

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**La metaficción y sus recursos**

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN

CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

**GUISELLE CAROLINA ALVARADO LÓPEZ**

Directora del trabajo recepcional:

**Dra. Carmen Teresa Ros Aguirre**

México, D.F. marzo de 2016

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi madre, Guisela López, por su apoyo incondicional; a mi abuela, María Ramírez, por ser mi soporte en todo momento; a mi hermano, Edgardo Alvarado, por tener fe en mí; a mi compañero de viaje, Mario Paniagua, por ser un punto de apoyo para mover el mundo; a Carmen Ros, directora de este trabajo recepcional, por el tiempo y la constancia con que me apoyó para realizar esta faena; a mi amiga, Sara Elva Nuño, por la presión que ejerció sobre mí para que terminara este proyecto; a mis lectores Adriana Jiménez, Teresa Dey, Jesús Anaya y Carlos Narro, por el tiempo que le dedicaron a la conclusión del mismo, y a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por su apoyo para la impresión y el empastado de este trabajo recepcional.

**Guiselle Carolina Alvarado López**

Dedico este trabajo recepcional a la memoria  
de mi amiga y maestra Beatriz del Castillo.

## Índice

1. Introducción.	5
2. Capítulo I. Contexto histórico.	11
3. Capítulo II. Definiciones y términos respecto a la metaficción.	22
4. Capítulo III. Recursos metaficcionales.	43
5. Conclusiones generales.	83
6. Bibliografía.	87

## La metaficción y sus recursos

### Introducción

Deme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, (...) que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aún habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (567).

El que el Bachiller Carrasco le cuente a don Quijote que Cide Hamete Benengeli, autor árabe, ha dejado escritas las aventuras que recientemente han vivido él, caballero de la triste figura y su escudero, Sancho Panza, provoca que como lectores nos planteemos distintas cosas, entre ellas, nuestra propia realidad. Porque, ¿quién nos puede asegurar, que no somos como el caballero de los leones, resultado del trabajo concienzudo de un escritor, es decir, protagonistas de un relato?, ¿quién nos asevera que nuestros pensamientos y acciones son realmente auténticos, y no la decisión de un ser todopoderoso, Dios o autor de comedias?

Al respecto, sabemos que ni el personaje de don Quijote, ni sus aventuras, son consecuencia de la labor de un autor moro llamado Benengeli, sino producto del ingenio de Cervantes, con todo, este saber no combate ni contraargumenta nuestra incertidumbre respecto a la realidad. Una vez trazada la duda, no podemos más que confirmar que, sea quien sea su autor, don Quijote es un caballero construido por medio de palabras. Poco importa que lo dicho por Carrasco sea parte de un plan trazado por el cura y el barbero para que don Quijote permanezca en su hacienda y deje de hacer locuras, el dilema ha sido puesto sobre la mesa.

En este tipo de texto narrativo, donde se habla de un supuesto autor de la obra dentro de la obra misma, donde se menciona al traductor (581) y donde el narrador dice que, un día en Alcaná de Toledo le compró a un muchacho unos cartapacios viejos (85) que contenían la “Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli” (86), se produce una ruptura, es decir, que esa línea que separa a la ficción y a sus personajes del autor y el traductor, se desvanece con el salto que dan unos y otros dentro de la trama para terminar mezclándose.

Esa ruptura o cruce de fronteras, en la que se puede ver el relato y sus elementos narrativos desde distintas perspectivas, fue estudiada y criticada en los años 60-70, lo que produjo algunas teorías y nombres al respecto, entre estas etiquetas apareció el término metaficción. El qué es, cómo se delimita, cuándo proliferó y cuáles son los recursos literarios que utiliza, es el objeto de este trabajo recepcional de carácter monográfico.

Mucho se ha escrito ya sobre la metaficción, de tal forma que el aporte de este trabajo será abordar la idea de que dentro de los recursos de la metaficción existe un recurso aún no estudiado, y éste es el uso del comentario en forma de digresión o como parte del diálogo donde el autor esboza una especie de *clausula poética*; lo que mostraré por medio de algunos ejemplos.

Me interesó escribir sobre metaficción por distintas razones, tantas, que podría resultar aburrido mencionarlas, así que sólo haré referencia a dos: la primera es que, desde siempre, me he sentido atraída por el arte que habla del arte, es decir, por el arte que hace referencias sobre sí mismo; la segunda es que me gusta la posibilidad que tiene el artista de representar la ruptura entre realidad y ficción, ambos motivos son asuntos que conciernen a la narrativa metaficcional.

Empecé a investigar sobre metaficción como se comienza un viaje en carretera en medio de la bruma, apenas alcanzaba a ver algunos metros del camino, sin embargo, poco a poco fue aclarando todo hasta que la bruma finalmente desapareció, gracias a la escritura y reescritura que he ido haciendo de este trabajo recepcional. He aquí un resumen de lo que se encontrará en este texto a lo largo de tres capítulos.

En el primer capítulo, *Contexto histórico*, me enfoqué en el quiebre de la modernidad, en cómo la Segunda Guerra Mundial, entre otros sucesos históricos, lleva a la sociedad a plantearse otra forma de ver el mundo y a un proceso de transformación social, al cual se denominó posmodernidad desde distintas disciplinas, entre ellas el arte, la filosofía y la historia. Este capítulo plantea que la realidad social y el cambio de pensamiento que se dio en la llamada posmodernidad influyeron en la proliferación de novelas y relatos metaficcionales.

Para la construcción de este capítulo, revisé autores como Jean François Lyotard, y sus textos *La condición posmoderna* y *La posmodernidad (explicada a los niños)*; Anthony Giddens, y su libro *Consecuencias de la modernidad*; Mercedes Alcañiz, y su *Manual de cambio social y movimientos sociales*; Sandra Lorenzano, y su ensayo “Posmodernidad”, que aparece en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*; Alexis de Tocqueville, y su texto *La Democracia en América*; Friedrich Nietzsche, y su texto *El anticristo, ensayo de una crítica del cristiano*; Adolfo Vásquez Rocca, y su texto *La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*, y de Carlos Fajardo, su texto *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*.

El segundo capítulo, *Definiciones y términos respecto a la metaficción*, trata sobre los distintos términos y conceptos que le han dado distintos teóricos literarios a este tipo de narrativa. Para ello fundamenté mi investigación en Roland Barthes,

*Ensayos críticos*; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*; Patricia Waugh, *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious*; Catalina Quesada Gómez, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*; Clemencia Ardila J., *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana*; Steven G. Kellman, *The Self-Begetting Novel*; Emma Kafalenos, *Brief mentions. Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*; Pia Brînzeu, *Surfictional intratextuality: Raymond Federman*; Daniel Green, *The Reading experience*, y Michel Boyd, *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, y Pia Brînzeu, *Surfictional intratextuality: Raymond Federman*.

En este capítulo incluí algunos ejemplos para hacer referencia a los distintos tipos de definiciones, para lo cual empleé fragmentos de los siguientes textos literarios: *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino; *Clea. El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell; *El libro vacío*, de Josefina Vicens; *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes y, *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot.

En el tercer capítulo, *Recursos metaficcionales*, en donde la teoría se ilustra me dediqué a destacar recursos como la parodia, el lector cómplice, el *ars combinatoria*, entre otros y, aunado al bosquejo de ellos, ejemplifiqué cada uno con fragmentos de textos literarios.

Para las definiciones de los recursos me basé en los siguientes textos: de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, *Una política de la parodia posmoderna* y *A Theory of Parody*; de Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* y *Figuras III*; de Catalina Quesada Gómez, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*; de Georges Steiner, *Gramáticas de la creación*; de Boris Tomachevski, “Temática”, ensayo que se encuentra en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*; de Lorena Ventura, *Metalepsis: una estrategia de*

*representación narrativa*. Ficcionario de Teoría; de Pierre Fontanier, *Les figures du discours*; de Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*; de Pierre Fontanier, *Les figures du discours*; de Lucien Dällenbach, *El relato especular*; de Jorge Luis Borges, el ensayo “Credo de poeta” que se encuentra en *Arte poética, seis conferencias*; de Igor Stravinsky, *Poetics of Music, in the form of six lessons*, y de Aristóteles, *El arte poética*.

En el caso de los ejemplos, encontré muchas novelas y cuentos de carácter metaficcional y otros textos literarios que no son narrativa metaficcional donde se utilizan los recursos referidos en el capítulo anterior. Sin embargo, no fue posible utilizarlos todos, por lo que sólo hice referencia a los siguientes textos literarios: *Mathilda*, de Mary Shelley; *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez; *Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway; *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar; *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges; *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo; *La historia de Gil Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage; *A sangre fría*, de Truman Capote; *La mujer del teniente francés*, de John Fowles; *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino; *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk; *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *El cuaderno dorado*, de Doris Lessing; *El mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder; *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; *Los monederos falsos*, de André Gide; *A la manera de O’Henry*, de Vicente Leñero; así como los poemas *Marcha triunfal* y *Rima IX*, de Rubén Darío (porque son textos referidos en una de las novelas antes mencionadas); con el fin de ejemplificar los recursos que utiliza la metaficción.

Estos son, en resumen, los tres capítulos que constituyen este trabajo recepcional. Como se podrá ver, elegí utilizar un lenguaje sencillo en vez de académico, para que fuera fácilmente comprendido por cualquiera, es decir, para que fuera un texto

de difusión. Ahora sólo puedo decir, bienvenidos a este pequeño recorrido teórico, espero que sea de su agrado.

## Capítulo I

### Contexto histórico

Algunos teóricos literarios consideran que la narrativa metaficcional apareció durante la llamada posmodernidad, otros dicen que este tipo de narrativa se ha dado en distintas épocas, pero que su proliferación responde a circunstancias particulares que tienen lugar en los años 60 y 70. Concuero con aquellos que hacen referencia a dichas décadas, no como el contexto dentro del cual nacieron los relatos metaficcionales, sino con los que reconocen que se dio una multiplicación de los mismos. Pensando en ello, he creído necesario hacer un pequeño estudio del contexto en el que sucedió tal reproducción de relatos, con la intención de saber qué pasaba en el mundo occidental, qué cambios sociales y culturales influyeron en tantos escritores para hacerlos escribir textos de este tipo; o si es que realmente existe una relación entre el contexto histórico y los cambios sociales con la producción metaficcional.

Hablar de posmodernidad resulta un asunto intrincado, puesto que el uso del término o de la existencia misma de la posmodernidad ha sido cuestionada y teorizada dentro de la filosofía, la estética, la historia, etc. En el campo de la filosofía, por ejemplo, Lyotard, en su obra *La condición posmoderna*, considera que “el término postmodernidad designa el estado de la cultura, después de las transformaciones que han afectado las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (4). Mientras Anthony Giddens cree que es prematuro hablar de posmodernidad, dice que “no hemos ido más allá de la modernidad sino que estamos viviendo en una fase de su radicalización” (57). Hay más definiciones sin duda; empero, no es mi intención crear un diálogo en torno a la oposición que existe entre estos u otros teóricos, ni siquiera posicionarme de acuerdo con ninguno. Mi intención es hablar de los

cambios socioculturales que muchos denominaron posmodernidad y que influyeron en la proliferación de relatos metaficcionales, con la intención de dibujar un contexto histórico en torno a este fenómeno literario.

Es por ello que en este capítulo me dedico a resumir lo que fue la modernidad, los cambios sociales que la hicieron entrar en crisis, cuáles son las características que se le atribuyen a la posmodernidad y, finalmente, cómo influyeron estos cambios de pensamiento y de estructura social en la creación artística, específicamente la literaria.

### **Modernidad**

Empezaré por fijar algunas ideas centrales de lo que fue la modernidad. Mercedes Alcañiz considera que surgió como consecuencia de varias revoluciones, entre ellas la francesa, la industrial de Gran Bretaña y la Guerra de Secesión estadounidense. Estos acontecimientos históricos fundaron lo que conocemos como democracia constitucional, un orden establecido por la ley; el surgimiento de los estados-nación y el capitalismo (47). Sandra Lorenzano, en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, señala que la modernidad es un legado del proyecto ilustrado del siglo XVIII, que “surge a partir de la conciencia de estar viviendo un momento especial en el que el triunfo de la razón expresado en los descubrimientos científicos, los avances tecnológicos y la industrialización, garantizaría un destino de progreso para la humanidad” (229). Es decir que estas revoluciones, tanto humanas como tecnológicas, formaron la idea del progreso como parte de una ‘conciencia social’.

De igual manera, Lorenzano señala que en la modernidad hay tres esferas que organizan los saberes: la cognitiva, que corresponde a la ciencia; la normativa, que media las problemáticas éticas y morales y, la expresiva, donde convergen el arte y la estética. Cada una de ellas se relacionaba con el ideal del progreso, porque la

modernidad planteaba un futuro utópico dentro del cual se desarrollarían dichas esferas (229). Y a la vez, la modernidad establece una visión global del mundo, del yo y de la realidad, lo que lleva a cabo por medio de cuatro proyectos:

*Un proyecto emancipador* que consiste en la secularización del conocimiento y la cultura; un *proyecto expansivo* a través del cual busca expandir el conocimiento y la posesión de la naturaleza; un *proyecto renovador* que implica la búsqueda de mejoramiento e innovación permanentes; y un *proyecto democratizador* vinculado sobre todo a la educación y a la difusión de los saberes. (229)

Estos cuatro proyectos se cimentan en la fe en el futuro, la ciencia, la tecnología y el control que el ser humano adquiere sobre su entorno, por medio del conocimiento. Empero, este conocimiento ya no se rige por la religión, como antes de la Ilustración; lo mismo sucede con la cultura y el arte: si antes su columna vertebral era la adoración a Dios, durante la modernidad comienza a darse un desprendimiento del arte con respecto a la religión.

### **La posmodernidad**

La modernidad entró en crisis con la Segunda Guerra Mundial. Con la guerra, el mundo moderno mostró su lado oscuro. Lorenzano dice que con esta conflagración se entró en una etapa de descreimiento y crítica de aquella idea constitutiva de la modernidad como proceso emancipador (229). El triunfo de la Revolución Francesa y la declaración de los Derechos Humanos del Hombre habían hecho creer a la sociedad occidental que en el mundo se estaba originando una situación de bienestar regida por las leyes y el Estado; no obstante, la guerra, las bombas de Hiroshima y Nagasaki y los campos de

concentración en ambos lados del océano demostraron que no había tal bienestar, Estado o ley que protegiera a la humanidad de sí misma. La Segunda Guerra hizo que mucha gente se cuestionara los símbolos y los proyectos de la modernidad y, con ello, la modernidad entró en crisis. Este quiebre provocó el surgimiento de la posmodernidad.

La posmodernidad, según Lyotard (6), se relaciona con la crisis de la modernidad; es producto de varios cambios sociales y de pensamiento, así como consecuencia de acontecimientos históricos, por ejemplo: la reconstrucción de Europa, la sociedad postindustrial y la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, hasta la caída de esta última. Para entender un poco más dichos acontecimientos, haré un pequeño resumen en torno a ellos.

### **Acontecimientos históricos**

Al terminar la Segunda Guerra Mundial en 1945, Europa quedó hecha escombros. La mayor parte de las ciudades estaban dañadas a causa de los bombardeos aéreos y millones de personas se encontraban en la miseria. Fue a través del plan Marshall —un plan diseñado por el gobierno de los Estados Unidos para la restauración económica de los países europeos—, con el que Europa recibió un préstamo monetario y asistencia técnica para poder reactivar la economía y reconstruir sus ciudades (*The Marshall Plan párr. 1*). El plan concluyó en 1951, y dos décadas después la economía de Europa había mejorado en gran medida. En resumen, estos son algunos de los acontecimientos, entre muchos otros (Guerra de Corea; Guerra de Vietnam; movimientos sociales en América Latina; la independencia de muchas naciones africanas y la Guerra Fría con sus costos económicos y sociales) que provocaron un cambio en la sociedad occidental.

### **Cambios en el pensamiento**

A finales del siglo XIX una minoría de intelectuales empezaron a ver con escepticismo las ideas de progreso y democracia, que, como ya se dijo antes, habían cobrado fuerza con la Ilustración. En el segundo tomo de su libro *La democracia en América*, Tocqueville analizó las consecuencias que tuvo la democracia en la sociedad occidental, sobre todo en la norteamericana y llegó a la conclusión de que la libertad que nacía en la democracia facilitaba el despotismo (350), ya que el poder que ejerce el Estado se asemeja al paternal, que tiene la tarea de:

Preparar a las hombres a la edad viril; pero al contrario, no trata sino de fijarlos irrevocablemente en la infamia y quiere que los ciudadanos gocen, con tal que no piensen sino en gozar. Trabaja en su felicidad; mas pretende ser el único agente y el único árbitro de ella, provee su seguridad y sus necesidades, facilita sus placeres, conduce sus principales negocios, dirige su industria, arregla sus sucesiones, divide sus herencias y procura evitarles el trabajo de pensar y la pena de vivir (351-352).

De tal forma que, cada vez se hace más raro el uso del libre albedrío, según Tocqueville, cada día es menos útil y la libertad se reduce hasta llegarle a quitar a cada ciudadano el uso de sí mismo (352). “La igualdad”, dice Tocqueville, “prepara a los hombres a todas estas cosas, los dispone a sufrirlas y aun frecuentemente a mirarlas como un beneficio” (352).

