

Electronic Thesis and Dissertation Repository

11-18-2020 11:00 AM

La ficción revelada. La poética de la autoficción en la literatura mexicana contemporánea

Alba Devo Colis, *The University Western Ontario*

Supervisor: Dr. Rafael Montano, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Hispanic Studies

© Alba Devo Colis 2020

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Devo Colis, Alba, "La ficción revelada. La poética de la autoficción en la literatura mexicana contemporánea" (2020). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 7439.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/7439>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Abstract

This dissertation investigates the genre of autofiction, which has traditionally been understood either as a hybrid, that merges autobiography and novel, or as a postmodern autobiography. While these theoretical lines have supported the ambiguity of genre based on the nominal identity as well as the presence of shared autobiographical elements between author, narrator and protagonist, this dissertation proposes autofiction as a fictional genre and tries to identify the strategies used within autofiction to establish itself as a fiction that does not depend on degrees of factuality/fictionality, but rather on verisimilitude. In other words, it explores how autofiction plays with the referential illusion and with the breaking of that illusion to create a ludic and paradoxical narration.

The strategies that built the referential illusion are the nominal identity, the homodiegetic narrator, shared autobiographical elements, and intertextuality with real or fictional events or people. Among the strategies that break the illusion are metafiction, metalepsis, metanarrative, self-reflection, self-reference and *mise en abyme*. These elements create a paradox that contradicts the narrative *doxa* of traditional fiction, whilst extolling its *fictum* condition. Autofiction disrupts fiction's perception by pretending to change the principle of verisimilitude for that of truth, which is simulated

Based on this theoretical framework, this study analyzes *El libro vacío* (1958) by Josefina Vicens, *A pesar del oscuro silencio* (1992) by Jorge Volpi and *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) by Juan Pablo Villalobos. This analysis offers an extension of the conception of autofiction as fiction and its expression in Mexican literature.

Keywords

Autofiction, fiction, referential illusion, metafiction, metanarrative, *mise en abyme*, self-reference, self-reflection, Mexican literature.

Resumen

Esta disertación investiga el estatuto genérico de la autoficción, el cual se ha entendido como un género híbrido entre autobiografía y novela o como un producto derivado de la autobiografía posmoderna. Mientras que teóricamente se ha defendido la ambigüedad genérica a partir de la identidad nominal y los elementos autobiográficos compartidos entre autor, narrador y protagonista, el presente trabajo sigue la perspectiva que sitúa a la autoficción como un género ficcional y no como un género híbrido. Por ello, se busca identificar las estrategias utilizadas por los autores de la autoficción para erigir la obra como una ficción que no depende de gradientes de factualidad/ficcionalidad, sino de verosimilitud/inverosimilitud. En otras palabras, busca la manera en que la autoficción juega con la ilusión referencial y con el rompimiento de esa ilusión, para crear una narración lúdica y paradójica.

Las estrategias que construyen la ilusión referencial son la identidad nominal, el narrador homodiegético, la coincidencia de datos autobiográficos entre autor y narrador, así como la intertextualidad con eventos o personajes reales o ficticios. Entre las estrategias que rompen dicha ilusión se encuentran la metaficción, metalepsis, metanarración, autorreflexión, autorreferencia y *mise en abyme*. Estos elementos crean una paradoja que contradice la *doxa* narrativa de la ficción tradicional, a la vez que ensalza su condición *fictum*. La autoficción altera la percepción de la ficción, al fingir el cambio del principio de verosimilitud por el de verdad, el cual es siempre simulado.

A partir de este marco teórico, se analiza el corpus conformado por *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens, *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi y *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) de Juan Pablo Villalobos. Dicho análisis ofrece una ampliación de la concepción de la autoficción como ficción y de su expresión en la literatura mexicana.

Palabras clave

Autoficción, ficción, ilusión referencial, metaficción, metanarración, *mise en abyme*, autorreferencia, autorreflexión, literatura mexicana.

Summary for Lay Audience

Autofiction is a playful narrative that seeks to create the illusion in the reader that the novel contains autobiographical elements, while using strategies that deconstruct this illusion and present the novel as fiction. The simulation of reality and the exhibition of fiction places autofiction as a paradoxical narrative that transgresses the traditional norms of the novel.

To simulate autobiographical reality, autofiction uses real names, a first person narrator, real elements from the author's life, fictitious elements from the author's life used as if they were real and, finally, real or fictitious events or characters to simulate reality. On the other hand, to break the illusion of reality, autofiction uses metafiction, metalepsis, and mise en abyme strategies to place the narration as a fiction which is its own origin and criticism of its discourse. When the reader's perception is altered, he believes that he is facing a factual text, only to later realize that this reality is only simulated and that the narration is a playful fiction.

These theoretical principles are evidenced in three Mexican novels: *El libro vacío* (1958) by Josefina Vicens, *A pesar del oscuro silencio* (1992) by Jorge Volpi, and *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) by Juan Pablo Villalobos.

Resumen de divulgación

La autoficción es una narración lúdica que busca crear en el lector la ilusión de que la narración que lee contiene fuertes elementos autobiográficos, a la par que utiliza estrategias que deconstruyen esta ilusión y exhiben a la narración como una ficción. Este juego de simulación de realidad y exhibición de la ficción ubica a la autoficción como una narración paradójica que transgrede las normas tradicionales de la novela.

Para simular la realidad autobiográfica, la autoficción utiliza el nombre propio, el narrador en primera persona, datos reales de la vida del autor, datos ficticios que intenta hacer ver como verdaderos y, finalmente, eventos o personajes reales o ficticios para simular la realidad. Por otro lado, para romper la ilusión de realidad, se utilizan estrategias de metafiction, metalepsis y mise en abyme que sitúan a la ficción como origen y crítica de su propio discurso. Al alterarse la percepción del lector, este cree que está frente a un texto verdadero para después darse cuenta de que esa realidad solo es simulada y que en realidad la narración es una ficción lúdica.

Estos principios teóricos se evidencian en tres novelas mexicanas: *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens, *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi y *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) de Juan Pablo Villalobos

Agradecimientos

Cuando se emprende el estudio de un grado académico se piensa que solo se necesita de la capacidad de uno mismo para hacerlo posible. Nada más lejos de la realidad. El mundo académico, aquel que demanda habilidades, conocimientos y aptitudes imprescindibles para la consecución de metas, está sostenido por ese *otro* mundo: el mundo de las relaciones sociales y familiares. Es a este *otro* mundo al que le dedico un espacio en este trabajo y mi infinito agradecimiento.

A mi supervisor, Dr. Rafael Montano, le agradezco profundamente por estar siempre disponible cuando toqué a su puerta. Por su confianza, no solo en este trabajo, sino en todo mi andar en el programa. Sin duda, sus atinados comentarios ayudaron a que esta tesis tuviera un rumbo preciso. Gracias por su paciencia y disponibilidad.

Quiero expresar mi agradecimiento al comité de examinadores: Dra. Gloria Prado Garduño, Dr. Felipe Quintanilla, Dra. Susan Small y la Dra. María de la Luz Becerra. Gracias por su tiempo y disposición, por contribuir con valiosos comentarios que, sin duda, contribuyeron a que esta tesis y mi visión como profesionista mejorara.

También quiero agradecer el apoyo que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACYT) me dieron para la conclusión de mi doctorado.

Le agradezco a Alena Robin toda su ayuda y buenos consejos a lo largo de mi estancia en el programa. No es fácil ser una persona que se interesa verdaderamente por los demás y le agradezco que haya sido ella esa persona.

A Ana García-Allén le agradezco sus enseñanzas y buena disposición. Me llevo todo el aprendizaje que me ha brindado, la camaradería, su buen humor y, sobretodo, su apoyo incondicional.

No tengo más que agradecimientos para Marjorie Ratcliffe por su generosidad hacia conmigo. Agradezco su calidad como persona y maestra.

A Constanza Burucúa le agradezco haberme empujado más allá de mi zona de confort. Aprendí que el diálogo nos lleva lejos.

I want to thank Sylvia Kontra for her help in all the steps of the way. Your big heart is only comparable with your sense of humour. Thank you for sharing them with me.

I would like to thank my family away from home: Marianne Maroszan, Karen Cooper, and Angela Shaw. Having you near to me, exchanging laughs and sorrows, made me feel part of a great family. Thanks, because without knowing it your friendship made me feel at home.

Agradezco a mis amigos y compañeros del doctorado: María Laura Flores, Victoria Jara y Diana Fernández. Gracias por el trabajo conjunto, los momentos de aprendizaje, los intercambios y los buenos momentos. A Itziri Moreno-Villamar, Nandita Dutta y Ana González porque me acogieron a mi llegada y me hicieron sentir bienvenida. A Adriana Soto-Corominas y Ayelet Ishai porque siempre tuvieron la mejor disposición para ayudarme. To Chiquita Chaterjee for being my friend along the way and helped me during rough times. A Luis Jaimes-Dominguez, por ser un excelente amigo. Gracias por tanta generosidad; mucho de lo que me llevo es gracias a ti.

A mis amigos en casa, quienes son parte invaluable de esta historia: Isela Bonilla y Marco Mendoza, porque con el transcurso de los años se han convertido en mi familia. A Sofía Solís, porque a pesar de la distancia siempre ha sido parte de mi historia y ha sumado nuevos miembros a ella. A Mayra Gallegos, porque siempre hemos podido contar la una con la otra. A Oscar, por ser una presencia constante a pesar de las distancias. A Iliana Rivero, por su amistad eterna.

A mi familia, mi estructura y asidero. A mis hermanas, Gisselle y Karen, porque nunca estuvieron más allá de una llamada, por su apoyo incondicional y porque sin sus pláticas nada sería lo que es; ni yo misma. Gracias por el regalo del cobijo y la

pertenencia. A Harold, Fernanda y Andrea por brindarme siempre su cariño inconmensurable. A mi hermano, Aldo, por estar presente y hacerme reír con sus chascarrillos. A mi madre, por siempre haberme alentado y caminado conmigo. A mi padre que sé que me mira desde lejos y que ha disfrutado tanto como yo este episodio.

Finalmente, guardo mi más profundo agradecimiento a Fernando, mi compañero, porque sin él, esta aventura definitivamente no tendría el mismo sabor.

Tabla de Contenido

Abstract	i
Resumen.....	ii
Summary for Lay Audience.....	iv
Resumen de divulgación.....	v
Agradecimientos	vi
Tabla de Contenido.....	ix
Lista de ilustraciones.....	xii
Introducción	xiv
Capítulo 1	1
La autoficción: ¿entre el pacto ficcional y el pacto factual?.....	1
1.1 Panorama general actual de la autoficción.....	1
1.2 La autoficción como género ficcional.....	10
1.2.1 El nombre propio en la autoficción.....	17
1.3 La autoficción y la autobiografía	20
1.3.1 La autoficción, ¿una autobiografía posmoderna?	21
1.3.2 Diferencias entre autoficción y autobiografía.....	26
Capítulo 2.....	37
Las estrategias autoficcionales.....	37
2.1 Ilusión referencial	38
2.2 La metaficción en la narración autoficcional.....	42
2.2.1 Breve historia del término.....	42

2.2.2 Autoficción y la estrategia metaficcional	43
2.3 La autoficción: narración paradójica	60
2.3.1 Tipos de paradoja.....	67
2.3.2 Paradoja, metáfora y autoficción: propuesta de modelo analítico	71
2.4 Metalepsis del autor	80
2.5 La <i>mise en abyme</i>	85
2.6 La autoficción ¿un género poco serio?	92
2.6.1 El género de la autoficción	94
Capítulo 3.....	96
Josefina Vicens o la inminencia de la primera palabra.....	96
3.1 Biografía breve.....	96
3.2 Josefina Vicens o la dolorosa pasión por la escritura	98
3.2.1 La búsqueda de la referencia.....	100
3.2.2 El rompimiento del velo.....	112
3.3 Conclusión	124
Capítulo 4.....	127
La fascinación del demonio poético: <i>A pesar del oscuro silencio</i> de Jorge Volpi	127
4.1 Pequeña biografía y un <i>Crack</i>	128
4.2 <i>A pesar del oscuro silencio</i> o la seducción de la poesía	132
4.2.1 El reflejo informe.....	133
4.2.2 La profundidad del reflejo mineral	151
4.4.3 El reflejo de la tiniebla.....	163
2.3 Conclusión	168
Capítulo 5.....	170

La autoficción (no tan) inverosímil: <i>No voy a pedirle a nadie que me crea</i> de Juan Pablo Villalobos.....	170
5.1 Biografía necesaria.....	170
5.2 La verosimilitud incrédula	171
5.2.1 Cubriendo las huellas de la ficción	173
5.2.2 El chiste lo cuenta Villalobos	191
5.2.3 Conclusiones	212
Conclusiones generales	217
Referencias.....	229
Curriculum Vitae	259

