la voz narrativa explore su propia identidad.

En su libro sobre la metalepsis, Genette plantea la estructura que sustenta esta contradicción. Al centrarse en los narradores que se asocian a un “yo”, comenta cómo se disocian los universos que estos habitan:

Esa innegable diferencia de instancias entraña y justifica la distinción entre un universo –aquel en que se sitúa el yo-personaje– y otro en el que se sitúa el yo-narrador o, en el caso de los relatos autodiegéticos en segundo grado, [...] entre el universo en el que se sitúa el yo-personaje contando [...] y el universo en que se sitúa el yo-narrador (pero ya personaje) que ‘se’ cuenta (Genette, 2006: 98).

Estos distintos niveles en los que se ubican los “yo” que narran y los que son narrados es lo que transforma a los narradores de esta clase en “operadores de metalepsis”, en el sentido descrito en la introducción de este apartado. La novela de Olivar reflexiona en torno a esta compleja relación y lo hace señalando la paradoja que surge cuando aplicamos esta estructura narratológica a una biografía.

El universo del “yo-narrador”, en este caso, pretende coincidir con el del “yo-personaje”. Sin embargo, no deja de recordar que el segundo es, a fin de cuentas, una ficción: una reconstrucción de la voz narrativa. *Cadáver exquisito* subraya este hecho al hacer que su narrador-autor denomine a Rivera como su “personaje”. La contradicción no se resuelve. El significado irónico que sustenta la estructura del texto fluye entre sus distintas aserciones, aunque aparentemente excluyentes entre ellas, y reflexiona así sobre las implicaciones de la escritura de una autobiografía novelada.

Esta aporía es el eje de la escritura indirecta del “yo” o, para decirlo con Genette, del “yo-narrador”. Luego, no resulta extraño que los incisos autoriales, que en las primeras páginas son escasos, acaban por ser el eje de la narración. Estos pueden dividirse en tres grupos: aquellos centrados en la historia concreta de la escritura, los por menores de la vida de quien escribe; los que reflexionan sobre la escritura, en un sentido amplio; y los que aborda de forma directa la dialéctica entre lo ficticio y lo real.

El primer tipo de inciso lo pudimos apreciar en el capítulo compuerta de la novela: al recordar el encuentro con el poeta surrealista y la lectura iniciática de uno de

sus poemarios, el narrador-autor indaga en el origen de la escritura, un germen que no se haya, necesariamente, en el inicio de la redacción. Por supuesto, este episodio no está solo. Encontramos referencias a la investigación que desemboca en el texto, incluida una búsqueda en *Google Earth* para poder conocer los lugares de París que visitó Rivera (Olivar, 2010: 108).

Más interesante resulta el hecho de que la voz narrativa cite, en la diégesis, fragmentos “desechados”. Tras hablar del terremoto que despide a Rivera de Maracaibo, encontramos el siguiente inciso autorial:

Hesnor rozaba el micrófono con los labios, no se preocupaba por la potencia de su voz, procuraba que saliera grave, cálida y suave. Cogía el micrófono por el paral, lo inclinaba ligeramente y cantaba boleros imitando la voz y el estilo de Bing Crosby. Había mirado varias veces Going my way y The bell of St. Mary's y sabía todas las canciones, en inglés, del LP White Christmas...
Garabateaba este inicio pero lo deseche (Olivar, 2010: 26-27)

Si queremos hacer dialogar la novela de Olivar con *Parto de caballeros*, podríamos ver en este párrafo un equivalente a la idea de “borradores” que encontramos en la obra de Barrera Linares. La voz del narrador-autor está mezclada con la diégesis, a diferencia de los incisos introductorios que vimos en la sección anterior. Sin embargo, *Cadaver exquisito* también incluye versiones “borradas” del manuscrito. Este procedimiento resulta natural al considerar la idea de “la historia de narrar”: cualquier proceso de escritura incluye intentos fallidos.

En línea con esto, la conclusión no llega con la muerte de Rivera, que sería el final de la biografía novelada, sino con el abandono de la redacción. El narrador-autor confiesa, en las últimas páginas, su incapacidad para concluir:

Explica Graham Green que una historia no tiene comienzo ni fin, arbitrariamente se elige el momento en el cual se mira hacia atrás o hacia delante. Esto lo han dicho montones de gentes: Valéry, Banville, Godard, Morante, Auster, Marsé, a quienes cité hace tiempo en otro texto, para anticipar un desenlace que no veía por ninguna parte; porque, comúnmente, me cuesta finiquitar mis historias, así que me limito al abandono del escrito donde me provoque, pese a los reclamos airados de don Antonio Isea, reservado catedrático, por lo general muy pendiente de mis novelas. De modo que este es el final del cuento, redondo o no (Olivar, 2010: 180).

La coherencia con la estructura metaficcional del texto es evidencia de que esta conclusión no tiene nada de casual “abandono”. El cierre de una obra que abrió con los orígenes pre-textuales de la escritura, el primer encuentro con un poemario de Rivera y con el poeta, en persona, cierra con el final (ficticio) de la historia de la escritura.

Este primer tipo de incisos autoriales construyen una metaficción relativamente encubierta. En tanto se centran en la historia del narrador-autor como un protagonista que habita el mismo universo que “su personaje”, plantea una forma de autoconsciencia sutil. Al mismo tiempo, tampoco debemos olvidar que traza una línea entre la ficción – la biografía novelada– y el mundo extradiegético de quien, supuestamente, escribe, incluso si dicha frontera es porosa. Es el segundo tipo de inciso que comentamos antes el que realmente construye una autorreflexividad explícita: no solo refleja el proceso de creación, sino que reflexiona sobre la escritura y sus implicaciones.

Huelga decir que ya se han citado algunos episodios que contienen esta clase de auto-comentarios. Por ejemplo, el párrafo en el que se aclara la motivación detrás de la biografía novelada de Hesnor, explorar indirectamente el “yo” de la voz narrativa (Olivar, 2010: 158). Otro caso de interés se centra en el lugar de la escritura y en la relación entre la soledad y la labor literaria. Resulta curioso que, entre los escritores que comenta el narrador-autor en sus reflexiones, encontramos una referencia a un texto revisado en el cuarto apartado de nuestro estudio:

Victoria de Stefano, en *El lugar del escritor*, jura que ha pasado casi toda la vida en su cuarto. Para escribir, la habitación; para el dolor, la calle, dice. No estoy seguro de esto último. Me gusta, también, aquello de que todo escritor es una habitación, creo que es de Kafka, pero mejor sigamos (Olivar 2010: 100).

El comentario sobre la soledad introduce un episodio en el cual Rivera se encierra en un piso en París. El diálogo entre la historia del poeta y la del narrador-autor en ningún momento se abandona. Más importante, el hecho de que se dediquen unas páginas a una reflexión sobre la escritura resulta relevante para el funcionamiento de la autoficción intrusiva de *Cadaver Exquisito*: la biografía novelada es interrumpida por breves paréntesis que brindan acceso a los entresijos de la creación literaria.

Los incisos revelan partes del proceso creativo que, en un texto tradicional, permanecerían ocultos. Por tanto, es coherente que hasta aquellos que parecen meramente anecdóticos, den claves para la lectura de la novela:

Lo acabé de un jalón [*Bravo río saloon*, de Marcial Lafuente]. Supongo que no debo leerlos aún, sino acumularlos para cuando abandone esta especie de cadáver exquisito sobre Hesnor, pero olvido tan rápido las historias, hasta las *inventadas* por mí, que seguro habré de releerlo como si fuera nuevo (Olivar, 2010: 129-130).

Podemos entender el sentido del título de la obra de Olivar. No solo es una referencia a la poesía surrealista, también apunta a la construcción de la novela. Las entrevistas a distintos personajes, la incorporación de fotografías y documentos, las citas a otros autores: esta “docuficción” se construye como un cadáver exquisito, sumando textos de orígenes diversos para estructurar un producto final heterogéneo.

El tercer tipo de inciso autorial es una variante de estos comentarios autorreflexivos sobre el proceso de escritura, con la particularidad de que se centran en la frontera que distingue lo real de la ficción o, para ser precisos, al diálogo que estas dos instancias entablan. También de esta forma de autoconsciencia narrativa hemos podido ver ejemplos: las constantes promesas de veracidad del narrador-autor y los documentos que acompañan la narración son algunas de las formas más claras. Ahora, de la misma manera en que busca garantizar la fidelidad de la biografía a la vida de Rivera, el personaje extradigético también reconoce cómo lo ficticio contamina la narración:

Dije que Néstor Leal y Régulo Villegas abandonaron el Piel Roja la noche del pacto [satánico], pero esto no es fiel a los hechos aunque pueda considerarse auténtico, es decir, intenta dar una idea ‘totalizadora’ para no entrar en una serie de detalles que se antojan confusos. La cuestión es válida, en una novela histórica, según el canon tradicional, cuando diferencia entre fidelidad y autenticidad, sólo que ahora la ‘realidad’ ha terminado imponiéndose y siendo más atractiva para esta narración (Olivar, 2010: 72).

En el segundo apartado de nuestro estudio, se revisó cómo, desde cierto punto de vista, organizar los hechos en pro de la efectividad del texto narrativo implica una forma de ficcionalización. En este párrafo, el narrador-autor plantea este problema. Al distinguir entre fidelidad y autenticidad, reflexiona en torno a una cuestión que no compete exclusivamente al texto que trabajamos ahora. La búsqueda de una “idea totalizadora” que haga accesible la historia apunta al problema de la verdad o veracidad de cualquier biografía y/o autoficción.

Subyace a este planteamiento la idea de que la narración, aun si busca ser “auténtica”, traiciona lo real. No solo, lo hace, precisamente, para mantener dicha autenticidad. La voz narrativa se muestra en conflicto frente a esta estrategia ficcionalizante y reconoce que es un mecanismo común en la escritura del “yo” y en cualquier género literario que busque reconstruir la realidad –en el párrafo, se refiere concretamente a la novela histórica–.

Encontramos una reflexión análoga en otro capítulo, con la diferencia de que, en este caso, el cuestionamiento a la construcción narrativa y ficcional se encuentra inmediatamente después del episodio alterado:

Prendió un cigarrillo y salió de paseo. Paltó negro. Corbata negra. Camisa blanca. No imagino cómo lidiaría con el calor. Aseguran que jamás sudaba. ¿Vivir en Maracaibo sin sudar? Lo que sí sabemos es que Hesnor no cesaba de responder al saludo de la gente a la salida del periódico. Llegaba al bar La Francia y se hundía en una mesa arrinconada y penumbrosa tratando de pasar desapercibido, perdiéndose en los adentros de su cabeza. No hay que ser de frente generosa para suponer que en una de estas ocasiones pensó el asunto de buscar una mujer, disquisición que dejó por escrito, así que esta reconstrucción puede tomarse sin desconfianza, pese a las dudas justificadas de la fiabilidad del narrador, de las fuentes y de los tiempos descritos (Olivar, 2010: 118).

Lo detallado del episodio resulta, cuando menos, sospechoso. El narrador-autor lo reconoce. Al mismo tiempo, intenta rescatar la confianza del lector al garantizar que dicha “reconstrucción” está fundada en un escrito de Rivera. Mas no se especifica el nivel de detalle que existe en el referente, solo sabemos con toda seguridad que la disquisición sobre buscar mujer quedó registrada.

Este tipo de incisos, además, contribuyen a la estructura de “cadáver exquisito” de la novela de Olivar, al incorporar voces de otros escritores. El caso más significativo es una reflexión, realizada por la voz narrativa, en torno a un artículo de Rosa Montero publicado en *elpaís.com*, titulado “Theroux y otros buitres” (2009): la escritora “critica, sin condenar, lo que hacen o hacemos algunos autores que trabajamos con personajes reales, una metodología riesgosa que puede dejarnos sin amigos y en el exilio” (Olivar, 2010: 150). El riesgo aparece, se aclara en una cita del artículo de Montero, en tanto que estos escritores pueden hacer daño a las personas reales. El narrador-autor se justifica al afirmar que ese es el “precio de exponerse públicamente” (Olivar, 2010: 150) y señala el objetivo de su texto: “no quiero ser biógrafo de Hesnor [...]. Solo quiero explicarme lo que hicieron. Entender. Nada más” (Olivar, 2010: 150-151).

Retomando el problema de la alteración de la realidad, problema central de *Cadaver exquisito*, el narrador-autor cierra el texto volviendo sobre la distinción entre fidelidad y autenticidad. Este último inciso lo encontramos en uno de los apéndices que referimos previamente, aquél que cierra la novela:

Partiendo del canon tradicional de la novela histórica, específicamente, cuando diferencia entre *fidelidad* y *autenticidad*, advertirnos, con cierto estupor, que algunos hechos han sido removidos de sus cronologías, algunos personajes de sus biografías,

pero tal conmutación ilumina, créanme, las escurridizas y fragmentarias propiedades de la verdad (Olivar, 2010: 182).

En una reflexión final, el texto reconoce que cualquier reconstrucción de la realidad es una forma de ficcionalizar. Mas, el narrador-autor no está dispuesto a renunciar a la “autenticidad” que, asegura, define la novela. Como comentamos antes, esta tensión entre lo veraz y la ficción es esencial en *Cadáver exquisito*.

La autoficción intrusiva, en un sentido general, proyecta una coincidencia entre el narrador y la figura autorial del texto. En la novela que estudiamos en la sección previa, *Parto de caballeros*, de Barrera Linares, este mecanismo es desplegado sin que el narrador-autor se inmiscuya en el universo de la narración. La novela de Olivar plantea, en este sentido, una propuesta diametralmente opuesta. El narrador-autor comparte un espacio con su “personaje”, entrevista a sus amigos y conocidos. Llegó a conocerlo en su juventud. Esta estructura metaficcional y esencialmente metaléptica genera consciencia en torno a una premisa ineludible a la hora de enfrentar un texto biográfico: quien escribe habita el mismo mundo que el individuo biografiado y su labor está condicionada por este hecho. La paradoja que se explora, la tensión entre la objetividad prometida por un texto biográfico y la ficcionalización inevitable en cualquier reconstrucción literaria, refleja una cuestión que plantea cualquier biografía: así como algunos textos autoficticios son conscientes de la imposibilidad de una escritura del “yo” veraz, la obra de Olivar formula el mismo problema, solo que lo hace a través de la vida de un tercero.

La confesión del narrador-autor, que reconoce que el verdadero motivo de su trabajo es explorar su propio “yo” a través de la vida de un “otro”, es una hiperbolización irónica de este principio. Dicho de otro modo, acentúa la compleja relación que existe entre la figura del autor de un texto biográfico y la vida del personaje biografiado. Para la voz narrativa de *Cadaver exquisito*, esta es una labor casi imposible. Tras dedicar páginas y páginas a la vida del poeta “satánico”, abandona la escritura sin saber cómo cerrar. No solo, reconoce que la historia puede resultar novelesca y poco verosímil. Esta conclusión está anunciada en uno de los epígrafes que abre la novela: “La vida (o el sentido de una vida) es ignota, no es ‘biografiable’” (Tabuchi, Antonio; en Olivar, 2010: 9). Tanto el “yo” de quien narra como el de Rivera responden a este principio. El intento por construir sentido parece quedar, cuando menos, inconcluso.

5.3. *El autor como ausencia que determina la ficción: Tristicruel, de Domingo Michelli*

En el tercer y cuarto apartado, cerramos con el análisis de obras que, a pesar de dialogar con los parámetros teóricos de nuestra investigación, exploraban los límites de los conceptos propuestos. *Tristicruel* (2014), volumen de relatos de Domingo Michelli, representa un caso análogo con respecto a la autoficción intrusiva. Ficcionaliza en torno al autor e interpela la relación de esta con los narradores que encontramos en los cuentos. Sin embargo, no pretende proyectar una coincidencia exacta entre estas figuras. Tampoco se detiene a narrar la “historia de escribir”. Al menos, no en el sentido que pudimos apreciar en las novelas de Barrera Linares y Olivar. Por otro lado, este libro trae consigo otras particularidades que determinan su lectura. Para empezar, es póstumo. Aunque el escritor entregó el manuscrito a la editorial, por lo que sabemos que es un producto acabado, falleció meses antes de que llegara a las librerías. En los años transcurridos desde entonces, se han publicado dos relatos más. Durante una misa aniversario, a la cual asistieron familiares y amigos del autor, se repartió una edición artesanal y limitada de “Diario de una caja oblonga escribiente” (2015). La publicación conmemorativa muestra un claro interés por su formato: el relato está dentro de una caja de tabaco. La otra publicación fue realizada por la revista *Vice*. En el especial *Ficción* (2016-2017), se incluye “Libreta de Boletas” (2016). El primero de estos cuentos sirve para introducir una cuestión que será esencial para entender la propuesta autoficticia de *Tristicruel*: la importancia del libro, no solo como contenido, sino como objeto. En esta línea, debemos recordar la participación del venezolano en la *Revista Arepa*, cuya edición busca emular la forma del alimento mentado en el nombre del fanzine⁸⁷.

La obra de Michelli posee un carácter experimental que la separa de otros autores revisados en nuestro estudio –Hidalgo, Blanco Calderón, Colmenares Gil, García Arreaza, por mencionar los que resultan cercanos, generacionalmente hablando—. No solo muestra una preocupación por el soporte físico tradicional de la literatura, el libro, también construye una prosa que imita los idiolectos y sociolectos de los habitantes de Caracas. Esta oralidad, que recoge una tradición venezolana y latinoamericana amplia, es llevada al extremo, haciendo difícil la comprensión de

⁸⁷ Encontrar uno de los números publicados por esta revista puede ser difícil. Aun así, hay distintas referencias en internet: todavía existe la página web de la publicación y, en referencia al formato, se puede revisar el vídeo tutorial que explica cómo doblar y leer la revista, publicado en *Vimeo* por los editores (2012). En este sentido, también se puede revisar una entrevista realizada por Lorena González y publicada en *Youtube*: “Domingo Michelli nos cuenta cómo se prepara una arepa (revista)” (2018).

algunos pasajes, hasta para personas familiarizadas con el habla caraqueña. Más allá, la cualidad que mejor define la colección de relatos, y que articula las otras cuestiones señaladas, es la ironía, siempre trabajada en una modalidad humorística. El discurso constantemente se distancia de sus propias formas, deconstruyéndolas. Siguiendo el argumento, podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que este es un texto autoparódico: no solo cuestiona otros discursos literarios, desmonta, sobre todo, sus estructuras internas. Esta es la esencia de la cualidad autorreferencial y metaficticia de *Tristicruel*.