Por su parte Nietzsche, en *El anticristo: ensayo de una crítica del cristiano*, cuestionó la evolución de la humanidad y dijo que “El progreso no es más que una idea moderna; esto es, una idea falsa” (12). Para él, el hombre europeo del siglo XIX era inferior al que había vivido durante el Renacimiento (12), pues consideraba que aunque se han verificado casos singulares de logros humanos en distintos puntos de la tierra,

estos representan, en relación con la humanidad en general, un tipo de “superhombre” (13). Para Nietzsche un desarrollo sucesivo no equivale a lo que en la modernidad se denominó progreso (12-13) y, según Alcañiz, esta idea del progreso influyó, en gran medida, en la creación de un movimiento intelectual anti-progreso, que llevaría a la sociedad a vivir un cambio de estructura de pensamiento (75).

### **Cambios sociales**

Refiere Alcañiz, que en las décadas de los sesenta y setenta se produjeron cambios sociales que cuestionaban muchas de las creencias que se tenían anteriormente:

- Surgieron nuevos movimientos como el feminista, el ecologista, el pacifista y el de los derechos civiles (77).
- En países en vías de desarrollo se iniciaron reivindicaciones culturales que cuestionaban la existencia de la cultura universal. Se demandaban reconocimientos de otras realidades religiosas, culturales, lingüísticas o sexuales diferentes (77).

La Segunda Guerra Mundial fue un momento importante para las mujeres estadounidenses, ya que un gran número de empresas se vieron obligadas a contratar mano de obra femenina ante la escasez de trabajadores. La mayoría de hombres había partido a la guerra y alguien debía desempeñar las labores que habían dejado vacantes (en *Las mujeres y el trabajo durante la guerra*). Sin embargo, al terminar la guerra, los hombres regresaron a ocupar los puestos que habían dejado libres, y las mujeres perdieron la libertad económica, tan recientemente obtenida. Esta situación impulsó a muchas a organizarse para reivindicar sus derechos y surge con ello el movimiento feminista (en *Las mujeres y el trabajo durante la guerra*). De tal forma que, como dice

Lorenzano, con la posmodernidad se propició “la aparición en escena de todo aquello que estaba vetado o cancelado por el sujeto racional hegemónico” (230).

Frente a estos acontecimientos, Alcañiz nos dice que los intelectuales se dieron a la tarea de discutir si estos sucesos eran producto de una transformación profunda de la sociedad o si estaba surgiendo una crisis a consecuencia de la innovación tecnológica. Como resultado de ello, se formaron teorías, que trataban de explicar los cambios que estaba experimentando la sociedad occidental, entre ellas, se encuentra la teoría de la Sociedad Postindustrial.

Según Alcañiz, el concepto de Sociedad Postindustrial lo acuña Daniel Bell, en su libro *El advenimiento de la sociedad post-industrial* en 1973. Con él, Bell indica que la producción industrial ya no es el centro del sistema de producción económica en los países occidentales. Asimismo reconoce que esta situación tiene como consecuencia un cambio en la estructura social, pues la economía, antes productora de mercancías, se vuelve productora de servicios. Lo que quiere decir que la mayor parte de la fuerza de trabajo ya no labora en el campo ni en la fábrica, sino que prestan algún tipo de asistencia (78).

### **Concepto de posmodernidad**

El término posmodernidad, según Adolfo Vásquez Rocca, nació en el medio artístico y fue introducido a la filosofía por Lyotard en su trabajo *La condición posmoderna* en 1979. Lyotard dice que la postmodernidad es un concepto que define “el estado” en que se encuentra “la cultura después de las transformaciones” sociales, históricas y de pensamiento “que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (*La condición posmoderna* 4).

Para Lyotard la llegada de la posmodernidad significa el fin de la modernidad y de los grandes relatos, los cuales a su vez define, en su libro *La posmodernidad (explicada a los niños)*, como:

- el marxismo, la idea de que el proletariado derrotará a la burguesía y establecerá el estado de la plenitud;
- el Iluminismo, la “emancipación progresiva de la razón y de la libertad” (29), es decir, la idea de que no habrá más irracionalidad;
- el capitalismo basado en la economía: el “enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista” (29) y,
- el cristianismo, la “salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir” (29).

Estos relatos, dice Lyotard, tenían, durante la modernidad, la función de “legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar” (*La posmodernidad* 30). Lyotard tiene la tesis de que el proyecto moderno se ha destruido por muchas razones, entre ellas, el hecho de que, en el uso de lo producido por las ciencias y las tecnologías contemporáneas, el ser humano no ha encontrado mayor libertad, más educación pública o una mejor repartición de riquezas, sino “una mayor seguridad respecto de los hechos” (*La posmodernidad* 30).

Otra de las razones para dicho fin, fue, según Lyotard, el desencanto que se generalizó con la guerra (*La posmodernidad* 30); si en algún momento se pensó que la ciencia y la tecnología harían evolucionar a la humanidad para colocarla en una situación de bienestar, la mera existencia de los campos de concentración, el exterminio y el uso arbitrario de la ciencia dentro de ellos, hizo ver a las personas que quizá ni la ciencia, ni la religión, ni el capitalismo traerían progreso o bienestar a la sociedad occidental.

Lyotard dice que la muerte de los grandes relatos, los relatos universales, da lugar a la creación y a la expresión de los pequeños relatos (*La posmodernidad* 32). Y es que, como dice Alcañiz, la posmodernidad cuestiona todos estos principios, “desde la ciencia como único mecanismo de obtención de conocimiento hasta la idea de lo universal como referente último el cual viene a ser progresivamente sustituido por lo local y lo indígena” (81).

Si con la modernidad se creía en la existencia de una verdad universal que aplicaba para cada ser humano sobre la tierra o, más bien, para aquellos que eran considerados seres humanos; con la posmodernidad se ponen de relieve las características particulares de cada grupo social, y los llamados minoritarios cobran relevancia dentro de los espacios públicos.

Durante la modernidad se hablaba de lo universal como si en un microcosmos cupiera el todo, y el todo fuera uniforme, homogéneo. El mundo era visto desde una sola perspectiva: la occidental; sin embargo, no se tomaba en cuenta la visión de todo el occidente, sino la del hombre blanco, europeo, burgués, heterosexual y culto; se pensaba que esa era la realidad plausible; si a este tipo de hombre le iba bien, es que existía el progreso. Con la posmodernidad se amplían las perspectivas, ya no existe tal universalidad y las verdades se multiplican, ahora dependen de quién observa, quién experimenta, quién juzga.

### **Estética posmoderna**

Se da una fragmentación de la realidad que no sólo atraviesa lo cotidiano, sino que irrumpe en todas las manifestaciones del arte, y éste, que antes emulaba las verdades universales, comienza a hablar de pluralidad. Carlos Fajardo dice que a partir de esta nueva visión surge “una diversidad de discursos, y se reivindican las individualidades;

pues ya no hay una descripción única del mundo; ni un ‘metalenguaje universal’ (Lyotard)” (109). Se da, en cambio, una cultura que valora las diferencias, que construye la diversidad y la alteridad. Fajardo señala que “esta deconstrucción del sujeto moderno lleva a la fractura interna de sus componentes y a facilitar la aceptación de diferentes sistemas de sentido y realidades que el yo centrado no captaba. Acepta el desplazamiento de una sensibilidad a otra” (110), de ahí que se produzcan múltiples discursos.

### **La metaficción en la posmodernidad**

Esta aceptación de la diferencia y de la pluralidad de la realidad toma forma en las narraciones metaficcionales: así como las sociedades posmodernas cuestionan la realidad universal, los escritores de esta época se ven movidos a cuestionar la realidad dentro de la literatura mediante técnicas artísticas de carácter literario (de las que me ocuparé más adelante); así como la sociedad posmoderna debate sobre la idea del racionalismo moderno, de igual manera los escritores se ven motivados a mostrar la irracionalidad en sus personajes; así como las verdades se vuelven muchas y la realidad se fragmenta, así sucede con la narrativa, cuya diégesis<sup>1</sup> se fragmenta para dejar ver distintas realidades, perspectivas o para reflexionar sobre el acción de escribir y narrar.

### **Conclusión**

La posmodernidad se dio como respuesta a la crisis de la modernidad. La Ilustración, la democracia, en fin, los grandes relatos de los que hablaba Lyotard, se ven aniquilados ante la desilusión y el desencanto que se generaliza a partir de la Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>1</sup> Según el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, la diégesis es una “sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama relato Barthes llama historia...” (149).

La posmodernidad cuestiona dichos relatos y, con ella, se crean movimientos sociales constituidos por aquellas ‘minorías’ que no eran tomadas en cuenta antes: las mujeres, los homosexuales, los indígenas, las lesbianas, los afrodescendientes, etc. La verdad, antes universal, pierde su valor, existe ahora un abanico de ellas. La realidad, construida antes a partir de un solo discurso, el occidental, se pluraliza. Por lo mismo la posmodernidad se fundamenta sobre la diversidad, la pluralidad de discursos que construyen y fragmentan el mundo.

Los textos metaficcionales reproducen esa fragmentación y multiplicación de discursos, de tal manera que la realidad posmoderna se ve reflejada en muchos de dichos textos, sobre todo en los que se producen en los años sesenta y setenta, por lo que es evidente que el contexto histórico influyó en gran manera en la proliferación de dichos relatos.

## Capítulo II

### Definiciones y términos respecto de la metaficción

Más de una vez nos hemos encontrado leyendo un cuento o novela en el que la voz del narrador se refiere al texto que tenemos en las manos como lo que es, un relato y, en otras ocasiones esa voz nos nombra, nos llama lectores. En el primer caso, la voz narrativa hace consciente al lector, es decir, le recuerda que lo que está leyendo es un texto literario; en el segundo caso, al nombrar al lector, al mencionar su existencia, le hace cómplice, es decir que, el lector se convierte en un personaje de la historia misma. Este tipo de narrativa surgió aún antes de que la novela se llamara novela, ejemplo de ello es *Don Quijote de la Mancha*, texto metaficcional escrito en el siglo XVII.

Sin embargo, la idea de que esta narrativa se dio en los años sesenta suele ser más común, ello se debe a su proliferación durante dicha época; de ahí que varios críticos la consideraran una narrativa contemporánea o posmoderna. Idea que más adelante fue cuestionada por teóricos de los setentas.

Este tipo de narrativa despertó el interés de críticos, escritores y artistas en general; algunos de ellos se vieron influidos por ella; así aumentó la creación de dichas obras. La primera reacción de la crítica literaria, o digamos la reacción general, fue el rechazo a dicha producción, incluso surgió un temor: si la novela continuaba por ese camino, ese sería su fin (Barthes 140, 141).

Sin embargo, hubo otros críticos y escritores que se dieron a la tarea de analizar este fenómeno desde la teoría literaria. Aparecieron términos y definiciones mediante las cuales delimitaban el cómo era esta narrativa, cuáles sus características, cuáles sus estrategias.

Algunos la llamaron antinovela, metaliteratura, *metafiction*, *self-conscious*, *postmodernism*, *self-begetting novel*, *surfiction*, *reflexive novel* (Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 1), *narcissistic narrative*. Las diferencias que se plantean entre cada definición son en ocasiones sutiles, pero existen. En este texto me enfocaré en hacer un breve recorrido por algunas de estas definiciones, con la intención de marcar las características que se le atribuyen a cada una y que, a partir de esta presentación, salgan a relucir las ambivalencias, pero sobre todo, las semejanzas.

### **La antinovela**

Se trata de una novela cuyo contenido versa sobre la escritura de la novela que se está leyendo y, por tanto, da cuenta del proceso de creación. La antinovela es una novela sobre una novela que no se desarrolla ni puede hacerlo. En 1957 apareció *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute, cuyo prólogo estuvo a cargo de Jean-Paul Sartre. En dicho texto, Sartre define la obra de Sarraute como una antinovela (cit. en Oseguera 89); ésta, dice Sartre, conserva la apariencia y el formato de la novela y, al igual que ella, presenta personajes ficticios y relata historias; sin embargo, el filósofo francés advierte que lo hace con el fin de “defraudar mejor” (cit. en Oseguera 89), pues su función es refutar la novela mediante la novela misma, destruirla ante los ojos del lector cuando parece que está por edificarla.

En *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, por ejemplo, el narrador construye un primer capítulo dentro de una cantina que se encuentra en una estación de ferrocarril, en provincia, y en torno al contenido de una maleta (31-43); sin embargo, al segundo capítulo, el narrador le dice al lector que no podrá continuar leyendo la historia que recién había empezado, a causa de un error de imprenta. El autor

crea así un juego entre la construcción y la deconstrucción de la novela que está relatando el narrador.

Como se puede ver, Sartre no hablaba de la destrucción en sí de la novela; por el contrario, consideraba que, aunque dichas obras resultaban extrañas y difíciles de clasificar, este tipo de novelas no eran muestra de debilidad del género novelístico.

### **El metalenguaje y la metaliteratura**

Antes de que apareciera el término metaliteratura, apareció el concepto de metalenguaje, concepto que hace referencia al uso de un lenguaje que da noticia de otro. El lenguaje sobre el que se está hablando viene a ser un lenguaje objeto. Estos dos lenguajes, el objeto y el metalenguaje, pueden ser idénticos, pueden pertenecer a un mismo idioma. Al mismo tiempo, puede existir otro metalenguaje que hable sobre el metalenguaje anterior. La continuación y el desarrollo de un metalenguaje que habla de otro puede proyectarse al infinito, o tan sólo lo suficiente para construir una estructura lingüística en forma de matrioska.

Roland Barthes parte del estudio del metalenguaje para analizar la literatura. En su libro *El grado cero de la escritura* (1959), Barthes incluye un ensayo titulado “Literatura y metalenguaje”, en el que dice:

Durante siglos, nuestros escritores no se imaginaron que fuese posible considerar a la literatura... como un lenguaje, sometido, como todo otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma... nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado... Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la consciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura objeto y meta-literatura (139).

A partir de este ensayo, Barthes acuña el término de metaliteratura. Esta realiza la misma función que el metalenguaje, la metaliteratura habla de la literatura y puede que haya otra metaliteratura que hable sobre esa primera metaliteratura.

Barthes habla de un proceso histórico que “probablemente” (140) inició dicho fenómeno. Para él, este proceso inicia con Flaubert y continúa hasta Robbe-Grillet. Habla de un proceso al que llama desarrollo de la consciencia artesana de la fabricación literaria, mediante el que la literatura va adquiriendo un carácter reflexivo; como ejemplo de este desarrollo, Barthes menciona a Mallarmé, a quien acusa de “confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura” (140); habla de Proust, a quien le achaca, “el evadir la tautología literaria<sup>2</sup>, al decir que se va escribir, haciendo de esta declaración la literatura misma”(140). Barthes, al igual que otros críticos y teóricos literarios, ve en esta “nueva” narrativa un riesgo.

Barthes condiciona la existencia de esta narrativa a un momento histórico. Sin tomar en cuenta que existen otros textos literarios de carácter metaficcional como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, (1605) y *Jacques le fataliste et son maître*, de Denis Diderot (1771-1778), que surgen en momentos distintos, al que él reconoce.

Barthes considera que este fenómeno literario realiza un juego peligroso que puede ocasionar la muerte (140); compara a la novela metaliteraria con Erifila, un personaje femenino que aparece en la adaptación que hace Racine de *Ifigenia*, de Eurípides. La adaptación del dramaturgo francés se presentó por primera vez en 1674. En el mito original, los griegos están en las costas de Áulide, se preparan para invadir Troya y es el momento en que los dioses piden a Agamenón que sacrifique a su hija

---

<sup>2</sup> Pleonasmos, según el Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristáin (487). Por lo que entiendo la tautología literaria es una especie de sistema literario que se ha repetido a lo largo de la historia de la literatura.

Ifigenia si es que quiere que los dioses dejen correr el viento con el que las embarcaciones podrán partir. Agamenón no se siente capaz de matar a su hija; empero, ella acepta su destino por amor a su padre y a su nación.

En la versión de Racine aparece un nuevo personaje, Erifila, una joven que no conoce a sus padres ni sabe nada de su origen. Ha llegado al reino de Agamenón porque ha sido secuestrada por Aquiles, a quien ella ama en secreto. En esta adaptación, Agamenón pretende llevar a su hija al templo con la excusa de que la casará con Aquiles. No obstante, tanto Aquiles como Clitemnestra, la esposa de Agamenón y madre de Ifigenia, se enteran del plan de Agamenón y deciden impedirselo, sacando del engaño a Ifigenia, quien a pesar suyo, acepta el destino que ha planeado su padre para ella. Por su parte, Erifila enfurece al descubrir que Aquiles ama a Ifigenia y cuenta a Agamenón el propósito de Aquiles y de Clitemnestra.

Mas cuando Ifigenia está en el altar a punto de ser sacrificada, el sacerdote Calcas dice que los dioses han cambiado de parecer, y que ya no quieren a Ifigenia, sino a Erifila, hija secreta de Helena, hermana de Clitemnestra. Erifila acepta ser ofrendada a los dioses y muere sobre el altar.