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Propuesta de Lejeune sobre las posibilidades narrativas de la autobiografía	3
Ilustración 2- Las novelas del yo, según Manuel Alberca	5
Ilustración 3- Resumen del planteamiento de Manuel Alberca por Vera Toro	14
Ilustración 4. Presencia del fictum y factio de Wolf (55) en Vera (52).....	30
Ilustración 5. Modelo de Genette que señala la contradicción de identidad en la autoficción.....	33
Ilustración 6. Modelo de identidad narrativa de García Barrientos (2014)	34
Ilustración 7. Modelo propuesto para representar la relación de semejanza de la identidad nominal autoficcional.....	35
Ilustración 8- Relación de elementos autoficcionales.....	48
Ilustración 9- Modelo de los niveles comunicativos de acuerdo Toro, Schlickers y Luengo (18).....	53
Ilustración 10. Diagrama del espacio de la narración paradójica	64
Ilustración 11- Modelo de Genette para la contradicción de identidad de la autoficción	71
Ilustración 12. Primer modelo propuesto por la autora para representar la relación de semejanza de la identidad nominal autoficcional	72
Ilustración 13. Modelo de análisis de la identidad autoficcional propuesto por la autora	75
Ilustración 14- Narración intradiegética según Genette.....	87
Ilustración 15. Josefina Vicens, 1947. Archivo de Aline Pettersson	102
Ilustración 16. Josefina Vicens con sus colegas	104
Ilustración 17. Portada y contraportada de la primera edición de A pesar del oscuro silencio (Joaquín Mortíz, 1992)	134

Ilustración 18. Retrato de Jorge Cuesta tomado por Manuel Álvarez Bravo	135
Ilustración 19. Portada de la edición de la novela en la editorial Seix Barral (2001).	137
Ilustración 20. Portada del libro La única ilustrado por Diego Rivera	159

Introducción

Imaginemos que estamos a punto de leer una novela, cuya autora se llama Alba Devo Colis y cuyo título es *La ficción revelada*. Imaginemos que en la primera página la narradora nos dice: "Antes que nada, me presento. Mi nombre es Alba Devo Colis". Cualquiera de nosotros frunciríamos el ceño en señal de desconcierto, incluso detendríamos la lectura y volveríamos a mirar la portada para verificar el nombre de la autora. Es el mismo, pensaríamos. Entrecerraríamos los ojos y reflexionaríamos: ¿qué estoy leyendo? Buscaríamos más evidencias en la portada o contraportada, algo que nos indique la naturaleza biográfica del texto. Nada. Volvemos a la lectura y nos encontramos con una narración novelesca. Respiraríamos profundo. Bien, lo que me gusta, diríamos. Más adelante, en la página xii leemos, "soy estudiante de doctorado en Western University y soy mexicana". ¿Qué está pasando?, pensamos. Reanudamos la lectura, pero bajo la fuerte sospecha de que algo no anda bien. De pronto nos encontramos con la siguiente oración: "esta novela es mi primer intento de ficción". Nos detenemos. ¿Estoy leyendo, o no, una novela? Elegimos continuar la lectura a pesar de que aún no entendemos este extraño texto. Sin embargo, una idea ya se ha sembrado, la idea de que quien narra y quien escribió la obra son la misma persona y que posiblemente estamos leyendo una autobiografía. Y así, iniciamos un paradójico viaje en el que se nos introduce en una narración que juega con una fuerte simulación referencial y con la destrucción de esta simulación dejando –casi– claro que lo que leemos es una ficción. En síntesis, que estamos leyendo una autoficción.

A falta de un pacto específico de lectura, enfrentarnos a un texto que se anuncia como ficcional y encontrar en él elementos autobiográficos o históricos perturba la experiencia estética del lector porque desafía la manera tradicional en que leemos. En otras palabras, la lectura de estos textos nos obliga a estar alertas y a reflexionar sobre la naturaleza del texto y no solo a seguir una obra que muchas veces no es ya lineal,

sino que se encuentra desperdigada entre reflexiones, digresiones y constantes devaneos narrativos que se perfilan en la ostentación de su propia ficcionalidad.

La tradición crítica ha situado a las llamadas autoficciones como narraciones, cuyo estatus genérico se encuentra entre la autobiografía y la novela. Otros más, la sitúan como una autobiografía posmoderna. Ambas propuestas (Dobrovsky, 1977, Lacarme 1984, Colonna 2004, Gasparini 2008, Alberca 2007, Pozuelo 2010, Casas 2012) surgen como respuesta a la discusión teórica en torno al escepticismo sobre la posibilidad de la verdad personal y la problematización del yo unívoco, aspectos estables que se consideraban esenciales para leer una obra autobiográfica. A partir de ahí, la autoficción se concibió como una respuesta a estos cuestionamientos, más que como una propuesta literaria.

Sería hasta la tesis doctoral de Vincent Colonna, en 1990, que se plantearía una tercera perspectiva: la autoficción no se encuentra en el cruce de géneros, ni es un tipo de autobiografía que refleja la problemática del yo en la literatura, sino una narración ficticia que juega con los referentes y con la explicitación de su estatuto de ficción. Definitivamente, esta no ha sido la línea más trabajada, pero sí la que, a mí parecer, ofrece una respuesta satisfactoria a una propuesta que, si bien no es del todo novedosa, sí se plantea como una propuesta acorde a los tiempos.

A partir de los planteamientos anteriores, el objetivo general de este trabajo es contribuir a la discusión teórica de la autoficción, desde la perspectiva que la sitúa como una narración ficcional (Genette 2004, Colonna 1989, 2004, Toro 2018). En otras palabras, se busca explicar la pertenencia de las autoficciones al género de ficción, en contraposición con las propuestas predominantes como son: 1) la autoficción como narración que se sitúa entre la autobiografía y la novela; 2) la autoficción como heredera posmoderna de la autobiografía. El posicionamiento de esta propuesta literaria en el mundo de la imaginación se da a partir, en mayor medida, de los postulados de la narratología y, en menor medida, de la hermenéutica. El objeto de estudio se circunscribe a las narraciones autoficcionales homodieéticas.

El segundo objetivo general de esta disertación es desentrañar las estrategias narrativas que los escritores despliegan para situar la autoficción como una narración que finge ostentar fuertes relaciones factuales, a la vez que elementos ficcionales que autorreflexivamente refuerzan su estatus de ficción.

El apartado 1.1 plantea el panorama general de la autoficción: las posturas principales y sus representantes. El objetivo de este apartado es otorgar una visión panorámica del fenómeno para situar el presente estudio en el contexto del debate sobre este tema. El apartado 1.2 desarrolla la argumentación crítica que desmarca a la autoficción de la tan aclamada ambigüedad genérica. En este apartado se discuten los conceptos de ficcionalidad y factualidad, así como las gradaciones propuestas entre ambos opuestos. El objetivo de este apartado es discutir si acaso la ficción –y para tal caso las autobiografías– puede presentar diversos grados de ficción. Para ello, se discute la identidad nominal y la influencia que tiene esta en la construcción narrativa de la autoficción.

De acuerdo con la discusión del nombre como elemento imprescindible y como principio de ambigüedad de la autoficción, en el apartado 1.3 se plantea una escisión entre los límites de la autobiografía y de la autoficción. En este apartado se discuten conceptos como la verdad, la ficción, *poiesis* y *mimesis*, así como las implicaciones en cuanto a la teoría literaria de la homogeneización de ambos géneros. Lo que se pretende es plantear que una autoficción es mucho más que nombrar al narrador con el nombre del autor real y, por supuesto, mucho más que una autobiografía ficticia o una novela autobiográfica. Si bien, la cuestión de la identidad nominal es un elemento que ambos géneros comparten, el objetivo de ambos no podría ser más disímil.

La disparidad de la intención comunicativa del nombre puede reducirse a que en la autoficción se convierte en el principio de ambigüedad primordial que se presenta en la narración. Por ello, hay que comprender este principio como la identidad que sitúa al narrador homodiegético en relación con el autor real pero también como el productor del discurso ficcional. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia de este planteamiento con el

del principio de identidad de la autobiografía? La simulación. A partir de esta distinción, debe entenderse la identidad nominal no solo como un elemento de ambigüedad de la autoficción, sino como elemento lúdico fundamental de su poética.

Una vez que he planteado las diferencias entre la autobiografía y la autoficción y he situado a la segunda dentro del género de ficción, cabe preguntarse: ¿cómo la autoficción construye la referencialidad del texto con la realidad?, ¿cuál es el objetivo de esta referencialidad?, pero también ¿por qué medios se construye a la autoficción como una narración paradójica?

Para responder estas y otras cuestiones, el objetivo primordial del capítulo 2 es plantear y discutir las estrategias narrativas que erigen a la autoficción como una narración paradójica que al tiempo que sostiene una referencia, se esfuerza por derribarla. En otras palabras, una narración que construye ilusiones, las derriba y vuelve a construirlas.

El apartado 2.1 se concentra en describir las estrategias narrativas utilizadas y sus implicaciones en la cimentación de la naturaleza referencial. Este apartado formula la intención de las referencias y las sitúa no como referencias reales que buscan dar cuenta del mundo empírico para explicitarlo, sino como elementos desestabilizadores que, si bien aluden a la realidad, son utilizados para crear una ilusión de realidad, a la que se denomina ilusión referencial. Esta ilusión busca crear la sensación de realidad para después ironizarla y destruirla a través de las estrategias que buscan mostrar la ficcionalidad del texto.

Pero ¿cuáles son las estrategias que utiliza la autoficción para mostrarse como ficción?, ¿cómo se utilizan estas estrategias? La autorreflexividad en el texto denota la capacidad de desplegar estrategias narrativas que sean capaces de dar cuenta de la naturaleza ficcional del texto. Esta estrategia es la metafiction. La posibilidad de comunicación del texto consigo mismo y de mostrar los límites y dimensiones de la ficción, es lo que, en principio, funda otro de los elementos de la poética de la autoficción. Esta comunicación metafictional ha sido pocas veces abordada por la

crítica, la cual ha propuesto y revisado la metalepsis y la *mise en abyme* (Casas 2010, 2012; Alarcón 2014, entre otros). Ambos conceptos se encuentran dentro de la estrategia de la metaficción.

Si bien la metaficción es un elemento que a estas alturas ya no resulta novedoso, es una estrategia que pone sobre la mesa lo paradójico, debido a las diversas transgresiones enunciativas y del enunciado. La primera de ellas, la identidad nominal. La ilusión de referencia que se plantea con el nombre es la más inquietante y perturbadora del que hace gala la autoficción, por ello en el apartado 2.3 se aborda la estancia paradójica. En este marco realizo la mayor aportación original del presente trabajo: un modelo analítico de la identidad autoficcional propuesto a partir del principio de la paradoja y la metáfora –la cual es paradójica en sí misma. Este modelo ayuda a plantear la contrariedad del fenómeno nominal, así como a dar una resolución de este dentro del género ficcional.

Una vez planteado este modelo analítico, el apartado 2.4 aborda la manera en que la figura del autor se inserta como imagen dentro de la historia; es decir, la intrusión intradiegética de la figura del autor: la metalepsis. Esta figura insta una transgresión paradójica de los niveles textuales en donde el supuesto escritor entra al mundo de ficción para participar directamente en la diégesis. La imagen del autor real que simula estar dentro de la diégesis supone una metáfora del autor, el cual es el autor implícito. La simulación de la imagen del autor real es conveniente porque señala siempre la referencia, evento que lo convierte en una proyección del autor real. Esta proyección no es otra que la *mise en abyme*, figura que se retoma en el apartado 2.5 y constituye el último elemento metaficcional. Esta figura ayuda a construir las profundidades de la metaficción, por lo que contribuye al elemento paradójico y metaficcional, al construir una serie de imágenes hacia adentro para mostrar el afuera.

El último apartado, 2.6, discute el género de la autoficción, tomando en cuenta su naturaleza paradójica y metaficcional. Este apartado tiene un doble propósito. Por un lado, argumentar, desde la perspectiva genérica, la ficcionalidad de la autoficción, para

finalmente, situarla dentro de la architextualidad y plurigenericidad. Este apartado resulta relevante porque explicita la capacidad de la autoficción para asimilar diversos géneros.

Los capítulos 3, 4 y 5, reúnen análisis de tres autoficciones mexicanas: *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens, *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi y *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) de Juan Pablo Villalobos. La selección de estas novelas se hizo tomando en cuenta tres criterios principales. Primero, que cumplieran con las características planteadas para la autoficción en este trabajo. Segundo, el año de publicación. Tercero, la relevancia del autor y la obra en el marco de las letras mexicanas. La importancia del año es ver como se prefigura el campo de la autoficción en la literatura mexicana, la cual, si bien no había sido llamada así hasta hace un par de décadas, ya tomaba forma.

El capítulo 3 analiza la obra *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens bajo la perspectiva de la autoficción planteada en el presente trabajo, lo que aporta el primer estudio de esta índole a la obra de Vicens. A diferencia de otras autoficciones, las estrategias para levantar la ilusión referencial son muy discretas, por lo que se requiere de un esfuerzo interpretativo y documental importante. Por un lado, se enmascara la identidad nominal bajo un travestismo textual que resulta en un doble ocultamiento, la de sus seudónimos y la de la autora. El recurso del diario, la voz en primera persona y el tono confesional marcan las estrategias más logradas de ilusión referencial. Sin embargo, el caso de esta obra es especial debido a que la confirmación autoficcional que ha estado implícita en el texto, se explicita desde el epitexto, de la mano de la autora misma, quien se convierte en el personaje de su propio personaje, al apropiarse de *sus* palabras. A partir de esto, se infiere la identidad metafórica autoficcional entre el narrador protagonista y la autora. Sin embargo, al interior de la diégesis, la identidad se tornará tripartita al establecer, a la par del narrador, dos metanarradores que participan de la poética de escritura y lectura del texto. Los recursos de la metafiction y la *mise en abyme* utilizados en el texto convierten a esta autoficción en una cápsula autorreflexiva y autorreferencial que se construye a la par que se analiza y discute.