El centro de los mecanismos metaficcionales es la función-autor. Según Foucault, esta es una función clasificatoria del discurso que determina la lectura desde los márgenes. Al atender a un libro de relatos, esta figura discursiva posee una importancia particular, pues, incluso si los textos agrupados son completamente disímiles, somos conscientes de que pertenecen a un mismo escritor. Esto resulta especialmente cierto en una colección de cuentos autoficcionales. Tal como se evidencia en ejemplos previos – *Una mujer por siempre jamás*, de Infante, y *versiones de martha*, de Colmenares Gil–, es común que exista un personaje en el volumen que refleje al autor en la diégesis de los relatos y, coherente con esta premisa, que las historias ocurran en un mismo universo ficcional. En consecuencia, no es extraño que la autoficción, en la obra de Michelli, se construya en torno a la función-autor. Aun así, existe una particularidad importante en este caso: el centro de la reflexividad es el elemento discursivo en sí mismo, el cual en ningún momento se vincula de forma explícita ni con los narradores ni con los personajes.

Para entender cómo se construye la autorreflexividad es necesario fijarse, no en los relatos, sino en los paratextos. Tal como comentamos antes, *Tristicruel* muestra una preocupación por el libro como objeto y, en consecuencia, utiliza los elementos que constituyen dicho objeto como parte de la propuesta literaria y artística que construye. En este sentido, el primer peritexto que debemos tomar en cuenta es la portada: bajo el título, vemos una fotografía del autor sosteniendo un pequeño letrero en el cual se lee la frase “Lea este libro”. Por otro lado, en la solapa, acompañando el resumen biográfico, encontramos una reproducción del documento de identidad del escritor.

Estos mecanismos metaliterarios, retomando el término de Camarero (2004), revelan la función tácita que los peritextos cumplen en cualquier libro. Son dispositivos de autoconsciencia en torno al objeto-libro. La cubierta siempre busca ser una invitación al lector: anuncia el contenido, sugiere por qué es de interés, y lo hace a través de un

diseño atrayente. En *Tristicruel*, las estrategias sutiles para captar público son eliminadas y, en su lugar, un letrero invita abiertamente a leer el libro. La solapa muestra un mecanismo análogo. Los resúmenes biográficos, y la fotografía que suele acompañarlos, son formas de presentar la identidad del autor. El texto que estudiamos explicita este principio al incluir en el peritexto una reproducción del documento de identidad de Michelli.

La parodia parece girar, en un primer momento, en torno al libro como objeto y a las estrategias de mercadeo propias del mundo editorial. Sin embargo, el verdadero centro de la autorreflexividad es el autor: es él quien pide que leamos el libro y es su biografía la que encontramos en la solapa. Su presencia se ve acentuada a través de un mecanismo irónico que subraya su ausencia. La estrategia desplegada es la que Ballart denomina “contraste de valores argumentativos”: la ironía construye un contraste entre apariencia y realidad (Ballart, 1994: 316-317). Así como un documento no contiene la identidad de la persona, ni el resumen biográfico la de quien escribe, la presencia del autor en el texto, aunque aparentemente protagónica, no es real. Dicho de otro modo, al igual que se explicita y parodia el propósito de los paratextos, la presencia del autor también se señala hiperbólicamente, remarcando su carácter discursivo. En última instancia, esto subraya, a través de la ironía, la ausencia del escritor “real”.

Estos paratextos no son suficientes para hablar del autor-narrador de la autoficción intrusiva, al menos, no en el sentido que lo hemos hecho en las secciones previas. Será a través de una “Alvertencia” inicial que esta voz se haga presente:

Me copio de Cabrera Infante y confieso: *este libro está escrito en venezolano*, o lo que yo creo que es la lengua venezolana. El apocopismo y la puntuación deformada no están de gratis, tampoco es de gratis el ingenuo sentido de compromiso (sea cual sea) (Michelli 2014: 7).

Este texto compuerta cumple distintas funciones. Primero, advierte sobre la oralidad que encontraremos en los relatos y lo hace, no solo al confesar que el libro está “escrito en venezolano”, sino siendo el primer ejemplo del tipo de prosa a la cual se refiere. Dicho de otro modo, expresiones como “ques la lengua”, que reemplaza “que es la lengua”, no son errores. Las deformaciones del castellano son intencionales, parte de la propuesta literaria. Esta aclaratoria sirve para entender, además, el título, que es un neologismo formado a partir de la expresión “triste y cruel”.

No podemos pasar por alto la referencia al libro de Cabrera Infante. *Tres tristes tigres* (1967) también abre con una advertencia que anuncia que la novela está escrita en “cubano”⁸⁸. Tal como señala Hutcheon, la parodia no solo cuestiona el texto parodiado, también lo reconoce: la prosa oral del libro de Michelli parodia y se funda en una tradición que es explicitada en la advertencia. Esta relación transtextual se refleja en el título de *Tristicruel*, que, de forma análoga a la novela de Cabrera Infante, hace una referencia irónica a la tristeza, a través de un juego de palabras.

Lo segundo que advierte el paratexto inicial es “el ingenuo sentido de compromiso” que encontraremos en los relatos. Esta es otra característica esencial del libro, como podremos ver en las páginas que siguen. Mas el discurso crítico no debe ser leído de forma directa, sino a través de la ironía. Esta cualidad tampoco se ignora en la “Advertencia”: el narrador reconoce, con un tono irónico ineludible, que no puede precisar cuál es el sentido de compromiso que él mismo anuncia.

Volviendo al tema de nuestro estudio, la autoficción intrusiva, a través del paratexto introductorio aparece una figura análoga al narrador-autor. Es muy poco lo que podemos saber de él, solo que su voz también refleja la oralidad que veremos en los relatos y que posee un indeterminado sentido de compromiso. Esta brevísima aparición dialoga con la cubierta y con la solapa. Al hacerlo, el inciso autorial construye una figura ficticia que emula a la función-autor. Recordemos que el término propuesto por Foucault se refiere a un elemento discursivo que determina la lectura desde los márgenes. La fotografía frontal, la de la solapa y, sobre todo, la advertencia reproducen e hiperbolizan esta función. Tras encontrar el texto inicial, es inevitable relacionar a los narradores de los cuentos con el autor intrusivo. En resumen, la lectura del volumen es afectada por el “autor” que habla desde la periferia textual o, para ser precisos, desde los (para)textos periféricos del volumen.

El “narrador-autor” de *Tristicruel* es, más que una figura concreta, una relación: una dialéctica entablada entre un ente paratextual, apenas sugerido, casi ausente, y las ficciones narradas en los cuentos. En este sentido, el término de Colonna resulta impreciso para este caso: aquí, el “autor” intrusivo no narra. Sin embargo, lo que se preserva de esta modalidad autoficticia es la estructura irónica, que se sostiene sobre la

⁸⁸ “El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto” (Cabrera Infante, 1990: 5).

figura introducida en los paratextos. Por tanto, debemos preguntar cómo se construye y se desarrolla el diálogo entre el ente heterodiegético y las voces narrativas de los textos. Como punto de partida, es posible distinguir tres grados de interacción. Para empezar, algunos relatos entablan un vínculo directo entre sus narradores homodiegéticos y la figura que realiza la “Alvertencia”, casi identificándolos. En este primer grupo, la voz narrativa suele ser protagonista de la ficción. En el segundo nivel, hallamos narradores que se distancian de la historia, pero que habitan el universo en el que ocurren las acciones narradas. En contraste, hay un tercer grupo de narradores cuya relación es exclusivamente con la figura del autor, voces heterodiegéticas que no se inmiscuyen en el desarrollo de la historia.

“Adios lebrero”, primero del libro, es quizá el único relato de *Tristicruel* claramente autoficticio. Posee una estructura autorreferencial ineludible y aborda el tema de la identidad, común en esta modalidad ficcional. Es, además, un ejemplo claro de cómo algunas voces narrativas del libro proyectan un vínculo directo con el “autor” de la “Alvertencia”.

En el cuento, se despliegan dos niveles diegéticos. Introduciendo y cerrando, en lo que podemos llamar la diégesis, encontramos a un presentador: un hombre que, por lo que dice, inferimos que se encuentra en un autobús. Empieza por criticar a las personas que piden dinero a los pasajeros del transporte público o que buscan vender productos de dudosa procedencia. A continuación, explica qué va a hacer él:

Yo aquí dondemetienen, no les vengo a vender nada ni a raquetearles elsensillo, lo que vengo es aucuparles un ratico de su tiempo, les vengo acontar uncuento. Un cuento que –claro doñita, paseadelante– de repente no lesguste y hasta de repente, luencuentran larguísimo y aburrido, perobueh, uno nuez moneditadioro y noles cobro porescucharme, así que ¡venga! si se ladillan pónganse unosaudifonos y no paguen el pasaje... –mentira chófer, mentira. (Michelli 2014: 10-11)

La oralidad, en este caso, es llevada al extremo. Las “deformaciones” son abundantes, como podemos ver en expresiones como, por ejemplo, “luencuentran”, que reemplaza “lo encuentran”, o “aucuparles” en lugar de “a ocuparles”. Además, el narrador simula interactuar con otras personas que lo acompañan en el autobús, da paso a una “doñita” y le habla al “chófer”.

El segundo nivel, metadiegético, es la historia que este recitador se dispone a contar. Un hombre joven se encuentra con un conocido de su infancia, Gabriel Biroloco, quien le pide que lo acompañe sin especificar adónde. Su amigo es ahora un vagabundo,

sucio y en muy mala condición. Por ello, guiado por sus prejuicios, el protagonista inventa una excusa para no ir con él. No obstante, después de este encuentro, la nostalgia se apodera de su ánimo y recuerda los años de infancia junto a Biroloco. Desea verlo de nuevo, pero su amigo nunca vuelve a aparecer. Un sueño remedia, relativamente, la situación: en él se repite el encuentro y, en esta ocasión, ambos personajes van juntos hasta un lugar donde alguna vez hubo un letrero, ahora ausente, en el cual se leía “LA SELVA”. En el camino, Biroloco describe su vida de vagabundo, señala las calles en las que duerme y explica que come las sobras de los restaurantes de comida rápida. Al despertar, el protagonista se obsesiona y decide ir al lugar que visitó en el sueño: ciertamente, el letrero no está, ha sido reemplazado por otro en el cual aparece escrita la palabra anglosajona “BAKERY”. Entonces, recorre las calles de Caracas buscando los letreros vinculados a su niñez y nota que la mayoría ha desaparecido. Finalmente, llega a un autolavado que, según nos explicó previamente, le recuerda a su abuelo.

Una vez concluye el metarrelato, reaparece el narrador inicial y advierte que las emblemáticas vallas publicitarias de la capital venezolana están desapareciendo. Por último, pide dinero para publicar su libro de cuentos (Michelli, 2014: 17).

“Adiós letrero” posee una doble especularidad. Por un lado, la estructura metaficticia, en la cual un personaje “narra” una segunda anécdota, refleja indirectamente la figura del autor. Por otro, al cerrar con una referencia a un “libro de cuentos”, se sugiere un vínculo entre el recitador y el volumen del que forma parte. Dicho de otro modo, este libro de cuentos (ficticio) que el personaje quiere publicar es un espejo de *Tristicruel*.

Estas *mise en abyme* resultan contradictorias. La más clara de estas aporías se haya en el vínculo que une la diégesis con la metaficción. La idea de que el narrador del autobús es el creador del metarrelato y que, de hecho, lo recita frente a los pasajeros resulta inverosímil. La metaficción está narrada en primera persona y los venezolanismos no están tan acentuados como en la diégesis. Por tanto, ambos narradores, el del autobús y el amigo de Biroloco, son evidentemente distintos. Siguiendo este argumento, mientras que el recitador habla a los “pasajeros” y simula estar viajando en el transporte público, el personaje metaficcional se dirige al “lector” (Michelli, 2014: 13), lo que genera consciencia en torno al hecho de que este texto es escritura. En consecuencia, se quiebra la ilusión construida en el primer y último

párrafo, la imagen de un hombre que cuenta historias en un autobús antes de pedir dinero.

Este último dispositivo de autoconsciencia lleva a otra paradoja formulada por la estructura de “Adiós letrero”. A pesar de que la *mise en abyme* que cierra el texto conecta al recitador con la figura autorial del libro, quien parece guardar una relación más estrecha con Michelli es el protagonista de la historia metaficcional. En tanto que los venezolanismos no son tan prominentes, el tono de esta voz narrativa está más cerca del que encontramos en la “Alvertencia”. Asimismo, la consciencia en torno a la textualidad de la narración –como hemos visto, el narrador habla al “lector”– dialoga con la figura autorial de un libro de cuentos. No solo, de manera sutil, el personaje muestra ciertos efectos de vida que hacen pensar que este es un relato autobiográfico: vive en Caracas y, en tanto que habla de su “nona” (Michelli, 2012: 12), suponemos que es de familia italiana, al igual que el autor, como podemos inferir por su apellido.

Finalmente, la anécdota metaficticia es la que aborda el problema de la identidad, específicamente, en su relación con la memoria. El encuentro con Biroloco es un disparador de la nostalgia. Este es, en esencia, el tema de “Adiós letrero”. El personaje, tras ver a un amigo de su infancia, empieza a notar que su pasado, asociado a las vallas publicitarias de la capital venezolana, está desapareciendo junto con estas. Así, afirma el narrador: “Yo seguiría bajando a fumarme un cigarro pensando en cosas de mi niñez, la nostalgia es rara, ¿saben? Se supone que es algo malo, pero es como sabrosa... Creo que los brasileros tienen algo así, la llaman *saudade* y dicen que es dichosa” (Michelli, 2014: 15).

En el relato, la memoria se asocia a los letreros, la búsqueda de estos es también un recorrido a través de los recuerdos del protagonista, y su desaparición puede ser leída como la pérdida del pasado. La identidad del personaje está ligada a las vallas publicitarias y se ve traicionada cuando a estas las sustituyen otras nuevas: en el momento que busca el lugar que le mostró Biroloco en el sueño, el narrador nos comunica su disconformidad ante el letrero que, para empeorar la situación, está escrito en una lengua foránea (Michelli, 2014: 16). Este personaje, como otros que hemos trabajado en esta investigación, es un reflejo de lo que Gergen (1992) llama el “yo posmoderno”: una identidad saturada por la cantidad de relaciones que sostiene con el mundo, en diálogo constante con los distintos medios que lo rodean (como la publicidad, por ejemplo) y cuya principal característica es la inestabilidad. El resultado es un “yo” polifónico, fragmentado y contradictorio, vinculado de manera inevitable a

los medios de comunicación que lo asedian a lo largo de su vida. En el metarrelato, esto se traduce en un narrador que, para reconstruir su pasado, no puede evitar hacer referencias a las vallas publicitarias.

Para confrontar esta afirmación, veamos cómo recuerda el protagonista su niñez:

El único letrero que es un recuerdo memorable en mi infancia es el del autolavado de Las Acacias, la calle de los hoteles... Cuando mi abuelo me iba a buscar para almorzar en casa de la nona, pasaba religiosamente por los *Quesos Quenaka* con la vaquita esa que me parecía tan simpática y luego: a lavar el carro en el autolavado. Así al abuelo le daba chance de hablarme de papá y el tío [...]. Para mí era lo máximo, el autolavado era un aparato bien raro y casi semanalmente se me olvidaba algún detalle del proceso de limpieza. Cuando los señores aspiraban los asientos y las alfombras yo me quedaba viendo ese letrero que decía AUTOLAVADO, que brillaba porque estaba hecho de escamitas redondas de aluminio: azules, amarillas y plateadas. (Michelli 2014: 12)

El recorrido de la memoria, que pasa por las historias del abuelo y el almuerzo de la nona, está asociado a un recorrido físico en el cual aparecen letreros publicitarios, como el de los “Quesos Quenaka”, y que concluye con la visita al autolavado y la contemplación del único letrero de la infancia del protagonista que merece ser recordado. Al finalizar el metarrelato, el narrador volverá para observarlo, viejo y desgastado por el tiempo que ha transcurrido desde sus paseos con el abuelo.

Por supuesto, hay una contradicción irónica en el vínculo que existe entre la memoria y los letreros. Los recuerdos son permanencia en el tiempo, mientras que la publicidad, por definición, es fugaz y transitoria. Luego, el relato reflexiona, no solo sobre la inestabilidad del “yo posmoderno”, para decirlo con Gergen, también cuestiona el fundamento de la identidad: la memoria. Al asociar los recuerdos a las vallas publicitarias, se señala su transitoriedad. La historia metaficcional subraya, finalmente, lo artificioso de la identidad, que se construye en relación con un mundo inestable.

El metarrelato posee, en resumen, una serie de elementos que llevan a pensar en la autoficción: una problematización de la memoria y la identidad; un narrador protagonista cuya voz es análoga a la del “autor” que está tras la “Alvertencia”; por último, este personaje posee rasgos que lo podrían asociar a Michelli. Sin embargo, la autorreferencialidad dialoga con la especularidad de la diégesis, con el recitador del autobús y su “libro de cuentos”. El vínculo improbable que existe entre ambos niveles puede leerse como un cuestionamiento irónico a la construcción de la identidad. La reconstrucción de la memoria del protagonista metatextual resulta absurda, desde el momento en que el narrador diegético utiliza su historia para recolectar dinero hasta la

búsqueda inútil que, más que dar sentido al pasado, revela su carácter efímero. En definitiva, lo que leemos es un relato identitario frustrado que, además, es la ficción imposible de un recitador urbano.

Dentro de esta estructura autoficticia, la figura que habló en la “Alvertencia” juega un papel fundamental. Uno de los aspectos que permiten asociar al personaje del metarrelato con Michelli es su analogía con la voz que presenta *Tristicruel*. Esta relación empieza a perfilar la dialéctica que el autor intrusivo entabla con los textos: desde la periferia, determina la lectura. Ninguno de los narradores de “Adiós letrado” se vincula explícitamente con la figura extratextual y, aun así, desde su ausencia, esta influye en la interpretación de los relatos y en la impresión que los personajes producen.