Cuando Barthes compara al personaje de Erifila con la novela a la que él llama metaliteraria, dice que, al igual que Erifila, este tipo de novela “muere de conocerse, pero vive de buscarse” (140), porque, cuando Erifila vivía, usaba parte de su tiempo para meditar y reflexionar sobre quién era, quiénes eran sus padres, cuál su origen; y muere al saber aquello que tanto se preguntaba. Y dentro de una novela metaliteraria, la voz del narrador reflexiona sobre la novela que está narrando. Para Barthes, esta búsqueda determina un estatuto trágico, escribe: “nuestra sociedad, encerrada por el momento en una especie de *impasse* histórico, sólo permite a su literatura la pregunta que es por excelencia la de Edipo: ¿Quién soy? Por el mismo movimiento le prohíbe la

pregunta dialéctica: ¿Qué hacer?” (141); yo, a mi vez, me pregunto, ¿es que con el Quijote se inició la destrucción de la novela?

### ***Metafiction: metaficción***

Según Patricia Waugh, el término *metafiction* fue usado por primera vez por W.H. Gass, en su libro *Fiction and figures of life*, publicado en 1970 (2), sin embargo, Catalina Quesada Gómez reporta que el término fue fijado por Robert Scholes el mismo año, en un ensayo llamado *Metafiction*, que se publicó en *The Iowa Review*. Según Scholes, *metafiction* es una etiqueta que se utiliza para referirse a aquellas ficciones que incorporan, dentro de sí, las perspectivas características de la crítica. La metaficción es *literatura de literatura*, es decir, es el tipo de narrativa que incluye, dentro de sí misma, el proceso literario como un tema a tratar.

En *Clea*, libro de la serie *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, el protagonista, Darley, es un joven británico que desea ser escritor, por lo que a lo largo de la novela reflexiona y escribe respecto a los procesos creativos, la literatura, etc. Es a través de su voz narrativa, que se cuenta gran parte de la historia. Aunado a ello, se encuentran los cuadernos que dejó Pursewarden a su hermana, con el deseo de que a su muerte, ella les prendiera fuego, y que sin embargo, ella entrega al joven británico. Es Pursewarden un escritor algo conocido en Alejandría, a quien Darley, aprecia. “Una novela debe ser un acto de adivinación a través de las entrañas, no el cuidadoso relato de una partida de patos en el prado de una casa parroquial” (76), dice Darley en una conversación con un amigo, recordando lo escrito por Pursewarden.

Como se puede observar, tanto la crítica como la reflexión literaria se insertan en la literatura de forma natural; es parte del diálogo, del pensamiento del narrador, etc., de

eso se trata la metaficción. Más adelante hablaremos más de este término, pues el estudio de éste se continúa desarrollando en 1984 (Quesada Gómez 14, 15).

### **La novela *self-conscious* (autoconciente)**

Quesada Gómez también señala que en 1975 Robert Alter publicó *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, en él, su autor plantea el fenómeno literario de la auto-consciencia y considera que el origen de este tipo de narrativa se encuentra en el trabajo de Cervantes, Sterne, Henry Fielding, Diderot, etc., y no en la proliferación de novelas con carácter reflexivo de la década de los sesenta (cit. en Gómez 37- 38).

En su libro, Alter acuñó el término *self-conscious*, lo que en español puede entenderse como autoconsciencia o autocrítica. Alter dice que “Una novela autoconsciente es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo explora la problemática de la relación existente entre artificio y realidad” (cit. en J. Ardila 36). Es decir, que la novela autoconsciente es aquella que menciona el artificio que usa para que el lector note su existencia; este tipo de novela hace la tarea del mago que revela a su audiencia cómo funcionan sus trucos. Primero, hace consciente al lector de que la magia es ilusión, después, le muestra cómo consigue crear la ilusión. Ante esta forma de actuar, tanto la audiencia del mago como el lector, se ven obligados a cuestionarse lo presenciado.

En el caso de la novela autoconsciente, Alter nos dice, según Waugh, que la novela plenamente consciente es aquella:

En la cual, desde el principio hasta el final, a través del estilo, la manipulación del punto de vista narrativo, los nombres y las palabras impuestas a los personajes, la estructura de la narración, la naturaleza de los personajes y lo que les acontece, hay un esfuerzo consistente en transmitirnos el sentido del mundo

ficticio como una construcción autoral establecida contra un fondo de tradición literaria y convención<sup>3</sup> (54).

Alter nos hace notar que en la novela autoconsciente el autor se afana en revelarle al lector que lo que está leyendo es un mundo ficcional y, para alcanzar dicho fin, manipula la estructura del relato, los diálogos de los personajes, el estilo narrativo, la voz del narrador, entre otros elementos. Al contrario de las novelas que se rigen por una tradición literaria, que se esfuerzan por mantener la ilusión de una “realidad” dentro de la historia.

“La novela comienza en una estación de ferrocarril, resopla una locomotora, un vaivén de pistones cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo” (31), dice el narrador de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, para recordarle a lector que la historia que está leyendo no es una realidad distinta a la suya, sino un mundo estructurado por medio de palabras, párrafos, capítulos, que es una novela.

### ***Posmodernism***

Según Linda Hutcheon, en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, John Barth usó el término ‘*postmodernism*’ en diciembre de 1979, durante una conferencia de *Modern Language Association* para referirse a la literatura de carácter autoconsciente o reflexivo. Y más adelante, en 1980, Barth vuelve a emplear el mismo término en un artículo publicado en el *Atlantic*, titulado *The Literature of Replenishment: Posmodernist Fiction* (2). En dicho texto, Barth regresa a la idea de que este tipo de

---

<sup>3</sup> La novela plenamente autoconsciente es aquella “*in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and Word imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention*” (Waugh 54).

narrativa surgió en la década de los años sesenta y que las novelas de esta época postmoderna eran de carácter reflexivo; sin embargo, en su estudio, olvida que al mismo tiempo aparecen otras novelas de carácter tradicional y, al igual que Barthes, no toma en cuenta las obras de carácter reflexivo que precedieron a éstas.

### ***The Self-Begetting Novel: la novela auto-generadora***

En 1980 Steve Kellman publicó el libro *The Self-Begetting Novel*, que conforma con artículos suyos publicados anteriormente, pero de forma separada entre 1974 y 1977. Los textos abordan el tema de la narrativa de carácter reflexivo o autoconsciente. En ellos, Kellman instauro el término *the self-begetting novel*, es decir, novela auto-generadora o auto-generada. Para él, la novela auto generadora es frecuentemente un relato narrado en primera persona por un escritor que, a lo largo de toda la diégesis, se dedica a escribir una novela; novela que nosotros leemos mientras el autor va construyéndola. En *The Self-Begetting Novel*, Kellman dice:

El proyecto de la novela auto-generadora es crear una estructura dentro de la que su personaje principal y su ficción cobren vida. (...) Ya sea nido o mazmorra, la novela auto-generadora engendra tanto un 'yo' como un 'ello'. Relata la creación de una obra muy parecida a sí misma, pero es también retrato de un artista ficticio que nace<sup>4</sup> (7).

La novela auto-generadora es para Kellman un texto fictional en el que el acto de escribir es narrado. Quien lea una novela así, verá a un hombre escribiendo, puede que escuche sus pensamientos, la forma en que dialoga consigo mismo para tomar decisiones y para resolver el destino de los personajes de los cuales es titiritero. Puede

---

<sup>4</sup>*The Project of the self-begetting novel is to create a structure within which its main character and his fiction come to life. (...) Whether nest or dungeon, the self-begetting novel begets both a self and itself, but it is also the portrait of a fictive artist being born.*

que sea un novelista trabajando en una historia ajena a la propia, con otros personajes, extraños a su realidad de personaje ficcional. Nosotros, lectores, leeremos ambas historias, la del escritor y la de esos otros personajes creados por él. Partiendo de esto, podemos entender que Kellman llama novela auto-generadora a este tipo de narrativa, porque un personaje que está dentro de la historia misma es quien está generando el relato.

En *El libro vacío*, de Josefina Vicens, el protagonista es un hombre que quiere ser escritor y que sin embargo no consigue escribir:

Pensé que era fácil empezar. Abrí un cuaderno, comprado expresamente. Preparé un plan, hice una especie de esquema. Con letra de imprenta y números romanos, muy bien dibujados, puse: Capítulo I. — Mi madre. Pero inmediatamente sentí el temor. No, no puedo comenzar con eso. Parecería que como no tengo nada importante que decir empiezo por los primeros pasos, por el balbuceo (18).

El querer escribir, el garabatear, arrojar el papel al cesto de basura y volver a comenzar sin alcanzar lo deseado, es una constante de esta novela. Y sin embargo, son esas dudas y el narrar la cotidianidad y la preocupación por la escritura lo que construyen el relato, la novela misma, y sobre todo lo que la hace ser una novela auto-generadora.

### ***Surfiction***

En 1981, Raymond Federman editó *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, una colección que incluye ensayos de diecinueve novelistas y críticos contemporáneos. Dichos textos giran en torno al estudio de la ficción contemporánea y, según Emma Kafalenos, se caracterizan porque ninguno de los autores considera que todas las

novelas escritas en la primera mitad del siglo XX contienen en sí mismas la esencia de lo moderno; ninguno de ellos asimila que todas las novelas de carácter “reflexivo” estén escritas en inglés y expanden su estudio a novelas escritas en una gran variedad de idiomas. Los autores de estos artículos se dan a la tarea de estudiar la obra de Ronald Sukenick, Italo Calvino, Jean Ricardou y J.M. G. Le Clezio, entre otros (74).

Federman no sólo es editor del libro *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, sino que escribe una introducción, a la que titula *Four Propositions in Form of an Introduction*. Según Pia Brînceu, en esta introducción Federman hace una propuesta para definir la narrativa sobre la que versan todos los ensayos del libro y la denomina *Surfiction*. Brînceu cita:

En el acto de escribir *surfiction* hay una puesta en común de la historia con los otros. Pero el hecho de la transformación de una historia primaria en una historia secundaria (en un cuento de segunda mano, como yo llamo en *Take it or Leave It* (1976)) implica un elemento de transformación, de distorsión, y eso es porque el lenguaje siempre distorsiona el hecho, la experiencia, la historia o si se prefiere, el origen. *Surfiction* es exactamente eso: una forma de escribir encima de una ficción, pero en el proceso se transforma, se distorsiona, desplazando el original dentro de un nuevo espacio<sup>5</sup>.

Un cuento de segunda mano, así llama él a su novela *Take it or leave it*. Federman hace hincapié en la transformación de la historia, lo que se puede entender como la idea del teléfono descompuesto. Los relatos cambian y se distorsionan según

---

<sup>5</sup> *In the act of writing surfiction there is a sharing of the story with others. But the fact of transforming the primary-story into a secondary-story (into a 'second-hand tale' as I call it Take It or Leave It (1976)) implies an element of transformation, of distortion, and that's because language always distorts the fact, the experience, the history, or, if you prefer, the origin. Surfiction is exactly that: a way of writing on top of a fiction but in the process transforming, distorting, displacing the original into a new space* (en Pia Brînceu).

quién los cuente. El término *surfiction* viene a darle relevancia a la metamorfosis que sufre un relato cuando en una historia lineal se agrega otro elemento, entiéndase personaje que contará su versión de la historia, y hablará de la propia, situando así el primer relato dentro de otro espacio.

Para Federman, la única ficción que vale la pena es el tipo de ficción que trata de explorar las posibilidades de la ficción; la que desafía a la tradición que la gobierna; la que renueva la fe en la imaginación del ser humano y no en una distorsionada visión de la realidad; la que revela la irracionalidad de los hombres, no la racionalidad. A eso, afirma Daniel Green, Federman llama *surfiction*, “no porque imita la realidad, sino porque expone la ficcionalidad de la realidad. Tal como los surrealistas llamaban a ese nivel de la experiencia del hombre”<sup>6</sup>.

¿Cómo se revela la irracionalidad de los hombres según Federman?, pienso en un relato cuyo narrador hiciera uso de digresiones y que, en éstas, se diese una especie de escritura automática. Debo tomar en consideración que Federman hace referencia al surrealismo, y que la escritura automática era una forma de creación de dicho movimiento artístico. No obstante, sus palabras se vuelven más claras cuando, según Daniel Green, Federman agrega: “Llamo *surfiction* a ese nivel de actividad humana que revela la vida como una ficción”<sup>7</sup>. Es decir, que cuestiona la veracidad de la realidad y, la devela como parte de una ficción.

En la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, don Quijote se encuentra en un mesón cuando llega don Álvaro Tarfe (1089), personaje que aparece en la segunda parte del Quijote apócrifo que escribe un supuesto Avellaneda. Y por si fuera poco asunto su aparición, el caballero de la triste figura le reconoce y, él y Sancho le interpelan:

---

<sup>6</sup>Not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of reality. Just as the Surrealists called that level of man's experience (en Daniel Green).

<sup>7</sup> I call that level of man's activity that reveals life as a fiction SURFICTION (en Green).

— Y ese don Quijote —dijo el nuestro— ¿traía consigo a un escudero llamado Sancho Panza?

—Sí traía —respondió don Álvaro—; y aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese.

—Eso creo yo muy bien —dijo a esta sazón Sancho—, porque el decir gracias no es para todos, y ese Sancho que vuestra merced dice, señor gentilhombre, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón justamente, que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas (1090).

Además de que Cervantes hace una crítica dentro de la obra a la segunda parte que Avellaneda hace del Quijote, también se aborda el tema de “el otro yo”, “el yo” y la originalidad; con lo cual se transgreden, se cuestionan los límites de la realidad, y “se revela la vida como una ficción”. Esto viene a ser, lo que Federman denomina *surfiction*.

### ***The reflexive novel: novela reflexiva***

En 1983 apareció el libro *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, de Michel Boyd y, con él, el término *reflexive novel* o novela reflexiva. En dicho libro, Boyd se preocupa de analizar las novelas que, a su parecer, poseen un carácter reflexivo, entre ellas *Don Quijote de la Mancha* y *Tristram Shandy*. En este trabajo, Boyd nos dice:

Si los artistas desean hablar del proceso de la creación artística o de la relación entre arte y vida, pueden expresar sus ideas discursivamente... O pueden expresar estas ideas directamente en su trabajo creativo, disolviendo la distinción entre los modos críticos e imaginativos del discurso... Para los artistas modernos este último enfoque a menudo ha parecido ser más deseable, en parte, porque les

permite la libertad de expresar su conciencia crítica en el medio más disponible para ellos —el lenguaje de su arte— y en parte debido a que les permite afirmar en una manera más directa el valor cognitivo único del discurso imaginativo<sup>8</sup> (15).

Para Michel Boyd, la reflexividad se relaciona con la posibilidad que tiene un autor de poder realizar la función de la crítica como parte de un discurso imaginativo. Boyd considera que este deseo de reflexionar, dentro de la obra misma, es una característica común entre los artistas modernos. Ahora bien, Boyd no delimita este carácter reflexivo a un momento histórico como es la posmodernidad, puesto que se da a la tarea de estudiar obras reflexivas que aparecieron anteriormente. La reflexividad, dice Boyd, puede ser usada para describir un elemento de la obra o para describir el control que tiene el autor sobre la idea, a partir de la cual compone o estructura su trabajo. Esto quiere decir que la voz narrativa de un texto literario reflexiona sobre el por qué, el cómo y cuándo se realiza el texto que se está narrando; es decir, se aleja un poco del mundo imaginario para revisar el acto de escribir en sí mismo y analizar sus propios mecanismos.

La reflexión puede asemejarse a la sátira, que, según Boyd, puede utilizarse para describir una actitud que se encuentra en parte de la obra, ya que este tipo de novelas tratan de lidiar con el problema de la forma y el contenido; para ello confrontan la

---

<sup>8</sup>*If artist wish to speak of the process of artistic creation or of the relationship between arte and life, they may express their ideas discursively... Or they may express these ideas directly in their creative work, dissolving the distinction between critical and imaginative modes of discourse... For modern artists the latter approach has often seemed more desirable, in part because it allows them the freedom of expressing their critical consciousness in the medium most available to them- the language of their art- and in part because it allows them to affirm in a most direct way the unique cognitive value of imaginative discourse (Michel Boyd 15).*

novela y la crítica. Con el concepto de *reflexive novel*, Michel Boyd delimita un tipo de novela cuya característica es su reflexividad.

En la ya mencionada novela *Clea*, de Lawrence Durrell, por ejemplo, se da una conversación entre Darley y Clea, mujer de quien está enamorado. El tema del que hablan es Pursewarden y lo que dejó escrito en sus cuadernos. De manera que terminan hablando sobre el arte, la literatura y, cierto momento, Clea cita a Pursewarden:

No existe fe, caridad o amor suficientes como para proporcionar a este mundo un único rayo de esperanza; y sin embargo, no todo estará perdido en tanto el gemido extraño y doliente del parto del artista resuena por el mundo. Pues ese llanto, el llanto del recién nacido, prueba que todo pesa aún en la balanza. Escúchame, lector, pues tú mismo eres el artista, todos lo somos: la estatua que debe liberarse del duro trozo de mármol que la aloja y despertar a la vida (123).

Mediante esta cita, cuya autoría se le atribuye a un escritor ficcional, personaje dentro de la historia, Clea, personaje a su vez, reflexiona sobre la creación artística, sobre su importancia en el mundo; da la idea de que el arte crea un equilibrio y sitúa al lector como parte del acto creativo, lo llama artista. La reflexión se da como parte de una obra ficcional, no es un tratado de arte, ni una crítica; el escritor, en este caso, Durrell, utiliza la literatura para reflexionar sobre ella, y hace que la misma acción sea parte de su discurso imaginativo.