Esta obra se trata de una autoficción implícita y fragmentada que requiere de una lectura experta para entrever la unidad narrativa detrás de los reflejos que levantan el mundo literario y develan su estatuto de autoficción.

En el capítulo 4 se aborda la obra *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi. A través del análisis de los elementos de la ilusión referencial, se determina el juego complejo de la simulación de identidades que se plantea desde el peritexto y a lo largo de toda la obra. El análisis descubre una autoficción compleja que juega constantemente con la idea de identidad entre el autor, Jorge Volpi, el narrador homodiegético, Jorge, y el poeta Jorge Cuesta, lo que resulta en una obra cuya ilusión referencial es categórica, lo que en su momento dio pie a que la crítica supusiera que más que tratarse de una novela, se trataba de una narración en la que el autor se equiparaba al intelectual, Jorge Cuesta, y se erigía como continuador de su tradición. Muy al contrario, se trata de una autoficción que, si bien levanta dicha ilusión referencial, también utiliza diversas estrategias que delatarán su ficcionalidad y situarán la obra como una novela que constantemente guiña al lector para hacerle saber que el texto que tiene en sus manos no es más que un juego autoficcional.

Finalmente, el capítulo 5 presenta una novela contemporánea que ilustra de manera muy clara los postulados autoficcionales esbozados en este trabajo: *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) de Juan Pablo Villalobos. En esta obra se explota al máximo la idea de identidad plena entre el autor y el narrador homodiegético, quienes, a diferencia de las obras anteriores, detentan el mismo nombre y apellidos. De la misma manera, la obra aporta muchos elementos biográficos de Villalobos. No obstante, en el juego de afirmación y negación de los referentes presentes en la autoficción, el análisis se encargará de ir mostrando que tales similitudes no pueden tomarse como un indicio indiscutible de la presencia del autor en la diégesis y que son elementos biográficos ficcionales o bien que resultan anecdóticos.

Una de las características más importante de esta obra es que lleva a cabo una crítica importante a lo que hasta ahora se había entendido como autoficción; es decir, a esas

narraciones que, se cree, se encuentran nutridas de la novela y la autobiografía. A raíz de esta crítica, se presentan estrategias metaficcionales y de *mise en abyme* que levantan una narración que ejemplifica a la autoficción en tanto narración de la imaginación.

Como se verá en los análisis, la multiplicidad de estructuras narrativas de estas autoficciones cambia, según la conveniencia de los tiempos, aunque sus funcionamientos se mantienen. Este corpus intenta proveer una diversidad novelística que englobe diversos planteamientos narrativos que soporten las perspectivas teóricas aquí ofrecidas.

Capítulo 1

La autoficción: ¿entre el pacto ficcional y el pacto factual?

1.1 Panorama general actual de la autoficción

Cuando en 1977 el escritor y profesor francés, Serge Doubrovsky, acuñó el neologismo "autoficción" para definir su novela *Fils* como una "Fiction, d'événements et de fait strictement réel",¹ pocos imaginarían que más de cuatro décadas después la discusión teórica acerca de la naturaleza autoficcional seguiría en la mesa. Y es que la audacia literaria de Doubrovsky buscaba contradecir la teoría de la autobiografía de Philippe Lejeune, para quien en un pacto² novelesco no es posible la identidad nominal entre autor, narrador y personaje. Dicho experimento, lejos de probar únicamente que sí es posible esta identidad, detonó la discusión teórica y la experimentación literaria que trascenderían las barreras de la novela y la autobiografía para proyectarse en la autoficción.

Esta discusión no ha hecho más que proliferar en la última década y ha abierto líneas de estudio que siguen tres vertientes principales. Por un lado, está la línea teórica que concibe a la autoficción como un derivado de la autobiografía posmoderna. La segunda vertiente teórica que considera a la autoficción como un pacto ambiguo situado en el

¹ Esta cita se encuentra en la cuarta de forros (contraportada) de la novela y es uno de los primeros elementos paratextuales con los cuales se enfrenta el lector.

² El pacto es el acuerdo tácito que el escritor establece con el lector a través de la clasificación de su obra; es decir, el estatuto de verdad o verosimilitud que se acuerda para la obra. En el caso del pacto novelesco se trata de un pacto de ficción; en otras palabras, el entendido de que el texto es de ficción y, por tanto, obedece al principio de verosimilitud. Entonces, el lector no puede esperar que lo que contiene la novela sea verdad. De igual manera, hablar de pacto autobiográfico es hablar de un texto que promete decir la verdad sobre la vida del autor, por lo que se establece un pacto de realidad, un pacto factual. Para más detalles sobre la teoría de Lejeune véase su artículo "Le pacte autobiographique" de 1975.

punto medio entre el pacto ficcional y el pacto referencial; es decir, entre la novela y la autobiografía. Finalmente, está la posición teórica que sostiene que la autoficción, si bien contiene elementos autobiográficos, pertenece al pacto ficcional.

La primera posición teórica ha puesto el acento en la identidad del autor. Para esta línea de críticos, entre los cuales se encuentran Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Gasparini y Philippe Vilain (Alberca, "Finjo ergo Bremen" 37; Casas, "La autoficción" 7; Toro 17), la autoficción es un relato autobiográfico posmoderno, que parte de la "problemática epistemológica de la ficcionalización de un yo" (Toro 17),³ ante lo cual se somete a un pacto factual. De ahí que esta vertiente pueda jugar con las formas discursivas del pacto ficcional, pero sin rechazar la manifestación de una verdad del yo a través del lenguaje.

Como ejemplo de esta posición está *Fils* de Doubrovsky, quien se propuso realizar una novela *in vitro* (Alberca, "El pacto ambiguo" 145), es decir, se propuso escribir una novela con los elementos específicos que llenaran la casilla que Lejeune había dejado vacía arguyendo, en su propuesta del pacto autobiográfico, que no era posible escribir una novela en donde confluyeran el pacto novelesco y la identidad del nombre entre

³ Debido a su parentesco con la autobiografía, la autoficción ha cargado con algunas de sus problemáticas, específicamente la relacionada con la crisis del sujeto. Ana Casas apunta que la crisis de la autobiografía y el quiebre de la confianza en el discurso autobiográfico, se ha fincado en la dubitabilidad del yo como fuente de verdad. Para ello aporta dos causantes. La primera es el psicoanálisis, el cual marcó un creciente escepticismo al respecto de la verdad personal al "sistematizar la apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple" ("El simulacro" 13). A esto se le sumó la perspectiva lacaniana, específicamente con el concepto de "línea de ficción", en el que el individuo, al tratar de comprenderse, selecciona experiencias pasadas que trae al presente para construir una imagen coherente de sí mismo y de su vida. De ahí que la autobiografía, en tanto "línea de ficción" constituya solo una máscara. La segunda causante es la deconstrucción, en especial los planteamientos de Paul de Man, quien puso en duda el referente de la autobiografía al afirmar en "Autobiografía como desfiguración" que no hay distinción entre ficción y autobiografía, pues ambas comparten la retoricidad del lenguaje. Esta afirmación desplaza al yo, por lo que el texto se erige como máscara del sí (13-17). A pesar de la fuerza de estos planteamientos, algunos autores han tratado de diluir esta crisis. Por ejemplo, autores como Pozuelo Yvancos o Lejeune, abogarán por el estatuto de verdad de la autobiografía. Este punto se discutirá más adelante.

autor y narrador (casilla superior derecha del cuadro que reproduzco más abajo).⁴ Sin embargo, cuando Doubrovsky señala su invento como una "novela de hechos reales" subordina su obra al pacto autobiográfico más que al ficcional, ya que se refiere a que la historia es verdadera, aunque la forma de enunciación responda al de la ficción. En esta línea Frank Zipfel comenta, en *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität und Literatur?*, con respecto a la naturaleza narrativa de las autoficciones, que "la supuesta 'ficcionalidad' de estas obras se restringe al nivel de su composición enunciativa, que se inspira en la asociación psicoanalítica y que se caracteriza por un estilo acronológico y fragmentario" (en Toro 18).⁵

Para esclarecer este punto, veamos el cuadro presentado por Philippe Lejeune con respecto a las posibilidades narrativas:

Nombre del personaje ↓ Pacto	nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Novelesco	1a NOVELA	2a NOVELA	
= 0	1b NOVELA	2b Indeterminado	3a AUTOBIOGRAFÍA
Autobiográfico		2c AUTOBIOGRAFÍA	3b AUTOBIOGRAFÍA

Ilustración 1. Propuesta de Lejeune sobre las posibilidades narrativas de la autobiografía

⁴ El término *in vitro*, utilizado por Alberca para referirse a la experimentación de Doubrovsky, tiene que ver con que el autor francés específicamente buscó escribir una novela "a la carta" en la que mezcló la casilla del pacto novelesco con la casilla de la homonimia entre autor, narrador y personaje.

⁵ A pesar de que la discusión teórica se haya fundado en el cuadro construido por Lejeune, este crítico francés no se sustrajo de la discusión teórica en torno a la autoficción, sino que posteriormente se sumó a ella. Como lo ha apuntado Casas, Lejeune "acaba rectificando ciertos presupuestos iniciales sobre la autobiografía e incorporando el concepto de autoficción" ("El simulacro"12). Estos nuevos planteamientos pueden encontrarse en el texto *Moi aussi* de Lejeune.

Este cuadro busca clasificar los posibles casos del pacto ficcional y del pacto autobiográfico. Para ello, Philippe Lejeune sigue dos criterios. Por un lado, la relación del nombre del personaje y del nombre el autor; por el otro, el tipo de pacto establecido por el autor. Cada criterio tiene tres situaciones posibles. Para la relación del nombre del personaje (línea horizontal) se establece que 1) el nombre es diferente al del autor, 2) puede no tener un nombre o 3) tiene el mismo nombre que el autor. Para el caso de que sea el mismo nombre hay tres posibilidades (línea vertical): 1) hay un pacto novelesco, 2) no hay pacto, 3) hay pacto autobiográfico. De estos criterios, Lejeune obtiene nueve combinaciones teóricas, aunque en realidad solo siete sean posibles "al quedar excluidas *por definición* la coexistencia de la identidad del nombre y del pacto novelesco, y la posibilidad de que se dé un nombre diferente y un pacto autobiográfico" ("El pacto autobiográfico" 66).⁶





Por su parte, Philippe Gasparini en su estudio *Autofiction: Une aventure du langage* afirma que la autoficción –a la cual nombra *autonarration*– es un "Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience" (311). De ahí que este autor nombre a la *autonarration* como una novela autobiográfica contemporánea. En sintonía con este pensamiento, Marie Dourrieusecq y Philippe Vilain consideran a la autoficción como una variante de la autobiografía, aunque ellos sí le atribuyen ciertos toques de ficcionalidad, pero sin fijarla plenamente dentro del género de ficción.

La segunda vertiente teórica sitúa a la autoficción entre los límites de la ficción y la autobiografía, es decir, como una narración ambigua. Manuel Alberca, en su obra *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, nombra al tipo de novelas situadas en la ambigüedad genérica como *novelas del yo*. El autor español afirma que:

⁶ Las itálicas son mías

En realidad, como su nombre lo indica, se trata de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una «tierra de nadie» entre el pacto autobiográfico y el novelesco. (64)

Alberca presenta el siguiente cuadro en el que se ubica gráficamente a la autoficción entre la disyuntiva y la ambigüedad genéricas.

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias autobiográficas	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$.  (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N - A \neq P$	 1. $A \neq N - A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i>  Veracidad (- Invención)	2. <i>Ficción / Factualidad</i>	 2. Ficción Verosimilitud (+ Invención)

A, autor; N, narrador; P, personaje; = idéntico; \neq no idéntico; - menos; + más; / y-o

Ilustración 2- Las novelas del yo, según Manuel Alberca

En este cuadro vemos cómo Alberca coloca la autoficción justo en el medio y refuerza la idea de ambigüedad con el modelo de identidad y no-identidad que recoge de ambos géneros, así como con las lexias Ficción/Factualidad que marcan el estatuto híbrido del género.

Por su lado, Vera Toro apunta que esta hibridez de géneros determina que la construcción autoficcional sea más bien un pastiche (18-19).⁷ Esto debido a que, como señala Gérard Genette, la función del pastiche es *imitar* la letra; es decir, el pastiche se apodera del estilo de un texto y lo transforma en otro texto, en cuyo proceso de transformación solo puede apoderarse del estilo y del tema, debido a que este género es un "tejido de *imitaciones*" ("Palimpsestos" 98).⁸

La posición teórica de la ambigüedad genérica ha sido respaldada por muchos estudiosos del tema. Tal es el caso de Wagner-Egelhaaf, para quien "los textos autoficcionales son autobiográficos o ficcionales al mismo tiempo" (243); González Álvarez opina que la "forma narrativa híbrida ... crea una franja de incertidumbre genérica" (30); o Marie Darrieussecq que afirma que la autoficción es "un texto indecidible... en tanto que "ficcionalización" de lo factual y "factualización" de lo ficticio" (81).⁹

La tercera línea crítica, según la cual la autoficción pertenece al pacto ficticio, es sostenida a partir de la narratología por autores como Gérard Genette, Vincent Colonna, Sabine Schlickers y Vera Toro. Esta línea es la perspectiva que sigo en este trabajo y la que se trabajará a lo largo del mismo.