Esta especularidad posee otro nivel que debemos tomar en cuenta: la estructura metaficticia de “Adiós letrado” espeja la autoficción intrusiva del volumen de relatos de Michelli. Al igual que la voz de la “Alvertencia” presenta los textos que constituyen *Tristicruel*, el recitador del autobús introduce la historia de Biroloco. Asimismo, la relación entre lo externo y lo interno es análoga en ambos casos. El autor intrusivo del paratexto no se inmiscuye en los cuentos, pero afecta la lectura de los mismos. De manera similar, el narrador que abre el relato inicial no participa de forma activa en la metanarración, pero su presencia determina la lectura del texto inserto en la diégesis. No solo, tanto en el volumen como en el cuento, esta dialéctica es paradójica. Ya pudimos ver cómo la relación entre el hombre del autobús y el metanarrador de “Adiós letrado” es aporética. Asimismo, en este punto del análisis, es posible entrever el complejo diálogo que entabla la voz paratextual con los personajes de las ficciones: si bien, por momentos, se percibe un vínculo entre ellos, nunca se proyecta una coincidencia exacta.

Esta dialéctica es la base de la estructura irónica del libro de Michelli. Si retomamos las reflexiones de Ballart que citamos previamente, podemos recordar el principio de “contraste de valores argumentativos”: la ironía hace coincidir argumentos que chocan. Yendo más lejos, y volviendo a la teoría de Hutcheon, podemos ver en esto el fundamento del “significado irónico”, en el cual conviven significados contradictorios sin negarse. La relación entre el “autor” intrusivo de *Tristicruel* y los relatos que contiene el volumen reproduce este principio. La figura que aparece en el paratexto inicial está ausente en las diégesis, pero, desde los márgenes, influye la recepción. Es, en este sentido, una ausencia presente o una presencia ausente. Al igual que el significado irónico definido por Hutcheon conjuga lo dicho y lo no-dicho, los cuentos del texto de Michelli parecen implicar al “autor” narrador sin necesidad de

mentarlo. Uno de los puntos más destacados de esta estructura irónica es que reproduce, de forma autoconsciente, los diálogos que entablan la figura del autor y el narrador/protagonista en una autoficción más convencional. Así, *Tristicruel* puede ser leído como una parodia, no solo de los vínculos que existen entre figura autorial y los narradores de una colección de relato, sino también de la autoficción.

Esto mismo se ve en “Historia de los barrios escondidos de Caracas”, pues este cuento también refleja, de forma indirecta, la estructura intrusiva del volumen de relatos: un narrador realiza una breve introducción antes de relatar cinco historias en torno a lugares ocultos de la capital venezolana. También se evidencian, en esta primera y simplificada descripción, las importantes distinciones con respecto al texto que hemos estudiado previamente. El cuento no despliega dos niveles distintos –diégesis y metarrelato–, en cambio, una voz se encarga de narrar cada una de las anécdotas, incluso aquellas en las que no es protagonista. El tono de este narrador homodiegético se acerca al que encontramos en la “Alvertencia” y en la metaficción de “Adiós letreros”. La relevancia de esta similitud se encuentra en cómo dialoga el personaje con la figura autorial: igual que en el caso anterior, el cuento, sin proyectar una coincidencia exacta, sugiere que el narrador y el “autor” están, por lo menos, vinculados.

Volvamos sobre la estructura narrativa. El texto abre con una breve introducción en la cual el personaje central habla de los barrios escondidos que hay en las grandes urbes latinoamericanas como Caracas y afirma querer cumplir la labor de “cronista de esquiníndias, de paisajista de callejones” (Michelli, 2014: 38). En otras palabras, relatar la historia de los que existen en la capital venezolana. El cuento se divide en cinco partes, cada una dedicada a uno de estos lugares. “Calendas Alcoholópolis” se centra en la historia de Rogelio Ovalles, quien, después de haber pasado una noche en un bar, cae en un mundo subterráneo donde circulan ríos de alcohol y donde viven borrachos que dedican su vida a tomar licor y comer maní. “Perrulandía” habla de una manada de más de ciento cincuenta perros callejeros que alguna vez estuvo bajo el cuidado de Alfredo Von Pérez, un ingeniero que quedó paralítico después de un accidente laboral y que abandonó su casa harto de su madre. “Pueblo Viejo” describe un caserío oculto en un pasaje secreto de la capital venezolana, en el cual viven viejos semidesnudos que invierten su tiempo en jugar al dominó. “MundoNiño” se refiere a un grupo de infantes nómadas que, según un personaje, tienen una sede en El Ávila. Por último, “Villaverde” relata la historia de un grupo de zombies verdes –producto de la ingesta de

hamburguesas de carne humana higienizada— que durante el día es inofensivo, pero que en la noche persigue a cualquier incauto que se atreva a entrar en su territorio.

Desde el absurdo mundo subterráneo de Alcoholópolis hasta las iguanas tornasol cuyas colas son cabezas de serpiente que el narrador ve en el Guaire —el río que atraviesa Caracas-, pasando por los no-muertos de la última crónica, uno de los elementos clave del texto es su carácter delirante e irreal. Pareciera que la única forma de contener el caótico universo de la capital venezolana, al menos en el relato de Michelli, fuera a través de esa irrealidad. Se trata también de una primera señal del vínculo que el cuento posee con el “realismo mágico” latinoamericano, cuya influencia, como hemos visto en los relatos de García Arreaza, se hace sentir en los escritores contemporáneos de Venezuela.

Si volvemos sobre la tesis de Llarena (1997), citada en otros puntos de nuestra investigación, podemos señalar dos aspectos claves para identificar el realismo mágico: la voz y el espacio. Vale la pena revisar cómo se implementan estos elementos en “Historia de los barrios escondidos de Caracas”, ya que se hace un manejo particular de ellos.

La importancia de la voz narrativa trasciende los límites de la diégesis. Como hemos indicado, dialoga con la figura intrusiva de la “Alvertencia” y con personajes de otros relatos —por lo menos, con el de “Adiós letrado”—. Al fijarnos en el género del cuento, se evidencian otros aspectos relevantes de la misma: la forma en que presenta los hechos imposibles, naturalizándolos, construye un universo ficcional que responde a sus propias reglas. El texto simula ser una crónica “real”, en la cual se citan testimonios y testigos (ficticios), y que está acompañada por notas al pie explicativas que contextualizan las anécdotas. El narrador homodiegético, por tanto, está comprometido con la historia, a pesar de los hechos inverosímiles. Dicho compromiso define la recepción de lo contrafactual. La contradicción entre el tono del narrador y los elementos imposibles de la historia sustenta una estructura irónica que subyace a la narración. Esto define la cualidad mágicorealista de “Historia de los barrios escondidos de Caracas”.

Ello se hace evidente en las descripciones realizadas por el protagonista: “Por ahí fueron sus últimas fotos nerviosas porque el caudal empezó a hacerse fuerte, esas fotos son de fauna mutante, de unas garzas blancas con patas en forma de sapos y luego unas iguanas tornasol con colas coronadas por cabezas de serpientes, se quedaban tranquilas, calentando su sangre fría al borde del río” (Michelli, 2014: 48). En este

pasaje, en el que se describe un paseo por el río Guaire a bordo de la chalana de un Pemón, vemos que el narrador no parece inquietarse ante la presencia de los extraños animales que habitan el lugar. Además, habla de la existencia de fotografías de los mutantes. Esta estrategia, apelar a supuestos testimonios materiales que respaldan las crónicas, la encontramos también en “Alcoholópolis”, en donde se cita la grabación en casete del testimonio de Ovalles.

Lo irreal, en el relato, es un elemento lúdico, en el sentido que le da Lotman a este concepto. Para el ruso, el jugador se compromete con el mundo pretendido durante el juego y abre “la posibilidad de colocar convencionalmente a la persona en situaciones, en realidades inaccesibles para él, lo que le permite hallar su propia naturaleza profunda” (Lotman, 1978: 86). Es decir, la irrealidad de las crónicas de los barrios ocultos de Caracas es vista a través de la mirada lúdica, comprometida, de su cronista. La voz narrativa de “Historia de los barrios escondidos de Caracas” se convierte en la asimiladora de lo contrafactual, la mediadora entre el mundo delirante de la ficción y el del lector, facilitando el acceso a las realidades profundas de las que habla Lotman.

En lo referente al espacio, segundo aspecto clave de realismo mágico, según Llarena, es clara su importancia en el cuento de Michelli. Tal como se enuncia en el título, el texto ofrece un retrato de los lugares ocultos de la ciudad y la narración funciona como una exploración –ficticia– de la geografía de la capital venezolana. Son estos espacios escondidos, e ignorados por la mayoría de los ciudadanos, los que abren la puerta a lo extraño.

La conjunción de estos dos factores, el “punto de vista” del narrador y el espacio narrativo, despliega lo lúdico en la obra de Michelli. Esta estrategia narrativa no es ingenua y posibilita la entrada, como señala Lotman, a realidades que serían inaccesibles en situaciones cotidianas. Este aspecto del relato sirve para introducir uno de los elementos anunciados en la “Alvertencia”, el “ingenuo sentido de compromiso”.

A pesar de que el discurso crítico se podía apreciar en “Adiós letrero” –el cuestionamiento a la identidad posmoderna y a la sociedad frívola y fugaz en la que viven los personajes–, aquí aparece con mayor claridad, abordado desde el “realismo mágico”. Lo irreal es un medio para hablar de la realidad del escritor, que es también, sobra decirlo, la de quienes leen el texto. Una de las cuestiones clave de este juego ficcional es la manera en que los barrios escondidos, aunque ficticios, apuntan indirectamente a la realidad de la capital venezolana, sobre todo a las zonas marginales

de la ciudad. Lo irreal, lo delirante y lo contrafactual que dicho espacio posibilita, son, desde esta perspectiva, señales de abandono y exclusión, parte esencial de ese mundo olvidado que conforman los barrios escondidos de Caracas. Por tanto, el compromiso del narrador con su narración, que el cronista de “Historia de los barrios escondidos de Caracas” hereda del realismo mágico, es también un compromiso del relato con el contexto social del autor y sus lectores, del que se desprende una crítica.

No obstante, la ciudad es vista a través de la risa: el mundo marginal descrito recuerda a lo grotesco, que el texto muestra a través de una risa carnavalesca (Bajtín, 2005). De esta manera, los elementos irreales que encontramos en las crónicas adquieren un matiz distinto: el mundo de Alcohólopolis es un banquete que nunca termina; las iguanas con colas de culebra y las garzas con patas de sapo remiten al cuerpo grotesco; también lo hacen los ancianos desnudos de “Pueblo Viejo”, frente a los cuales el cronista queda enmudecido debido a la “cantidad de pellejo que colgaba y se desbordaba de las sillas” (Michelli, 2014: 49). La parodia es un elemento central: “Historia de los barrios escondidos de Caracas” remite a la forma de la crónica, pero se distancia de ella al aplicar las “variables metodológicas que la colonia impuso” (Michelli, 2014: 38).

Finalmente, la autoficción, en este relato, se construye desde la voz intrusiva del paratexto introductorio. El narrador homodiegético de “Historia de los barrios escondidos de Caracas” se vincula con la figura autorial del libro al entablar un diálogo con la voz que aparece en la “Alvertencia”. Este vínculo no tiene nada de casual y complementa la estructura irónica del texto. Una parte importante de la fuerza de la narración se haya en el compromiso de la voz narrativa, en cómo simula que está escribiendo una crónica y no una historia ficticia. Esta estrategia se sustenta, indirectamente, en la relación con la advertencia que abre *Tristicruel*. Dicho de otro modo, en tanto que el narrador del cuento conecta con la figura que reproduce al autor en los paratextos, el compromiso de la voz narrativa resulta más persuasivo, lo cual tensa la contradicción que sostiene la estructura irónica y autoficcional del relato, así como el realismo mágico.

El tercer relato que mantiene un diálogo directo con el autor intrusivo de *Tristicruel* no muestra una forma metaficcional tan pronunciada. “Gerontofobia” narra el encuentro de un personaje con una vieja que pide dinero en el metro. La ironía, así como el discurso crítico, son llevados al extremo. Primero, se describen las dificultades que vive el usuario de este medio de transporte público de la capital venezolana. Esta

reflexión ocupa la mitad del relato. En la segunda parte, el protagonista narra su encuentro con la mendiga.

La voz narrativa posee un tono pesimista, visceral e, incluso, cínico. Ironiza en torno a todos los elementos de la sociedad venezolana: nadie ni nada se salva del juicio del “gerontóforo”. El episodio en que el personaje recuerda un primer encuentro con la vieja mendiga resulta ejemplar:

Hay viejos panas y viejos dulces y viejitos cuchis y graciosos, pero lo demás, son solo viejos, vergas zombies y odiosas, viejos de mierda, ¡viejos! ¡LOS ODIO! Y ésta, ésta era uno de los peores especímenes. La otra vez iba yo con unos panas y venía y la vieja casi arrastrándose por el pasillo del vagón, pidiendo su *ayúta*, sus *moneas*, sus *bolivita*... y yo, normal, yo acostumbrado a la mendicidad, a ignorarla. Pero entonces empieza a predicar un evangelio de la pobreza: *Porque los ricu teñen que aihudá los pobreh... eu tambéin*... Hey... momento... Con esas frases que no tenía tan ensayadas, con esas frases que transpiraban un decrépito resentimiento, desos de *viejo* (a secas) con esas frases horrible que pretendían obligarte a darle plata: reveló ese acento... ese jodido acento portu. ¿QUÉ? Mestás jodiendo... Una vieja portuguesa me va a venir a decir rico ¿RICO? ¿Dónde están los ricos? Los ricos no van en metro... Menos en hora pico, los ricos... Nojoda, por qué no va y le pide al rey de Portugal. ¿Va a venirme a mendigar en el metro? Eso sí ques nuevo, Venezuela: importando mendigos desde la colonia hasta el socialismo del siglo XXI (Michelli, 2014: 112).

El narrador se perfila como una persona odiosa: ahora sabemos que sus desprecios no se limitan a la “gerontofobia”, sino que incluyen tonos xenófobos. Además, no solo se niega a ayudar a la mendiga, sino que la desprecia frontalmente. Al mismo tiempo, podemos entender su carácter: su personalidad, despreciable o no, es resultado de la interacción con un mundo sórdido del que no puede escapar. Aunque podemos asumir que se encuentra en una mejor situación económica que la mujer portuguesa, él tampoco es rico y tiene sus propias dificultades. Por último, el personaje reconoce que el problema del país no es algo novedoso y que su origen se encuentra, por lo menos, en la colonia.

La potencia del discurso crítico surge de la ironía. El narrador no construye sermones moralizantes y en ningún momento se perfila como ejemplo ético. Sus posturas son, por decir lo mínimo, cuestionables. Es un individuo tan imperfecto y sórdido como el mundo que desprecia. Hemos podido ver, en los otros relatos, cómo *Tristicruel* apela a un realismo sucio, llevándolo a extremos grotescos. En “Gerontofobia”, esto toma una forma concreta, tanto en la voz narrativa como en la imagen de la vieja. Incluso si somos incapaces de empatizar con el protagonista, su descripción de la mendiga produce en el lector el mismo asco que él siente. En última

instancia, ambos personajes viven en un infierno común: “esta vieja es el diablo, tiene que ser el diablo, estoy bajo tierra y ella es el demonio que me recuerda mis pecados, que me recuerda que sentí asco al ayudar a mi abuela a bajar del carro” (Michelli, 2014: 113)

La relación de este narrador con la voz de la “Alvertencia” se evidencia en el uso de los venezolanismos. Luego, en el momento que el personaje realiza incisos en la narración, para justificar su reflexión inicial sobre el metro, la asociación es inevitable. Primero, se excusa: “pero ya va, quen un rato viene el cuento que les voy a echar” (Michelli, 2014: 110). Segundo, al acabar la primera parte del relato, anuncia la que sigue: “Ahora sí viene el cuento” (Michelli, 2014: 111). Los comentarios recuerdan, además, al narrador y al metanarrador de “Adiós letrero”. Este tipo de narrador metaléptico, que simula dialogar con el lector, es la base de la autoficción intrusiva, aunque, por sí solo, no justifica una lectura desde dicho concepto. En este caso, la conexión con el autor intrusivo hace que la situación sea más compleja: el tono análogo al de la advertencia, y al de otros narradores del volumen, sumado a los incisos narrativos, hace que el personaje de “Gerontofobia” refleje en cierto grado la figura del autor. En otras palabras, el lector se inclina a pensar que quien habla en este relato es el mismo que introdujo la obra de Michelli –que es a su vez, ya lo hemos dicho, un reflejo del autor, entendido como elemento discursivo–.

Estos tres relatos trazan una línea que une, de forma compleja e indirecta, la figura del autor al narrador/protagonista. Dicho de otro modo, la voz intrusiva de la “Alvertencia” dialoga con un narrador homodiegético, que es, en mayor o menor medida, protagonista de la historia. Lo que separa a los relatos del segundo grupo que señalamos previamente, al hablar de los grados de interacción entre el autor intrusivo y los textos, es la relación entre la voz narrativa del texto con los personajes. Los narradores de los cuentos que estudiaremos a continuación no protagonizan las historias. Hasta en los casos en que habitan el mismo universo que sus personajes, su intervención en la historia es casi inexistente y, si la hay, no afecta el desarrollo de la trama. Esto no evita que desarrolle un papel fundamental, haciendo de comentador y voz reflexiva en torno a las narraciones.