### **Narrativa narcisista**

En 1984, Linda Hutcheon publica *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Una investigación sobre la metafiction con carácter autorreflexivo. Hutcheon, a diferencia de los otros teóricos, no pretende acuñar un nuevo término o como ella

misma dice: proponer una teoría completa de la metaficción, pues considera que dicha teoría sería reductiva. “El punto de la metaficción es que constituye su propio primer comentario crítico, y al hacerlo, argumenta estableciendo así el marco teórico de referencia dentro del cual debe ser considerado”<sup>9</sup>(6). Es por ello que Hutcheon prefiere realizar una investigación sobre las teorías existentes dentro de la novelística.

Si bien Hutcheon no plantea un término con el que se pudiera suplantar el término *metafiction*, sí realiza una comparación de la narrativa metaficcional con el mito de Narciso; pues considera que ‘*narcissistic*’ puede funcionar como un adjetivo de metaficción autoconsciente o autocrítica.

Linda Hutcheon define la metaficción como “una ficción sobre una ficción, es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narrativa y/o identidad lingüística<sup>10</sup>” y *narcissistic* como “un adjetivo figurativo elegido... para designar esta autoconsciencia textual” (1). Para ella, el uso de este término “no pretende ser peyorativo, sino más bien descriptivo y sugerente, como la lectura alegórica e irónica del mito de Narciso”<sup>11</sup> (1). Pues, así como Narciso se refleja en el agua, la novela metaficcional reflexiona y se refleja en sí misma.

En *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot, historia que narra el viaje a caballo que hacen Jacques y su amo por la campaña francesa, el personaje principal, es decir, Jacques relata la historia de sus amores con el fin de entretener a su amo, sin embargo, el camino y la gente que lo transcurre se encargan de interrumpir su narración; de tal forma que, un narrador en tercera persona utiliza muchos de esos momentos para reflexionar en torno a la trama que está contando y los personajes que aparecen en ella:

---

<sup>9</sup>*The point of metafiction is that it constitutes its own first critical commentary, and in so doing, it will be argued, sets up the theoretical frame of reference in which it must be considered* (Hutcheon 6).

<sup>10</sup>*Metafiction... is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity* (Hutcheon 1).

<sup>11</sup>*The figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth* (Hutcheon 1).

— ¿Y quién era el amo de Jacques? —Bueno, ¿acaso faltan amos en este mundo? El amo de Jacques tenía centenares, como vos. Pero entre todos los amos del amo de Jacques, no debía de haber ninguno bueno; porque cambiaba todos los días de amo. —Era humano. —Humano y apasionado, como vos, lector; y curioso como vos, lector. — ¿Y por qué preguntaba? — ¡Bonita pregunta! Preguntaba para aprender y para repetir, como vos, lector... (67).

Se puede decir que este narrador en tercera persona se posiciona en el lugar del lector e imagina las preguntas que éste se podría hacer. No se limita a contar lo que le sucede a Jacques y a su amo, sino que reflexiona al respecto y analiza lo narrado. Este narrador en tercera persona se convierte en un personaje de la historia al hacerse perceptible al lector y mostrar ante él, el poder que ejerce sobre los acontecimientos narrados y sobre los personajes; por lo que al reflexionar sobre esa trama de la que forma parte, es como si se estuviera viendo en un espejo y hablando al respecto, como alguna vez hizo Narciso.

### ***Metafiction***

En 1984, también se publicó *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, de Patricia Waugh. En dicho texto, Waugh continúa con la teorización de la novela autoconsciente, desde el uso del término *metafiction*, como antes hizo W. H. Gass y Robert Scholes. En su caso, Waugh dice que:

Metaficción es un término dado a la escritura ficcional, que autoconscientemente y sistemáticamente, llama la atención sobre su condición de artefacto, para plantear interrogantes sobre la relación entre realidad y ficción. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales obras no sólo examinan

las principales estructuras de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción<sup>12</sup> (2).

Artefacto es una palabra que proviene del latín, *arte factum*, lo que quiere decir ‘hecho con arte’. Si tomamos en cuenta esta palabra a partir del español, artefacto, el *Diccionario de la Real Academia Española* la define como una “obra mecánica hecha según arte”. Y si consideramos la misma palabra en inglés, *artefact*, idioma que utiliza Waugh, veremos que el *Oxford Dictionary* la define como: un objeto hecho por un ser humano, por lo general, uno de interés cultural o histórico<sup>13</sup>. De esto podemos entender que Waugh considera que, a partir de los rasgos metaficcionales de un texto, el lector se hace consciente de que el relato que está leyendo es una especie de máquina hecha por un ser humano, un ‘objeto’ hecho mediante un método artístico.

Por otro lado, Waugh nos dice que, cuando un texto metaficcional expone su condición de artefacto, plantea interrogantes sobre la relación entre la realidad y la ficción. Cuando el lector se hace consciente de que lo que está leyendo es una ilusión creada por un ser humano, se ve obligado a hacerse preguntas, las que se fundamentan sobre una crítica proporcionada por el autor-narrador.

De igual forma, Waugh señala que “la simple noción de que el lenguaje refleja pasivamente un mundo coherente, significativo y ‘objetivo’ ya no es sostenible. El lenguaje es un sistema independiente, autónomo, que genera sus propios ‘significados’”<sup>14</sup> (3).

---

<sup>12</sup>*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose the relationship between fiction and reality. In providing a critique to their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh 2).*

<sup>13</sup>*An object made by a human being, typically one of cultural or historical interest.*

<sup>14</sup>*The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and ‘objective’ world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generates its own ‘meanings’ (Waugh 3).*

De tal forma que, concuerdo con Linda Hutcheon cuando dice que crear una teoría que explique por completo la metaficción tendría un efecto reductivo, por lo que creo que la metaficción es un estilo de escritura narrativa que se caracteriza por ser auto-referente: habla de sí misma, auto-reflexiva: teoriza y reflexiona sobre su creación, sus personajes, etc., auto-consciente: hace consciente al lector de su carácter literario y auto-generadora, es decir, que en ella puede existir un personaje que desde adentro de la novela se dedique a generar la novela misma; aunque, como se ha visto, varios teóricos proponen términos tomando por separado cada una de las características aquí nombradas. En lo personal, aprecio que la metaficción las reúne a todas, y que por lo mismo: *antinovela*, *self-conscious novel*, *self-begetting novel*, *surfiction* o *reflexive novel*, no son sinónimo de metaficción, pues sólo permiten el análisis de una característica de la metaficción.

Meta es un prefijo de origen griego que significa 'junto a', 'después de', 'entre' o 'con', según el *Diccionario de la Real Academia Española*. Ficción tiene entre otros significados el de: clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas que tratan de sucesos y personajes imaginarios. Metaficción, pues, puede entenderse como un término que designa un tipo de narrativa que va después de la literatura, más allá de. Y si entendemos que en toda obra narrativa hay una diégesis, la cual funciona, sea el que sea su orden, como una estructura en donde se sostiene la historia que se cuenta. Se podría pensar que esta narrativa va más allá de la diégesis, después de ésta. Su estructura se ve interrumpida para permitir ver algo más.

Metaliteratura, por su parte, es un término que podría funcionar como sinónimo de metaficción, incluso como traducción de ese vocablo. La metaficción entra en la misma ecuación del metalenguaje. Ya bien dijo Linda Hutcheon: la metaficción es

---

ficción sobre la ficción, mientras que la metaliteratura, según Barthes, es la literatura que habla sobre literatura.

¿Qué puedo agregar a lo ya dicho por otros? Existe un recurso en la narrativa metaficcional que aún no se ha estudiado, y que he podido identificar en un gran número de novelas metaficcionales. Éste se puede identificar como una especie de *clausula poética*. Mas al ser un recurso, considero que el tema debe ser abordado en el siguiente capítulo: Recursos metaficcionales.

### **Conclusión**

En conclusión, en las décadas de los sesenta y setenta, se dio una proliferación de la narrativa metaficcional, de la cual se inició un estudio: lo que produjo distintas definiciones, términos, así como visiones al respecto. Sin embargo, los textos metaficcionales no son exclusivos de dicha época.

La narrativa metaficcional ha recibido muchos nombres, entre ellos:

- Jean Paul Sartre la llamó antinovela, porque a su parecer este tipo de narrativa se destruía a sí misma, al tiempo que se intentaba construir;
- Roland Barthes la llamó metaliteratura, porque ésta reflexionaba sobre sí misma y tenía la capacidad de funcionar como metalenguaje;
- W. H. Gass, Scholes, Patricia Waugh y Linda Hutcheon cada uno a su tiempo, teorizaron sobre el concepto *metafiction*, entendiéndola como literatura sobre literatura;
- Robert Alter, en cambio, la denominó *self-conscious* o autoconsciente porque menciona el artificio mediante el cual se construye la novela dentro de la novela misma, dejando ver al lector que el relato es una ilusión;

- Barth la llamó *postmodernism*, porque consideró que este tipo de narrativa había surgido como un fenómeno contemporáneo, y que sus características eran meramente posmodernas;
- Steve Kellman usó el término *the self-begetting novel* para hacer referencia a las novelas en donde aparecía un escritor como personaje y éste va escribiendo un relato dentro de la novela;
- Raymond Federman llamó a este tipo de narrativa, *surfiction*: porque estas novelas sufren una transformación en la que una historia primaria se convierte en una historia secundaria y porque *surfiction* es una especie de escritura sobre la ficción, sólo que al escribirla, la primera historia se distorsiona.
- Michel Boyd usó el término *the reflexive-novel*, o novela reflexiva, para hacer referencia a las novelas en las que el narrador reflexiona sobre la novela, haciendo una especie de crítica, dentro de la misma novela.

En lo personal adopté el término metaficción para decir que esas características a las que los teóricos mencionados se referían de forma particular, pertenecen a la metaficción; sin embargo, por separado, ninguno de los otros términos, con excepción de la metaliteratura, es sinónimo de metaficción.

Es probable que los nombres sigan apareciendo, pues actualmente persiste la producción de relatos metaficcionales y, mientras exista el deseo humano por cuestionar los límites entre la realidad y la ficción, continuarán apareciendo nuevos relatos de este tipo.

## Capítulo III

### Recursos metaficcionales

He hablado ya del contexto social e histórico en el que prolifera la literatura metaficcional, así como de los términos y definiciones que le han dado distintos críticos y académicos; en este capítulo me interesa hablar sobre algunos de los recursos literarios que emplea la metaficción, como lo son: la parodia, que abordaré desde la perspectiva de Gérard Genette— y de Linda Hutcheon; el lector cómplice y el *ars combinatoria*, según Gómez Quesada; la develación, según Tomachevski; la metalepsis, según Gérard Genette—; la *mise en abyme* o puesta en abismo, según Lucien Dällenbach y la *clausula poética*, una propuesta personal.

#### Parodia

La parodia es un recurso que se considera metaficcional, porque mediante él un texto literario hace alusión a otros textos y, según Linda Hutcheon, la metaficción es *fiction about fiction*, lo que podemos entender como literatura que habla sobre literatura. Este recurso metaficcional ha sido estudiado y redefinido por distintos teóricos literarios, quienes han visto en él significados de distintas índoles. En esta tesina, tan sólo comentaremos dos de dichas definiciones, la de Gérard Genette y la de Linda Hutcheon.

**Primera definición.** Genette aborda el tema de la parodia en un texto de su autoría llamado *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, y llega a la conclusión de que el término parodia arrastra demasiadas connotaciones, lo que lo lleva, en primer lugar, a denominar a la parodia como transtextualidad; y en segundo lugar, a determinar que no existe un solo tipo de parodia, por lo que se hace necesario constreñir el sentido exacto de cada tipo de transtextualidad (10).

Cabe resaltar que Genette, al principio, define la transtextualidad “como todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (*Palimpsestos* 9-10), para agregar que la transtextualidad sobrepasa dicho significado, por lo que se hace necesario estudiar y delimitar cada tipo de relación. Finalmente, Genette determina cinco clases de relaciones transtextuales, éstas son:

1. la intertextualidad (“la presencia efectiva de un texto en otro”);
2. la paratextualidad, la relación que mantiene un texto con su paratexto<sup>15</sup>;
3. la metatextualidad (la relación “que une un texto a otro que habla de él sin citarlo”);
4. la hipertextualidad definida como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a su texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”, y
5. la architextualidad (relacionada con la percepción genérica y el horizonte de expectativas del lector) (75).

Para comprender un poco más estos vocablos, citaré a Genette, quien explica más ampliamente su significado.

### **La intertextualidad**

Genette define la *intertextualidad* como “una relación de copresencia entre dos o más textos”, es decir, “como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Esta presencia de un texto en otro, aparece en forma de:

---

<sup>15</sup>Aunque la noción de paratexto no forma parte del *Diccionario de la Real Academia Española (RAE)*, su uso es frecuente en el ámbito de la lingüística. Se conoce como paratexto a aquellos mensajes, postulados o expresiones que complementan el contenido principal de un texto. Su finalidad es aportar más información sobre la obra en cuestión y organizar su estructura: títulos, subtítulos, prólogo, índice, dedicatoria, etc. <http://definicion.de/paratexto/>

Cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (*Palimpsestos* 10).

Cita, plagio y alusión son entonces, las formas con que Genette reconoce la intertextualidad. Y de las cuales daré un ejemplo a continuación.

### **Ejemplo de cita**

*Mathilda*, de Mary Shelley, es una novela que narra la historia de una joven británica, hija de un hombre acaudalado y una mujer virtuosa. Mathilda es el nombre de la joven que, al nacer, pierde a su madre durante el parto, y poco tiempo después se ve en los brazos de una tía, quien, a su pesar, la acoge en su casa cuando su padre, incapaz de encontrar consuelo, decide abandonar a su hija y alejarse de todo lo que pueda hacerle pensar en su difunta esposa.

Mathilda crece sin conocer a su padre, lo único que sabe de él es que es un constante viajero que ocasionalmente escribe a su tía. Al llegar a los dieciséis años, su padre escribe para avisar que pronto regresará a casa y se llevará a su hija con él. El encuentro resulta tierno. Mathilda siente que por fin es feliz, no se imagina que ese sentimiento que la embarga de lleno a de desaparecer muy pronto. Su padre alberga por ella un amor que va más allá de lo que un hombre debe sentir por su hija, un amor que los destruirá a ambos.

En esta obra, Mary Shelley hace un uso constante de las citas. Cuando la narradora, que es la propia Mathilda, habla de su soledad, dice: “Habitaba un país desolado donde: *No había nadie a quien glorificar y muy poco que amar*” (35). Oración que pertenece al poeta inglés William Wordsworth. Más adelante, abordando el mismo tema, la narradora dice: “Imaginaba un río delicioso como aquel en cuyas orillas Dante describe a Mathilda cogiendo flores, y que todavía corre... *bruna, bruna / sotto l'ombra perpetua, che mai / raggiar non lascia sole ivi, né luna* (167), versos que aparecen en el canto 28 de la *Divina comedia* de Dante.

### **Ejemplo de alusión**

En esta misma novela, cuando Mathilda narra cómo, detrás de la felicidad que le daba su padre se escondía su desgracia, la narradora hace alusión a la Biblia cuando dice:

Ahora lloro y siempre lloraré por aquellos meses demasiado breves de beatitud en el Paraíso. Sin haber desobedecido jamás y sin haber mordido ninguna manzana, fui arrojada brutalmente fuera de él (48).

Como se puede ver, el enunciado anterior hace alusión a la Biblia, particularmente al Génesis.

### **Ejemplo de plagio**

*El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, habla de la vida y el gobierno de un dictador despiadado: cómo se hizo del poder, cómo lo mantuvo y, finalmente, cómo envejeció y se quedó solo. En la novela, García Márquez hace alusiones a Rubén Darío, quien, además, aparece como un personaje dentro de la propia historia.

Las alusiones se dan al principio de la historia, cuando el narrador cuenta que se llevaron “un ciego callejero que por cinco centavos recitaba los versos del olvidado poeta Rubén Darío” (9) para que le diera un recital al dictador; a mitad del relato, cuando la voz narrativa cuenta que pintan de blanco la ciudad e iluminan “con globos de vidrio para celebrar la visita del conocido poeta Rubén Darío” (203); un poco después, cuando el narrador menciona que, por fortuna, la tormenta que hizo volar un circo de animales, “no echó a pique el barco bananero en que llegó pocas horas después el joven poeta Félix Rubén García Sarmiento que había de hacerse famoso con el nombre de Rubén Darío” (212); y al final de la novela, cuando el dictador encuentra “uno de sus papelitos con la fecha de algún aniversario del insigne poeta Rubén Darío” (292).

En cuanto al uso de la forma intertextual que Genette reconoce como plagio, resulta importante hacer hincapié en que es un recurso literario, que cumple la función de relacionar un texto con otro al hacer “una copia no declarada pero literal” (*Palimpsestos* 10) de otra obra. Habiendo aclarado esto, procedo a decir que en *El otoño del patriarca*, García Márquez incorpora algunos versos de poemas de Rubén Darío como parte de su propia prosa, sin mencionar que son de Rubén Darío y sin que sea fácil identificar su procedencia. Los versos aparecen cuando la voz narrativa:

- a) relata que el dictador: “escribió de memoria en otra tira más larga honor al herido y honor a los fieles soldados que muerte encontraron por mano extranjera, pues hubo épocas en que escribía todo lo que pensaba, todo lo que sabía” (145).