Vincent Colonna, asesorado por Gérard Genette, escribió su tesis doctoral en torno a la autoficción. Para Colonna esta forma discursiva de la novela se encuentra dentro del

⁷ De esta analogía con el pastiche se destaca el aspecto lúdico de este género, cuya función dominante es de puro divertimento. Este elemento lúdico se traslada a la autoficción y será discutido más adelante.

⁸ Genette afirma que el pastiche solo puede apoderarse del estilo y del tema ya que literalmente "es imposible imitar un texto, o, lo que viene a ser lo mismo, que sólo se puede imitar un estilo, es decir, un género" (101). Por tanto, cuando alguien se propone imitar algún texto, no puede más que imitar el tema de la historia -esto es de qué trata la historia-, así como imitar el estilo en que este texto ha sido escrito. Esto es porque, prosigue Genette, "imitar, en literatura como en otras partes, supone siempre... la constitución previa... de un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una performance singular" (101) pues "el que realiza un pastiche se apodera de un estilo -objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar-, y este estilo le dicta su texto" (100).

⁹ Este artículo fue publicado originalmente en francés con el título "L'autofiction, un genre pas sérieux" en la revista *Poétique*, no. 7 en 1996. Utilizo la traducción de Ana Casas en *La autoficción. Reflexiones teóricas*.

fenómeno de la 'auto-fabulación'. Al introducir a la autoficción dentro del mundo de la fábula, el autor pone a la ficción por encima de lo biográfico, con lo que logra ubicar a la autoficción en la línea del género ficcional, posición a la que me uno. Ahora bien, esta adhesión a la ficción no equivale a decir que la diferenciación entre novela autobiográfica y autoficción no presente problemas, tal y como sucede con la novela en primera persona. Sobre todo, porque esta triada narrativa se caracteriza, entre otras cosas, por utilizar al narrador homodiegético¹⁰ o autodiegético. Aunque, cabe señalar que el uso del narrador heterodiegético, si bien muy poco utilizado, puede estar presente, más como una excepción que como la regla.

En su texto *Cuatro propuestas y tres deserciones*,¹¹ Colonna detalla sus propuestas tipológicas autoficcionales. Las cuales cito a continuación (85-115):

1. Autoficción fantástica: en este tipo de narración, el autor está en el centro de su narración, al estilo de la autobiografía, aunque transfigura su existencia e identidad dentro de una historia de ficción donde no importa lo verosímil. Este doble que se proyecta se torna un personaje fuera de serie, en un héroe de ficción, quien no será visto como una imagen del autor. Entonces, a partir de la inverosimilitud del discurso narrativo fantástico se cierra la posibilidad de una lectura autobiográfica. Como ejemplo de este tipo de obras, Colonna discute el cuento "El Aleph" de Borges.
2. Autoficción biográfica: aquí el escritor sigue estando en el centro de la narración, aunque "imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva" (94).

¹⁰ El narrador homodiegético es aquel que narra desde dentro de la historia. El autodiegético es el que narra su propia historia. El heterodiegético se sitúa siempre fuera de la historia. En el siguiente capítulo se ahondará en estos conceptos.

¹¹ Utilizo la traducción contenida en el libro editado por Ana Casas, *La autoficción*, en el que se presenta un extracto del capítulo "Quatre postures et trois défections" del libro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* del que Colonna es autor.

Colonna menciona la novela *Viaje al fin de la noche*¹² de Louis- Ferdinand Céline como ilustración perfecta de este tipo de autoficción. También cita el cuento "El Hacedor" de Borges. Otro ejemplo de la literatura latinoamericana que considero representativo y que añado como ejemplo es *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, cuya carga autobiográfica es fuerte, por decir lo menos.

3. La autoficción especular: el autor puede no encontrarse en el centro de la trama y "puede no ser más que una silueta; lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra, que refleje su presencia como lo haría un espejo" (103). Colonna ejemplifica este tipo autoficcional con *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust y *Las Aventuras de Huckleberry Finn* de Marc Twain. Considero adecuada la mención que Toro et al. (13) hacen de la pintura de Diego Velázquez, *Las Meninas*, para ejemplificar este tipo de autoficción.

4. La autoficción intrusiva: en esta propuesta el "escritor no tiene lugar por mediación de un personaje; su intérprete no pertenece a la intriga propiamente dicha. El avatar del escritor es un recitador ... un "narrador-autor" al margen de la trama" (115). Colonna ejemplifica esta propuesta analizando el inicio de *Papá Goriot* de Balzac.¹³

La propuesta de Colonna sitúa de manera categórica a la autoficción en el reino de la ficción a través de los conceptos de verosimilitud¹⁴ e inverosimilitud –los cuales no

¹² Esta novela ha sido considerada como una cuasi autobiografía de Céline, debido a la relación tan fuerte que tiene con la vida del autor, además de contar con la identidad nominal entre autor y narrador: Ferdinand.

¹³ El inicio de la novela es el siguiente:

La señora Vauquer, de la familia de los Conflans, es una anciana que desde hace cuarenta años tiene en París una casa de huéspedes en la calle Nueva de Santa Genoveva, entre el Barrio Latino y el arrabal de San Marcelo... Sin embargo, en 1819, época en que comienza este drama, vivía una pobre chica ... Lo mismo haréis vosotros, los que sostenéis este libro en vuestras blancas manos, arrellanándoos es una muelle butaca y diciendo: "Acaso esta novela me divierta". Después de haber leído los secretos infortunios de papá Goriot, comeréis con apetito, inculpando al autor vuestra insensibilidad, tachándolo de exagerado y sentimental. Pero sabedlo, este drama no es ni una ficción ni una novela. *All is true*, es tan verdadero que sus elementos pueden reconocer cada cual en su propio corazón quizá. (Balzac 9-10)

¹⁴ Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética* ya había establecido la importancia de la verosimilitud como un componente poéticamente necesario de la ficcionalidad: "Y también resulta claro por lo

tienen cabida en una narración factual–, pero también alude a conceptos de gran relevancia como la metalepsis y la *mise en abyme*.

Además de los conceptos señalados, la autoficción despliega estrategias metaficcionales y de autorreflexividad. Por eso, autores como Toro afirman que "la autoficción no solo es ficción, sino ficción que pone de relieve su estatus de ficción" (22). Gracias a estas estrategias se puede situar a la autoficción como una narración lúdica, metaficcional y paradójica (Toro, et al; Casas, Colonna).

A partir de los conceptos señalados, en este trabajo buscaré situar a la autoficción dentro del género de ficción, así como determinar, desarrollar y fundamentar sus estrategias narrativas.

La importancia de situar a la autoficción dentro de la ficción supone terminar con el hibridismo de género que se le ha impuesto y que ha dado cabida a que la autoficción se entienda a través de todas las gradaciones que van desde la autobiografía hasta la novela, lo que ha tenido por consecuencia que la autoficción resulte "extremadamente lábil como concepto" (Casas, "El simulacro" 11). Además, debido a esta debilidad, se le sitúa como una narración que transgrede los límites genéricos y, por tanto, desafía la pragmática ficcional. Propongo, más bien, que la autoficción es un texto que, en tanto ficción, juega con las posibilidades de oscilación entre lo real y lo ficticio, y busca crear –como parte de su identidad ontológica– una impresión transgresiva de un ir y venir entre géneros a través de sus modos discursivos.

En este sentido, a pesar de la gran variedad de ejemplos autoficcionales que se nos plantean hoy en día y de la creciente nomenclatura que intenta conceptualizarlos, busco dar cuenta, a través de la pragmática y la hermenéutica, de las estrategias utilizadas por la autoficción para erigirse dentro del campo propio de la ficción.

expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en prosa o en verso [sino] en decir uno lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder" (vv1449-1457).

1.2 La autoficción como género ficcional

La discusión acerca de la naturaleza autoficcional está lejos de llegar a su fin debido a que las propuestas son, cuando no diametralmente opuestas, muy diversas. Como se ha podido apreciar, las discusiones más preeminentes acerca de la autoficción es su pertenencia al género ficcional, al factual o bien su hibridez. Esta cuestión está lejos de llegar a un punto en común. Por ello, el objetivo de este apartado es llevar a cabo una crítica a los planteamientos que sitúan a la autoficción como un género híbrido entre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico para, más adelante, situar a la autoficción como un género dentro del campo de la ficción.

Cuando Aristóteles retomó el concepto de mimesis, en este término ya se implicaba la consideración de dos elementos: la referencialidad y la ficcionalidad del texto literario. La primera lleva a cabo la alusión a la realidad a través de una mediación signica; por su parte, la ficción rasga la realidad para producir mundos posibles creados por la imaginación. Si bien es cierto que la obra literaria lleva a cabo una imitación de la realidad que obra por medio de la referencialidad, también es cierto que la realidad literaria es una construcción que surge *de y por* la creatividad del escritor. De esto se infiere que la obra de arte se erige como algo distinto de la realidad, aunque parta de ella. Por tanto, la ficcionalidad de la obra responde a la cualidad inherente de su construcción poética; de ahí que resulte una de las características ontológicas del texto.

Durante el siglo XX se multiplicaron las propuestas en torno a la teoría de la ficción debido al creciente interés de varias disciplinas como la Filosofía, Lingüística, Sociología, Neurología, Psicología, Antropología y, por supuesto, la Teoría Literaria. El renovado interés se debe primordialmente a ciertas tendencias características del tiempo en que estamos. Tal es el caso de

la crisis del sujeto, la indistinción de fronteras entre realidad y ficción, la creciente virtualización del mundo como consecuencia del auge de las tecnologías de la comunicación (en especial Internet), el escepticismo

respecto de la capacidad de la lengua para reflejar el mundo, el influjo de corrientes como la deconstrucción, etc. (Garrido Domínguez 9)

Para Pozuelo Yvancos, la centralidad del concepto de ficción en la poética contemporánea es acorde con el incremento del prestigio de la pragmática literaria como alternativa a la poética estructuralista (*La ficcionalidad*). Esto es, que el interés que la teoría literaria contemporánea tiene por la teoría de la ficción se debe al cambio del paradigma teórico que va del mensaje–texto; es decir, del paradigma que va de lo inmanente hacia una poética fincada en el principio de la comunicación literaria.

Garrido Domínguez, en su obra *Narración y ficción*, lleva a cabo una sistematización de los diversos enfoques de las teorías ficcionales, lo que resulta muy eficiente para establecer una visión general:

1. El retórico-formal alude a los procedimientos utilizados por la ficción para contar historias.
2. El semántico busca explicar cómo es un mundo ficcional, es decir, la manera en que se construye, las leyes que lo rigen, la relación que tiene con la realidad y la manera en que a través del mundo empírico puede accederse a ellos.
3. El pragmático¹⁵ entiende al discurso ficcional como un acto del habla¹⁶ y, como su nombre lo indica, el contexto en que se realiza este acto. Para tal efecto, el análisis del acto ilocutivo¹⁷ es preeminente.

¹⁵ Este planteamiento tiene como partidarios a Samuel Coleridge, Samuel Levin, Gérard Genette y Félix Martínez Bonati.

¹⁶ La teoría de los actos del habla fue planteada por John L. Austin en su obra *How to do things with words* (1955). Posteriormente, John R. Searle desarrolló estos planteamientos en su artículo "The Logical Status of Fictional Discourse" (1975). Esta teoría ha sido imprescindible para el estudio de la autoficción, ya que obliga a tomar en cuenta, además de la sintáctica y la semántica, el lenguaje socialmente codificado, es decir, las condiciones de producción y recepción de una obra. Siendo así que, para el estudio de la autoficción en tanto ficción, importa la intencionalidad más que las características textuales semánticas.

¹⁷ Paul Ricoeur explica de manera muy sencilla los actos del habla de Austin, aunque los denomina 'actos del discurso'. El acto locutivo "es la propia operación predicativa: decir algo sobre algo", es decir,

4. El constructivista¹⁸ afirma que el mundo de ficción es una realidad narrativa construida. Este enfoque afirma que el mundo de ficción, al ser una construcción, no es una copia de un mundo que le antecede, en este caso, el mundo empírico.

5. Los enfoques que parten de la estética de la recepción y de la hermenéutica. Estos enfoques coinciden en que el lector es el receptor natural del texto literario. Por lo demás, las diferencias estriban en que la estética de la recepción afirma que cuando el lector se enfrenta al texto, va haciéndole preguntas, las cuales el texto deberá contestar. Por otra parte, para la hermenéutica, el texto narrativo se constituye como un objeto semántico, por lo que la lectura se erige como una reconstrucción del sentido que el texto ofrece.

6. La psicocrítica o poética de la imaginación determina que la ficción está en lo más profundo de la psique. Con ello, la imaginación y la fantasía se tornan primordiales ya que gracias a ellas es que se proyecta el mundo interior del autor.

7. La Nueva ficción toma cada vez más auge, pues afirma que la virtualidad es parte de la realidad total y se encuentra en la vida cotidiana en campos como la economía, la medicina, la enseñanza, etc. Además, asevera que la virtualidad es parte de lo que conocemos como realidad total.