El segundo relato del libro, primero de este grupo, reduce los incisos intrusivos al mínimo. “Al paso que van” es un retrato de la vida de un hombre y su madre. Si bien la edad exacta del hijo nunca se aclara, podemos saber que es una persona adulta que trabaja para mantener la casa. Juancarlos, así se llama, es fanáticos los juegos RPG, los

cuales encuentra en internet. Algunas noches, entra a una página web para “furries” – personas aficionadas a vestirse como animales– donde es conocido como Yogueie_32 y tiene un romance virtual con Catfurrylover58. Lucrecia, la madre, es un ama de casa que se dedica a ayudar y perseguir a su hijo. La relación entre los personajes es conflictiva y dependiente. Ella le prepara las comidas y él se encarga de darle las pastillas a la mujer, las cuales necesita para no morir. La sensación de estancamiento existencial, incluso de decidía, que se siente en todo el relato, ha hecho de Juancarlos un hombre frustrado que pelea diariamente con su madre. El relato acaba cuando ella muere. Es incapaz de encontrar las pastillas que debe tomar, ya que su hijo olvidó proporcionarlas ese día. Pide ayuda, pero el hombre está inmerso en el internet y no escucha. Las escenas que retratan la vida familiar de los personajes están ambientadas por una radio que suena constantemente en el apartamento.

El texto está dividido en capítulos breves y deja escuchar distintas voces, no solo la de Juancarlos y Lucrecia, también la de los hombres y mujeres que hablan por el aparato. Esto aumenta la sensación de incomunicación: la madre vive aislada del mundo que la rodea, el hijo se desconecta de su realidad para tener una relación virtual con una mujer anónima, más allá de su apodo en la página de “furries”. A pesar de las noticias que suenan en el apartamento, en este lugar, todos están ensimismados, alienados del mundo. Esta incomunicación le costará la vida a Lucrecia. A pesar de la ironía, el discurso crítico, que señala la enajenación que afecta a los habitantes de la sociedad contemporánea, supuestamente conectada por el internet y los medios de comunicación, es ineludible.

La voz narrativa en ningún momento explicita esta postura. Al igual que en “Historia de los barrios escondidos de Caracas”, el narrador no construye discursos moralizantes que, sin duda, desarmarían la efectividad del relato, cuyas cualidades esenciales son la ironía y el humor. Debemos preguntar, por tanto, cómo esta voz narrativa realiza la función reflexiva, cómo comenta el texto, haciéndolo metaficcional. En “Al paso que van”, encontramos un inciso en la forma de una nota al pie que explica qué es un RPG: “Roll Play Game. Uno de los RPG más conocidos en el momento que describe este texto es WOW (War of Warkraf). Juancarlos tiene 3 cuentas distintas en WOW, dos de ellas con el mismo tipo de personaje” (Michelli, 2014: 19). A pesar de lo breve y lo puntual del comentario, es quizá uno de los más potentes a la hora de hacer dialogar al narrador con la figura del autor, pues se adjudica la escritura del relato. Al mismo tiempo, implementa las deformaciones que caracterizaron la “Alvertencia”,

como se evidencia en el uso de “sescribe”, que comprime la expresión “se escribe”. Por último, no debemos pasar por alto que trata al personaje como un individuo real, al decir que “tiene” cuentas en un RPG. La paradoja no es tan acentuada como en otros textos. Aun así, al reconocerse parte de un mundo ficcional y simular ser el escritor del relato, se produce un dispositivo metafictional: el texto adquiere consciencia de su propia artificialidad.

Este es el mismo tono que encontraremos en los otros dos relatos de este segundo nivel de interacción con la voz de la “Alvertencia”. Sin embargo, en “Todos, todicos todos”, la presencia del narrador/comentador no se reduce a una nota al pie. Narra y comenta capítulos enteros del relato e, incluso, dialoga con otra voz en la parte final. El relato narra la historia de unos refugios para damnificados que instaura el gobierno venezolano tras una tragedia nacional. Los centros son promocionados, a través de un documental titulado “Todos quieren vivir en los refugios”, como lugares maravillosos, comunas en las que la gente se ayuda y vive mejor que en los hogares que perdieron. Esto hace que la gente quiera entrar, incluso si no fueron afectados por el incidente que dio origen a los refugios: uno de los capítulos se centra en Ligia, una madre soltera que manipula a un funcionario para que la acojan. Más allá de los programas promocionales, hay un cerco comunicacional en torno a los centros de acogida. Como es de esperar, tras esta cortina, se esconden lugares sórdidos, llenos de ladrones y violadores, que acaban por disolverse. El final del relato se centra en dos personas discutiendo el destino de quienes vivían en los refugios.

Para construir el retrato de este episodio ficticio en la historia contemporánea de Venezuela, el texto apela a una estructura polifónica. El cuento incluye las voces de personas entrevistadas en el documental producido por los funcionarios del gobierno, así como la de la señora Ligia y la de quienes la atienden. El tercer capítulo es una conversación telefónica de un funcionario con quienes son, imaginamos, sus superiores –solo escuchamos su voz–. Por último, en el capítulo quinto, habla un niño que vivió en uno de los refugios, quien revela la verdadera naturaleza de los centros. A esto debemos sumar, por supuesto, al narrador y el dialogo que clausura el cuento.

Con respecto a la autoficción intrusiva, debemos fijar la atención en la voz narrativa que abre “Todos, todicos todos”. Repitiendo lo que vimos en la nota al pie de “Al paso que van” y en el cronista de esquiníndias de “Historia de los barrios escondidos de caracas”, la anécdota claramente ficticia se narra como si fuera un hecho real. La tensión no es tan evidente como en casos anteriores, pues la diégesis no

contiene elementos contrafactuales que desafíen la credibilidad del lector. De cualquier manera, los refugios descritos nunca existieron –aunque sí han ocurrido situaciones análogas en la historia reciente de Venezuela–, tampoco el documental citado, cuyo *jingle* publicitario da título al texto⁸⁹. Más allá, al igual que los barrios escondidos, el hecho ficcional señala a la realidad del escritor. En pocos relatos de *Triticruel* el discurso crítico es tan evidente como en este, en el que la narración llega a renunciar al tono irónico, especialmente, en las últimas páginas.

Lo que hace que este no sea un texto realista, en sentido llano, es la asociación que existe entre el narrador y la voz intrusiva de la “Alvertencia”. Este vínculo construye la tensión entre lo real y lo ficticio que indicamos arriba. Mas, incluso este aspecto, está matizado, pues la voz narrativa no muestra venezolanismos como las anteriores:

Tengo grabada en mis lentes la imagen de esa vez que fui al Círculo Militar y traían gente en tractores, en camiones de carga, creí estar viendo las torres de cadáveres de un genocidio hasta que los echaron en la zanja y ellos se pararon como si nada, desempolvándose, desenterrándose y buscando los potes para que les sirvieran sopa (Michelli, 2014: 64).

La escena, que el narrador confiesa haber visto “cuando era pequeño”, resulta impactante. No solo se asocia la labor supuestamente benéfica con un genocidio, también la actitud de las personas transportadas en el camión, su relativa indiferencia, ayuda a construir la imagen de una sociedad desensibilizada, acostumbrada a la miseria. Por otro lado, este episodio contrasta con las promesas realizadas por el documental que promueve que todos quieren vivir en los refugios.

A pesar de que la prosa no contiene los idiolectos que muestran otros narradores de *Triticruel*, la presencia de la voz intrusiva determina la lectura de los relatos, como señalamos al iniciar esta sección. Luego, al encontrar este narrador, que simula dar un testimonio personal, el lector vacila: no puede evitar preguntarse si quien habla es el autor del libro y, por tanto, la misma voz que hemos escuchado en otros textos.

Esto es acentuado por el diálogo final. Los personajes que conversan permanecen anónimos. La escena se limita a presentar a dos personas que nunca han entrado a los refugios y que poseen opiniones encontradas sobre lo que ha ocurrido:

–Pero en serio en-serio, ¿tú crees que no?

⁸⁹ “Todos, todicos todos, todicos todos queremos vivir en lo refugio” (Michelli, 2014: 63)

- Claro que no... esa vaina está mal.
- Okey... está mal. ¿El qué exactamente?
- Eso que hacen con esa gente...
- Okey, pero ¿qué parte de lo que hacen con esa gente?
- La parte en que les dan todo...
- ¿Todo?
- Coño, si algo más faltara... Ah bueno, carro, no les dan carro, pero los llevan y los traen cuando les da la gana...
- ... (Michelli, 2014: 81)

Con este intercambio inicia el diálogo. Uno de los personajes ha aceptado la imagen dada por el documental descrito en el comienzo del relato, que ve los centros de acogida como lugares maravillosos, aunque ha asumido una postura crítica. Llega a puntos cínicos al cuestionar a un viejo que pide limosna en el metro. El anciano cojea tras haber tenido un accidente en un poste eléctrico, mientras intentaba tomar energía ilegalmente. El personaje del diálogo critica a la gente que lo ayuda, pues él lo considera un ladrón. Frente a las quejas, su amigo le pregunta: “¿Entonces que se muera el viejo?” (Michelli, 2014: 82). A lo que él responde: “Nosé... Sí, provoca querer que se muera” (Michelli, 2014: 82).

La reminiscencia a otros episodios del libro es clara. No olvidemos al cuidador de la manada de “Perrulandia”, que también tuvo un accidente con un poste eléctrico, aunque él era ingeniero. Por otro lado, la crítica cínica al mendigo recuerda al narrador de “Gerontofobia”. Estas referencias intertextuales no parecen ser ingenuas y potencian el discurso crítico de “Todos, todicos todos”, que se aproxima a la sociedad retratada en *Tristicruel* libre de ironía.

Para complementar esta postura, encontramos al otro personaje que es consciente de que los supuestos beneficios de los refugios no son realmente buenos:

¿Mejor suerte? Es que los pones como unos suertudos a los carajos... *Qué suerte que no tienen nada y montaron el rancho ahí, se lo llevó el río, dijiste, y como ahora quedaron huérfanos y sin nada hay que mantenerlos, deberían matarlos* (Michelli, 2014: 83).

Además, tiene una mirada empática en torno a quienes viven en los centros de acogida: “Esa gente tiene el mismo derecho que tú a que la ayuden si queda en la calle” (Michelli, 2014: 83).

A pesar de la postura cínica del primer personaje, de sus posturas extremas, sus argumentos son citados y el lector debe confrontarlos. Asimismo, su intermediario no siempre es capaz de formular un contrargumento. El hecho de que los personajes sean

anónimos, lo cual hace imposible saber con completa seguridad si alguno habla por el autor intrusivo, complejiza la postura crítica. El personaje moderado sintoniza con la voz narrativa del relato. Pero, al mismo tiempo, el escéptico refleja comentarios de otros narradores del libro. La discusión no llega a una conclusión y, al quedar abierta, se asegura de que el texto no caiga en maniqueísmos.

El último relato que podemos incluir en este último grupo, “Carruseles”, repite esta estructura narrativa, aunque el tono irónico es más marcado y la historia muestra aspectos no-miméticos. En esta línea, también cabe resaltar que la voz narrativa está más delimitada, sin que esto signifique que el texto deje de ser polifónico. Lo curioso es que el cuento posee un tono casi periodístico: lo importante, más allá de los muchos personajes que aparecen, es la historia de una nueva estructura vial que se construye en Caracas para resolver el pesado tráfico que sufren los ciudadanos. En otras palabras, el verdadero protagonista es el sistema de “carruseles”. Las personas son elementos secundarios que complementan esta línea central. El texto se estructura en dos partes, a la vez subdividida en capítulos breves. La mitad inicial formula el problema: retrata el caos de la capital venezolana. La segunda, describe la solución proporcionada, una “motovía” en la que las motos, que generan problemas en las calles, “serían enganchadas a una línea mecánica, en la que las motocicletas estarían propulsadas a través de un dispositivo de tracción, diseñado por un grupo de ingenieros de la reconocida Universidad Simón Bolívar” (Michelli, 2014: 100). El nuevo sistema resulta más exitoso de lo previsto, pero acaba siendo un caos igual o peor que las vías tradicionales, debido a los abusos de los ciudadanos.

Tomando en cuenta esta estructura narrativa, en especial, la segunda parte, no sorprende que la voz del narrador sea casi ensayística. Se limita a describir el mundo del relato y a reflexionar sobre él. Igual que en los casos previos, ciertos comentarios nos hacen pensar, además, que la voz narrativa habita el mundo en el que ocurre la historia. Por un lado, la cualidad periodística de “Carruseles”, que simula ser una crónica, complementa este posicionamiento del narrador. Por otro, encontramos notas al pie que subrayan esta cualidad, sobre todo la última: “Aquellos que disfrutaron del discurso [pronunciado a propósito de la expansión de la “motovía”] por CÑÑ3 no escucharon el abucheo gracias a la pericia de los ingenieros de sonido de la cadena” (Michelli, 2014: 107).

Sin embargo, el relato plantea una novedad con respecto a los otros dos del segundo grupo. La encontramos en la primera nota al pie, en la que el narrador aclara,

en relación a un episodio en el que un obrero hace piruetas en una de sus herramientas de trabajo: “Luego recordé que esta imagen es de *La vida moderna de Rocko*, mis más sinceros respetos” (Michelli, 2014: 93). Al confesar que esta imagen está tomada de otro texto, la voz narrativa reconoce el carácter artificial del relato, lo cual choca con el tono sostenido en el resto de la narración. Este dispositivo metaficcional acentúa el tono irónico, no solo en torno a la historia, sino, también, a la aparente ambigüedad que existe en la relación que entablan algunos narradores del libro de Michelli con la figura autorial, tanto la real como su reproducción ficticia de la “Alvertencia”.

El resto de los relatos de *Tristicruel* pertenecen al tercer nivel de interacción con la voz intrusiva del paratexto inicial. “Lectura peatonal” recoge los relatos de postes eléctricos, lo que ven con su único ojo; “Repagando la muerte”, desde la mirada de un niño, retrata la compleja y sórdida situación que se vive en una morgue caraqueña; y “Preso-visión”, imagina un futuro en el que una prisión de alta seguridad, construida en un tepuy, y que tiene un canal de televisión, es tomada por los presos. Los narradores varían: en el primero encontramos distintas voces, mientras que en los dos últimos poseen una voz heterodiegética. En este sentido, la relación con la “Alvertencia”, aunque inevitable por la estructura del volumen, es distante e imprecisa. De hecho, en “Lectura peatonal”, los narradores están claramente diferenciados del autor. Si bien dialogan con la esta, en tanto que son parte de *Tristicruel*, el vínculo es indirecto.

El libro de Michelli ironiza en torno al papel que la figura del autor cumple en cualquier volumen de relatos. Esto se deja sentir desde los elementos paratextuales hasta las voces de los narradores que encontramos en los relatos que constituyen el libro. En este sentido, se puede hablar de un texto claramente autoparódico, posmoderno en el sentido descrito por Hutcheon: saca a relucir unas formas que, a través de mecanismos irónicos de autoconsciencia, se encarga de desmontar. Esto, debemos insistir, no se limita a la estructura. Como hemos visto, el discurso crítico también se construye desde y a través de la ironía. En esa cualidad reside parte importante de su efectividad. A través de estos mecanismos paródicos, aparece una voz intrusiva que, desde los márgenes, afecta la lectura, una reproducción ficticia e hiperbólica de la función-autor, que solo interviene en la “Alvertencia”, pero que recorre todo *Tristicruel*. Aunque este ente paratextual no sea precisamente el narrador-autor descrito por Colonna, es, a todas luces, una figura análoga: un comentarista extradiegético que reflexiona sobre los cuentos y que influye, consecuentemente, la diégesis.

5.4. Conclusión

En las tres obras estudiadas, la estructura autorreferencial no se limita a identificar las figuras del autor y del narrador. Van un paso más lejos y problematizan la relación que estas entablan, entre ellas y con la ficción. *Parto de caballeros*, a través de la ironía, subraya el paradójico diálogo que enlaza la función-autor con la voz narrativa: en algunos puntos de la novela, parece que ambos son el mismo, mientras que, en otros, se distinguen con claridad. Las contradicciones no son matizadas, el texto en ningún momento disimula su carácter aporético. Al contrario, lo señala constantemente. Como parte de esta estructura irónica, se exploran los entresijos de la escritura, leemos los borradores que preceden al producto final y las reflexiones de su narrador. *Cadáver exquisito*, en cambio, despliega una aproximación diferente. Al igual que en *Papá Goriot*, este narrador-autor está ahí para recordar, una y otra vez, que la historia narrada es verídica. Sin embargo, es consciente de las contradicciones que implica la ficcionalización de la realidad. Como parte de su “honestidad”, debe reconocer que algunos episodios están deformados para lograr dar un sentido totalizador a la narración. De modo análogo, tiene que reconocer las intenciones que se esconden detrás de la escritura: la biografía novelada es una excusa para explorar su propia existencia, narra la vida de otro para dar sentido a la suya. Luego, su promesa de veracidad es desmontada. La tarea de este narrador-autor es, en consecuencia, una labor destinada al fracaso. No es extraño que el cierre de la novela sea el (ficticio) abandono de la escritura.

Tristicruel muestra ciertas particularidades que lo separan de las novelas de Barrera Linares y Olivar. Su parodia se centra, en primer lugar, en el libro-objeto. El aparataje paratextual es clave en la autoficción: es ahí donde se perfila la presencia del “autor” intrusivo. Reproduciendo la función autorial del discurso, determina los textos desde los márgenes. Por tanto, no hay historia de la escritura y, tampoco, incisos autoriales para reflexionar sobre la relación que existe entre lo ficticio y lo real. Esto no cambia que el libro de Michelli funda su estructura autorreferencial en la ironía: hiperboliza la presencia de la función-autor para subrayar, en última instancia, la ausencia del autor “real” o, para ser precisos, acentúa la artificialidad de la imagen que el lector recibe del escritor. Al hacer esto, problematiza la figura autorial: ¿cuál es realmente su función? ¿Cómo dialoga con los textos que escribe?