Los versos de Rubén Darío pertenecen al poema *Marcha Triunfal*, a la estrofa número cinco, que dice: ¡Honor al que trae cautiva la extraña bandera / honor al herido y honor a los fieles / soldados que muerte encontraron por mano extranjera!;

b) narra que el dictador recorría la casa buscando frascos de miel, cuando se encontró con: “los pitillos de márgenes de memoriales que él escribía en otra época para no olvidar nada cuando ya no pudiera acordarse de nada, leyó en uno que mañana es martes, leyó que había una cifra en tu blanco pañuelo roja cifra de un nombre que no era el tuyo mi dueño” (222-223); donde incluye versos que pertenecen a *Rima IX* de Rubén Darío, que dice: Tenía una cifra / tu blanco pañuelo, / roja cifra de un nombre que no era / el tuyo, mi dueño. / La fina batista / crujía en tus dedos, / -¡Qué bien luce en la albura la sangre!...- / te dije riendo”.

Repito, éste no es un plagio condenable, del tipo que se reconoce como robo de autoría, sino la utilización de un recurso, puesto que Rubén Darío es un personaje que forma parte de la historia y, en varias ocasiones, los versos de Darío aparecen, aunque no como suyos, sí próximos a los momentos en que se le menciona.

Me parece que con estos ejemplos, es más fácil entender a que se refería Genette cuando decía que la cita, la alusión y el plagio son las formas de la intertextualidad, porque, como se ha visto, crean una relación entre un texto y otro(s) textos(s), es decir, relaciones intertextuales.

### **La paratextualidad**

Genette considera que la paratextualidad se da cuando dentro de un texto se establece una relación entre el texto mismo y alguno de sus paratextos (11). Entiéndase paratexto como: títulos, subtítulos, notas, advertencias al lector, etc. (*Palimpsestos* 11). Este tipo de relación se da cuando el paratexto significa o aporta algo al contenido del libro.

### **Ejemplo de paratextualidad**

*Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway, es una novela que narra la vida en las montañas de un grupo guerrillero republicano, durante la Guerra Civil Española. La historia se desarrolla a partir de la orden que dicta un alto mando republicano y que Robert Jordan —protagonista de la historia, un estadounidense especialista en explosivos— lleva al grupo guerrillero; la orden: volar un puente que se encuentra muy cerca de donde se esconde esta fracción de la guerrilla.

Ernest Hemingway comienza la novela *Por quién doblan las campanas* con un epígrafe de John Donne, que dice:

*Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo de continente, una parte de la tierra.; si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia. La muerte de cualquier hombre me disminuye porque estoy ligado a la humanidad; por consiguiente nunca habrás de preguntar por quién doblan las campanas: están doblando por ti.*

John Donne, *Devotions Upon Emergent Occasions* (14).

En esta novela, la relación paratextual se establece entre el epígrafe y la novela, al ser el epígrafe un paratexto que determina, tanto el título de la novela que cita las palabras de John Donne, como el contenido de la propia novela; porque el epígrafe de John Donne hace un llamado a la toma de consciencia: la humanidad es una y, por lo tanto, lo que le sucede a uno afecta a otro.

De tal forma que, la idea presente el epígrafe, se representa dentro de la novela, ya que la decisión de volar el puente, afecta en particular a cada uno de los personajes que participan de forma directa o indirecta en dicha acción. Es decir que, la decisión que

toma un solo hombre influye en el futuro y la muerte de otros tantos, y a la vez, la muerte de éstos influye en la causa de este hombre, tanto como en la causa o la vida de otros. Por lo que se establece una relación paratextual cuando, como aquí, un paratexto significa y aporta algo al texto.

### **La metatextualidad**

En cambio, la metatextualidad, según Genette, “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” (*Palimpsestos* 13). Esto significa que se da una relación metatextual entre dos textos cuando uno comenta algo al respecto de otro o se relaciona con él por su propio contenido, aunque no lo mencione. Además, Genette establece que “la metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (*Palimpsestos* 13), por lo que queda claro que este tipo de intertextualidad tiene un matiz específico.

### **Ejemplos de metatextualidad**

*Memorias de Adriano* es una novela de Marguerite Yourcenar que relata la vida y obra del emperador romano. La novela, narrada en primera persona por el propio emperador, es una epístola dirigida al joven Marco Aurelio, quien ha de gobernar Roma después de éste. En ella se narran los primeros pasos de Adriano dentro de la política; sus amores y desamores; sus aventuras; la construcción del imperio; la guerra entre romanos y judíos, romanos y orientales; así como la batalla que se da entre la naciente religión cristiana y la religión politeísta del mundo grecolatino.

En esta novela el emperador —narrador de la historia— habla sobre los escritores en general y emite juicios sobre el trabajo de algunos:

Pero los escritores mienten, aun los más sinceros. Los menos hábiles, carentes de palabras y frases capaces de encerrarla, retienen una imagen pobre y chata de la vida; algunos, como Lucano, la cargan y abruman con una dignidad que no posee. Otros como Petronio, la aligeran, la convierten en una pelota hueca que rebota, fácil de recibir y lanzar en un universo sin peso (27).

En esta crítica que hace el emperador respecto al trabajo literario de estos escritores, se da una relación metatextual, ya que dentro de *Memorias de Adriano* se hacen comentarios críticos sobre otros libros.

Otro ejemplo de metatextualidad como recurso metaficcional se da en *El libro de arena*, un cuento de Jorge Luis Borges, el cual relata la historia de un hombre a quien visita un vendedor de biblias y termina comprando un libro que no tiene ni primera ni última página, pues cada vez que el hombre intenta abrirlo en alguna de éstas, siempre brotan más hojas del libro. En este cuento se produce un diálogo entre el hombre y el vendedor, donde el hombre comenta:

— En esta casa hay algunas biblias inglesas, incluso la primera, la de John Wiclif. Tengo asimismo la de Cipriano de Valera, la de Lutero, que literariamente es la peor, y un ejemplar de la Vulgata (506-507).

Como se puede ver en ambas citas hay relaciones de metatextualidad, ya que en ellas hay un personaje que realiza un comentario crítico al respecto de otro libro u obra literaria.

## **Hipertextualidad**

Respecto a la hipertextualidad, Genette dice “entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (*Palimpsestos* 14). Es decir que, el hipertexto es una derivación del hipotexto, ya sea de orden descriptivo o intelectual. Si bien este texto B puede hablar del texto A, también puede no hacerlo, sin embargo, no existiría sin el texto A (*Palimpsestos* 14), que al ser una recreación, se transforma.

### **Ejemplo de hipertextualidad**

*La vida del Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo, es una novela picaresca que relata la vida y aventuras de un pícaro llamado Pablos, hijo de un ladrón y una mujer considerada bruja, o conversa. En la escuela, Pablos hace amistad con un joven llamado Diego, hijo de don Alonso Coronel de Zúñiga. Sin embargo, ninguno de los dos muchachos dura mucho en esa escuela, por lo que cuando el padre de su amigo es enviado a Segovia, Pablos lo acompaña como su criado.

En Segovia, Diego se hace pupilo de un licenciado llamado Cabra, hombre que, a pesar de su buena fama, cobra buen dinero por la estancia de todos sus pupilos y a todos los deja morir de hambre. Por lo que Don Alonso se ve obligado a rescatar a los chicos cuando descubre que están en lo huesos.

Tras ésta y otras vivencias, don Pablos aprende a defenderse y a usar su ingenio para conseguir lo que quiere. Regresa a su ciudad, sabe que su padre ha sido llevado a la horca y su madre va a ser juzgada por la Inquisición, por lo que a su llegada se ve solo, entonces, conoce a un grupo de rufianes y se asocia con ellos para cometer algunas estafas y robos que lo llevan a la cárcel, y aunque sale de su encierro, los crímenes posteriores a su estancia en dicho lugar lo hacen huir a las Indias.

## La hipertextualidad

Si he resumido *La vida del Buscón* es porque dicho texto es base y fundamento para una novela que apareció más de un siglo después: *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, en español *La historia de Gil Blas de Santillana (1715-1735)*, de Alain-René Lesage. Una novela francesa que narra la historia de Gil Blas, hijo de una pareja humilde que al no poder costear los estudios de su hijo, le envían con un tío para que éste se encargue de educarlo. El tío, siendo hombre instruido, se da a la tarea de darle eso que tanto desean sus padres para él, y al llegar Gil Blas a los 17 años, le envía a Salamanca con una mula y cuarenta ducados, para que ahí continúe sus estudios.

Sin embargo, Gil Blas es ingenuo, se deja robar y estafar; intenta seguir su viaje con lo poco que le queda, pero es detenido por un grupo de ladrones que lo obligan a convertirse en su criado y, pronto, le enseñan el ingenio del delito. Gil Blas es capturado y llevado a la cárcel; sin embargo, el destino lo lleva a ser mano derecha del rey, gracias a la misma picardía con la que antes robaba.

Ya que he resumido ambos textos es posible alcanzar a ver que entre ellos existe una semejanza. El parecido no puede considerarse fortuito, ya que *La historia de Gil Blas de Santillana* es la versión francesa de las novelas picarescas que aparecieron un siglo atrás en España, ésta es la última de las novelas de dicho género.

Al ser *La historia de Gil Blas de Santillana* una novela cuya creación se basa en un texto anterior, como lo es *La vida del Buscón llamado don Pablos*, puedo decir que este es un texto hipertextual. Y para que la relación entre una y otra se haga más clara, haré hincapié en algunas de las similitudes y diferencias que noté en dichos textos.

### Similitudes:

- Tanto Gil de Blas como don Pablos, son jóvenes cuyas familias poseen escasos recursos pero cuyos padres desean que sus hijos estudien;

- ambos protagonistas dejan el hogar para realizar sus estudios; no obstante, este esfuerzo se ve truncado en ambos casos porque ninguno consigue estudiar por mucho tiempo;
- en su intento, uno por entrar en una escuela y otro por permanecer en la escuela, son burlados y maltratados;
- cuando la posibilidad de estudiar se ve anulada, ambos entran al servicio de otra persona, es decir, se vuelven criados;
- ambos pierden la inocencia tras ser burlados y aprenden a usar el ingenio para conseguir aquello que quieren, por lo que se convierten en pícaros delincuentes;
- tanto uno como el otro terminan aliándose a un grupo de delincuentes y, cuando la cosa sale mal, entran en la cárcel,
- pero ambos salen pronto.

Ante tantas similitudes, cómo no decir que *La historia de Gil Blas de Santillana* es, a la vista, un hipertexto que deriva de *La vida del Buscón*, ya que se fundamenta en él. Pero además, en este hipertexto se pueden apreciar diferencias y cualidades propias, como que a don Pablos las cosas le salen mal y termina huyendo del continente, mientras que Gil Blas encuentra su lugar en la corte, como preferido del rey.

### **La architextualidad**

Genette denomina architextualidad a “una relación completamente muda, que como máximo articula una mención paratextual (títulos, como Poesías... o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato...)” (*Palimpsestos* 13), dicha relación hace referencia al género o subgénero al que pertenece el texto, lo cual no siempre viene de

forma explícita, ya sea por evitar caer en lo evidente o acaso por eludir una clasificación (*Palimpsestos* 13). Es decir que, cuando se afirma que una novela es épica, o que un cuento es metaficcional, establecemos que existe una relación architextual entre dicho texto y la categoría general o trascendente a la que pertenece. De forma que cuando alguien titula un libro: Antología poética o Cuentos breves, está determinando tanto la relación architextual como la forma o los parámetros que se deben considerar al leer el texto.

### **Ejemplo de architextualidad:**

*A sangre fría*, de Truman Capote, novela y a la vez reportaje, narra el asesinato de la familia Clutter, en Holcomb, un pueblo de Kansas. El crimen, cometido por Dick Hickock y Perry Edward Smith, fue investigado por Truman Capote, quien no sólo entrevistó a la gente del pueblo sino que pudo hacer lo mismo con los asesinos, a quienes visitó una vez al mes, antes de que fueran llevados a la horca.

La novela-reportaje se construye por medio de entrevistas, cartas, reportes de la policía, opiniones clínicas, etc. La familia Clutter estaba formada por Herbert Clutter, Bonnie Clutter, sus hijos Kenyon, Nancy (adolescentes entre los 15 y los 17), y dos hijas mayores que vivían en otra ciudad. La gente de Holcomb coincidía en que todos los miembros de la familia Clutter eran buenas personas, sobre todo gentiles, por lo que su asesinato les horrorizó a tal grado que varias familias prefirieron abandonar el pueblo.

Siendo gente incapaz de buscarse problemas, los Clutter fueron asesinados en medio de un robo, cuando dos jóvenes, Dick y Perry entraron en su casa con el fin de apoderarse de, al menos, diez mil dólares. Sin embargo, era por todos sabido que Herbert Clutter nunca tenía efectivo, prefería usar cheques. Por más que Dick y Perry

revisaron toda la casa, sólo consiguieron llevarse 40 dólares, y aún así, mataron a los cuatro habitantes de la casa para que no quedara ningún testigo.

La novela es considerada un reportaje, no sólo porque se basa en un acontecimiento real, sino porque su autor utiliza las técnicas del reportaje, como citar a los entrevistados, las opiniones de algunos psiquiatras, artículos de periódicos, el reporte de la policía, etc. Empero, es también novela, entre otras cosas, por su estructura y el tipo de voz narrativa que se emplea, de tal forma que existe una relación architextual entre el texto *A sangre fría* y el género literario denominado novela, no sin que deje de existir una relación entre ésta y el género periodístico llamado reportaje.

**La segunda definición** de parodia, la ofrece Linda Hutcheon. En *La política de la parodia posmoderna*, Hutcheon plantea que cuando un escritor posmoderno recurre al uso de la parodia no lo hace porque siente nostalgia del pasado sino desde una perspectiva crítica. Hutcheon señala que:

La repetición paródica del arte del pasado no es nostálgica; siempre es crítica. Tampoco es ahistórica o deshistorizante; no arranca el arte del pasado de su contexto histórico original para volverlo a armar en «un espectáculo de disponibilidad» (...). En vez de eso, a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.

Es decir que, la parodia expone sus orígenes, representa su pasado y parte de ahí para realizar una crítica al texto sobre el que se fundamenta; de tal forma que, la parodia pone en evidencia al conjunto de ideas que pertenecen al texto original. Existe, pues, una continuidad y una diferencia.

La parodia, según Hutcheon, no es una simple imitación y, por lo tanto, no pretende alcanzar o conseguir lo mismo que el original. Para Hutcheon la parodia pone en entredicho la idea de un arte original: único, extraño y valioso; no porque el arte haya perdido su sentido o su fin, sino porque adquiere nuevos significados y su existencia se rige por pulsiones diferentes. Hutcheon observa que la parodia no es tan sólo un:

desenmascaramiento de un sistema que no funciona, también es un proceso necesario y creativo por medio del que aparecen nuevas formas que revitalizan la tradición y abren nuevas posibilidades al artista (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* 50)<sup>16</sup>.

Como se puede apreciar, la parodia no sólo funciona como una imitación burlesca de la incapacidad parcial o total de un texto, sino que su realización contribuye a la revitalización de la tradición literaria, ya que en el proceso creativo de la parodia pueden surgir aspectos hasta entonces no experimentados en la literatura. Aunque, como bien señala Hutcheon, los críticos posmodernos no la han visto así, sino al contrario: “han visto el elemento paródico de manifiesto auto-consciente como debilitamiento”<sup>17</sup> (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* 50).

En respuesta a esta postura, en *The Theory of Parody*, Hutcheon señala que la novela, como género, nace de la parodia que Cervantes hizo de las novelas de caballería en su obra *Don Quijote de la Mancha*. Así que el elemento paródico no genera debilidad en la literatura, como dicen los críticos. Para Hutcheon, los textos paródicos:

---

<sup>16</sup> *Parody develops out of the realization of the literary inadequacies of a certain convention. Not merely an unmasking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist (Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox 50).*

<sup>17</sup> *Have seen the parodic element of overt self-consciousness as debilitating (Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox 50).*

Realmente se las arreglan lo suficiente, para liberarse de los textos de partida como para crear una forma nueva y autónoma. Sugieren que la síntesis dialéctica que es una parodia podría ser un prototipo de la etapa decisiva en el proceso gradual del desarrollo de las formas literarias (*The Theory of Parody*).

Con la cita anterior queda claro que este tipo de literatura paródica va más allá de la imitación y de la representación del pasado. Hutcheon considera que la parodia es parte del proceso de desarrollo con el que las formas literarias van cambiando con el tiempo.

Por otro lado, Hutcheon plantea que los formalistas rusos vieron la parodia “como un modo de auto-reflexividad” (*The Theory of Parody*) y como un medio central para definir el arte. Entonces, la parodia es un recurso metaficcional mediante el que el autor-narrador reflexiona dentro de la novela misma sobre las formas pasadas. Lo que da como resultado, opina Hutcheon, es que distintos autores se desvíen “de las normas estéticas establecidas por el uso” (*The Theory of Parody*).