8. La poética cognitiva¹⁹ en la que se afirma que la narración es una forma específica de la mente, así como un organizador de la experiencia.

9. La propuesta mimético-realista²⁰, una de las más nutridas y que va desde las propuestas que sostienen que la actividad literaria es una copia de la realidad, pasando

la producción lingüística acorde a normas morfológicas, sintácticas, etc. Por su parte, el acto ilocutivo se funda en el acto predicativo, es decir, en lo que el hablante hace cuando habla. El hacer en el decir. ("Sí mismo" 21-22). Finalmente, el acto perlocutivo que consiste en la reacción del interlocutor.

¹⁸ Algunos de sus representantes son Nelson Goodman y Sigfried J. Schmidt.

¹⁹ Autores como Jerome Brunner, Pavel Doležel o Tomás Albadalejo son algunos de sus representantes.

²⁰ Paul Ricoeur es una de las más importantes adhesiones. Sin embargo, el crítico francés también participa del planteamiento hermenéutico. Con esto, vemos que la proximidad que los enfoques tienen, en muchos casos.

por las que encuentran una gradación mayor o menor con el mundo de la experiencia, hasta aquellas cuyo énfasis no es en la similitud con el mundo empírico, sino con su inevitable semejanza (59-61).

A pesar de la creciente discusión en torno a los enfoques de la ficción, el debate por la naturaleza de la autoficción ha cargado la balanza hacia su ambigüedad e indeterminación. En general, los críticos apoyan esta postura argumentando que la oposición de géneros resulta insostenible debido a los cambios históricos en los modos de escritura. Al respecto, Ansgar Nünning afirma:

During the centuries, both factual and fictional modes of writing have changed considerably and both have often included features and conventions that we nowadays deem to be characteristic of the other. Since both kinds of narrative have undergone historical change, the relations between them are constantly shifting; to construct a definite borderline between them would be both arbitrary and inadequate. ("Reconceptualizing" 101)

Bajo la consideración del contexto histórico, Alberca también argumenta la confluencia de los dos géneros al señalar que el contexto intelectual en donde se desarrolla la autoficción es el de un momento marcado por la crisis del sujeto –surgida en la modernidad, agravada en las postrimerías del estructuralismo y agudizada por la supuesta muerte del autor– y los valores de la posmodernidad. Por tanto, Alberca conceptualiza a la autoficción de acuerdo con la convulsión, fragmentación y otredad de los tiempos. Así, para este crítico español, el experimento literario que es la autoficción implica "tomar algunos genes escogidos de su ADN biográfico, después depositarlos en la probeta de la novela junto con algunos principios activos ficticios y, por último, esperar el resultado..." (Alberca, "El pacto ambiguo" 29). Por esta razón, "[l]o particular de las autoficciones es su resistencia a ser leídas de acuerdo a un solo estatuto, su pretensión, lograda o fracasada, de intentar prolongar *ad infinitum* la indeterminación y de hacer insolubles las incógnitas y misterios desplegados en el texto" (170). Esta lectura ambigua a la que hace referencia Alberca se da a partir del uso de tres elementos: autobiográficos, ficticios y ficticios-autobiográficos.

Toro ve en el planteamiento de Alberca la reducción del pacto ficcional a los contenidos supuestamente referenciales o no referenciales de la obra (34). Para esta autora, la tipología autoficcional del crítico español resulta casi paradójica, ya que "según se alejen o aproximen hacia uno de ellos [el pacto ficcional o el pacto factual], su clave de lectura se inclinará hacia uno u otro". De ahí que la autora perciba que el planteamiento de Alberca "dista mucho de tener su constitución y sus fronteras perfectamente definidas" (Alberca, "El pacto ambiguo" 181), razón por la cual no es posible establecer fronteras visibles entre las variantes del campo autoficcional. Para comprender esta crítica hay que revisar el siguiente cuadro:

Pacto autobiográfico	Pacto ambiguo	Pacto novelesco
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos

Pacto ambiguo Las novelas del yo		
Novela autobiográfica (próx. a la autobiografía)	Autoficción (equidistancia de ambos pactos)	Autobiografía ficticia (próx. a la novela)

Pacto ambiguo Campo autoficcional		
Autoficción biográfica (próx. al pacto autobiográfico)	Autobioficción (ambigüedad plena: vacilación del lector)	Autoficción fantástica (próx. al pacto novelesco)

Ilustración 3- Resumen del planteamiento de Manuel Alberca por Vera Toro ²¹

²¹ Los cuadros completos y detallados realizados por Manuel Alberca se encuentran en las páginas 65, 92 y 182 respectivamente en su obra *El pacto ambiguo* (2007).

Las discusiones acerca de la posibilidad de la gradación en la ficción ya tienen varias décadas, sin que por eso hayan sido exitosas. Al respecto, Pozuelo Yvancos afirma que la actual semántica literaria evoluciona por los caminos de entender que la ficcionalidad es una cualidad ontológica de los textos literarios ("Poética de la ficción" 139) y por ello, el debate de la gradación carece de fundamento. En este sentido, resulta muy problemático y hasta paradójico establecer límites capaces de dar una gradación exacta, e, incluso, aproximada sobre el contenido ficcional de una ficción –o de un texto factual. Cabría también refutar esta afirmación con el aforismo que Patricio Pron retoma de Muñoz Molina y que reza: "Una gota de ficción tiñe todo de ficción" ("El espíritu" 198); en otras palabras, si un texto tiene elementos ficcionales debe considerársele un texto ficcional, ya que establecer que existe un 96% de ficcionalidad resulta absurdo, debido a la imposibilidad de cuantificar el contenido narrativo. Por ello, cabe destacar que una narración fantástica como *El huésped* de Amparo Dávila no contiene un mayor grado de ficción que una novela realista como *Los de abajo* de Mariano Azuela, puesto que la verosimilitud de ambas obras se edifica a partir de la construcción del mundo de cada obra.

Hasta aquí ha quedado claro que la autoficción pertenece al género ficcional y, por tanto, la verosimilitud del texto no depende del gradiente de lo fáctico y/o ficcional que contenga, sino que lo ficcional es una categoría sin gradación, debido a que la conformación comunicativa de cualquier texto ficcional siempre se mantiene igual. En este punto, hay que señalar la importancia de la función pragmática²² del texto ficcional, la cual no tiene cabida en un texto factual, debido a que contiene estrategias narrativas que muy raras veces pueden usarse en este tipo de textos: la metalepsis, la *mise en abyme*, la metaficción, elementos fantásticos y la focalización cero. Estos elementos son algunos de los conceptos que subrayan la ficcionalidad de un texto

²² Se entiende por pragmática a la disciplina que tiene por objeto de estudio el uso del lenguaje en el contexto comunicativo en que se produce un enunciado. Para tal fin, se revisan las condiciones de producción, circulación, recepción e interpretación de los enunciados, lo que obliga a considerar los factores extralingüísticos del uso del lenguaje como son la intención comunicativa y el contexto. Por esta razón, el alcance heurístico es mayor al estudio gramatical, el cual resulta de índole inmanente.

narrativo, ya que, en última instancia, como afirma Toro "lo que abunda en una autoficción son indicios (explícitos o implícitos) de su ficcionalidad" (37).

No hay que perder de vista que sí existen narraciones fronterizas entre estos géneros como son el comentario literario, los *Relatos reales* (Cercas),²³ entre otros. Sin embargo, lo importante de estos encuentros entre géneros ahora citados no es otorgar al lector datos reales sino interpretar y emitir una opinión (37), con lo cual se establece una diferencia importante con respecto de la autoficción.

Para arrojar un poco más de luz al tema discutido, retomo a Genette y su distinción acerca de los relatos ficcionales y factuales, la cual se basa en la disociación o identidad entre el autor del texto y el narrador. Para el caso de los textos factuales existe una identificación entre el autor y el narrador ($A=N$), mientras que para los textos ficcionales existe una disociación de estas estancias ($A\neq N$) (Genette, "Fiction & Diction" 69).²⁴ Esto quiere decir que, en un texto de naturaleza factual –digamos la autobiografía o las memorias–, el autor del texto tiene la misma identidad que el narrador, por lo que el pacto de lectura se fundamenta en esta igualdad. Por el contrario, en una novela, el narrador no es igual al autor, aunque en el caso de la autoficción sí al autor implícito, como veremos más adelante. Al respecto, Félix Martínez Bonati considera que "salvo la propia obra literaria en sí misma, todo en ella... es ficticio: la ficción artística ... radica en el ámbito de la imaginación y el fundamento de tal experiencia reside en que reconocemos en ella tal condición y no buscamos verificación empírica para el objeto ficticio" (66). De acuerdo con esto, podemos afirmar que, si todo lo ficcional es lo contenido dentro de la obra, entonces estamos haciendo referencia a lo ficticio de la enunciación. En este punto, no se puede dejar de lado al lector, quien, de acuerdo con Susana Reiz de Rivarola, es el que lleva a cabo "la suspensión voluntaria de la incredulidad" (85), por lo que estamos hablando de una anterioridad de la conciencia de ficcionalidad.

²³ Este libro compendia las crónicas que el escritor Javier Cercas escribe para el periódico *El País*.

²⁴ A pesar de que se parte de Genette, más adelante veremos cómo las autoras Toro, Schlickers y Luengo subvierten el cuadro clásico de Genette para dar cabida al fenómeno autoficcional.

1.2.1 El nombre propio en la autoficción

¿Se leerá un relato de la misma manera
si el personaje principal
lleva un nombre diferente al del autor,
o si lleva el mismo nombre?

Philippe Lejeune,
Autobiografía, novela y nombre propio, 149

El epígrafe con que inicia este apartado tiene la intención de reflexionar lo que he venido comentando: la autoficción pertenece al pacto ficcional a pesar de y por la 'identidad' del autor reflejada en el texto. Sin embargo, hay que reconocer que el principio de identidad nominal de que hace gala la autoficción merece una mención aparte, y es que en esto se cifra, a mi modo de ver, toda la problemática circundante al tema del género literario y a los objetivos de la autoficción, puesto que es el nombre el que da pie, en primera instancia, a la confusión sobre si se está frente a una novela o una autobiografía.

A pesar de que Lejeune sitúa al nombre propio como el elemento primordial de la autobiografía,²⁵ la autoficción lo utiliza como principio de ambigüedad, pues la fuerza de la identidad del nombre es, cuando menos, sospechosa y, cuanto más, perturbadora. Aunque, sin duda, constituye el avasallador horizonte pragmático deseado. Lejeune también advierte no confundir la identidad con el parecido, y bien valdría tomarlo en cuenta –a pesar de las innumerables pistas que han sido dejadas en la narración con el propósito de orientarnos lúdicamente para que, como lectores, asumamos la idea de que la ficción que estamos leyendo es una versión de las experiencias del autor– para que podamos desestimar esta confusa semejanza, puesto que el nombre "no nos

²⁵ Lejeune reconocerá como falaz que el principio de igualdad nominal entre autor y personaje sea la condición primordial de la autobiografía, puesto que hay casos en los que, a pesar de la identidad nominal, el lector no se encuentra ante un pacto autobiográfico, sino novelesco. ("Autobiografía" 182)

permitiría decir ni tan siquiera de manera simplificadora e imprecisa que tal personaje *es* el autor" (Alberca, "El pacto ambiguo" 224), sino, tan solo, afirmar que la ficción que leemos tiene una fuerte carga de ilusión referencial, es decir, de verosimilitud.

La coincidencia del nombre propio en el narrador homodiegético no puede ser el argumento central para determinar si una narración es ficticia o no, pues como apunta Maria Darrieussecq "la autoficción sería como todas las novelas en primera persona, un "enunciado de realidad fingido", que nada distinguiría de una autobiografía" (73).

Hablar del fingimiento remite a los postulados de Käte Hamburger, para quien el yo fingido tiene el privilegio de la simulación, lo que incide en que emita enunciados ficticios pretendiendo que son reales, autobiográficos. De ahí el error, continúa Hamburger, de creer que se está frente a un discurso real, cuando es uno realmente ficticio (208-210).²⁶ Frente a esto, Susana Arroyo reconoce que, aunque el nombre propio del autor esté implicado en un acto ilocutivo, esto solo sería una nueva vuelta de tuerca en el juego de enunciados fingidos que caracteriza a la autoficción. ("La autoficción" 38).²⁷ Sería un error de referencia.

El tema del error en la referencia es abordado por el filósofo Saul Kripke, quien parte en su obra, *Naming and Necessity* (1980), del nombre. Para este filósofo, el nombre se refiere a "aquellas cosas que en el lenguaje ordinario serían llamadas nombres propios" (29). El nombre propio, al que denomina designador rígido,²⁸ funciona como una etiqueta que denomina a un individuo, es decir, hace referencia a un sujeto particular.

²⁶ Hay que aclarar la diferencia entre ficticio y fingimiento que Hamburger propone: "«Fingido» significa algo que pretende lo que no es, inauténtico, imitado e impropio; «ficticio», por el contrario, señala algo ajeno a lo real: ilusión, apariencia, sueño, juego" (210).

²⁷ Susana Arroyo señala el hecho de que, si bien un Genette más tardío no concuerda con la autoficción, él ya había reflexionado, en una carta dirigida a Mme. Scheikévitch, acerca de la necesidad de buscar un concepto a caballo entre la novela y la autobiografía, capaz de catalogar el «pacto de lectura» de la obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. Para ello, Genette se pregunta: "¿Cómo denominar este género, esta forma de ficción, puesto que ficción en el sentido fuerte del término, hay mucho aquí? El mejor término sería aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: autoficción" ("Palimpsestos" 324).