Si la autoficción es una modalidad paródica de la escritura del “yo”, la postura intrusiva debe entenderse como una vertiente exclusivamente literaria de esta. No se

centra en el “yo” del escritor, en un sentido amplio. Por esto, la biografía es casi irrelevante en este tipo de textos. En cambio, interesa el “yo” en tanto que escritor, esto quiere decir que la autoficción intrusiva se fija en la persona solo en la medida en que esta escribe y explicita las actividades relacionadas con este hecho concreto. Existen ejemplos análogos en las modalidades que hemos estudiado en otros apartados: las novelas de Victoria de Stefano también reflexionan en torno a la historia de la escritura y otras obras de Olivar, como *Un vampiro en Maracaibo*, giran en torno a la investigación previa a la redacción de un texto. La particularidad del modo que hemos analizado en este apartado está en la estructura metaficticia e irónica. En *El lugar del escritor* y *Lluvia*, hay una amplia historia más allá de la escritura en sí misma. Por tanto, existe un metatexto específico, una *mise en abyme* cuya coincidencia con la diégesis es, solamente, sugerida. De manera semejante, en la obra de Olivar la función-autor deviene en protagonista, su investigación, así como la redacción de la novela, están ligados al desarrollo de una historia. Coherentemente, también existe un metatexto que refleja la diégesis. En contraste, ninguna de las novelas que hemos revisado en este apartado posee un metatexto. La narración producto de la escritura es la diégesis. La metaficción, la estructura autorreferencial, se desarrolla en un nivel externo, en el cual habita una figura cuyo único propósito, en el texto, es narrar. Ciertamente, existen breves referencias a la vida de estos personajes —el narrador-autor de Olivar entrevista a conocidos de Rivera y el de Barrera Linares, comparte su escritura con un amigo que le hace recomendaciones—. Aun así, estos detalles son meramente anecdóticos y siguen girando en torno a su propósito central: la escritura. Por esto la ironía resulta fundamental, el discurso narrativo se distancia de sí mismo, hasta formula contradicciones, que son capaces de convivir sin anularse unas a otras.

6. Conclusiones

Abrimos este estudio citando dos artículos publicados en *Babelia*. Uno de ellos, escrito por Anna Caballé, se titulaba “¿Cansados del yo?” y buscaba dar testimonio del agotamiento de la autoficción en las letras hispánicas. En este punto, es posible afirmar que, por lo menos en la literatura venezolana, este cansancio no podría estar más lejos de la realidad. Hemos visto cómo distintas generaciones de escritores se han aproximado a la literatura autoficcional, con fórmulas variadas y focos de atención distintos. Cabe volver a insistir, en este sentido, sobre un hecho que anunciamos en la introducción. No solo encontramos autores como Barrera Linares e Infante, escritores veteranos que en las últimas décadas decidieron explorar esta modalidad de la ficción de forma expresa, o como Olivar, cuyo proyecto literario constantemente apela a mecanismos autofccionales. También podemos apreciar un interés en narradores más jóvenes –García Arreaza, Colmenares Gil, Hidalgo, Michelli, etc.– por explorar el terreno que Doubrovsky señaló al proponer el neologismo que ha sido el centro de este estudio.

Son estos últimos, los autores surgidos en las últimas dos décadas, los que representan el mayor ejemplo frente al artículo de Caballé. No apuntamos, específicamente, al hecho de que pertenecen una de las generaciones más recientes de escritores, lo cual supone, es cierto, un argumento contra el supuesto agotamiento de la autoficción. En cambio, interesa subrayar los caminos a través de los cuales estos autores han explorado este modo ficcional. García Arreaza, a través de una ficcionalización sutil del “yo”, propone una reflexión indirecta de la figura del autor en “El bosque de los abedules”. Colmenares Gil incorpora los elementos reflectantes, aquellos que espejean al autor de *versiones de martha*, a un cuestionamiento de la realidad y, en general, a una reflexión existencial cuyos alcances exceden los problemas identitarios comúnmente asociados a la autoficción. Hidalgo, a través de elementos metafccionales, construye un juego en el cual diégesis y metatexto se confunden. Blanco Calderón, sobre todo, aunque no exclusivamente, en su novela *The Night*, hace dialogar el problema de la autoría literaria con cuestiones sociales como la violencia de género. *Tristicruel*, de Michelli, es prueba de cómo la ficcionalización del autor no tiene que detenerse en la diégesis y puede construir una parodia que incluya, además de las narraciones, los paratextos del libro.

Estas obras son evidencia de que la autoficción y las estrategias narrativas y metaficcionales vinculadas a ella aún se pueden abrir a interpretaciones novedosas. Como se pudo apreciar en los apartados precedentes, estos autores no siempre tienen la autoficción como centro del proyecto narrativo que construyen, sino que la incorporan en propuestas amplias y, al hacerlo, exploran nuevas formas de implementarla.

Atendiendo al objetivo central de nuestra investigación, revisar una modalidad especular de la autoficción, resulta relevante cómo una misma noción sobre la literatura autoficcional puede implementarse para analizar obras de tan variada temática y de estilos tan diferentes. No solo las enumeradas arriba, también los relatos de *Una mujer por siempre jamás*, de Infante, las “crónicas en la memoria” de Barrera Linares (*Sin partida de yacimiento*) o las reflexiones en torno a la escritura de Stefano, en *El lugar del escritor y Lluvia*, dan testimonio de esto. Asimismo, las metaficciones historiográficas de Olivari y su texto híbrido *El príncipe negro* son evidencia de las formas que puede tomar el discurso autoficcional.

Por tanto, la postura especular que hemos estudiado, partiendo de la tesis de Colonna, pero sin limitarnos a ella, se muestra como una noción fértil tanto para la teoría de la autoficción, en concreto, como para la literaria, en general. Su versatilidad, más allá de las conclusiones específicas que alcanzamos en los apartados que componen esta investigación, permite entrever otras de mayor amplitud.

6.1. Escritura del “yo” y ficcionalización del autor

Una asociación común es la que suele hacerse entre la autoficción y la cuestión de la identidad. Tal como pudimos ver en el primer capítulo, la formulación inicial del término, realizada por el profesor Serge Doubrovsky, lo vincula al psicoanálisis y, en consecuencia, liga esta modalidad ficcional a lo que podemos llamar la escritura del “yo”. Esta es una cuestión que buena parte de la teoría sobre la autoficción aborda, dándole, en algunos casos, un lugar esencial en el concepto. No es casual, por esto, que hayamos dedicado una parte de nuestra investigación a la cuestión de la identidad, según es entendida en el pensamiento contemporáneo: resulta clave para comprender algunas obras del corpus, especialmente aquellas trabajadas en el cuarto apartado. Ahora, la aproximación general de este estudio a los textos autoficcionalizados ha tenido otro foco: la especularidad. Al prestar atención a la estructura metaficcional de la autoficción, surge la posibilidad de entenderla separada del problema de la identidad.

Esto no responde exclusivamente a un principio teórico, sino a las características de algunas obras. *Parto de caballeros*, la novela de Barrera Linares, no aborda la cuestión de la identidad o, por lo menos, no lo hace desde una escritura del “yo”. El procedimiento narrativo es otro: una ficcionalización de la figura del autor.

Esta sutil distinción, entre escritura (ficticia) del “yo” y ficcionalización de la figura del autor, resulta relevante, pues apunta a formas autoficcionales heterogéneas. En la mayor parte de las obras asociadas a esta noción, incluso dentro de nuestro corpus, ambos procedimientos se despliegan de forma simultánea. En un relato ficticio que simule ser una autobiografía, al punto de mantener al lector vacilante en torno a los límites de la ficción y la realidad, ambas estrategias entablan un diálogo. En otras palabras, al hacer que el autor devenga ficción en un texto que se confunde intencionalmente con su vida, se ficcionaliza la figura del autor, por un lado, y se construye una forma de escritura del “yo” –ya sea paródica, autoconsciente o, para decirlo con Alberca, que proponga un “pacto ambiguo”–.

Lo esencial de la postura especular consiste en su capacidad de centrarse en la ficcionalización de la figura del autor. Al hacer esto, amplía el marco de la autoficción como categoría de análisis. Tal como afirma Colonna en su libro de 2004, en la modalidad especular no es necesario que la figura del escritor sea protagonista de la historia, basta con que se vea reflejado en algún lugar de la diégesis, sin importar lo pequeño que sea el espejo. Tras revisar las obras estudiadas, podemos ir más lejos: dicho espéculo no tiene que mostrar la imagen de la persona concreta que escribe, su biografía o sus cualidades personales; es suficiente con que la figura del autor dialogue con el mundo diegético a través de mecanismos metaficcionales. Atender a este nivel estructural no niega, finalmente, que obras de corte autobiográfico puedan ser incluidas en este marco. Por el contrario, como dijimos al iniciar –y como se puede apreciar en los apartados de esta tesis–, este modo autoficcional se relaciona con otros, centrados o no en la vida de quien escribe.

Partiendo de esta premisa, podemos hacer una última interpretación de las obras del corpus, organizando los textos a partir de su manejo de la ficcionalización de la figura autorial. Esta manera de agruparlos es distinta a la realizada en los apartados, aunque, evidentemente, posee cierta analogía.

Tristicruel, de Michelli, es un caso paradigmático. La estructura paródica de este volumen, que incluye tanto los relatos como el libro entendido como objeto, centra la autoficción específicamente en el autor como ente discursivo. Para lograrlo, apela a los

elemento paratextuales que, comúnmente, se relacionan con la firma autorial. El resultado es una ficcionalización del autor que no incluye una escritura del “yo”, al menos no en relación con la cuestión de la identidad. Es cierto, parte de la estructura irónica se centra en el resumen biográfico que encontramos en la solapa del libro. Sin embargo, el propósito es, precisamente, ironizar en torno a la legitimidad de este tipo de descripciones de la vida y la identidad del escritor. En otras palabras, se hiperboliza la función del paratexto para subrayar cómo dicho propósito es inalcanzable. Así, recuerda que la supuesta figura del autor, que en teoría apunta a una persona concreta, no es más que un elemento discursivo.

Las dos novelas que trabajamos en el cuarto capítulo, *Cadáver exquisito*, de Olivar, y *Parto de caballeros*, de Barrera Linares, presentan propuestas matizadas de este mismo procedimiento. Sobre todo la segunda, que no pretende, en ningún momento, reflejar la vida del escritor. Se limita a narrar la historia de escribir: el narrador solo comenta su labor literaria. Incluso si la figura del autor-narrador, como se autodenomina, se vincula explícitamente con Barrera Linares, la biografía del venezolano no juega ningún papel en la novela. El caso de Olivar puede resultar menos claro: la vida del narrador guarda una relación importante con la diégesis, sus lecturas de juventud y su encuentro con el poeta novelado, Rivera, son los motores de la narración. Además, admite que la biografía que está escribiendo es, de hecho, una forma indirecta de aproximarse a su propio “yo”. Luego, esta ficcionalización de la vida del escritor surrealista es una forma compleja de escritura del “yo” autorial. Más allá, la cuestión central sigue siendo la figura del autor, entendido como elemento discursivo: el narrador es personaje en tanto que está escribiendo y las partes de su vida que aparecen en *Cadáver exquisito* están ahí para revelar la historia de la escritura.

El príncipe negro, aunque apele a una hibridación extrema y presente una anécdota delirante, despliega un procedimiento similar. El centro de la novela es el autor como figura del discurso: se relata cómo la identidad del autor “real” desaparece en su obra y en los referentes a los cuales apela, explícita o tácitamente, en la narración.

Este sería el primer grupo de los que referimos previamente: aquellas autoficciones que se centran, exclusiva o principalmente, en la ficcionalización de la figura autor, relegando a un segundo plano la exploración del “yo” y/o de la biografía del escritor concreto. Frente a esta definición, resulta natural que la modalidad intrusiva dialogue con esta categoría. Pero encontramos obras de otro tipo que también pueden ser incluidas en este grupo.

El ejemplo más claro está en los textos de Blanco Calderón. Volvamos a “El primer cuento”: un narrador homodiegético simula ser el escritor de un relato que se desarrolla paralelamente a la diégesis; hasta que, en el último párrafo, el texto revela que hemos leído una metaficción e introduce a otro personaje-escritor y a un narrador heterodiegético. Con excepción de este último, los protagonistas buscan reflejar la figura del autor y, en el proceso, problematizarla. Lo mismo ocurría en sus otros relatos: “Uñas asesinas”, “Los golpes de la vida” y “Malena es un nombre de gato”. Aunque, en estos, los personajes tienen historias más allá del mero hecho de escribir, su relación con la figura autorial es exclusivamente especular, son reflejos diegéticos de la figura del autor, al punto que las semejanzas entre las biografías de los personajes y la del escritor son imprecisas, a veces, indemostrables.

La excepción es *The Night*. Se hace una mención explícita a Blanco Calderón, en tanto que es el autor de un relato, “El biombo”, en el cual aparece un personaje que es también protagonista de la novela. Aun así, la ficción miniaturizada del “yo” cita el nombre de quien escribe solo en su cualidad autorial. La diégesis no incluye ningún dato autobiográfico de Blanco Calderón, solo que es un joven escritor.

Hay dos casos particulares que forman parte de este grupo. Para empezar, encontramos las novelas de Stefano, *El lugar del escritor* y *Lluvia*. La razón por la que estos textos resultan problemáticos es su cualidad limítrofe. Por un lado, son reflexiones en torno a la escritura. Las novelas son historias de la escritura, incluso si la metaficción está encubierta. El contraste con *Parto de caballeros* y *Cadáver exquisito*, en este sentido, es evidente. Por otro lado, las protagonistas son referencias a Stefano. No solo, sus historias, incluso si desembocan en la redacción de un metatexto, incluyen suficientes “efectos de vida” como para inferir su carácter biográfico. Conocemos anécdotas de la infancia y la madurez de ambas protagonistas, se relatan hechos que han transformado sus vidas y que han alterado la idea que tienen del mundo. Esta es la objeción que podría hacerse a su inclusión en el grupo de textos que se centran en la ficcionalización de la figura del autor: es posible defender que estas novelas son una exploración encubierta al “yo” de la autora. En respuesta a este argumento, solo debemos insistir en el tema de los textos: la escritura. Dentro de la diégesis, las vidas de las protagonistas son relevantes en tanto desembocan en la actividad escritural, actividad que, además, y en analogía con “El primer cuento” de Blanco Calderón, simula estar en proceso a medida que la narración avanza.

Yo soy la rumba, de Infante, es el último texto del corpus que podemos incluir en esta categoría. Al igual que las de Stefano, esta novela resulta particular por su cualidad limítrofe. Tal como vimos en el segundo capítulo, no debe entenderse precisamente como una autoficción, a pesar de que despliega estrategias metaficticias semejantes a las del modo especular. Desde este punto de vista, en la organización de los textos que estamos proponiendo, la obra de Infante encuentra un lugar: si bien en ningún momento se propone una escritura sobre el “yo” del escritor, encontramos una ficcionalización de la figura del autor, lograda a través de la apropiación que realiza el protagonista, Sebastián, de dicha función discursiva. El resultado es, por tanto, un “autotexto” que se acerca a la postura especular. Esto no quiere decir, es obvio, que podamos hablar de autoficción en *Yo soy la rumba*. En cambio, permite profundizar en la cercanía que este texto posee con la noción en la que nos hemos centrado.

Frente a este primer grupo de textos, cuyo procedimiento fundamental consiste en ficcionalizar la figura del autor, podemos apuntar a otro, en el que estarían las formas autoparódicas y autoconscientes de la escritura del “yo”. Como se puede inferir en este punto de nuestro estudio, en esta segunda categoría sigue habiendo una ficcionalización de la figura del autor, entendida como elemento discursivo. Los relatos de *Una mujer por siempre jamás*, de Infante, son el ejemplo más claro: la figura del escritor deviene ficción a través de un personaje/narrador que lo refleja desde dentro de la diégesis, pero lo hace con el propósito de simular una escritura de la memoria. Ya sabemos que esta reconstrucción de los recuerdos no es verídica, que la ficción, como señala Infante, acaba por borrar lo real. Esto no evita que los cuentos giren en torno a la relación de la escritura, entendida como narración, con la vida y el tema del amor. La autorreflexividad sirve para subrayar esta cuestión. En última instancia, la figura del autor se incorpora a la diégesis para problematizar el discurso rememorativo.

Al verlo desde esta perspectiva, trasluce la analogía con *Sin partida de yacimiento*, de Barrera Linares. La diferencia se halla en el grado extremo con el cual se presentan los mecanismos metaficticiales: en los “autorrelatos”, la autoconsciencia es ineludible, el discurso no deja que el lector olvide el carácter artificial de la narración. Estos son textos rememorativos, autobiográficos, que reconocen cómo, para reconstruir las experiencias, es necesario apelar a la ficción. De cualquier modo, el objetivo de la “novela inconclusa” sigue siendo relatar unas “crónicas en la memoria”. Incluso si son especulares y autorreflexivos, estamos ante textos (paródicamente) identitarios cuyo fin es narrar la infancia y adolescencia del autor.

El libro de Colmenares Gil, *versiones de martha*, también entra dentro de este segundo grupo. En los relatos, que construyen una historia conjunta, el tema es el final de la relación amorosa entre dos personajes, uno de los cuales es un espejo diegético del autor. La crisis romántica tiene unas implicaciones existenciales que afectan el universo en el que viven los protagonistas. Como pudimos ver en el tercer capítulo, esto trae consigo una interpelación a la realidad, los cuentos buscan abrir un espacio para reflexionar en torno al significado de lo real. Dentro de este contexto, en el cual distintas realidades se solapan –como ocurre con lo onírico y la vigilia–, la ficción y lo extradiegético también dialogan. La idea de que el escritor ha devenido ficción es parte de esta estrategia metaficticia. Luego, la ficcionalización de la figura del autor es un medio para generar una reflexión en torno a lo real.

Por último, dentro de este grupo, centrado en la escritura ficticia del “yo”, debemos incluir dos relatos de García Arreaza: “Los da(r)dos de la ninfa” y “Nuestro señor, Alexander Stein”. El primero es una reconstrucción explícitamente autobiográfica, en la que uno de los personajes centrales, narradora homodiegética, se vincula con la autora a través de un gesto onomástico. En el segundo, el procedimiento es análogo, con la diferencia de que la ficción es no-mimética, de corte magicorrealista. En ambos, el autor deviene ficción con el objetivo comúnmente asociado a los textos autoficticios: para construir un relato en el que una narradora, que refleja a la escritora, explora y ficcionaliza su “yo”. Subyace, es evidente, una estructura especular.