De ahí que Hutcheon vea la parodia como “un acto personal de sustitución, como una marca de la continuidad histórica de la literatura” (*The Theory of Parody*). Y según dicha autora, los formalistas rusos veían la parodia como un elemento fundamental en el proceso de evolución de la literatura, ya que consideraban que por medio de la parodia se desarrollaban nuevas formas, pero éstas no salían de la nada, sino que partían de una tradición literaria a la que se aludía renovándola sin llegar a destruirla. Es por esto que Tinianov, según Hutcheon, llega a decir que “la parodia se convierte en un principio constructivo de la historia literaria” (*The Theory of Parody*).

**Ejemplo de parodia, según Hutcheon:**

*La mujer del teniente francés*, de John Fowles, es una novela que cuenta la historia de Charles, un barón comprometido con una joven burguesa; y Sara, una mujer de pocos recursos a quien todos llaman la mujer del teniente francés, o Tragedia, porque siendo una institutriz bien educada, se dice que lo abandonó todo para irse con un teniente francés, que se burló de ella al prometerle matrimonio y no cumplir su promesa. Charles conoce a Sara mientras se encuentra en Lyme Bay visitando a una tía de su prometida, y desde el primer momento siente curiosidad por ella, misma que pronto se convierte en una atracción fulminante que, con el tiempo, se vuelve obsesión.

En *La mujer del teniente francés*, Fowles imita el estilo literario de la época victoriana: el uso del lenguaje, la construcción de los personajes y la exposición de sensibilidades propias de la época. Ahora bien, Fowles no se queda en la imitación sino que crea un texto paródico dentro del que critica tanto los postulados de la modernidad como los rasgos de la novela decimonónica y de la sociedad victoriana.

Para llevar a cabo dicha crítica, el narrador en tercera persona que cuenta la historia de Charles y Sara, interrumpe su narración para comentar, refutar o criticar aspectos tanto de su novela como de la novela del siglo XIX.

Si hasta este momento he presumido de conocer el carácter y los más íntimos pensamientos de mis personajes es porque, del mismo modo que asumo el lenguaje y el “tono” de la época, me atengo a un convencionalismo universalmente aceptado por aquel entonces: el de que el novelista es omnisciente y todopoderoso... Pero yo vivo en la época de Alain Robbe-Grillet y Roland Barthes (102).

Claro, Fowles nació en el siglo XX, así que para poder escribir esta novela debe imitar a novelistas como Dickens, a quien menciona cuando habla del criado de Charles,

su protagonista. Fowles, quien se identifica como ese narrador omnisciente, dice: Un criado *cockney*<sup>18</sup> que se llame Sam evocará sin duda para muchos la figura del inmortal Weller, de Dickens (48). Podemos observar que no sólo hace referencia al escritor, sino a una de las fuentes literarias sobre la que parte para escribir *La mujer del teniente francés* como una novela paródica; además, pone en evidencia el procedimiento literario al decir lo que él, como escritor, ha tenido que hacer para poder construir a sus personajes y lograr reconstruir una época en la que no ha vivido.

La presencia de Dickens, a quien a menudo crítica Fowles dentro de la novela, es algo recurrente. Por ejemplo, en el capítulo 35, el narrador comenta que en todas las épocas de la historia, la mayor parte de los cronistas han pertenecido a las clases educadas, lo que hace que en sus textos la realidad se deforme (280). De ahí que el puritanismo que se le adjudica a la sociedad victoriana, según Fowles, no sea otra cosa que la representación de la moral burguesa.

Los personajes de los bajos fondos que nos presenta Dickens serán, sí, muy graciosos (o muy patéticos) y constituyen una galería de tipos grotescos incomparable; pero para conocer la realidad hemos de recurrir a otras fuentes, a Mayhew o a los *Commission Reports*, y demás, y es precisamente a este aspecto sexual de sus vidas que Dickens (que carecía de autenticidad en la suya propia) y sus colegas se empeñaban en ajustar a las normas del doctor Bowdler (280).

Fowles hace referencia al doctor Tomás Bowdler, un médico inglés que vivió en la época victoriana, él cual se hizo famoso por haber “publicado una edición de las obras de Shakespeare «expurgada de todas las palabras y expresiones que no pueden correctamente leerse en voz alta en familia»” (277).

---

<sup>18</sup>Según el *Oxford Dictionary* online, *cockney* es una persona nacida en East End de Londres, tradicionalmente de clase obrera.

### **Lector cómplice**

El lector cómplice es un recurso muy utilizado dentro de la narrativa metaficcional. Quesada Gómez señala que en este recurso se encuentra la posibilidad de hacer compañero de viaje, camarada o compinche al lector que se ve aludido dentro de un relato, ya sea compañero del autor mismo, o del personaje principal del relato —el cual puede representar, a la vez, a un escritor que está relatando la historia, en la cual se dirige al lector en turno—. Quesada Gómez habla de la posibilidad de:

Simultaneizarlo, (al lector), puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y compadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma (80)*.

Tomando en cuenta la cita, puedo decir que al apelar al lector dentro de un texto literario, el autor podría conseguir una especie de sincronización temporal entre el tiempo del lector y el tiempo del narrador intradieгético, es decir, el narrador-personaje —la voz narrativa que está contando la historia—, no la del autor de carne y hueso que está en su casa almorzando, tomando una ducha o que ya ha fallecido.

El uso de este recurso convierte al lector en un personaje, ya sea tomado en cuenta como un público atento o como un actor activo dentro de la narración misma. Un personaje a quien el narrador le asigna tareas o acciones dentro del relato.

Cuando el lector alcanza a verse dentro de un relato ficcional, del cual se ha hecho copartícipe, es probable que se sienta confrontado, obligado a replantearse lo que conoce como realidad, su propia realidad, esa secuencia de sucesos que unifican su vida.

El convertirse en un personaje ficticio hace que el lector se plantee, además, la fragmentación de la realidad.

**Ejemplo de lector cómplice:**

*Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, es una novela que cuenta la historia de un lector y una lectora. Ambos compran una novela inconclusa en la que los capítulos no se relacionan entre sí, sino al contrario, son de distintas novelas; así, los dos se ven impulsados a averiguar cómo continúa la novela que se alcanza a leer en el primer capítulo. Este impulso viene a ser el inicio de su aventura.

En esta novela, el narrador apela al lector en muchas y distintas ocasiones, por ejemplo, cuando el lector está a punto de notar que en el libro que ha comprado tiene un error de compaginación:

Has leído ya una treintena de páginas y te estás apasionando por la peripecia. En cierto punto observas: «Esta frase no me suena nueva. E incluso me parece que he leído ya todo un pasaje» (45).

Aunque en este caso no diga algo como “señor lector”, al hablarle de tú, el lector sabe que le está hablando a él o ella, de tal forma que, cuando el narrador intima, lo vuelve copartícipe de su aventura.

Otro ejemplo de lector cómplice aparece en *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk, una novela que gira en torno al asesinato de un ilustrador a quien han matado en Estambul, y quien, antes de su muerte, se encontraba pintando un libro para el sultán, con el que este último pretendía inmortalizar su figura.

Esta novela está estructurada en capítulos narrados por distintas voces, muchos apelan al lector. El capítulo 8, por ejemplo, está a cargo de Ester, una especie de celestina, que relata al lector lo que ha leído en una carta:

Sé que todos vosotros sentís curiosidad por lo que decía la carta que le di a Negro. Como yo también sentía la misma curiosidad, me ocupé de enterarme de todo. Si queréis, haced como si volvieras atrás las páginas de esta historia y así os contaré lo que había ocurrido antes de que le diera esa carta (70).

Como se puede ver esta narradora le habla al lector como si fuera un amigo o un vecino al que está a punto de contarle un chisme del que sólo ella se ha enterado; es decir, que convierte al lector en su compinche.

### **Ars combinatoria**

Según Quesada Gómez, “Una de las sendas relacionadas con el juego por las que gusta de transitar la metaliteratura es la del problema de igualdad de la apariencia y los números, la inclusión de un *ars combinatoria*, de base matemática, que organice la materia narrativa” (86). En este caso, el uso de este recurso es más frecuente en las novelas que en los cuentos, ya que el *ars combinatoria* se puede utilizar para organizar los capítulos de una novela más que los párrafos de un cuento.

Por lo tanto, este recurso se puede observar en las novelas donde el lector interactúa con el material narrativo, lo que se puede traducir de muchas formas. Por ejemplo, puede elegir el orden en que leerá los capítulos de una novela o cuáles leerá; ser guiado por un narrador introductorio, quien le aconseja o sugiere opciones de lectura; ser interpelado por el narrador, quien le da algunas opciones para que elija qué cree que debe hacer el protagonista y, con base en ello, elegir uno u otro capítulo. Es

decir que, mediante este recurso narrativo la estructura de la novela adquiere flexibilidad.

Quesada Gómez señala que estas estructuras fijas, —con las que puede jugar e interactuar el lector—, se pueden encontrar en la literatura de forma compleja y variada; además, Quesada Gómez agrega que en ese caso: “Estaríamos hablando de una suerte de gramática generativa de la narrativa que facilitaría su renovación (88)”, lo que quiere decir que este tipo de estructura viene a ser como una especie de baraja o abanico en la cual las opciones se expanden. Lo anterior da como resultado el que se pueda leer un libro varias veces, sin que éste sea el mismo. De ahí su capacidad de renovación.

En *Gramáticas de la creación*, Georges Steiner habla de esa narrativa oral de la época prehistórica en la que las historias se contaban junto a una hoguera. Tiempo en el que un cuentacuentos:

Pretendería aprovechar al máximo los recursos ofrecidos por el conjunto de palabras con que contaba, que era limitado; lo conseguía mediante combinaciones y permutaciones de todas las palabras, pero también de los personajes, actividades u objetos a los que podía recurrir para elaborar su repertorio de acciones (217).

Por lo tanto, la historia que contaba este narrador oral no era siempre la misma, acaso porque el cuentacuentos quería innovar algo en la historia; no quería dejar de sorprender a sus escuchas; se le olvidaban algunas cosas o porque él mismo quería jugar con las posibilidades de la historia.

Quesada Gómez señala que el uso del *ars combinatoria* se ha hecho frecuente en las novelas contemporáneas. Es por ello que en un gran número de novelas de este tipo se puede encontrar una voz narrativa que “cumple un papel de mero organizador de la

información (87)”. Esta forma de ordenación tiene la particularidad de que su estructura se fundamenta con base en:

Criterios numéricos, combinatorios o de otra índole, que revelarían, en definitiva, un orden externo, superior, o no estar justificada en absoluto por criterio alguno, al menos en apariencia (87).

Lo que significa que, basándose en un orden numérico o combinatorio, la estructura de un texto literario de este tipo resulta bastante flexible. No porque no haya un orden externo, éste existe, aunque no siempre parezca estar justificado.

Por otro lado, esta flexibilidad que se produce dentro de un relato, por el uso del *ars combinatoria*, da oportunidad al lector de interactuar con el material narrativo y es también un recurso mediante el que el lector se hace consciente de la ficcionalidad del texto, como copartícipe del relato, lo que, sin duda alguna, lo hace ser un recurso metaficcional.

### **Ejemplo de *ars combinatoria***

*Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau es un libro que cuenta la historia de un hombre, quien al subir a un ómnibus nota a un joven cuya vestimenta lo hace ver ridículo. El joven inicia una discusión con otro pasajero porque éste le entierra el codo en las costillas cada vez que sube gente. Al ver este altercado, el observador cree que en cualquier momento se dará una pelea, no alcanza a suponer que, en cuanto se desocupe un lugar, el joven correrá a sentarse y se olvidará del asunto. Unas horas más tarde, este mismo observador vuelve a encontrarse con el joven del ómnibus, delante de la estación Saint-Lazare, sólo que ahora el muchacho no va solo, sino que es acompañado por un

amigo. Al pasar junto a ellos, el hombre alcanza a oír que el amigo del muchacho le está dando consejos sobre indumentaria.

Esta historia es contada una y otra vez en cada uno de los capítulos de este texto, pero siempre lo hace de manera distinta, ya que el título de cada capítulo determina el estilo que utilizará el narrador para contar su historia. Por ello cuando el título es *Sueño*, el narrador cuenta la anécdota como si hubiese sido un sueño: “Otra parte del sueño me lo muestra caminando a pleno sol delante de la estación de Saint-Lazare”; cuando éste es *Negatividades*, el narrador inicia cada oración mencionando todo aquello que no hay o no era en la historia, por ejemplo dice: “No era la víspera, ni el día siguiente sino el mismo día”.

Raymond Queneau escribe la misma historia en 99 estilos, y esta siempre parece distinta, nueva. El libro se puede leer en el orden que se prefiera o se puede seguir las instrucciones que el autor da:

En el caso del libro que en este preciso momento comienzo a prologar... y que tú, lector, deberías haber empezado no antes de la página 49..., pero me temo que, siguiendo la costumbre, acabas de iniciar la lectura a partir de esta misma introducción, lo cual me lleva a interrumpirte con la primera nota a pie de página. *Nota a pie de página:* Te recomiendo encarecidamente que, si no lo has hecho ya, leas ahora por lo menos noventa y ocho «ejercicios»; después, volviendo allí donde estabas cuando esta nota te distrajo, puedes proseguir, sin más tropiezos, la lectura del prólogo.

En la cita, el autor sugiere al lector comenzar a leer en la página 49 o que lea al menos noventa y ocho ejercicios antes de leer el prólogo. Sin embargo, esta misma especie de restricción que le hace al lector, ‘no leas el prólogo todavía’, podría tener un resultado opuesto, como cuando a un niño se le dice que los dulces que se compraron

debe comerlos más tarde. Al final de cuentas, es el lector quien decide si lee el prólogo en ese momento o hace caso a su autor.

También se puede apreciar el uso del *ars combinatoria* en la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar. Ésta narra la historia de Horacio Oliveira, un escritor argentino que vive en París y su amante Lucía, mejor conocida como la Maga; sus paseos, rodeos y conversaciones por los puentes y cafés de la ciudad, su relación con un grupo de artistas al que frecuentan, etc. Al igual que en el ejemplo anterior, esta novela empieza con una nota al lector, la cual sugiere un procedimiento a seguir para llevar a cabo la lectura, que el autor titula, Tablero de dirección:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero permite realizar una lectura de forma tradicional, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se puede leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5...

Como se puede ver, en ambos casos se utiliza una nota o preámbulo dirigido al lector que indica o sugiere un orden de lectura; sin embargo, la estructura de estos textos permite al lector el libre albedrío. Este es el tipo de flexibilidad que da a un texto el uso del recurso *ars combinatoria*.

### **Develación**

Según Gómez Quesada, uno de los recursos cruciales en la metaficción es la develación. La develación consiste en mostrar “los entresijos del narrar, que deja al descubierto la estructura narrativa” (93). La develación es, pues, ese procedimiento mediante el cual

un narrador habla del proceso de construcción de la historia que está contando, y por lo tanto deja ver a su lector parte de la estructura del relato. Por ejemplo, la develación se daría en un texto en el que el narrador, apelando al lector, comenta su indecisión respecto al qué hacer con cierto personaje.

Quesada Gómez señala que para referirse a este procedimiento, la crítica norteamericana utiliza la expresión *laying bare* (93), la que podemos entender como poner al desnudo. *Lays bare* es un recurso literario que se utiliza para poner al descubierto la condición de artificio que posee la literatura; ya que pone al descubierto las convenciones del realismo<sup>19</sup> (94).

Por su parte, Boris Tomachevski usa el término francés *dénudation*, en su texto *Thématique*, para referirse a lo que entendemos por develación. En español, este término se puede entender como denudación, acción y efecto de denudar, es decir, desnudar. Al respecto, Tomachevski dice que la *dénudation* consiste en:

Poner al desnudo un procedimiento, esto es, utilizarlo fuera de su motivación tradicional, equivale a hacer una demostración del carácter literario de la obra, del mismo tipo que el ‘escenario en el escenario’ (219).

Tomachevski habla de un recurso literario que pone al desnudo el procedimiento de construcción de un texto, no porque el lector no sepa de antemano que lo que está leyendo es literatura, sino porque en ese mundo ficcional se permite ver la tramoya, lo que se puede entender como los artificios que se utilizan para crear la ilusión de ese mundo.

Tomachevski plantea que en el mundo literario han existido dos tipos de actitudes con base en la forma de ver y de abordar los procedimientos empleados dentro

---

<sup>19</sup>Laying bare (“lays bare its condition of artifice”; “lays bare the conventions of realism”).

de la literatura; uno que prefiere hacer invisibles los procedimientos literarios y otro que, en vez de ocultarlos, los hace evidentes, es decir, los pone al desnudo.

**Ejemplo de develación (*denudation*):**

*El cuaderno dorado*, de Doris Lessing, es una novela que narra la vida de Anna Wulf, personaje ficcional que encarna a una escritora británica, autora de cuatro diarios: uno negro, uno rojo, uno amarillo, uno azul y el cuaderno dorado. En ellos Anna narra su vida: amigas, amores, situaciones de vida, su posición política, en particular sus desencuentros con el partido comunista y con el stalinismo; así como relatos, sinopsis de historias, fragmentos de ellas e ideas. Estos diarios, el cuaderno dorado y un apartado que se llama “Mujeres libres”, estructuran la novela al intercalarse entre sí.