²⁸ De acuerdo con Kripke, los designadores rígidos son aquellos que siempre hacen referencia al mismo objeto, independientemente del contexto o del mundo posible en que se utilicen.

Dentro de la autoficción este sujeto particular pareciera ser el autor, sin embargo, la ludicidad autoficcional nos lleva al error a través de lo que el filósofo norteamericano señala como *error ab initio*, es decir, un error inicial en la referencia. Este error es deliberadamente provocado al incluir el nombre, así como rasgos biográficos similares a los del autor –a los cuales Kripke denominará designador no rígido o accidental–,²⁹ para hacer pensar al lector que se habla efectivamente del autor real. Este error se da a partir de lo que él denomina 'cadena real de comunicación' y que en el caso de la autoficción se asimila al paratexto y peritexto,³⁰ elementos que apoyan el error y el consiguiente juego de la identidad autoficcional.

La coincidencia del nombre propio del autor con el del personaje y/o narrador altera los principios de los pactos que nos ayudan a separar lo real de lo ficticio y crea un estado de perplejidad porque "[t]an elemental recurso contraviene no solo el consabido distanciamiento novelístico... sino que supone también la abolición de los límites canónicos que separan los diferentes niveles del relato" (Alberca, "El pacto ambiguo" 227). Todo ello supone la construcción de una realidad –en palabras de Kripke, la construcción de un mundo posible– que supone la suspensión del referente clara y lúdicamente instituido por el nombre propio. Esta realidad es aquella donde el nombre propio designa al personaje/narrador y al autor, aunque la referencia solo sirve para reafirmar la imposibilidad de la identidad del narrador y personaje con el autor real. Dicha imposibilidad se cifra en que el autor real no puede ser el objeto de la constitución artística porque no puede percibirse en su totalidad. Como dice Beltrán Almería: "no podemos apreciar nuestra imagen histórica, como no podemos ver nunca nuestra nuca sin ayuda de los espejos" (52). Es decir, el autor no puede percibirse sin la mirada del otro, por lo que es estéticamente irreal, puesto que la estética maneja

²⁹ El designador no rígido o accidental, como su nombre lo indica son aquellos elementos que no son esenciales y que no se mantienen independientemente del contexto o del mundo posible en que se utilicen.

³⁰ Estos elementos se refieren, de manera general, a todo aquello que rodea a la narración en sí. En el siguiente capítulo se definen y abordan.

objetos acabados y totales, y en la estética literaria esos objetos son los personajes, no la persona, no el autor real.

1.3 La autoficción y la autobiografía

La regla fundamental de la institución novelística
no es el aceptar una imagen ficticia del mundo,
sino previo a eso, el aceptar un hablar ficticio.

Martínez Bonati
El acto de escribir ficciones, 73

Voy a contar una historia que pude haber vivido yo.
Tal vez por eso –y sin mi consentimiento– el narrador
y personaje de este cuento dice llamarse Darío Jaramillo.
Pero es un ser ficticio, distinto de quien escribe
–a lo mejor él también ficticio–,
un ser imaginario que pertenece a una historia inventada,
sujeto de una realidad tan sólo verosímil,
no verdadera.

Darío Jaramillo
El juego del alfiler, 15

Cuando Lejeune ("El pacto autobiográfico" 50) determinó que la autobiografía era un "[r]elato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad", asentó que una de las bases de la autobiografía es la identidad del autor, narrador y protagonista. Genette la llamaría narración homodiegética.

Esta asociación de identidad autobiográfica ha sido utilizada por la autoficción no sin notables paradojas y subversiones que la alejan genéricamente de la autobiografía. Sin embargo, este principio de identidad ha sido la piedra de toque en la continua confusión entre ambas formas narrativas. Aunque, paradójicamente, a una se le identifique con la verdad y a la otra con el fingimiento.

El objetivo de este apartado es doble. Por un lado, llevar a cabo una crítica a la posición teórica que sostiene que la autoficción, ese saco en el que cabe todo –como definía Pío Baroja a la novela–, es en realidad una autobiografía posmoderna y, por el otro, establecer las diferencias entre la autoficción y la autobiografía.

1.3.1 La autoficción, ¿una autobiografía posmoderna?

Alberca afirma que, durante el siglo XIX, el artista se consagró como la máxima figura ética y estética de la creación moderna; sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial este se redujo a un objeto artístico, lo que hizo que la figura del autor decayera. Posteriormente, la proclamada muerte del autor por parte de Barthes produjo la *deconstrucción* de la noción clásica de autor a la par de la llamada *desaparición del sujeto* preconizada en la década de los sesenta por Lacan en el psicoanálisis y Baudrillard en la sociología. De ahí que el post-estructuralismo y el deconstruccionismo certificaran la muerte del autor, desencadenando que cualquier atisbo de individualismo fuera mal visto ("El pacto ambiguo" 20-30). Por ello, el pináculo de la narración autoficcional "es preciso situarlo justamente en el intersticio de la pregonada y efímera muerte del autor y del incontestable auge de la autobiografía. Ambos fenómenos se constituyen en la metáfora acabada de nuestra época o en el síntoma de sus limitaciones" (31).

El posterior ambiente de escepticismo ante los *metarrelatos* –como los llamaría más tarde Lyotard– contribuyó al desarrollo del pensamiento relativista extremo, lo cual tuvo un impacto importante en la concepción objetiva de la verdad, la cual fue puesta en duda. La puesta en tela de juicio de la noción de Verdad impactó a su vez en las nociones autobiográficas de autenticidad y sinceridad, lo que marcó "un creciente escepticismo frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo tiene de sí mismo" (Casas, "El simulacro del yo" 13). Con ello se entiende que el intento de la autobiografía por establecer una narrativa verdadera resultara falaz pues se consideró que

escribir es un acto tan exigentemente lúcido que la represión es, en su más elevado grado, ineludible. La autobiografía es, por tanto, autoengaño, en primer lugar, porque es autocensura; en segundo lugar, porque se escribe para la exhibición de sí mismo. (Castilla del Pino 178)

Para Alberca, el resquebrajamiento de la confianza en la verdad del discurso autobiográfico sitúa a la autoficción como "plena conciencia del carácter ficcional del yo" ("¿Es literario el género autobiográfico?" 11). Al respecto, Casas opina que se asume que la autoficción admite la imposibilidad del sujeto de narrar objetivamente su vida y su yo, por lo que construye una narración que, amparada en las bases de la ficción, tiene mayor libertad y plantea un nuevo pacto con la verdad utilizando los recursos de la novela, en el que desplaza el *qué* de la narración por el *cómo* de la narración ("La autoficción" 17). Debido a la percepción de ruptura en la confianza de la verdad autobiográfica, tienen lugar los paralelismos entre la autobiografía y autoficción. Estos paralelismos han dado lugar a que teóricos como Serge Doubrovsky, Philippe Gasparini, Vilain, Gronemann, Hubier y Alberca³¹ (Casas "La autoficción" 9-10, Toro 45-48) conciban a la autoficción como una autobiografía posmoderna de una manera más o menos moderada, lo que acarrea varias consecuencias.

La primera consecuencia de la asimilación de la autoficción a la autobiografía –es decir, de sostener la hibridez genérica de la autoficción– es que debido al componente ficcional de la primera se le entiende como fingimiento. Esta connotación negativa de fingimiento, que se nivela más como mentira que como ficción, subvierte la

³¹ Ya en el apartado anterior se hizo referencia a una de las definiciones proporcionadas por Alberca en la que se lee que el proceso de la autoficción "consistió en tomar genes de ... <la> novela y autobiografía, y mezclarlos en la probeta" ("El pacto ambiguo" 29). Toro ve la referencia de esta idea, que también ya comentó Alberca en otro texto más reciente (2012), en un artículo de 1906 de Stephen Reynolds, quien, interesantemente postuló su concepto de la *autobiografiction*, el cual definió así:

At one particular temperature, combined with one particular pressure, the solid liquid, and gaseous states of sulphur liquefies, vaporises, or solidifies. But so long as the very definite temperature and pressure are unchanged, the sulphur remains in that indefinite state of neither solid, nor liquid, nor gas, but something between the three. So with autobiografiction. [...] Where the three converging lines -autobiography, fiction, and the essay- meet, at that point lies autobiografiction. (en Sanders 170)

comprensión de la naturaleza de esta última para comprender a la autoficción como un escudo protector contra la verdad y el compromiso. De esta opinión es, entre otros, Alberca, para quien

La determinación del autobiógrafo para darse a conocer y presentarse a los demás tal como cree ser, a veces de manera ingenua, a veces de forma temeraria, identifica su compromiso. Por mucho que se esconda o se confunda el autobiógrafo declarado (el que anuncia y se compromete explicitando su intención autobiográfica) termina por definirse o retratarse con sus equivocaciones y mentiras.

Por el contrario, el escritor de autoficciones no pretende ni quiere llegar a ninguna imagen definitiva que le comprometa más allá del espejo de papel en el que se mira. La falta de compromiso autobiográfico y de exigencia consigo mismo le permite hacer como si desconociese la diferencia entre lo que es y lo que no es, para inventarse con total libertad un personaje novelesco ... Por eso, en sintonía con el discurso posmoderno y con su doxa imperante, que avala un individualismo a la carta y un ludismo sin riesgo, el escritor de autoficciones se define de manera engañosamente transparente, pero en realidad ambigua y dubitativa: ¡Éste (no) soy yo? ("El pacto ambiguo" 268-269)

Philippe Lejeune está en plena sintonía con el pensamiento del crítico español, incluso, en una entrevista realizada por Laura Freixas en 2004, el crítico francés "anima a los escritores a que pierdan la timidez y no recurran a la novela o a la autoficción, sino que se atrevan a escribir auténticas autobiografías por más que sea arriesgado" (Agustí 13). En esta declaración se encuentra presente, y de manera implícita, la opinión de que la autoficción es una autobiografía posmoderna no comprometida con una posible representación de la realidad o la verdad.

La creencia de que la verdad es contraria a la ficción, puesto que la primera posee una positividad mayor es, como apunta Saer, una fantasía moral (11). Porque, a pesar de que Lejeune, entre otros autores, afirme que en la autobiografía el autor ha establecido

un pacto con el lector en el cual se ha comprometido a contarle la verdad sobre sí mismo, ese pacto de verdad se verá alterado por diversas circunstancias. Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo desacreditar el pacto de verdad de la autobiografía, sino revisar y discutir el supuesto por cuanto la autoficción, en tanto ficción, es una literatura no comprometida con la verdad.

Juan José Saer en su estudio "El concepto de ficción" afirma que, a pesar de que la ficción no tenga, debido a su naturaleza, los constreñimientos que el pacto de verdad impone a la autobiografía, no hay que confundir a la ficción con falta de compromiso con la verdad:

no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la "verdad", sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar el salto a lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en esa turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. (11-12)

La segunda consecuencia que la hibridez plantea es que las definiciones que se hacen, tanto de la novela como de la autobiografía, se asimilan unas a otras, lo que termina desencadenando que los límites entre ambos géneros sean muy estrechos, casi indistinguibles, como si se trataran de uno mismo. En el caso de la novela, la definición es siempre muy problemática, debido a que se apean a esta referencia una gran cantidad de textos cuyo único denominador común parece ser que están escritas en prosa. Darío Villanueva, siguiendo las ideas de Baroja y Bajtín acerca del carácter cambiante e integrador de la novela, propone la siguiente definición:

La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple es la

de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela. ("El comentario" 9-10)

De esta definición se desprende que la novela es considerada un género que perfectamente puede absorber características de otros géneros, lo que sitúa a la novela en un espacio abierto que más bien resulta indeterminado.³² De ahí que la similitud y diferencia con otros géneros, como la autobiografía, sea tan problemática.

En cuanto a la autobiografía, Pozuelo Yvancos señala que hay dos corrientes de interpretaciones del problema autobiográfico. Por un lado, está la que señala que toda narración del yo es una ficcionalización,³³ y, por otro lado, están quienes señalan que la autobiografía, a pesar de que ciertas formas recurren a procedimientos comunes en la novela, no es en ningún momento una ficción.³⁴ Para Pozuelo ("De la autobiografía" 25), el que "sea posible sostener tan dispar criterio se explica por la imposibilidad de discernir un estatuto formal de lo autobiográfico, puesto que autobiografías que se proponen como no ficcionales y novelas construidas con forma autobiográfica comparten idénticas formas discursivas".

A partir de estas concepciones, en las que, por un lado, se entiende que toda narración del yo es una ficcionalización –la cual acabamos de comentar–, y, por el otro, que la autobiografía recurre a procedimientos discursivos de la novela, es que se funda la creencia de que la autoficción es un tipo de narración autobiográfica, en tanto que ambas utilizan las estrategias narrativas de la novela. Sin embargo, la segunda

³² Hay que señalar que esta indeterminación es en torno a su definición, ya que se han llevado a cabo estudios para definir sus rasgos peculiares, es decir, sus elementos y características (Véase Bajtín, *Teoría y estética de la novela*; Lukács, *Teoría de la novela*; Forster, *Aspectos de la novela*, Genette, *Figuras III*, etcétera). Valles Calatrava ("Teoría de la narrativa" 66-70) reúne algunos de los rasgos definitorios de la novela, entre los cuales podemos encontrar la verosimilitud, los rasgos de la enunciación (narración, voz, narrador, focalización, etc.) las instancias intratextuales (autor y lector implícito), entre otros. Habría que añadir la dimensión ficcional, la capacidad de referencialidad a la realidad, el tipo de pacto narrativo, la transtextualización y transdiscursividad.