Finalmente, podemos perfilar un tercer grupo de textos, en los cuales la ficcionalización de la figura del autor está tan íntimamente ligada a lo que comúnmente se llama la escritura del “yo” autorial, que resulta absurdo intentar poner el acento en uno de los dos extremos. Tomemos el caso de “La isla de Xisca”, de Hidalgo. Desde un punto de vista, el relato se centra en la vida de sus personajes. A través de ciertos mecanismos especulares, estos personajes parecen reflejar la realidad extradiegética: sabemos que el narrador está escribiendo un metatexto, que este lleva el mismo título que la diégesis y, también, que se centra en un personaje metaficticio que se llama Xisca, igual que la otra protagonista del cuento de Hidalgo. El centro es el mecanismo metaficcional que refleja y, en cierto grado, ficcionaliza la figura del autor. Al mismo tiempo, en tanto que hay una anécdota más allá de la escritura en sí, el lector se inclina a pensar que “La isla de Xisca” es autobiográfico. Aunque esto nunca se confirma, algunos de los dispositivos especulares parecieran soportar esta idea. En última

instancia, y atendiendo a la cuestión que interesa ahora, el relato formula una pregunta: ¿estamos frente a una escritura del “yo” del autor?

El centro de “La isla de Xisca” es la pregunta en sí misma y su efectividad consiste en no proporcionar una respuesta. En tanto que relato especular, que responde a la modalidad que perfilamos en el primer capítulo, la estructura es claramente irónica: no da prioridad a una de las afirmaciones, ambas conviven simultáneamente. En esta aporía está la fuerza del texto.

“El bosque de los abedules”, de García Arreaza, también se ubica en este grupo. No construye un relato autobiográfico. Ahora, para lograr que el personaje central sea un reflejo de la autora, se incluyen algunas cualidades que establecen, de forma imprecisa, una analogía entre la escritora y la protagonista. El objetivo, sin embargo, es ficcionalizar la figura del autor. Ana es un reflejo del elemento discursivo, encarna sus intereses y búsquedas literarias en la diégesis.

Por último, dentro de este tercer grupo, tenemos las novelas protagonizadas por Ernesto Navarro, de Olivar. Trabajamos dos: *Morirse es una fiesta* y *Un vampiro en Maracaibo*. La primera plantea un caso complejo, pues, por la forma en que se construye el metatexto, sabemos que la diégesis y la ficción diegética coinciden. Desde este punto de vista, podemos inclinarnos a pensar que este texto, como “El primer cuento” de Blanco Calderón o las novelas de Stefano, entra en el primer grupo. Sin embargo, como insistimos en el segundo capítulo de este trabajo, el protagonista de estas novelas se distancia de Olivar en la misma medida en que se identifica con él. En tanto que ente metaficticio y autorreferencial, se define en una estructura irónica. Como la narradora de “El bosque de los abedules”, Navarro sugiere un vínculo con el autor, que es la base de la autoficción, mas se asegura de mantener distancia. Esta relación se acentúa en las obras siguientes –*El fantasma de la Caballero*, *Un cuento de piratas*–, de manera que cuando se publica *Un vampiro en Maracaibo* se ha afianzado.

Al realizar esta nueva clasificación de los textos pertenecientes al corpus, la idea de ficción autorreflexiva de la figura del autor, que está en el centro de la modalidad especular, cobra relevancia. Incluso en el segundo y el tercer grupo, en los cuales dialoga con otras estrategias narrativas y autorreferenciales, este mecanismo metaficcional sigue siendo la estructura base. Dicho en breve, incluso si el propósito es hacer una escritura paródica del “yo” o una mezcla de memoria y novela, en las palabras de Caballé, es necesario sostener el texto sobre una ficcionalización de la figura del autor. Esto es lo que posibilita la identificación de un personaje con el escritor concreto.

Parece pertinente recuperar un término que comentamos en el primer capítulo, la “identidad del autor”. Esta noción no apunta, dijimos entonces, a la identidad de la persona concreta que escribe, sino al conjunto de referencias transtextuales que sostienen la postura autorial, en su relación con la función-autor del discurso. La autoficción, sobre todo en su modalidad especular, apela constantemente a este ente metatextual para poder construir una ficción en la cual la figura autorial es un personaje, ya sea que incorpore elementos autobiográficos o que se limite a reflejar su función discursiva.

6.2. *Últimas reflexiones*

Nuestra aproximación a la especularidad autoficticia se fija, en resumen, en un elemento estructural. Aquí se encuentra la clave para entender su efectividad a la hora de analizar textos tan variados, desde la metafiction historiográfica de Olivar hasta los relatos pseudo-autobiográficos de Infante, desde las narraciones reflexivas de Stefano hasta la parodia autorreferencial del libro-objeto de Michelli. En este sentido, podemos retomar el comentario de Colonna, según el cual un texto autoficticio siempre posee un cierto grado de especularidad. No buscamos ir tan lejos como el francés y afirmar que cualquier autoficción puede ser leída desde el concepto que hemos manejado en este estudio, la autoficción especular. Aun así, el análisis desarrollado es testimonio de que una aproximación metafiction a relatos y novelas autoficcionales es capaz de englobar obras de muy distinta clase. Además, permite establecer un diálogo entre distintas formas de reflexividad y autoficcionalidad.

Uno de los elementos más importantes es la estructura irónica que analizamos en el primer capítulo y que se vio reflejada en las obras del corpus. Si retomamos la formulación que utiliza Hutcheon para definir esta figura, lo esencial se encuentra en cómo el significado irónico establece un diálogo entre más de un significado. En otras palabras, en contraste con concepciones tradicionales, lo “no-dicho” no prevalece sobre lo “dicho”. En cambio, ambos significados se sostienen. El diálogo entre las distintas afirmaciones, aparentemente contradictorias, es la esencia de la ironía hutcheoniana. La modalidad especular de la autoficción presenta una estructura similar: la metafiction no solo subraya la artificialidad del relato, su cualidad de artefacto narrativo, también cuestiona los límites que separan lo real de lo ficticio. La posibilidad de sostener una estructura aparentemente contradictoria es lo que hace que esta noción pueda

implementarse en obras tan diferentes. Una propuesta claramente autobiográfica, a través de la autorreflexividad, formula un autocuestionamiento del discurso narrativo, propio de la autoficción. Asimismo, una propuesta marcadamente metaficcional, como *Sin partida de yacimiento*, puede construirse como una forma autoparódica de escritura del “yo”, como un relato pseudo-biográfico que reconoce su propia imposibilidad.

En el centro de esta cuestión se encuentra la ficcionalización de la figura del autor o, para continuar con el término que hemos recuperado arriba, de la “identidad del autor”. Los mecanismos metaficcionales transforman el elemento discursivo, que señala a una figura del campo literario, en un personaje y, al hacerlo, construyen una figura metatextual: un elemento transtextual que, desde la diégesis, señala hacia un universo de paratextos y referentes textuales que construyen la imagen que tenemos del autor. Este principio, que subyace a la autoficción especular que hemos estudiado, no se agota en los textos revisados en los cuatro capítulos que componen este estudio. Resulta evidente cómo la especularidad autoficticia, así como las estrategias narrativas asociadas a esta, es un campo abierto para nuevas investigaciones, tanto desde una perspectiva netamente teórica como atendiendo a novelas y relatos autoficcionales. Si bien hemos centrado este estudio en la literatura producida en Venezuela, otras tradiciones literarias contienen obras que pueden ser analizadas desde el concepto central de nuestra investigación. Prueba de esto serían las novelas comentadas en el primer apartado para confrontar las nociones teóricas revisadas: *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, y *Fabián y el caos*, de Pedro Juan Gutiérrez. En síntesis, más que un estudio cerrado, esta propuesta busca abrir nuevas líneas investigativas, tanto en lo relacionado a la literatura venezolana y a la hispana, en general, como en relación a la teoría sobre la literatura autoficticia. Siguen apareciendo nuevas formulaciones del término propuesto por Doubrovsky, en la crítica y a través de la práctica literaria, de la escritura de ficción, lo cual demuestra que, a pesar del supuesto agotamiento señalado por Caballé, este sigue siendo un campo fértil para la investigación.

6. Conclusions

At the beginning of this study, two articles published in *Babelia* were quoted. One of those, written by Anna Caballé, is titled “¿Cansados del yo?” (“Tired of the self?”) and it seeks to prove how Hispanic literature has exhausted all possibilities surrounding autofiction or self-fiction. At this point, it becomes clear that this exhaustion is far from reality, at least in Venezuelan literature. Authors from different generations have put into practice autofictional literature, with different approaches and paying attention to different aspects of it. It is worth to insist on an argument we present in the introduction. Not only is possible to find writer like Barrera Linares or Infante, whom in the last decades decided to explore this fictional mode, or Olivar, who has built his whole literary project appealing to autofictional mechanisms. Young writers – García Arreaza, Colmenares Gil, Hidalgo, Michelli, etc.– also have shown an interest in the territory opened by Doubrovsky.

The later –writers who made their debut in the last couple of decades– are the ones that represent the stronger argument against Caballe’s article. Not only because they belong to the youngest generation, which is by itself an argument against the supposed exhaustion of autofiction. It is more important to point the ways this authors have explored the fictional mode. In “El bosque de los abedules”, Garcia Arreaza uses the fictionalization of the “self” to make a reflection on the author’s figure. Colmenares Gil incorporates the elements that mirror the author of *versiones de martha* to a questioning about reality and a reflection about existence and identity. Hidalgo, implementing metafictional mechanisms, establishes a link between diegesis and metatext through which these two elements become confused with one another. Blanco Calderon, especially in *The Night*, makes the problem of literary authorship dialogue with certain social issues, like violence against women. *Tristicruel*, by Domingo Michelli, proves how the fictionalization of the author does not have to be contained in the diegesis and puts into practice a parody that includes, among other things, the paratexts of the book.

All these texts evidence how autofiction and the metafictional strategies associated to it are still open to new interpretations. As it has become clear throughout the sections of this thesis, these authors do not always have autofiction as the center of their literary projects, they incorporated it to a wider aesthetic proposal and, by doing so, they find new ways to implement it.

If we consider the main objective of our investigation –to study the specular mode of autofiction–, it is relevant to notice the ways in which a notion may be used to analyze texts that have so different themes and styles. Let us not limit ourselves to the ones quoted earlier and consider the short stories of *Una mujer por siempre jamás*, by Infante, the “chronicles in the memory” of Barrera Linares (*Sin partida de yacimiento*), or the reflections about writing that Stefano does in *El lugar del escritor* and *Lluvia*. In this line, we cannot ignore the historiographic metafiction by Olivar, neither his hybrid texto, *El príncipe negro*.

Therefore, the specular posture studied using Colonna’s thesis as a starting point, but not limiting our conception to it, shows itself as a productive concept to both autofiction and literary theory. Its versatility brings us to conclusions that go beyond the ones reached in the paragraphs of the thesis.

6.1. Writing of the self and fictionalization of the author

A common association is the one made between autofiction and the question of identity. As it was discussed in the second paragraph of this study, the first conceptualization of the notion made by Doubrovsky linked it to psychoanalysis and therefore connected this fictional mode to what can be refer to as the “writing of the self”. This is a question that many of theories about autofiction take into account, to the point where they give it a crucial role in the definition of the concept. This is the reason why a part of our analysis was center in the problem of identity in the contemporary world, it was key to a fully understanding of part of the *corpus*, especially the novels and short stories studied in the fourth paragraph. Nevertheless, the general perspective in which the autofictional works have been analyzed had another focus: the specularity or self-reflexivity. By paying attention to the metafictional structure of autofiction, it becomes possible to conceive it separate from question about identity. This can be said from a theoretic point of view, but also by considering some of the novels studied. *Parto de caballeros*, by Barrera Linares, cannot be interpreted as writing of the self. The narrative deploys another mechanism: the fictionalization of the figure of the author.

This subtle distinction between writing of the self and fictionalization of the figure of the author is relevant in the sense that it opens the concept of autofiction to very different interpretations. In most autofictional works, even in part of the studied corpus, both procedures are deployed simultaneously. In a fiction that simulates to be an

autobiography to the point where the reader cannot avoid doubting about the veracity of the story, the two strategies establish a dialectic relation. In other words, in a text where the writer becomes the main character of a fiction that is pretending to be about his own life, the figure of the author is fictionalized and, at the same time, the text may be understood as a writing of the “self” –even if it is a parody, a self-conscious novel or, to use Alberca’s words, that it proposes an “ambiguous pact”.

The essence of the specular mode is its capacity to focus on the fictionalization of the author. By doing this, it widens the frame of autofiction as a category for literary theory. Going back to Colonna’s thesis, in the specular mode is not necessary for the writer to be the protagonist of the story, is enough to see his reflection in the diegesis, no matter how small the mirror is. After the studied developed in the paragraphs, is possible to go further: the mirror does not has to show the image of the concrete individual that writes –his biography or his personal qualities– is sufficient that the figure of the author dialogue with the diegetic world through metafictional mechanisms. To focus on this structural level does not deny that autobiographical novels can be included in this framework. On the contrary, as we said before, this autofictional mode can coexist with other modes.

Considering this premise, is possible to make one last interpretation of the corpus, organizing the texts according to the way they fictionalize the figure of the author. This would result in a different classification from the one made in the sections, even if some analogies will appear.

Tristicruel, by Michelli, is a paradigmatic case. The parodic structure of the volume which includes both the short stories and the book itself –the object–, centers the autofiction in the function-author. To accomplish this, it includes the paratexts that are usually related to this figure. Hence, the book fictionalizes the author without making a writing of the writer’s “self”, at least not in a way that relates with the question of identity. Even if the ironic structures include the short biography print in the book flab, the goal is precisely to ironize about the legitimacy of this type of descriptions of the life and the identity of the author. In other words, the paratext’s objective is hyperbolized to accentuate the impossibility of that objective. Therefore, the book reminds the reader of the fact that the figure of the author is not the actual person who writes the book but a discursive element.

The two novels studied in the fifth paragraph, *Cadáver exquisito* by Olivar and *Parto de caballeros* by Barrera Linares, display more subtle versions of the same

procedure. Specially the later one does not reflect at any moment the life of the writer. The novel narrates the story of writing: the narrator only comments his own literary labor. Even when the author-narrator links himself to Barrera Linares, the Venezuelan writer's biography does not play any role in the novel. Olivar's case is less obvious: the narrator's life has a close relation with the diegesis, his first readings and the encounter with the fictionalized poet, Rivera, are the starting points of the narration. The narrator admits that the biographical novel is an indirect way to explore his own self. Therefore, the fictionalization of the surrealist's life can be understood as a complex form of even writing of the authorial self. Nevertheless, the center of the autofiction is still the author's figure: the narrator is a character only because he is writing and the elements of his life that are a part of *Cadáver exquisito* are there to reveal the story of writing.

El príncipe negro, in spite of its extreme hybridization and strange anecdote, implements a similar mechanism. The center of the text is the author, understood as a discursive figure: the novel narrates how the author's identity dissolves in his writing and in the intertextual references it makes.

These novels would belong to the first category of our classification: autofiction that focus mainly on the fictionalization of the author, giving less or none importance to the exploration of the self of the writer and to his biography. From this definition is easy to infer why this category is linked to the intrusive mode. Nevertheless, it can be found in other types of autofictional texts.

The clearest examples are the works of Rodrigo Blanco Calderon. Let us consider "El primer cuento": an homodiegetic narrator simulates to write a short story that coincides with the diegesis, until the last paragraph where it is revealed that we have been reading a metatext and a new character is introduced by a second, heterodiegetic narrator. The characters of the short story reflect the author's figure and problematize it. Is possible to say the same about Blanco Calderon's other short stories: "Uñas asesinas", "Los golpes de la vida" and "Malena es un nombre de gato". The only difference is that the characters of these texts have a story beyond the mere action of writing. But their relation with the author's figure is strictly specular. They are diegetic mirrors of the function-author to the point where the similarities with the writer's biography are imprecise and can't be proved.

The exception is *The Night*. Rodrigo Blanco Calderon is explicitly mentioned as the author of "El biombo", a short story in which one of the characters of the novel is the protagonist. However, the miniaturized fiction of the self mentions the writer's

name in his role as author of both fictions. Beyond this, the narration does not include any detail of Blanco Calderon's biography.

There are two particular cases to consider in this group. First, Victoria de Stefano's novels, *El lugar del escritor* and *Lluvia*. The reason these texts become problematic is their bordering quality. On one hand, they are reflections about writing. The novels narrate the story of writing even if the metafiction is covert. The contrast with *Parto de caballeros* and *Cadáver exquisito* is clear. On the other hand, the protagonists are obvious references to Stefano. Their stories have more than enough autobiographical signals. The reader gets to know anecdotes from both characters childhood and adulthood, and events that have transformed their lives and that have defined the way they look at the world. This is the objection to considering them part of the group that focuses mainly in the fictionalization of the author's figure: it can be argued that these novels are an exploration of the writer's self. To answer to this objection we must insist on the theme of both novels: writing. The life of the protagonist is relevant because it is the material for a metatext, a metatext that simulates, just like Blanco Calderon's "El primer cuento", to be written as the plot develops.

Yo soy la rumba, by Infante, is the last text to be included in this category. Like Stefano's novels, this one also possess a bordering quality. As it was discussed in the third paragraph, Infante's *Yo soy la rumba* is not precisely an autofiction, even when it implements some of the metafictional mechanisms associated to the specular mode. However, the novel finds a place in the new categorization: there is no writing of the self, but there is a fictionalization of the author's figure. This is accomplished through the appropriation made by the protagonist of the discursive function-author. The result is an "autotext" similar to the specular mode of the autofiction. By including this work in one of the category proposed in these conclusions, is not implied that it is an autofictional text. Nevertheless, it emphasizes the closeness of the metafictional structure of Infante's book to the one of specular autofiction.

In contrast with this group that contains texts which fictionalize the author's figure, is possible to form another with parodic or self-conscious modes of writing of the self. At this point, is easy to infer that in this kind of autofictions too, a fictionalization of the author as a discursive element takes place. The short stories of *Una mujer por siempre jamás*, by Infante, are the best example: the writer becomes fiction through a character/narrator that mirrors him from inside the diegesis, but it does

it while simulating to be a text sustained by memory. This version of the author is not truthful –the fiction, Infante explains, erases any track of reality. This does not change the fact that the short stories reflect about the relation that writing, in the sense of narration, has with life and the theme of love. The self-reflexivity highlights this notion. The author becomes part of the diegesis to problematize the idea of a narrative discourse sustained within memory.