En esta novela, se puede observar el uso de la develación, cuando en el cuaderno negro, el narrador dice:

“Era la sinopsis de *Las fronteras de la guerra*, que ahora se llamaba *Amor prohibido*, escrita por Ana en broma y merecedora de la aprobación del despacho dedicado a la sinopsis, en la oficina del agente” (91).

Y a continuación el narrador hace una sinopsis de *Amor prohibido*, que narra la historia de Peter Carey, un joven inglés al que mandan a África central para que sea entrenado como piloto. Ahí, Peter se enamora de una mujer casada y, aunque su amor es correspondido por ella, la relación no tiene futuro, ya que las relaciones interraciales no son bien vistas por la sociedad. De tal forma que, cuando se descubre su relación, él es enviado a otra colonia y ella se convierte en una mujer de la calle cuando su marido la corre de la casa. Tras la sinopsis de esta historia, el narrador comenta:

El hombre del departamento de sinopsis se mostró satisfecho; empezó a discutir la manera de hacer la historia «menos perturbadora» para los financieros: por

ejemplo, la heroína no debería ser una esposa infiel, lo que la haría un personaje poco simpático, sino más bien la hija del cocinero. Yo dije que lo había escrito con la intención de que resultara una parodia, y él, después de un momento de irritación, se rió (92-93).

Por la cita, se puede concluir que Lessing devela un procedimiento de creación literaria, primero al hacerle saber al lector que lo que va a leer es la sinopsis de una historia escrita por uno de sus personajes; después, al dejarnos ver una discusión en torno a la creación misma, una crítica al texto *Amor prohibido* de Anna Wulf, (personaje principal de la novela), y una contra argumentación al respecto, por parte de la misma autora ficcional, explicando con qué intención escribió el relato.

En esta novela se utiliza el recurso de develación para poner al desnudo parte del procedimiento creativo con que se construyó la novela. En el caso de la cita presentada, la intención con que se creó el texto *Amor prohibido* y el cómo otros personajes de la historia pretenden modificarlo.

### **Metalepsis**

La metalepsis es un recurso que se utiliza dentro de la narrativa metaficcional. Para entender en qué consiste, citaré a Lorena Ventura, quien dice que “la incorporación del término metalepsis al ámbito de la teoría narrativa tiene su origen en las reflexiones emprendidas por Gérard Genette en uno de los apartados *de Figuras III*”. Genette hace una propuesta narratológica con la que la metalepsis viene a designar “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegtico, etc.)” (*Figuras III* 290). Por lo que, el término metalepsis es un recurso literario mediante el cual un narrador, que no es personaje,

interrumpe su relato para comentar algo respecto a los personajes. O al contrario, refiere el hecho de que un personaje interrumpe la historia para hacer comentarios sobre el narrador y su mundo.

Un ejemplo del primer tipo de interrupción sucede en *La mujer del teniente francés*, de John Fowles, cuando su narrador, que representa la voz del propio Fowles y que no participa de la acción como personaje, interrumpe el relato para decir: “No lo sé. Este relato es pura imaginación. Estos personajes que estoy creando nunca existieron más que en mi propio cerebro (102)”.

Un ejemplo del segundo tipo de interrupción, donde un personaje detiene la historia para comentar la labor del narrador, se puede observar en *El mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder, una novela que narra el encuentro entre Sofía y la filosofía occidental. Sofía es una joven a punto de cumplir quince años; un día comienza a recibir notas que la hacen meditar sobre su existencia, de pronto se ve inmersa en un curso de filosofía por correspondencia, sin saber en primera instancia, quién es la persona que le escribe.

En esta novela, hay un momento al final del texto, en la fiesta de cumpleaños de Sofía, cuando su ahora conocido maestro de filosofía, Alberto Knox, le revela a ella y al resto de los personajes:

—Nos hemos encontrado con que vivimos nuestras vidas en la consciencia de un mayor. Este señor... ha escrito un libro a su hija, que vive en Lillesand. Ella se llama Hilda Møller Knag y cumplió quince años el mismo día de Sofía. El libro, que trata sobre todos nosotros, estaba encima de su mesilla cuando ella se despertó temprano en la mañana del día 15 de junio (592).

Alberto Knox es el personaje que interrumpe la narración del mundo diegético para comentar y hacer referencia al mundo, que es en el que vive el autor ficcional, que

ha creado el mundo en el que viven él, Sofía y el resto de los personajes. Knox determina que ese autor, es un mayor, y el libro en el que habitan, ha sido escrito para la hija de dicho hombre.

De igual forma, este tipo de metalepsis es utilizado en múltiples ocasiones por Miguel de Cervantes en su obra *Don Quijote de la Mancha*. Mas, al no ser posible ni aconsejable referirlo todo, referiré lo que acontece en la Segunda parte, capítulo II, cuando don Quijote y Sancho están de vuelta en casa, y se enteran por el bachiller Bartolomé Carrasco, que ha estado en Salamanca, que hay un libro impreso llamado el *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* donde se cuentan sus aventuras:

—Infinitos son los que han gustado de la tal historia; y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quien fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta de Sierra Morena... (574).

El bachiller Carrasco, no sólo da noticia de la historia de don Quijote, como un relato ficticio, sino que da cuenta de lo que dicen muchos de sus lectores respecto a lo que les parece que falla en ella; es decir que, hace mención de su autor y del mundo que éste comparte con quienes lo leen. La crítica que se hace aquí es a la memoria del autor; de tal forma que, Carrasco como personaje, traspasa los límites de la diegésis en la que se contiene la historia de don Quijote para hablar de un mundo metadieético.

Regreso a la definición de la metalepsis. Pierre Fontanier cree que la metalepsis de autor consiste en fingir que el poeta “produce él mismo los efectos que canta” y que “en el fondo, sólo relata o describe” (*Les figures du discours* 127). Lo que para Genette

se genera con la idea “Virgilio hace morir a Dido” (*Figuras III* 289). Virgilio no puede matar a Dido, un personaje creado por él, pero si puede narrar su muerte; sin embargo, en esta oración, Virgilio es representado como productor de una actividad que sólo relata, lo que pone en tela de juicio los límites entre la realidad y la ficcionalidad.

Genette parte de la idea de Fontanier para crear el concepto de “metalepsis narrativa o ficcional” (*Figuras III* 290). La definición de Genette, sin embargo, no armoniza con la concepción que estableció, tiempo atrás, la tradición literaria al definir lo que conocemos como figuras retóricas. La metalepsis, según Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, es una “figura retórica que consiste en la utilización de oraciones sinónimas semánticamente inapropiadas en el contexto cuyo empleo produce extrañeza o sorpresa poética” (320).

Respecto a la metalepsis narrativa o ficcional, Genette dice que:

“todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (*Figuras III* 291)

Esa fragmentación de la realidad que provoca el cuestionamiento, es, como ya se ha visto, una de las características de la metaficción. He ahí que la literatura metaficcional se sirve de la metalepsis para cuestionar los límites entre la literatura y la realidad, para crear un mundo ficticio dentro del cual convergen dos realidades que en general no suelen convivir en un solo sitio.

### ***Mise en abyme o puesta en abismo***

La *mise en abyme* es un recurso metaficcional sobre el que teoriza Lucien Dällenbach en *El relato especular*. En dicho texto, Dällenbach parte de la explicación que hace Gide respecto a las historias que contienen otras historias: la imagen de Velázquez representado dentro de su cuadro *Las Meninas*; la obra de teatro que se representa en *Hamlet*, etc. Gide dice que la mejor forma de explicar lo que sucede en estos ejemplos es hacer “la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo «*en abyme*» (abismado, en abismo)” (15). Es decir, el escudo que contiene otro escudo dentro de sí mismo. Al respecto, Dällenbach dice: “Aunque Gide no pase de la alusión, con lo anterior nos basta para comprender lo que tiene en mente: está cautivado, quizá, por la imagen de un escudo que recoge, en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura” (16).

Es a partir de la comparación que hace Gide (del escudo que contiene una réplica de sí mismo, con la narración que contiene otro relato, o la pintura que contiene otra pintura), que Dällenbach parte del concepto de *mise en abyme* para explicar cómo funcionan las estructuras narrativas que dentro de sí contienen otro relato que funciona como espejo. Dällenbach dice que el término *mise en abyme* es meramente técnico y que para entenderlo será mejor acudir a un tratado de heráldica en el cual se encuentre el siguiente significado: “*abyme*. —Corazón del escudo. Se afirma que una figura está abismada cuando se halla con otras en el centro del escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas” (16). El abismo aparece justo en ese espacio en el que se pueden ver el uno al otro, pero no se tocan.

Para Dällenbach es importante considerar que este es el tipo de estructura narrativa por la cual “la obra se vuelve sobre sí misma”, por lo que “la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de reflejo” (16). Ya que el reflejo que se abisma, permite ahondar en la comprensión total del relato. Finalmente Dällenbach dice que se puede

entender como *mise en abyme* “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”.

Dällenbach señala que en la *myse en abyme* se da “un desdoblamiento narcisista” en el que se distingue lo que “Lacan llamó fase del espejo” (22-23). Este desdoblamiento ocurre cuando el relato permite ver otro relato que se le parece, es decir que el relato principal posee un reflejo. He ahí que la *mise en abyme* explora algunas de las propiedades del espejo, así como su poder de revelación (17). Y es por medio de este espejo que en algunas ocasiones alcanzamos a ver al escritor, (una representación del escritor de carne y hueso, o un escritor ficticio, que no propiamente representa a su autor).

En consecuencia, la *mise en abyme* viene a ser la estructura narrativa que dentro de sí, contiene una réplica de sí misma, es decir, un segundo relato que refleja al primero. Lo que me regresa a Hutcheon, cuando dice que la narrativa metaficcional “es una ficción sobre una ficción, es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narrativa”<sup>20</sup>. Queda claro que ese poder que ejerce el segundo relato, en la *mise en abyme*, de reflejar al primero, se encuentra parte del carácter metaficcional de este recurso literario; sumo a ello otra de las características de la *mise en abyme*: la existencia de un escritor ficticio que genera, desde dentro del relato, parte del relato mismo, lo que también me remite al concepto de novela auto-generadora, usado por Steve Kellman, y que se entiende como un relato narrado por un escritor ficticio.

### **Ejemplo de *mise en abyme*:**

---

<sup>20</sup>Revisar página 34.

En *A sangre fría*, novela que narra el asesinato de la familia Clutter, y sobre la que anteriormente hablé, hay un momento en el que Perry Edward Smith, uno de los asesinos, se encuentra leyendo el *Herald* de Miami, cuando de repente encuentra un artículo sobre el asesinato de una familia de Florida.

Clifford Walker, su esposa y sus hijos, un niño de cuatro años y una niña de dos. Cada una de las víctimas, si bien ni atadas ni amordazadas, habían muerto de un disparo en la cabeza con un proyectil calibre 22. El crimen, del que no había ninguna pista y aparentemente tampoco motivo, tuvo efecto el sábado 19 de diciembre por la noche, en el domicilio de los Walker, un rancho ganadero vecino a Tallahassee (202).

Clifford Walker, la señora Walker y sus dos hijos habían sido asesinados, tal como la familia Clutter, con la diferencia de que los Clutter habían sido atados y amordazados. De ahí, tanto los Walker como los Clutter habían sido asesinados en la noche, en un rancho, con un disparo en la cabeza. Ambas familias estaban compuestas por un padre, una madre, una hija, un hijo. En ninguno de los dos casos se tenían pistas, al menos al principio. Por lo que se puede ver, la historia de los Walker viene a ser la historia de los Clutter, una historia dentro de otra, como el escudo que dentro de sí, contiene un escudo igual a él, pero miniatura.

De tal forma que el artículo del *Herald* viene a ser una especie de espejo que refleja la historia que se está contando en *A sangre fría*. A ese reflejo, se le conoce como *mise en abyme*.

### **Cláusula poética**

En *Don Quijote de la Mancha*, como en otras novelas metaficcionales, se suelen encontrar juicios sobre el cómo debería de escribirse una obra literaria, cuáles son las características de una buena comedia, qué debe mostrar una tragedia; se podría decir que este tipo de reflexiones apuntan a formar una especie de tratado poético. Éste es, a mi parecer, un recurso del que no se ha hablado y que simplemente entra como parte de la propia reflexión del relato metaficcional y, sin embargo, cabe notar que estos juicios tienen un carácter particular, ya que a su manera, nos remiten a obras como *Arte poética*, de Horacio, la *Poética*, de Aristóteles o *Arte poética: seis conferencias* de Jorge Luis Borges, que son una expresión mínima de lo que conocemos como poética.

“Considero todas las teorías poéticas meras herramientas para escribir un poema” (119) dice Borges en su *Arte Poética*, y en *Poetics of music*, Stravinsky expresa:

Y para ninguno de ustedes es secreto que el sentido exacto de poética es el estudio del trabajo para ser hecho. El verbo *poiein*<sup>21</sup> del que se deriva la palabra, no significa nada más que hacer. La poética de los filósofos clásicos no consiste en disertaciones líricas sobre el talento natural y la esencia de la belleza. Para ellos la simple palabra *techné*<sup>22</sup> abraza tanto las bellas artes como las artes útiles y fue aplicado al conocimiento y estudio de ciertas e inevitables reglas del arte. Es por esto que la *Poética* de Aristóteles constantemente sugiere ideas respecto al trabajo personal, arreglo de materiales y estructura<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> *Poiein*, verbo griego que significa hacer. (Paul Valery, *Teoría poética y estética* 108)

<sup>22</sup> *Techné*, palabra griega significa arte. (*La techné*)

<sup>23</sup> *And it is not secret to any of you that the exact meaning of poetics is the study of work to be done. The verb “poiein” from which the word is derived means nothing else but to do or make. The poetics of the classical philosophers did not consist of lyrical dissertations about natural talent and about the essence of beauty. For them the single word “techné” embraced both the fine arts and the useful arts and was applied to the knowledge and study of the certain and inevitable rules of the craft. That is why Aristotle’s Poetics constantly suggest ideas regarding personal work, arrangement of materials, and structure (Stravinsky 4).*

En suma, la poética no sólo es la herramienta con la que se construye un poema, como dice Borges, sino un tratado que establece ciertas reglas, sugerencias o consejos que ayudan al creador, en este caso literario, a construir una obra, según un juicio establecido, acaso canónico<sup>24</sup>.

Ahora bien, no es que dentro de las novelas metaficcionales aparezca la poética del autor, en toda la complejidad de lo que ello significa, pero sí se hacen presentes mínimas expresiones de una poética, es decir, discursos que apuntan a ser una cláusula sobre creación literaria, en forma de digresión o como parte de un diálogo.

### **Ejemplo de cláusula poética:**

En *Don Quijote de la Mancha*, se pueden encontrar, a lo largo de toda la novela, distintos juicios:

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero (569).

La idea de contar tan sólo lo preciso y no todo aquello que le sucede al personaje, me remite a Aristóteles. El primer fragmento por ejemplo, tiene su origen en el “III Capítulo” de *Arte Poética*, cuando parafraseando, Aristóteles dice que “la fábula es una” (28); y que no porque a una persona le sucedan muchas cosas en la vida, forman en conjunto una unidad”, de ahí que, “Homero, como en todo lo demás es excelente,

---

<sup>24</sup> Aunque según Octavio Paz “la llamada «técnica poética» no es transmisible, porque no está hecha de recetas sino de invenciones que sólo sirven a su creador” (*El arco y la lira* 4).

también parece haber penetrado esto... pues componiendo la Odisea, no contó todas cuantas cosas acaecieron a Ulises” (28).

En *Los monederos falsos*, de André Gide, novela que narra una entramada historia en la que se enlazan los destinos de distintos personajes, entre ellos: Olivier Molinier, un joven estudiante que quiere ser escritor, su amigo Bernard Profitendieu, y su tío Édouard, un escritor con cierta trayectoria. La novela comienza cuando Bernard descubre que el hombre que lo ha criado, no es su verdadero padre y, al no poder contener el enojo y la tristeza que esto le significa, se marcha de su casa. Esta partida en soledad lo llevará a encontrarse con una maleta que contiene el diario y otros cuadernos de Édouard. Estos cuadernos y el diario forman parte de la estructura de la novela, y funcionan, entre otras cosas, como un espacio de reflexión sobre el arte, la literatura y la escritura, en ellos se pueden encontrar discursos que apuntan a ser una cláusula poética. En el Capítulo VIII, por ejemplo, Édouard escribe en uno de sus cuadernos:

«Despojar a la novela de todos los elementos que no pertenezcan específicamente a la novela. Así como la fotografía, en otro tiempo, desembarazó a la pintura de la preocupación de ciertas exactitudes, el fonógrafo limpiará sin duda mañana a la novela de sus diálogos transcritos, de los que se vanagloria con frecuencia el realista...» (66-67).

“No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente” (28), escribió Aristóteles en su *Arte poética*. Es decir que, una novela no debería de reproducir un diálogo como ocurre en la vida real sino como el género novelístico lo exige.