³³ Entre estos, Pozuelo señala a Frederick Nietzsche, Jacques Derrida, Paul de Man y Roland Barthes.

³⁴ Entre los cuales, Pozuelo destaca a Philippe Lejeune y E. Bruss.

corriente trae a colación el concepto de novela, el que, debido a su amplitud conceptual, resulta amparo de narraciones tan disímiles como semejantes, que han propiciado la confusión genérica entre diversos géneros.

De la misma manera en que el concepto de novela resulta inabarcable, la autobiografía parece negarse a su propia definición, sobre todo al tomar en cuenta que puede adoptar diversas formas discursivas, las cuales cambian con el tiempo. De ahí que Pozuelo afirme que la autobiografía "No es un género, es mucho más" (33). Como ya se mencionó, esta amplitud del concepto actual de la autobiografía se ancla en la crisis de identidad del sujeto. Aunado a esto, se encuentra la dificultad del yo autobiográfico que se ve afectado por la crisis del contrato mimético y cuyo resultado es el resquebrajamiento de la confianza en la capacidad del lenguaje para representar la realidad. De ahí que Darío Villanueva considere que el sujeto tiene una virtualidad creativa más que referencial, de *poiesis* antes que de *mimesis* ("El polen" 108). Como consecuencia de esta línea de pensamiento, se concibe a la autobiografía no como una narración que da cuenta del sujeto, sino como el lugar en donde este se construye.³⁵

1.3.2 Diferencias entre autoficción y autobiografía

Una vez revisados los orígenes, desarrollos y consecuencias de concebir a la autoficción como una autobiografía posmoderna, es importante establecer las diferencias entre la autobiografía y la autoficción. Para llevar a cabo esta tarea nos aparemos a los conceptos de memoria, verdad e identidad.

Para hablar de memoria, como ha apuntado Ricoeur en su obra *La memoria, la historia y el olvido*, primero hay que diferenciar la memoria de la imaginación. Para ello se debe extraer de la memoria su función específica de acceso al pasado. El filósofo

³⁵ De esta idea es Ana Casas ("El simulacro " 14), Pozuelo Yvancos ("De la autobiografía" 33), entre otros.

francés propone tomar el camino de la diferencia eidética,³⁶ a través de la cual se puede descubrir la intencionalidad de cada una de ellas: la de la imaginación está dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal; la de la memoria a la realidad anterior, por ser la anterioridad la manera temporal constituyente de la cosa que recordamos (21-23).

Hay que señalar que el proceso de memoria al cual nos referimos es la anamnesis, la cual "es el recuerdo como objeto de búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección" (Ricoeur, "De la memoria" 20).³⁷ Visto así, recordar algo es entrar activamente en su búsqueda, pues cuando buscamos un suceso en la realidad anterior lo hacemos con un objetivo claro, con un propósito comunicativo específico que garantiza la recuperación de los episodios experimentados.

Cuando queremos rememorar sucesos de nuestra propia vida entonces llamamos a la memoria autobiográfica, la cual se vincula con el yo. Es decir, este tipo de memoria es el hacer presente "la historia de cómo, lo que un sujeto ha experimentado lo ha hecho quien es, y cómo quién es, le ha permitido hacer lo que ha hecho" (Beltrán-Jaimes et al. 112). En otras palabras, el carácter narrativo de la memoria autobiográfica exige que el yo se perciba como una unidad cambiante que se recupera en el tiempo y es capaz de incluir las experiencias pasadas como parte del yo presente. Por tanto, la

³⁶ Husserl fue un matemático y filósofo alemán quien, a partir del estudio matemático, se fue acercando a la filosofía y fundó la corriente fenomenológica. Para él una tarea importante de esta es que debería poder explicar de manera precisa las apariencias en que se nos presentan las cosas. Para lograrlo, buscó llevar a cabo una distinción fenomenológica que diferenciara el objeto dado (*noema*) y la conciencia subjetiva (*noesis*) que debe ser dispuesta para permitir que el objeto nos sea dado. A través de la apertura de la conciencia subjetiva se puede acceder a las estructuras esenciales de las cosas. Para alcanzar este punto hay que conducirnos por el camino de la intuición eidética (eidos= esencia), es decir, la intuición de la esencia de la cosa en cuestión (Audi 514-517). Con esto en mente, vemos que lo que busca Ricoeur al recurrir a la diferenciación eidética es separar la esencia de la imaginación con respecto de la esencia de la memoria.

³⁷ Para los griegos los procesos de la memoria se dividen en dos y cada uno tiene una designación específica. Por un lado, está la *mnémé* y por el otro la *anamnesis*. La *mnémé* identifica el recuerdo que aparece de pronto y de manera pasiva; es decir, sin haber realizado un proceso para traer ese recuerdo a la memoria. (Ricoeur, "De la memoria" 20).

importancia de la memoria autobiográfica en tanto narración se cifra en su capacidad autodefinitoria.³⁸

La autodefinición es la función de mayor alcance. Hace referencia al desarrollo de la personalidad y al mantenimiento de un sentido coherente del yo. Implica la regulación del afecto, la construcción de significados y por supuesto, el desarrollo de un continuo sentido del yo en el tiempo. (Olivares en Beltrán-Jaimes 118)

De acuerdo con Olivares, la capacidad de la memoria para unificar el yo del pasado con el presente es la condición necesaria para la autodefinición. Sin embargo, la memoria es susceptible de fallar, lo que nos sitúa en la puerta del segundo elemento comparativo: la fiabilidad y/o veracidad. Al respecto, Ruiz-Vargas afirma que

Las experiencias pasadas, las emociones, las expectativas y las metas actuales, el estado de ánimo, etcétera, imponen fuertes sesgos sobre lo que percibimos y cómo lo valoramos. Ello significa que, en todo momento, seleccionamos, abstraemos, interpretamos, integramos y organizamos la realidad circundante en función de nuestra experiencia pasada ... la realidad no existe hasta que una mente la interpreta. Por eso ... lo que guardamos en nuestras memorias son las experiencias de los acontecimientos, no copias de tales acontecimientos. (211)

Esta selectividad de la memoria no significa bajo ningún argumento que se esté hablando de que los recuerdos constituyan una mentira, sino más bien de que aquello que la memoria es capaz de hacer presente está condicionado por diversos factores que pueden bloquear su efectividad. Esto es lo que se llama olvido y se infiere que este, al ser la incapacidad de la memoria de hacer presentes diversos episodios del pasado, es diferente de la mentira, la cual es una máscara impuesta a la verdad con el objetivo

³⁸ En su artículo, Beltrán cita a diversos autores (Fivush 2011, Holland & Kensinger, 2010, Rasmussen & Habermas, 2011) quienes señalan que las categorías funcionales de la memoria autobiográfica son la autodefinición, las relaciones sociales y la autorregulación. (118).

deliberado de mantenerla oculta. Para Alberca "las inexactitudes de los recuerdos autobiográficos no les restan veracidad, porque la verdad de la memoria está mediada por el sentido del yo, que interpreta y reconstruye honestamente su pasado" ("El pacto ambiguo" 215). A su vez, Lejeune afirma que el discurso autobiográfico no enmascara la verdad, sino que la produce a su manera. El estilo es quizás máscara, pero la máscara es la persona, su auténtico rostro ("El pacto autobiográfico" 80). De ahí que García Márquez comience su novela *Vivir para contarla* con un epígrafe que hace referencia al tratamiento narrativo de la memoria: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla". Tanto Alberca como Lejeune son conscientes de las trampas insalvables de la memoria, ante lo cual Alberca afirma ("El pacto ambiguo" 46) que no se puede determinar oportunista y simplificadamente que una autobiografía sea ficción.

Sin embargo, pervive la duda con respecto a la parte de la memoria perdida o impedida –diría Ricoeur–, la cual echa mano de la ficción –consciente o no– para completar los cuadros de la secuencia. Esto nos sitúa en el segundo punto de las diferencias: la verdad.

Al respecto, Wolf³⁹ arroja luz sobre este punto al diferenciar dos aspectos inherentes a la ficcionalidad: el aspecto *fictum* y el *fictio*, en donde

[e]l aspecto de la ficción que enfoca su carácter de artefacto -de constructo- en contraste con la realidad naturalmente dada, se denomina *fictio*. El aspecto que enfoca la 'irrealidad', la falta de referencia a algo realmente existente en el mundo extratextual, la falta de 'referenciabilidad' y el estatus de algo potencialmente imaginario de lo ficcional, es denominado *fictum*. (en Toro 52)

³⁹ Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 55.

Es evidente en esta cita que un texto factual no cuenta con el aspecto *fictum*, mientras que el texto ficcional cuenta con ambos.

	<i>fictio</i>	<i>fictum</i>
texto factual	X	-
texto ficcional	X	X

Ilustración 4. Presencia del *fictum* y *fictio* de Wolf (55) en Vera (52)

De esto se concluye que si bien la autobiografía es una narración creada artificialmente para dar cuenta de un yo que se narra (aspecto *fictio*), la verdad detrás de esta historia estará dada por la referencialidad de los hechos. De ahí que la autobiografía no cuente con el aspecto *fictum*.

Lo anterior puede servir de explicación para la afirmación de Alberca, en relación con los postulados de Schmitt y Gasparini, sobre que "la postura de ambos [críticos] es inequívoca al devolverle a los relatos autobiográficos el principio de veracidad, que preside el pacto [autobiográfico], pero sin renunciar a la flexibilidad o a la invención formal con que se suele identificar los relatos ficticios" ("La máscara" 316-317).

Resulta evidente que no pueda haber una autobiografía sin ficción debido a la configuración de una narración que debe resultar coherente y que se enfrenta a múltiples desafíos –el olvido es el primero de ellos–. Sin embargo, hay que resaltar que la ficcionalidad presente en la autobiografía es más bien ontológica, ya que no contiene el aspecto *fictum* (Toro 53); es decir, el elemento preeminente de la ficción literaria. En otras palabras, la diferencia de esta *ficción* estriba en la situación comunicativa que el pacto autobiográfico establece, el cual se erige con la verdad como eje. Este pacto instituye una relación contractual en la que

el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo con la máxima sinceridad. Pide que se lea e interprete su texto conectado a principios que discriminan la falsedad o la veracidad, según criterios similares a los que utilizan para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana. (Alberca, "La máscara" 19)

Para Lejeune este sería un pacto referencial, ya que la verdad solo puede existir con relación a la realidad empírica, a los hechos efectivamente ocurridos, vivenciados y narrados ("El pacto autobiográfico" 76). En consecuencia, el pacto referencial se hace extensivo al pacto autobiográfico debido a la imposibilidad de dissociar al segundo del primero.

En cuanto al lector que se adhiere al pacto autobiográfico, cabe decir que, una vez establecidas las reglas del juego en el paratexto⁴⁰ y en buena medida en el epitexto,⁴¹ el lector asume la credulidad requerida por el autor, pero sin suspender la mirada crítica sobre los conceptos de falsedad y veracidad. De ahí que la lectura efectuada no se haga bajo el pacto ficcional. En otras palabras, el espacio de lectura se ve signado por la promesa y exigencia de verdad, por tanto, se encuentra del otro lado de la ficción, de lo que se concluye que no puede ser leída como tal. De acuerdo con Genette, este tipo de narrador es un narrador intradiegético homodiegético; en otras palabras, un narrador que se encuentra dentro de la historia que narra, puesto que narra su propia historia.

⁴⁰ De acuerdo con Gérard Genette en *Palimpsestos* hay un tipo de elemento relacionado con la obra que está "constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces a un comentario oficial y oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía o pretende" (11-12).

En el estudio de los textos autoficcionales resulta relevante el estudio de los elementos del paratexto, ya que estos refuerzan la ambigüedad desplegada en el texto para mayor extrañamiento del lector.

⁴¹ El epitexto son todos los elementos paratextuales externos al libro, los cuales ayudan a familiarizarse con el texto. Por ejemplo, las reseñas, entrevistas, diarios íntimos, etc...

Finalmente, queda aún otro elemento importante que discutir y es el tema de la identidad. Al respecto, dice Lejeune que "la identidad no es lo mismo que el parecido" ("El pacto autobiográfico" 75) y esto está plenamente justificado por él al otorgarle el estatuto de verdad a la identidad autobiográfica del autor a través de la enunciación. Para ello señala que, dentro del texto, el narrador y el personaje son a quienes remite el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Así, el autor, quien es representado por su nombre, es el referente al que remite, mediante el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación (75). Esta afirmación, o, mejor dicho, esta identidad nominal de la triada narrativa autobiográfica –autor, narrador y personaje– pone en la mesa la paradoja de la identidad nominal de la que también hace gala la autoficción. Y será que, como afirma Colonna, al definir la autoficción, ¿es una narración con la cual el escritor se inventa una personalidad y una existencia, pero siempre conservando su *identidad real*? ("L'autofiction" 30).⁴² Esta aproximación no es tan sencilla.