From this point of view, the analogy with Barrera Linare's *Sin partida de yacimiento* is evident. The difference is in the extreme degree to which the metafictional mechanisms are taken: in the "self-tales" or "autorrelatos" the self-consciousness is overt; the narrative discourse does not let the reader forget at any moment the artificiality of the narration. These texts are sustained by memory and are explicitly autobiographical, but also recognize how unavoidable is to use fiction to reconstruct the experiences. Anyhow, the main goal of this "unfinished" novel is to narrate some "chronicles in the memory". In spite of the specular quality and the self-reflexivity, *Sin partida de yacimiento* is formed by parodic texts about the writer's life that narrate his childhood and adolescence.

Colmenares Gil's book, *versiones de martha*, may also be included in this second group. The short stories contained in the volume narrate a common story about the breakup of the romantic relation of the two main characters, one of which is a mirror of the author. This crisis has existential repercussions that affect the universe inhabited by the characters. As it was discussed in the fourth paragraph of this thesis, this implies a questioning of reality. The texts are a reflection about the meaning of the real. In this context, different realities overlap, fiction and the extradiegetic world dialogue. The notion that the writer has become fiction is part of this metafictional strategy. In other words, the fictionalization of the author's figure is a mean to generate a questioning of reality.

Last, in this category, focus on fictional writing of the "self", two of Garcia Arreaza's texts must be considered: "Los da(r)dos de la ninfa" y "Nuestro señor, Alexander Stein". The first one is an autobiographical story in which one of the characters, who is also the narrator, links itself to the author through an onomastic gesture. The later text also uses the name of the narrator to establish a connection with the author, but it narrates a non-mimetic anecdote. Specifically, this short story can be classified as magic realism. In both cases the objective is the one commonly associated with autofictions: to narrate a story in which the narrator, fictional representation of the

writer, explores and fictionalizes her own self. A specular structure clearly underlies this principle.

Finally, there is a third category formed by texts in which the fictionalization of the author is connected to what is commonly known as the writing of the self to the point where it is absurd to put emphasis on just one of the procedures. Let's stop to consider "La isla de Xisca", by Hidalgo. In a way, the short story focuses on the life of the protagonists. But through metafictional mechanisms these characters seem to reflect the extradiegetic reality: the narrator is writing a metatext that has the same title as Hidalgo's text and that also tells the story of a woman name Xisca. In other words, it builds a metafictional mechanism that reflects the author. On the other hand, the narration goes beyond the mere act of writing itself and therefore the reader may be inclined to think that this is an autobiographical text. Even when this possibility is never confirms, the self-reflectivity of "La isla de Xisca" seems to point in this direction.

To put it briefly, the short story forces the reader to ask whether this is writing of the self or not. The most relevant part of Hidalgo's short story is the question itself and its effectivity lays in the fact that it does not gives an answer. As a specular text, in the sense we gave to this notion in the second paragraph of this thesis, its structure is clearly ironic: "La isla de Xisca" does not reveal if the anecdote is veridic or not and, in a way, both possibilities coexist without negating each other. This contradiction is the essence of the short story.

Garcia Arreaza's "El bosque de los abedules" can be put next to "La isla de Xisca" in this group. It cannot be defined as an autobiographical story. Nevertheless, to make the protagonist an effective mirror of the author, some characteristics of her personal characteristics link her to the writer. Nevertheless, the main objective is to fictionalize the function-author. Ana, the protagonist, reflects this discursive element, it materialize its interests and the aesthetics associated to it inside the diegesis.

The last texts we must include in this third group are Olivar's novels starred by Ernesto Navarro. Two were analyzed in the third paragraph of this thesis: *Morirse es una fiesta* and *Un vampiro en Maracaibo*. The first one is a complex case because the diegesis and metatext coincide. From this perspective is easy to conclude that the novel belong in the first group with Blanco Calderon's "El primer cuento" and Stefano's works. Nonetheless, as a metafictional and self-referential entity, he is defined by an ironic contradiction. Like the narrator of "El bosque de los abedules", Navarro is linked to the figure of the author but, at the same time, differentiate from it. This contradiction

is accentuated in the Olivar's following novels –*El fantasma de la Caballero*, *Un cuento de piratas*–, so when *Un vampiro en Maracaibo* is published the aporetic relation is well established.

At the end of this new classification of the corpus, the notion of self-reflecting fiction of the author's figure which is in the center of the specular autofiction shows its relevance. Even in the second and third group where it has to coexist with others narrative strategies and forms of self-referentiality this metafictional mechanism is the fundamental structure of the text. To put it briefly, even if the text is a parodic writing of the self or a mixture of novel and memory, using Caballe's words, is necessary to sustain the discourse in a fictionalization of the author's figure. This metafictional structure is what enables the identification of a character with the author. At this point, a term proposed in the second paragraph of this thesis becomes relevant: the "author's identity". This notion does not refer to the concrete individual that writes a book, but to the transtextual references that constitute the literary posture of an author. Autofiction, especially in the specular mode, builds itself around this metatextual entity, that is how it constructs a fiction in which the author's figure is a character, whether it does it through autobiographical elements or mirroring the discourse's function-author.

6.2. *Last thoughts*

In synthesis, the approach this study has taken into specular autofiction centers in a structural element. There lays the key to its effectiveness to analyze so different texts, from Olivar's historiographic metafiction to the pseudo-autobiographic short stories written by Infante, from Stefano's reflexive novels to Michelli's parodic self-referential book. In this sense, our study echoes Colonna's notion that every autofiction possesses a certain degree of specularity. We will not go as far as the French theorist does and say that any autofiction can be analyzed from the concept developed in our thesis. However, this study is a testimony of how a metafictional approach to autofictions enables the analysis to understand varied types of texts. Besides, it opens the possibility to make different kinds of self-reflectivity and autofictions dialogue.

One of the most relevant elements is the ironic structure of the specular autofiction described in the second paragraph of this thesis, a notion that is also reflected in the corpus worked in the other paragraphs. Going back to Hutcheon's definition of this figure, the essence of irony lays in how the ironic meaning establish a

dialectic between different meanings. In this sense, the non-said is as important as what said. Both meanings coexist. The dialogue between the different, even contradictory, asseverations is the key of Hutcheon's irony. Autofiction's specular mode structures in a similar fashion: the metafiction not only underlines the artificiality of the text, the fact that is an artefact, it also questions the limits that separate fiction and reality. The possibility of sustaining notions that seem to contradict one another is what enables this concept to be use to analyze so different texts. A clearly autobiographical autofiction questions its own narrative discourse through its self-reflexivity. In the same way, a mainly metafictional novel like *Sin partida de yacimiento* can be constructed as a parodic writing of the self, a pseudo-autobiographic narration that explicitly underlines its own impossibility.

In the center of this notion is the fictionalization of the author's figure or "author's identity". The metafictional mechanism transform the discursive element that point to a figure that belongs to the literary field into a fictional character. By doing this, they build a metatextual figure: a transtextual element that, from inside the diegesis, points to different paratexts and textual elements that constitute the image we have of the author. This principle underlies any specular autofiction and is not limited to the texts studied in the paragraphs of this thesis. It becomes clear how the auofictional self-reflexivity and the narrative strategies associated to it are an open field for research, both to produce theory and for the interpretation an analysis of autofictional narrative. Even if this study has center in Venezuelan literature, other literary traditions can be analyze from the main concept propose in this thesis. The texts used to confront the theories reviewed in the second paragraph –*La tía Julia y el escribidor*, by Vargas Llosa, and *Fabián y el caos*, by Pedro Juan Gutiérrez– are an example of this principle. To put it briefly, this investigation seeks to open new lines of research related to Venezuelan and Hispanic literature, as well to any kind of autofictional narrative. New interpretations of the neologism proposed by Doubrovsky are still appearing, which proofs that, inspite of the exhaustion commented in Caballe's article, autofiction is still a productive field both for theory and for creative work.

7.1. Obras literarias

Abreu, Vicente (1981). *Se llamaba SN*. La Habana: Casa de las Américas.

Acosta, Santiago y McKey, Willy (ed.). *El salmón. Revista de poesía*. Año III, Nº 7. Enero-abril 2010. Recuperado en <https://issuu.com/elsalmonrdp/docs/apocalipsis> (consultado el 2 de noviembre de 2018).

Alighieri, Dante (1986). *Comedia*. Barcelona, España: Planeta.

Arraiz, Antonio (1951). *Todos iban desorientados*. Buenos Aires: Losada.

Balzac, Honoré (2009). *Papá Goriot*. Madrid: Simancas.

Barrera Linares, Luis (1980). *En el bar la vida es más sabrosa*. Caracas: Instituto Pedagógico.

_____ (1985). *Beberes de un ciudadano*. Caracas: Caribana.

_____ (1991). *Parto de caballeros*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (1993). *Cuentos de humor de locura y de suerte*. Caracas: Fundarte.

_____ (1999). *Sobre héroes y tombos*. Caracas: Equinoccio.

_____ (2007). *Cuentos en-red-@-dos*. Caracas: Fundación el perro y la rana.

_____ (2009). *Sin partida de yacimiento. Crónicas en la memoria*. Caracas: Bid & Co.

Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.

Blanco Calderón, Rodrigo (2006). *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila.

_____ (2006a), "El primer cuento". En Rodrigo Blanco Calderón: *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila (pp. 5-10.)

_____ (2006b). "Una larga fila de hombres". En Rodrigo Blanco Calderón: *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila (pp. 11-26).

_____ (2006c), "La malla contraria". En Rodrigo Blanco Calderón: *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila, (pp. 27-46).

_____ (2006d), "De todas maneras rosas". En Rodrigo Blanco Calderón: *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila (pp. 47-63.)

_____ (2006e), "Uñas asesinas". En Rodrigo Blanco Calderón: *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila (pp. 65-139).

_____ (2006f), "Nota preliminar". En Rodrigo Blanco Calderón: *Una larga fila de hombres*. Caracas: Monte Ávila (p. 1).

- _____ (2007). *Los invencibles*. Caracas: Mondadori.
- _____ (2007a). “Los Invencibles”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Los invencibles*. Caracas: Mondadori (pp. 13-36).
- _____ (2007b). “El biombo”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Los invencibles*. Caracas: Mondadori (pp. 37-64).
- _____ (2007c). “Calle Sarandí”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Los invencibles*. Caracas: Mondadori (pp. 65-83).
- _____ (2007d). “En la hora sin sombra”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Los invencibles*. Caracas: Mondadori (pp. 85-104).
- _____ (2007e). “En la hora sin sombra”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Los invencibles*. Caracas: Mondadori (pp. 105-116).
- _____ (2007f). “Los Golpes de la vida”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Los invencibles*. Caracas: Mondadori (pp. 117-152).
- _____ (2011). *Las Rayas*. Caracas: Puntocero.
- _____ (2011a). “Las rayas”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Las Rayas*. Caracas: Puntocero (pp. 9-33).
- _____ (2011b). “Payaso”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Las Rayas*. Caracas: Puntocero (pp. 35-58).
- _____ (2011c). “Caso gracioso”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Las Rayas*. Caracas: Puntocero (pp. 59-74).
- _____ (2011d). “Las rayas”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Las Rayas*. Caracas: Puntocero (pp. 75-90).
- _____ (2011e). “Pausa limeña”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Las Rayas*. Caracas: Puntocero (pp. 91-120).
- _____ (2011f). “Flamingo”. En Rodrigo Blanco Calderón: *Las Rayas*. Caracas: Puntocero (pp. 123-142).
- _____ (2016), *The Night*. Barcelona: Alfaguara.
- _____ (2018), *Los terneros*. Madrid: Páginas de espuma.
- Bolaño, Roberto (2016). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Alfaguara.
- _____ (2017). *2666*. Barcelona: Punto de Lectura.
- Borges, Jorge Luis (1984). “El Aleph”. En Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Buenos Aires: Seix Barral (pp. 153-172).
- _____ (1986). “Borges y yo”. En Jorge Luis Borges: *El hacedor*. Buenos Aires: Alianza.

- Browning, Tod (director) (2004). "Dracula". En *Dracula: the legacy collection*. Universal City, CA: Universal.
- Cabrera Infante, Guillermo (1991). *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Caicedo, Andrés (2015). *¡Que viva la música!*. Barcelona: Alfaguara.
- Camus, Albert (1994). *L'étranger*. París: Gallimard.
- Carrano, Juan Carlos (2013). *Francisco Massiani: "El día que no conocí a Cortazar"*. Recuperado en <https://youtu.be/CI0Zx6sypCs> (consultado el 1 de octubre de 2017).
- Carrera, Gustavo Luis (1977). *Viaje inverso*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2014). *Peregrino interno. Novela abierta*. Caracas: Bid&co.
- Chocrón, Isaac (2007). *Pájaro de mar por tierra*. Caracas: Debolsillo.
- Coetzee, John Maxwell (1999). *Disgrace*. Londres: Secker & Warburg.
- Colmenares Gil, Carlos (2011). *dos mil nueve*. Caracas: Fundarte.
- _____ (2016). *versiones de martha*. Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016a). "antonia p.". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 11-14). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016b). "de otra demora". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 15-17). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016c). "sobre la conquista del fuego". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 19-23). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016e). "Wolf haas ya lo hizo". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 25-26). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016f). "amor de dios". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 27-30). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016g). "el porqué de sus peinados". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 31-42). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016h). "después del incendio". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 43-54). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016i). "una historia, por favor". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 55-59). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016j). "con el cuerpo sí". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 61-70). Caracas: Ígneo editorial.
- _____ (2016k). "la cura escuchada". En Carlos Colmenares Gil: *versiones de martha* (pp. 71-80). Caracas: Ígneo editorial.

- Colón, Willy (compositor) (1974): “Todo tiene su final”. En Héctor Lavoe: *Lo Mató* (grabación sonora). Barcelona, Discophon.
- Conrad, Joseph (1976). *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza.
- Cordido, Ivork (2009a). *Hesnor Rivera por sí mismo. Primera parte. Edición especial para VII Jornadas Internas de Investigación. Univresidad del Zulia*. Recuperado en <https://youtu.be/VeHOaudSI9w> (consultado el 5 noviembre de 2018).
- Cordido, Ivork (2009b). *Hesnor Rivera por sí mismo. Segunda parte. Edición especial para VII Jornadas Internas de Investigación. Univresidad del Zulia*. Recuperado en <https://youtu.be/8Z3exYK-Fyw> (consultado el 5 noviembre de 2018).
- Cortázar, Julio (1980). *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Dobrovsky, Serge (2001). *Fils*. Saint-Amand: Galiléé.
- Febres Cordero, Tulio (1960). *Obras completas*. Mérida: Antares.
- Friedkin, William (2015). *The exorcist*. Burbank: Warner Bros.
- Gallegos, Rómulo (1985). *Reinaldo Solar*. Bogotá: Oveja negra.
- _____ (2000). *Doña Bárbara*. Madrid: Planeta.
- García Arreaza, Enza (2007). *Cállate poco a poco*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2007). “Los da(r)dos de la ninfa”. En Enza García Arreaza: *Cállate poco a poco*. Caracas: Monte Ávila (pp. 63-69).
- _____ (2010). *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio.
- _____ (2010a). “El bonsái de Macarena”. En Enza García Arreaza: *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio (pp. 23-46).
- _____ (2010b). “Sauce con pájaros negros”. En Enza García Arreaza: *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio (pp. 47-60).
- _____ (2010c). “La calle del abeto”. En Enza García Arreaza: *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio (pp. 61-72).
- _____ (2010d). “Yggdrasil”. En Enza García Arreaza: *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio (pp. 73-82).
- _____ (2010e). “El aliento de los cedros”. En Enza García Arreaza: *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio (pp. 83-98).
- _____ (2010f). “El bosque de los abedules”. En Enza García Arreaza: *El bosque de los abedules*. Caracas: Equinoccio (pp. 99-122).
- _____ (2011). *Plegarias para un zorro*. Caracas: Bid&co.
- _____ (2011a). “Nuestro señor, Alexander Stein”. En Enza García Arreaza: *Plegarias para un zorro*. Caracas: Bid&co (pp. 9-34).

- _____ (2015). *El animal intacto*. Caracas: Isla de libros.
- Garmendia, Julio (2008). “Cuento Ficticio”. En Julio Garmendia: *La tienda de muñecos y otros textos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho (pp. 35-38).
- Garmendia, Salvador (1982). *Memorias de Altagracia*. Barcelona: Argos Vergara.
- González León, Adriano (1969). *País portátil*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2005). *Viejo*. Caracas: Monte Ávila.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2015). *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015). *Fabián y el caos*. Barcelona: Anagrama.
- Haas, Wolf (2008). *El clima desde hace quince años*. Madrid: Roca.
- Hemingway, Ernest (2009). *Moveable Feast*. Nueva York: Scribner.
- Hidalgo, Miguel (2011). *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co.
- _____ (2011a). “Grasa”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 9-18).
- _____ (2011b). “Noticias de la frontera”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 19-36).
- _____ (2011c). “El show de Leo”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 37-48).
- _____ (2011d). “Es sólo música”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 49-58).
- _____ (2011e). “La isla de Xisca”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 59-86).
- _____ (2011f). “Antenas”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 87-103).
- _____ (2011g). “Todas las batallas perdidas”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 105-111).
- _____ (2011h). “Quería fumar esta noche”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 113-123).
- _____ (2011i). “Restos de una generación inmunda”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 125-142).
- _____ (2011j). “Tarde de perdedores”. En Miguel Hidalgo: *Todas las batallas perdidas*. Caracas: Bid&co (pp. 143-154).
- _____ (2016). “El rey de la pista [fragmento]”. En Antonio López Ortega (comp.): *Nuevo país de las letras*. Caracas: Banesco (p. 226).
- Infante, Ángel Gustavo (1986). *Cerrícolas*. Caracas: Fundarte.