Podría dar más ejemplos, pero tan solo dejaré aquí uno más. En el cuento *A la manera de O`Henry*, de Vicente Leñero, que narra dos historias, la de Valentín Patiño y

Aniceta (él es albañil y ella hace tlacoyos) y la del escritor O'Henry. Leñero crea un relato en el que le cuenta al lector cómo debería escribir, cómo lo habría aprobado O'Henry. El narrador dice, por ejemplo:

Además del empleo de la palabrota cabrón —intolerable, según O'Henry—, la voz narrativa comete el error de condenar de entrada al supuesto protagonista de la historia. Debe usted dejar que sea el lector quien emita su propio juicio después de conocer las acciones que realiza Valentín Patiño (38).

Este juicio tiene lugar porque el narrador ha comenzado el relato diciendo que “Valentín Patiño era un albañil pendenciero y cabrón” (38). De forma que hay un llamado de atención; el narrador plantea algunas de las ideas que tenía O'Henry respecto a la creación del relato. Estos son razonamientos nada lejanos a los emitidos por Aristóteles, en su *Arte poética*, cuando hablando de pronunciar juicios dice “En la sentencia se contienen todas cuantas cosas se deben adornar con el estilo, cuales son el demostrar, el desatar los argumentos y el conmover los afectos (38).

## **Conclusiones**

En conclusión, en este capítulo hablé de los recursos metaficcionales, las definiciones que se han hecho de ellos, cómo funcionan y qué efectos imprimen en los textos literarios, además cada recurso fue ejemplificado. Empecé por hablar de la parodia, que, según Gérard Genette, se puede denominar transtextualidad y subdividir en cinco clases: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad, cada una determina un tipo de relación específico entre textos. Abordé, a su vez, la parodia desde la perspectiva de Linda Hutcheon, quien ve en ella un medio con el que algunos autores imitan formas y estilos literarios para llevar a cabo una crítica.

A continuación, hice referencia al lector cómplice, recurso que, según Gómez Quesada, puede sincronizar el tiempo del lector con el tiempo del narrador, así como hacer al lector cómplice y copartícipe de la narración. Mencioné al *ars combinatoria*, recurso que, según Gómez Quesada, permite al lector interactuar con la historia y otorga flexibilidad a la estructura de una novela.

Abordé la develación, recurso que según Tomachevski, permite al lector ver la tramoya, es decir, los trucos o artificios con los que se construye un relato. Hablé de la metalepsis, recurso que, según Genette, se fundamenta en la interrupción de la narración, ya sea que un personaje interrumpa la narración para comentar algo sobre su narrador o autor, o algo referente a éste y su situación; ya sea que el narrador, que no es personaje, interrumpa la historia para comentar algo sobre un personaje. Abordé la *mise en abyme*, en español puesta en abismo, que consiste en el relato que contiene dentro de sí mismo un relato que le refleja, según Lucien Dällenbach. Y por último planteé un nuevo recurso, al que denominé Cláusula poética, y que consiste en emitir un juicio sobre cómo se debe escribir.

Como se puede ver, todos estos recursos permiten establecer una conexión particular dentro de los textos: entre un texto y otro; narrador y lector; texto y forma de construcción del texto, y entre un relato y otro que habita el primero. De tal forma que, en conjunto, todos estos recursos fundamentan la posibilidad de crear una historia que contiene otra historia, mediante la que se reflexiona respecto a la primera.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que estos recursos no son exclusivos de la metaficción, pues muchos de ellos, o casi todos son usados en todo tipo de literatura, por lo que sólo funcionan para crear un relato metaficcional cuando se crea un texto que habla sobre otro(s) o sobre sí mismo, es decir literatura sobre literatura. Ahora bien, la buena realización de un texto metaficcional no depende de cuántos recursos use el

escritor sino de la forma en que los use, así como cuánta maestría y acierto haya en su uso.

## Conclusiones generales

En el primer capítulo, *Contexto histórico*, determiné como el título indica el contexto social, histórico y de pensamiento que dio lugar a la proliferación de la narrativa metaficcional, la crisis de la modernidad y el inicio de una etapa a la que se denominó posmodernidad; se estableció además, desde qué perspectiva se asimilaba este último concepto, el que, según distintos teóricos y filósofos, hace referencia a un estado de la cultura en el que ya no existe una verdad universal.

Abordé la modernidad y algunos de los acontecimientos históricos que produjeron su quiebre, como la Segunda Guerra Mundial. Crisis que supuso el fin de los grandes relatos, como les llamó Lyotard, y que se pueden entender como proyectos e ideales de la modernidad: el marxismo, el capitalismo, la salvación del alma y el iluminismo. Relatos que durante mucho tiempo dieron esperanza a los seres humanos, haciéndoles tener fe en que el bienestar, la seguridad, la equidad y la paz estaban por llegar; esperanza que, según algunos teóricos, se esfuma tras la Segunda Guerra Mundial.

La posmodernidad, por el contrario, cuestiona esos proyectos e ideales antes mencionados, con lo que da lugar a la estructuración de distintos movimientos sociales, cuya organización estaba a cargo de aquellos grupos considerados minoritarios, entre ellos: mujeres, homosexuales, indígenas, etc. Si con la modernidad se hablaba de una verdad universal con la que debía regirse el mundo, con la posmodernidad se hace referencia a la existencia de una realidad cambiante que se puede observar desde distintas perspectivas. Con este cambio social y de pensamiento, el discurso que se produce deja de ser uno solo y comienza a diversificarse.

Este cambio en la forma de enunciar el mundo, esta multiplicación de la realidad y el planteamiento de una diversidad tienen una gran influencia en la producción artística. La narrativa, por ejemplo, da muestra de una preocupación por la fragmentación de la realidad, lo que da lugar a que varios escritores produzcan textos en donde rompen con la ilusión de la realidad que representan. Esta característica de la literatura no venía a innovar la narrativa, después de Homero poco se puede inventar, pero sí se vio una proliferación de ese fenómeno literario, al que algunos teóricos llaman metaficción.

En el segundo capítulo, *Definiciones y términos respecto a la metaficción*, se plantearon distintos conceptos y definiciones sobre la metaficción, y se determinó que este tipo de narrativa, si bien proliferó en los años sesenta, no se originó en dicha época. Sin embargo, lo que sí se inició en dichos años fue el estudio y la teorización sobre este tipo de narrativa.

Con la teoría, llegaron los nombres: Jean Paul Sartre la llamó antinovela, porque le pareció que este tipo de narrativa ejercía la función de refutar la novela mediante la propia novela; Roland Barthes la llamó metaliteratura, porque consideró que podía reflexionar sobre sí misma; W. H. Gass, Robert Scholes, Patricia Waugh y Linda Hutcheon concordaron en que metaficción debía ser su nombre porque era literatura que dentro de sí misma hablaba sobre literatura; Robert Alter utilizó el término *self-conscious* o autoconsciente, porque, a su parecer, este tipo de narrativa permite al lector ver la tramoya, el artificio con el que está construido el relato; John Barth pensó que *postmodernism* era la mejor definición, porque a su parecer, este fenómeno literario era meramente posmoderno; Steve Kellman usó el término *the self-begetting novel* para referirse a las novelas donde un personaje escribe su propia novela (acción con la que se genera otro relato); Raymond Federman la llamó *surfiction*, porque se puede partir de

un relato para escribir un segundo texto que transforme al primero; Michel Boyd la denominó *the reflexive-novel* o novela reflexiva porque el escritor puede hacer una reflexión sobre el texto que está produciendo y ejercer la crítica literaria como parte de su propia obra.

Finalmente, adopté el término metaficción ya usado por W. H. Gass, Robert Scholes, Patricia Waugh y Linda Hutcheon, con la idea de que éste es el término que engloba de forma más general las características de este tipo de narrativa, sin restringirlo excesivamente ni exigir el uso de un sinnúmero de nombres distintos para cada una de sus características, ya que los otros conceptos, por el contrario, se abocan a tan sólo una de dichas características, restringiendo el contenido del texto de forma demasiado particular, lo que significa que un concepto no puede sustituir al otro.

En el tercer capítulo, *Recursos metaficcionales*, referí algunos de los recursos literarios que utiliza la metaficción y ejemplifiqué cada uno de ellos. Abordé la parodia, vista desde la perspectiva de Gérard Genette y de Linda Hutcheon. Hice referencia al recurso denominado lector cómplice y al *ars combinatoria* tomando en cuenta lo esbozado por Gómez Quesada. Mencioné el recurso de la develación desde la perspectiva de Tomachevski. Abordé la metalepsis a partir de un planteamiento hecho por Genette. Hablé de la *mise en abyme* o puesta en abismo desde la perspectiva de Lucien Dällenbach, y finalmente propuse un nuevo recurso, al cual llamé *clausula poética*.

Como en todo tipo de narrativa, existen excelentes textos metaficcionales, y otros que desearía no haber empezado a leer. Por lo que es importante decir que con la metaficción existe un riesgo, y es que el escritor, ocupado en reflexionar sobre su trabajo creativo, dentro del mismo, puede terminar por no contar historia alguna.

El uso del recurso tiene una razón de ser, cumple una función dentro del relato que se cuenta. Si se utiliza como adorno, y al quitarlo no altera la historia, está claro que el recurso sobra. El recurso existe en función de la historia, y por lo tanto debe aportarle algo; pero cuando el narrador empieza a hacer malabares para mostrarle al lector su capacidad de mago, es muy fácil que la historia se diluya y el lector abandone el texto.

En cuanto al nombre metaficción, puede que aparezcan otros conceptos. Finalmente, se llame o no metaficción, la literatura que habla sobre sí misma seguirá ahí, entre los estantes de las librerías, en los libreros de las casas, en las mesitas de noche, en el bolso o en la mochila de alguien, y por lo mismo, no faltará autor que quiera reflexionar sobre su propia creación dentro de su creación misma, o aquel que desee fragmentar la realidad con un juego de espejos, como una forma de criticar lo que se escribe en sus tiempos, o como una crítica consciente al modo de vida que lleva la sociedad de la que forma parte, o de un tipo de sociedad que ya se considera caduca.

## Bibliografía

- Aristóteles. *El arte poética*. (tr. José Goya y Muniain). s.n. Barcelona, 1948.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos* (tr. Carlos Pujol). Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Bogotá: Lumen, 2012.
- “Credo de poeta”. *Arte poética, seis conferencias*. Editor Caín-Andrei Mihailescu (tr. Justo Navarro) Colección dirigida por Gonzalo Pontón Gijón. Barcelona: Crítica letras de humanidad, 2001.
- Boyd, Michel. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. London: Associated University Presses, 1983.
- Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*, (tr. de Esther Benítez). 7ª ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- Capote, Truman. *A sangre fría*, (tr. María Luisa Borrás). Colección: Obras Maestras del Siglo XX. Distrito Federal: coedición mexicana Origen - Seix Barral, 1984.
- Cortazar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Punto de lectura, 2006.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. ed. Francisco Rico. Querétaro: Alfaguara, 2004.
- Dällenbach, Lucian. *El relato especular* (tr. Ramón Buenaventura). Madrid: Visor, Colección Literatura y debate crítico - 8, 1991.
- Diderot, Denis. *Jacques el fatalista*. (tr. Félix de Azúa). 1ª ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Durrell, Lawrence. *Clea. El cuarteto de Alejandría*. (tr. Matilde Horne). Buenos Aires: Editorial Hermes, 1987.
- Fajardo Fajardo, Carlos. *Estética y posmodernidad, Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Abya-Yala, 2001. Impreso.

- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. París: Flammarion, 1977.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. (tr. Elsa Cecilia Frost). Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1968.
- G. Kellman, Steven. *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia University Press, 1980.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. 19ª impresión. Distrito Federal: Diana, 2006.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (tr. Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus, 1989-1990.
- Figuras III*. (tr. Carlos Manzano). Barcelona: Lumen, 1989.
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la modernidad* (tr. Ana Lizón Ramón). Madrid: Alianza Universidad, 1993.
- Gómez Quesada, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 2009.
- Hemingway, Ernest. *Por quién doblan las campanas* (tr. de Silvia Saldívar). Distrito Federal: Editores unidos mexicanos, 1992.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres: Methuen New York and London, 1980.
- The Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. (tr. María Rosa del Coto y Osvaldo Beker). 2ª edición. Chicago: University of Illinois Press. First Illinois Paperback, 2000.
- Leñero, Vicente. “A la manera de O’Henry”. *Gente así*. Distrito Federal: Alfaguara, 2008.
- Lesage, Alain-René. *La historia de Gil Blas de Santillana*. Tomo I, (tr. por el padre Isla). Barcelona: Montaner y Simón, 1900.

- Lessing, Doris. *El cuaderno dorado*, (tr. de Helena Valentí). 2ª impresión. Distrito Federal: Punto de Lectura, 2008.
- Liotard, Jean François. *La condición posmoderna*, (tr. Mariano Antolín Rato). 2ª edición, Buenos Aires: R.E.I., 1991.
- La posmodernidad (explicada a los niños)*, (tr. de Enrique Lynch). Colección Hombre y Sociedad. Serie Mediaciones. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Oseguera Mejía, Eva Lydia. *Literatura I*. 2ª edición. Serie integral por competencias. Distrito Federal: Grupo Editorial Patria, 2014.
- Pamuk, Orhan. *Me llamo Rojo*. (tr. Rafael Carpintero). Distrito Federal: Punto de lectura, 2008.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón*. Madrid: Biblioteca Básica Salvat, 1969.
- Shelley, Mary. *Mathilda*, (tr. de Marie-Anne Lecouté). Colección Visio Tundali / Clásicos. Barcelona: Montesinos, s.f.
- Steiner, Georges. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2001.
- Stravinsky, Igor. *Poetics of Music, in the form of six lessons*. Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- Tomachevski, Boris. “Temática”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Editor Tzvetan Todorov. Buenos Aire: Ediciones Signos, 1970.
- Valery, Paul. *Teoría poética y estética*. (tr. Carmen Santos) Colección dirigida por Valeriano Bozal. Madrid: Visor, 1990.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío / Los años falsos*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Waugh, Patricia. *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious*. Londres: Routledge, London and New York, 2003.

Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*, (tr. de Julio Cortázar). 2ª edición.

Distrito Federal: editorial Debolsillo, 2011.

Tocqueville, Alexis de. *La Democracia en América*. Segunda parte. (tr. Carlos Cerrillo

Escobar). Madrid: Daniel Jorro, 1911.

### **Diccionarios**

Lorenzano, Sandra. “Posmodernidad”, *Diccionario de Estudios Culturales*

*Latinoamericanos*. Coordinación de Mónica Szurmuk y Robert MckeeIrwin.

México: Siglo XXI, 2009.

Beristáin, Helena. “Diégesis”, “Metalepsis”, “Tautología”. *Diccionario de retórica y*

*poética*. 9ª edición. Distrito Federal: Porrúa, 2010.

### **Consultas por internet**

Alcañiz, Mercedes. *Manual de cambio social y movimientos sociales*. Castellón:

Publicacions de la Universitat Jaume I. Castelló. Web. 8 de junio 2015.

Ardila J., Clemencia. *Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria*

*colombiana*. Universidad EAFIT. Web. 11 de junio 2015.

Brânzeu, Pia. *Surfictional intratextuality: Raymond Federman*. En *Americana*, E-

*Journal of american studies in Hungary*. Web. 15 de junio 2015.

*Cambridge Dictionaries Online*. Web. 28 de junio del 2015.

Darío, Rubén. *Marcha triunfal*. Web. 23 de junio del 2015.

*Rima IX*. Web. 23 de junio del 2015.

*Definición de paratexto*. Definición.de. Web. 25 de julio del 2015.

- Diccionario de la Lengua Española 2005 Espasa-Calpe*. Web. 12 de junio del 2015.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Web. 2 de agosto del 2015.
- Gide, André. *Los monederos falsos*. (tr. Julio Gómez de la Serna). Bahíamascota. Web. 21 de enero del 2016.
- Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*. (tr. Antonio Fernández Ferrer). Web 23 de julio del 2015.
- Green, Daniel. *The Reading experience*. Web. 3 de junio del 2015.
- Hutcheon, Linda. *Una política de la parodia posmoderna*. Revista Criterios. Edición especial de homenaje a Bajtín. La Habana: julio 1993. Web. 9 de julio del 2015.
- Kafalenos, Emma. *Brief mentions*. Surfiction: Fiction Now and Tomorrow. Web. 9 de junio del 2015.
- “Las mujeres y el trabajo durante la guerra”. *La Liderazgo de la mujer en la historia*. The City University of New York, s.f. Web. 29 de diciembre del 2015.
- “La techné”. *La ciencia del buen hacer*. Centro de Estudios sobre la Innovación y Dinámicas Educativas Fundación SM. Aprender a pensar. Publicado el 28 de enero del 2010. Web. 14 de enero del 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *El anticristo, ensayo de una crítica del cristiano*. El aleph. Publicado en 1999. Web. 29 de diciembre del 2015.
- Oxford Dictionary*. Web. 12 de julio del 2015.
- Vásquez Rocca, Adolfo. *La posmodernidad, Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*. Publicado en: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas | 29 (2011.1), U. Complutense de Madrid. Web. 20 de junio 2015.
- Ventura, Lorena. *Metalepsis: una estrategia de representación narrativa*. Ficcionario de Teoría. Web. 10 de abril 2015.

“The Marshall Plan”. *CNN Interactive*. Internet Archive Wayback Machine, s.f. Web.

27 de diciembre del 2015.