- _____ (1987) *Joselolo*. Caracas: La espada rota.
- _____ (1991). *Cerrícolas. 2ª edición aumentada*. Caracas: Equinoccio.
- _____ (1992). *Yo soy la rumba*. Caracas: Grijalbo-Mondadori.
- _____ (2004). *Cerrícolas. 3ª edición*. Maracay: La Galera de Tiberio.
- _____ (2007). *Una mujer por siempre jamás*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2009). “Introducción. Una mujer por siempre jamás en la frontera autobiográfica”. En Ángel Gustavo Infante: *Una mujer por siempre jamás*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, I-XVI.
- _____ (2012). *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio.
- _____ (2012a). “Gracias Gallegos”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 51-71).
- _____ (2012b). “Un busto en medio de la nada”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 73-77).
- _____ (2012c). “Claudia hablaba de André Bretón”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 79-91).
- _____ (2012d). “Ella vino a matarme”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 93-99).
- _____ (2012e). “Milanesa de pollo”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 101-111).
- _____ (2012f). “Díptico para Tidinha”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 113-128).
- _____ (2012g). “La letra de Millie”. En Infante, Ángel Gustavo, *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 129-140).
- _____ (2012h). “Una mujer por siempre jamás”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 141-153).
- _____ (2012i). “Yo soy la rumba”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 269-422).
- _____ (2012j). “Joselolo”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 255-268).
- _____ (2018). *Trío Caribe. Piano, trompeta y voz*. Edición digital del autor, recuperado en <http://triocaribe.blogspot.com/> (el 5 de diciembre de 2018).
- Kostova, Elizabeth (2009). *The Historian*. Londres: Hachette Digital.
- Lancini, Darío (1975). *Oír a Darío*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Lispector, Clarice (1988). *La pasión según G. H.*. Barcelona: Península.

- Madrid, Antonieta (2004). *No es tiempo para rosas rojas*. Caracas: Monte Ávila.
- Meneses, Guillermo (2004). *La mano junto al muro. El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas, Monte Ávila.
- Michelli, Domingo (2014). *Tristicruel*. Caracas: Bid&co.
- _____ (2014a). “Adiós letrer”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 9-17).
- _____ (2014b). “Alpaso quevan”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp.19-28).
- _____ (2014c). “Lectura peatonal”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 29-35).
- _____ (2014d). “Historia de los barrios escondidos de Caracas”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 37-61).
- _____ (2014e). “Todos, todicos todos”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 63-85).
- _____ (2014f). “Repagando la muerte”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 87-92).
- _____ (2014g). “Carruseles”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 93-107).
- _____ (2014h). “Gerontofobia”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 109-114).
- _____ (2014i). “Presovisión”. En Domingo Michelli: *Tristicruel*. Caracas: Bid&co (pp. 115-127).
- _____ (2015). “Diario de una caja oblonga escribiente”. Edición conmemorativa no publicada.
- _____ (2016). “Libreta de boletas”. En *Vice. Ficción*. Vol. 9, Nº 5, diciembre 2016-enero 2017.
- Nabokov, Vladimir (1989). *Lolita*. Nueva York: Vintage.
- Pacheco, Ibeyise (2010). *Sangre en el diván*. Caracas: Girjalbo.
- Parra, Teresa de la (1974). *Memorias de la mamá Blanca*. Caracas: Monte.
- Paso, Fernando del (2016). *Palinuro de México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Picón Salas, Mariano (1985). *Regreso de tres mundos: un venezolano en su generación*. México: Fondo de cultura económica.
- Piglia, Ricardo (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Olivar, Norberto José (1999). *Los guerreros*. Venezuela: Sinamaica.

- _____ (2004a). *La conserva negra*. Maracaibo: Rojo y negro taller de editores.
- _____ (2004b). *La ciudad y los herejes; y otros textos*. Maracaibo: Universidad católica Cecilio acosta.
- _____ (2005). *Morirse es una fiesta*. Maracaibo: Rojo y negro taller de editores.
- _____ (2006). *El fantasma de la Caballero*. Maracaibo: Rojo y negro taller de editores.
- _____ (2009). *Un vampiro en Maracaibo*. Caracas: Alfaguara,.
- _____ (2011). *El príncipe negro*. Caracas: Lugar Común.
- _____ (2010). *Cadáver Exquisito*. Caracas: Alfaguara.
- _____ (2013). *El polvo de los muertos*. Caracas: Alfaguara.
- _____ (2018a). *El hombre de la Atlántida seguido de Un cuento de piratas*. Caracas: Pila 21.
- _____ (2018b). “Una muerte maravillosa”. En *El nacional*. Recuperado en <http://elblogdenorbertojoseolivar.blogspot.com/2018/10/una-muerta-maravillosa.html> (consultado el 5 de marzo 2019).
- _____ (sin fechar). *Templos de papel*. Edición independiente.
- Stefano, Victoria de (1971). *El desolvido*. Caracas: Ediciones Bárbara.
- _____ (1985). *La noche llama a la noche*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1992). *El lugar del escritor*. México D. F.: Siglo XXI.
- _____ (1993). *Cabo de vida*. Caracas: Planeta
- _____ (2006). *Lluvia*. Barcelona: Candaya.
- _____ (2016). *Diarios 1988-1989. La insubordinación de los márgenes*. Caracas: El estilete.
- Quiroga, Horacio (1967). *Cuentos de amor, locura y muerte*. Buenos Aires. Losada.
- Sábato, Ernesto (1991). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, Luis Rafael (2000). *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra.
- Shakespeare, William (1988). “Ricardo III”. En *Ricardo III; Enrique V*. Barcelona: Seix Barral.
- Stocker, Bram (2003). *Dracula*. Barcelona: MDS Books/Mediasat.
- Twain, Mark (2015a). *The adventures of Hucckeberry Finn*. Valladolid: Maxtoer.
- _____ (2015b). *The adventures of Tom Sawyer*. Valladolid: Maxtor.
- Vargas Llosa, Mario (1986). *La tía Julia y el escritor*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique (1985). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.

- _____ (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015). *Suicidios ejemplares*. Barcelona: Debolsillo.
- Woolf, Virginia (1988). *Una habitación propia*. Barcelona: Planeta.
- S. S. Arepa. *Cómo leer/doblar una arepa*. Vídeo publicado en *Vídeo* por el canal de la *Revista Arepa* (2012). Recuperado en <https://vimeo.com/41147357> (el 14 de noviembre de 2018).

7.2. Otras obras

- Alarcón, Víctor (2009). “Recordar y reír: el discurso amoroso de *Una mujer por siempre jamás*”. En *Investigaciones Liberarias*, I, Nº 17, enero-diciembre (pp. 11-25).
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido Fuego.
- Alter, Robert (1975). *The novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Aristóteles (2004), *Poética*. Madrid: Alianza.
- Arroyo Redondo, Susana (2014). “El dialogo paratextual de la autoficción”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones teóricas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (pp. 65-77).
- Bahóquez, Douglas (2014): “Guillermo Meneses: una reinención de la tradición”. En Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco y Carlos Sandoval (coords.): *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo xx*. Caracas: Equinoccio (pp. 223-237).
- Bajtín, Michael (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia: figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- _____ (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra escrita y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2004). *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno.

- Bauman, Zigmun (2005), *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Belfiore, Elizabeth (2011). "Poets at the Symposium". En Pierre Destrée y Fritz-Gregor Herrmann (ed.): *Plato and the Poets*. Boston: Brill (pp. 155-174).
- Berensmeyer, Ingo; Buelens, Gert; y Demoor, Marysa (2016). "La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autorales". En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (comp.): *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros (pp. 205-239).
- Burke, Sean (2011). *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Caballé, Anna (2017). "¿Cansados del yo?". En *Babelia. El País*. Recuperado en https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html (consultado el 5 de diciembre de 2018).
- Carrera, Liduvina (2001). *La metaficción virtual*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Casas, Ana (2010). "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias". En Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (ed.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (pp. 193-211).
- _____ (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros (pp. 9-42).
- _____ (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- _____ (ed.) (2015). *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (2015). "Lo fantástico y la autoficción: un binomio casi imposible". En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.): *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos xix-xxi)*. León: Universidad de León (pp. 85-94).
- _____ (dir.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (2018). "Muertes del autor: reflexiones en torno a la autoficción paródica". En *Bulletin Hispanic* Tome 120, número 2, diciembre 2018 (pp. 545-564).

- Camarero, Jesús (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Coll, Armando (2016). “Miguel Hidalgo. Un cuento parte de una acción mínima”. En Antonio López Ortega (comp.): *Nuevo país de las letras*. (pp. 217-225).
- Colonna, Vincent (1989). *L’Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Université Lille, École des hautes Études en Sciences Sociales, tesis de doctorado.
- _____ (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Cróquer Pedrón, Eleonora (2016), “Curriculum vitae. Notas para una definición del ‘caso de autor’”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (comp.): *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros (pp. 107-128).
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Darrieussecq, Marie (2012). “La autoficción, un género poco serio”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros (pp. 45-64).
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”. En *Suplementos Anthropos*, N° 29 (pp. 113-118).
- Derrida, Jacques (1971). *De la Gramatología*. Bueno Aires: Siglo XXI.
- _____ (1995). *Los espectros de Marx*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Diaconu, Diana (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción: coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Díaz, José-Luis (2016). “Muertes y renacimiento del autor”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (comp.): *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros (pp. 55-77).
- Dobrovsky, Serge (2012). “Autoficción/verdad/psicoanálisis”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 65-82). Madrid: Arco/Libros.
- Ferrater Mora, José (1998). *Diccionario de filosofía. Tomo II (E-J)*. Barcelona: Ariel.
- Forest, Philippe (2012). “Ego-literatura, autoficción, heterografía”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 211-235). Madrid: Arco/Libros.
- _____ (2007). *Le Roman, le Réel et autres essais*. Nantes. Éditions Cécile Defaut.
- Foucault, Michael (2010). *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: Ediciones literarias.

- Gaspar Márquez, Catalina (1996). *Escritura y metaficción*. Caracas: Ediciones la Casa de Bello.
- Gasparini, Philippe (2004). *Est-il je? Roman autobiographie et autofiction*. París: Seuil.
- _____ (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Genette, Gerard (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen
- _____ (1969). *Figures I*. Paris: Edic. du Seuil
- _____ (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1989b). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- _____ (2006). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Barcelona, España: Reverso.
- Gergen, Kenneth (1992). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo moderno*. Barcelona, España: Paidós.
- Gomes, Miguel (2011). “Después de las plegarias”. En Enza García Arreaza: *Plegarias para un zorro*. Caracas: Bid&co (pp. 143-148).
- _____ (2017). *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- González, Lorena (2018). “Domingo Michelli nos cuenta cómo se prepara una arepa (revista)”. Recuperado en <https://youtu.be/sGebmr6XLmY> (consultado el 5 noviembre de 2018).
- González Álvarez, José Manuel (2009). *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern: Peter Lang.
- _____ (coord.) (2018). *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert
- Guyard, Emilie (2012). “Para un acercamiento a la recepción de los textos de metaficción”. En Marta Álvarez, Antonio Jesús Gil González y Marco Kunz (ed.): *Metanarrativas hispánicas*. Zurich: Lit (pp. 55-71).
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Literature*. Nueva York: Methuen.
- _____ (1988). *A Poetics of Postmodernism*. Nueva York y Londres: Routledge.
- _____ (1994). *Irony's Edge*. Nueva York y Londres: Routledge.
- _____ (2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Nueva York/Londres: Methuen.
- Infante, Ángel Gustavo (2009). “Introducción. Una mujer por siempre jamás en la frontera autobiográfica”. En Ángel Gustavo Infante: *Una mujer por siempre*

- jamás*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, I-XVI.
- _____ (2016). “Tributo a la contracultura”. En Antonino López Ortega (comp.): *Nuevo país de las letras*. Caracas: Banesco (p. 227).
- Kamuf, Peggy (2016). “Una sola línea dividida”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (comp.): *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros (pp. 79-105)
- Lecarme, Jacques (1984). “Fiction romanesque et autobiographie”. En *Universalis. Enciclopedia Universalis* (pp. 417-418).
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion
- _____ (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. París: Seuil.
- Link, Daniel (2010). “Apostillas a ¿Qué es un autor?”. En Foucault, M. *¿Qué es un autor?*. Buenos aires: Ediciones literarias.
- Liscano, Juan (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfil.
- Llarena, Alicia (1997): *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Geithersburg: Hispamérica.
- Louichon, Brigitte y Roger, Jérôme (editores) (2003). *L’auteur entre la biographie et la mytographie*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- López-Varela Azcárate, Asunción (2011): “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”. En *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16 (pp. 95-114).
- Luneay, Marie-Pier y Vincent, Josée (editores) (2010). *La fabrication de l’auteur*. Montreal: Nota Bene.
- Maingueneau, Dominique (2016). “El *ethos*: un articulador”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (comp.): *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros (pp. 131-154).
- Manrique Sabogal, Winston (2008). “El Yo asalta la literatura”. En *Babelia. El País*. Recuperado en https://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html (consultado el 5 de diciembre de 2018).
- Martens, David y Watthee-Delmonte, Myriam (directores) (2012). *L’ecrivain un objet culturel*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

- Martínez Bachrich, Roberto (2014): “Ángel Gustavo Infante: los ‘sonores sonos’ de la lengua cerril”. En Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco y Carlos Sandoval (coord.): *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Equinoccio (pp. 463-480).
- Martínez Rubio, José (2014). “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua”. En *Castilla. Estudios de Literatura*, N° 5 (pp.26-38).
- Mediano, José Ramón y Becco, Horacio Jorge (1980). *Ochenta años de literatura venezolana (1900-1980)*. Caracas: Monte Ávila.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Ginebra: Éditions Slatkine.
- Mendes, Johnny (2016). “Escribir nunca me ha salvado de nada”. En Antonio López Ortega (comp.): *Nuevo país de las letras*. Caracas: Banesco (pp. 348-359).
- Montero, Rosa (2009). “Theroux y otros buitres”. En *El País*. Recuperado en https://elpais.com/diario/2009/07/25/babelia/1248478755_850215.html (consultado el 2 noviembre de 2018).
- Mora, Vicente Luis (2012). “Autonovela, metafiction y circularidades”. En Marta Álvarez, Antonio Jesús Gil González y Marco Kunz (ed.): *Metanarrativas hispánicas*. Zurich: Lit (pp. 43-51).
- Moreno Villamediana, Luis (2010). “El espacio de uno”. En Victoria de Stefano: *El lugar del escritor*. Caracas: Otero Ediciones.
- Muñoz Artega, Valmera (2008). “Morirse es una fiesta”. En *Destiempo*. Distrito Federal (México). Recuperado en http://www.destiemp.com/n14/valmoremunoz_14.htm (el 5 de marzo de 2019).
- Navarro, Armando (2004). “Meneses y las sinuosidades del texto narrativo”. En Meneses, Guillermo. *La mano junto al muro. El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana (ix-xxii).
- Noguera, Carlos (2004). “*El sur del Equanil*. Una inflexión narrativa en los años 60”. En Renato Rodríguez: *El sur del Equanil*. Caracas: Monte Ávila (pp. ix-xix).
- Pacanins, Federico (2013): *Salsa en Caracas*. Caracas, Lugar Común.
- Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francés, Meri (2016). “Hacia una biografía del concepto de autor”. En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (comp.): *Los*

- papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros (pp. 11-51).
- Platón (1988). “Banquete”. En Platon: *Dialogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Prieto, Julio (2018). “Apuntes autoficcionales: Mario Levrero se divierte mientras el yo es dibujado y el autor agoniza”. En José Manuel González Álvarez (coord.). *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert (pp. 141-178)
- Pueo, Juan Carlos (2002). *Los reflejos del juego (Una teoría de la parodia)*. Madrid: Tirant Lo Blanch.
- Quesada Gómez, Catalina (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.
- Quintero, Ednodio (2006). “Prologo. Victoria después de la lluvia”. En Victoria de Stefano: *Lluvia*. Barcelona: Candaya.
- Raffalli, Cristina (2016). “Rodrigo Blanco Calderón. Escribo para callar las voces”. En Antonio López Ortega (comp.): *Nuevo país de las letras*. (pp. 121-129).
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y Narración. Tomo I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- _____ (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- _____ (2006). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Ródenas de Moya, Domingo (1998). *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Panínsula.
- _____ (2012). “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”. En Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros (pp. 305-326).
- Rodríguez, Renato (2004). *Al sur del Equanil*. Caracas: Monté Ávila.
- _____ (2006). *El bonche*. Caracas: Monte Ávila editores Latinoamericana.
- Rojo, Violeta (2012). “Invenciones del olvido: autoficciones de Luis Barrera Linares, Fedosy Santaella y Francisco Suniaga”. En *Argos*, Vol. 29, Nº 56 (pp. 134-144)

- Rosset, Clement (2007). *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona, España: Marbot.
- Soubeyroux, Jaques (dir.) (2003). *Le moi et l'espace. Autobiograpjie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Saint-étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Sandoval, Carlos (2012). “Las edades de una escritura”. En Ángel Gustavo Infante: *Todos vuelven*. Caracas: Equinoccio (pp. 11-28).
- Saussure, Ferdinand (1971). *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Barcelona: Gedisa.
- Schmitt, Arnaud (2005). “Auto-narration et autocontradiction dans *Mercy of a Rule Stream* d’Henry Roth”. En *L’Autorité en question*, dossier monográfico de *Annales du Clan*, N° 29 (pp. 181-196).
- _____ (2010). *Je réel/Je fictif. Au-delà d’une confusión postmoderne*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- _____ (2014). “La autoficción y la poética cognitiva”. En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones teóricas* (pp. 45-64). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Scholes, Robert (1979). *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Sibilia, Paula (2013). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sobejano, Gonzalo (1988). “La novela ensimismada (1980-1985)”. En *España Contemporánea*, I (pp. 9-26).
- Sylvester, Berta (1993). “‘La noche llama a la noche’, una reflexión sobre la escritura (Sobre la novela de Victoria de Stefano)”. En *Actual*, N° 24-25 (pp. 17-28).
- Toro, Vera (2017). “*Soy simultaneo*”. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine; y Luengo, Ana (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Vargas Álvarez, Pedro Luis (2012), “Escritores y lectores: la ciudad y la identidad construidas desde lo fantástico en cuatro cuentos de Rodrigo Blanco Calderón”, en *Argos*, Vol. 29, N° 56 (pp.71-87).

- Wagner-Egelhaaf, Martina (2012). “La autoficción y el fantasma”. En Ana Casas Janices (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros (237-258).
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Nueva York : Routledge.
- Zapata, Juan (editor) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.