Cuando hablamos de ficción hablamos de verosimilitud, no de veracidad.⁴³ Esto es precisamente porque el espacio ficcional no opera sobre las bases de lo verdadero/falso, sino sobre el de las posibilidades. Debido a ello, lo que se llama identidad nominal en la autoficción no deja de ser una identidad nominal ficcional paradójica, por cuanto que no puede hablarse de una identidad *verdadera* entre la triada narrativa autoficcional. Esto tampoco quiere decir que la identidad sea falsa, pues la identidad nominal de la ficción no es una reivindicación del estatuto de falsedad de una identidad. Más bien podemos hablar de semejanza, o de parecido –en total paradoja con Lejeune, quien afirma que la homonimia es un elemento exclusivo de la autobiografía. La identidad nominal en la autoficción funciona a la manera de una identidad bajo la forma de "semejante a" y no a modo de una identidad verdadera. Por ello, a pesar de que exista una identidad nominal entre el autor, narrador y

⁴² En el original en francés: une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) (30)

⁴³ Concuerdo con algunas posiciones teóricas que argumentan que veracidad y verosimilitud no son condiciones opuestas y que el hecho de que una proposición no sea ficticia no quiere decir que sea verdadera. Véase a Ricardo Piglia, *La lectura de la ficción* y Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*.

personaje, no se puede asumir que se habla del autor real, sino más bien de un narrador "semejante a" el autor real.

Al respecto de la identidad nominal autoficcional, Genette ("Fiction & Diction" 77) afirma que, si la identidad nominal no conlleva un pacto referencial, lo más probable es que no exista esa identidad planteada en el texto. Para ilustrar tal relación de las diversas instancias textuales, propone el siguiente modelo que designa como contradictorio:

$$\begin{array}{ccc}
 & A & \\
 & \neq & = \\
 N & = & P
 \end{array}$$

Ilustración 5. Modelo de Genette que señala la contradicción de identidad en la autoficción

Genette plantea que el Autor (A) es diferente del Narrador (N), mientras que el Narrador es idéntico al Personaje (P). La oración que identifica a este fenómeno es: "It is I and It is not I" (77).

Esta paradoja en la identidad nominal autoficcional es tal debido a que su marco comunicativo no busca narrar una historia real de una persona real a la manera de una autobiografía, sino narrar una historia que pudo pasarle de manera similar al autor pero que en definitiva no es idéntica a la ocurrida.⁴⁴ De esta particularidad se concluye que la autoficción pertenece al campo de la narración paradójica.

⁴⁴ Genette es cuidadoso al señalar que "I am speaking of true autofictions -whose narrative content is, if I may say so, authentically fictional, ... and not of false autofictions, which are "fictions" ... in other words, veiled autobiographies" ("Fiction & Diction" 77).

Tomando en consideración el planteamiento de Genette, discrepo del establecimiento de la identidad $A \neq N$, ya que si bien, considero que es acertado la oración "It is I and It is not I" no considero que el símbolo utilizado de cuenta plenamente de la identidad autoficcional, ya que en tanto símbolo de desigualdad establece la discrepancia de identidades, pero no necesariamente el retorno a la identidad.

Si, como he afirmado anteriormente, la identidad autoficcional responde al modo "semejante a", es importante aclarar que esta semejanza se da entre la identidad del Autor (A), la del Narrador (N) y la del Personaje (P). Al respecto, Romera Castillo afirma que hay una "relación de semejanza existente entre la historia vivida por el personaje de la escritura y la del autor que la escribe" (27).⁴⁵

Esta identidad de semejanza ya ha sido abordada por José Luis García Barrientos, quien parte de Genette y propone un modelo de identidad autoficcional. Él afirma: "[c]reo que la misma fórmula [de Genette] podría servir, pero sustituyendo el signo de rigurosa igualdad matemática, que satisface la autobiografía, por otro que indique una identidad aproximada, fluctuante, ambigua... para cifrar la autoficción " (132). Este planteamiento lo representa de la siguiente manera:

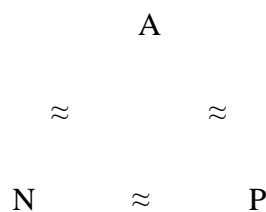


Ilustración 6. Modelo de identidad narrativa de García Barrientos (2014)

⁴⁵ En este escrito, Romera no alude a la autoficción en sí, sino a los relatos autobiográficos de ficción, los cuales se distinguen de la autobiografía, ya que esta última mantiene una "identidad entre autor-narrador-personaje" (27).

Si bien estoy de acuerdo con la semejanza entre autor y narrador, como ya lo he venido estableciendo, no considero que en la autoficción exista esta misma semejanza entre el narrador y el personaje, ya que en una narración autoficcional la identidad del narrador con el personaje es plena, lo cual anula el planteamiento de García Barrientos con respecto a la identidad $N \approx P$.⁴⁶

De acuerdo con lo argumentado anteriormente y a partir de los modelos propuestos por Genette y García Barrientos, planteo un modelo preliminar que, a mí parecer, responde más acertadamente a esta identidad de semejanza que planteo:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ & \approx & = \\ N & = & P \end{array}$$

Ilustración 7. Modelo propuesto para representar la relación de semejanza de la identidad nominal autoficcional

En este modelo preliminar⁴⁷ se ilustra la identidad semejante entre el Autor (A) y Narrador (N), mientras se señala la identidad plena entre el Narrador (N) y el Personaje (P), así como la identidad plena del Personaje (P) con el Autor (A). Este modelo nos dice que, aunque el autor del texto comparte ciertas características *identitarias* con el narrador, dadas, en principio, por el nombre propio, y, después, por rasgos biográficos, esto parecería indicar una identidad real, idéntica –valga la redundancia– entre el Autor y el Narrador. Esta identidad nominal es tan solo

⁴⁶ En el siguiente capítulo se discutirá el planteamiento del modelo de identidad.

⁴⁷ Más adelante planteo un modelo definitivo con algunas modificaciones, basado en el modelo de Toro, Schlickers y Luengo postulado en "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación" (2010).

semejante. Es como si el Autor nos dijera "te voy a contar una historia de la cual yo soy el héroe, pero que pudo *no haberme pasado exactamente así*".

Esta oración propuesta se basa en la que usa Genette para explicar la autoficción en la cual el héroe dice: "I, the author, am going to tell you a story of which I am the hero but which never happened to me" (76). El cambio deliberado de la oración del teórico francés responde al hecho de que para este la identidad entre el Autor y el Narrador no tiene lugar, puesto que la historia es ficcional. Si bien comparto con Genette el hecho de que la historia es una ficción, no considero que no pueda ser verdad el hecho de que la historia no haya tenido lugar en el mundo empírico de ninguna manera *semejante* a la cual se está narrando.

Considero que, así como una autobiografía contiene elementos de ficción, una ficción bien puede contener elementos autobiográficos –cuando no pseudoautobiográficos–, sin por ello ser una narración factual. Además, si la autobiografía exige una exposición total del autor, en la autoficción esto no es necesario, ya que su propósito comunicativo no es mostrar la vida del autor, sino revelar "el juego con la autoría y la ficcionalidad" (Schlickers 51). De aquí que la autoficción se sitúe como una narración paradójica, lúdica y metaficcional. Características que se discuten en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

Las estrategias autoficcionales

Creo no haber confundido todavía
nunca la ficción con la realidad,
aunque sí las he mezclado en más de una ocasión
como todo el mundo.

Javier Marías
Negra espalda del tiempo, 9

Como se ha señalado en el apartado anterior, la autoficción es una narración lúdica que se sitúa en el espectro del pacto ficcional y que se caracteriza por romper con la intencionalidad explicativa y autojustificante de la autobiografía, con la intención de crear una ilusión de referencia, a la vez que utiliza elementos metaficcionales para mostrar su estatuto ficcional.

En este capítulo se busca dar cuenta de las estrategias usadas por la autoficción para erigirse, por un lado, como una ficción que se enmascara para simular un pacto de verdad y, por el otro, como una ficción que hace alarde de su propia ficción. En tanto simulación factual, utiliza la ilusión referencial. Para ostentar su estatuto ficcional, me refiero a la metaficción como recurso primordial, del cual se desprende la metalepsis, ya sea bajo la forma de metalepsis del autor o metalepsis narrativa, al modo en que Genette lo ha conceptualizado.⁴⁸ Posteriormente, se aborda la teoría de la narración paradójica de Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, a partir de la cual se buscará situar al recurso paradójico como trazo explicativo de la metalepsis del

⁴⁸ Para el crítico francés, la metalepsis es "el paso de un nivel narrativo al otro" (*Figuras III* 289). Ya sea desde el interior de la historia al exterior de esta o viceversa. Más adelante abordo detenidamente el concepto de metalepsis.

autor y, más adelante, de la *mise en abyme*. Por último, se discutirán las características del género de la autoficción.

2.1 Ilusión referencial

Las estrategias utilizadas por los autores en la autoficción constituyen medios que le permiten desplegar recursos paradójicos que, por un lado, insertan al lector en un mundo en donde se pierde dentro de la ilusión referencial, mientras que, por el otro, perturban ese espejismo a través de elementos antilusionistas que recuerdan al lector que el texto al cual se enfrenta es una ficción.

Una de las contribuciones más importantes aportadas recientemente al campo de la autoficción es la llevada a cabo por Vera Toro, puesto que trae a la discusión los conceptos de ilusión referencial⁴⁹ e ilusión narrativa, los cuales retoma de Wolf y Nünning.⁵⁰ Con estos conceptos, Toro sitúa a la autoficción dentro de la ficción, y explica la relación que se extiende desde la narración hasta la realidad.

Wolf afirma que la ilusión estética es "a mental state *triggered* by concrete objects or "artefacts" such as texts, performances, artworks, etc", y este estado mental "emerges during a process of reception but is not always limited to it, as "after-images" may linger on for a while" (327). El teórico alemán relaciona este estatuto de estado mental con la alucinación, debido a que en la mente del lector se crea una sensación de inmersión en un mundo posible imaginario, un mundo ficcional. Sin embargo, la diferencia entre la ilusión estética y la alucinación estriba en que la alucinación se activa sin la ayuda de ningún objeto estético. Por tanto, la ilusión estética es una

⁴⁹ No se puede afirmar que Toro haya sido la primera en discutir el concepto de la ilusión referencial con relación a la autoficción, puesto que la autora Cécile François ("Carme Riera y el espacio lúdico de la autonovela. Aproximación a los juegos autoficcionales de *La mitad del alma* (2004)") ya había abordado este concepto de ilusión referencial con respecto de la autoficción; sin embargo, su aproximación había sido a partir de la consideración de la autoficción como género híbrido. Al respecto del trabajo de François, considero que las afirmaciones hechas en su artículo son acertadas, pero en sentido contrario, es decir, si las pensamos desde la ficción y no desde el hibridismo genérico.

⁵⁰ Aquí sigo la propuesta de Toro.

pseudo-ilusión experiencial y es la que hace que el lector sienta que está experimentando o viviendo realmente lo que sucede en el texto, a lo cual el autor denomina *ilusión vivencial*.

No obstante, la ilusión que interesa dentro del marco del presente trabajo es la *ilusión referencial*, la cual es "la impresión de referencialidad a elementos concretos y específicos del mundo empírico" (Wolf en Toro 147); es decir, la ilusión que hace creer al lector que se encuentra ante un texto con fuertes relaciones factuales, o, en última instancia, plenamente 'factual'. Esta ilusión es muy importante dentro de la autoficción puesto que crea una narración lúdica ambigua que permanentemente juega a esconder y destapar sus elementos ficcionales a través de la ilusión referencial o de estrategias metaficcionales. De acuerdo con esto, la autoficción no podría erigirse como tal sin la ilusión referencial.

No hay que confundir ilusión referencial con realismo. Este último se relaciona más bien con la *ilusión vivencial*, la cual, de acuerdo con Wolf,⁵¹ es la ilusión que facilita la inmersión del receptor en el mundo narrado e invita a vivirlo como *una* realidad, no como *la* realidad, y produce una ilusión de experiencia o vivencia, pero no necesariamente de realidad (en Toro 146).

Cabe señalar que no es la confirmación de los datos biográficos o empíricos lo que incide en el efecto de la ilusión referencial, sino las estrategias de confusión y ambigüedad de las instancias enunciativas empleadas por el escritor para introducir al lector en la ilusión de que esos datos son reales. Tales estrategias son 1) el uso de un narrador autodiegético (yo), 2) la identidad nominal entre autor y narrador, 3) los rasgos biográficos identificables que comparten autor, narrador y personaje, y, finalmente, 4) la intertextualidad con eventos o personajes reales o ficticios. Estas estrategias buscan crear un proceso inverso a la ficción, que va de la verosimilitud

⁵¹ *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 56-57.

hacia la veracidad simulada, lo que desencadena la ilusión referencial inherente a la autoficción.

En cuanto al uso de un narrador autodiegético, Pierre Pillu opina que "les textes à la première personne créent un effet autobiographique qui les fait s'inscrire aux lisières de la fiction et de la réalité" (en Hubier, 113). En la autoficción se ve fuertemente reforzado por la homonimia entre autor y narrador y, aún más, por los rasgos biográficos, características semejantes o francamente idénticas entre ambas instancias enunciativas, como pueden ser la profesión, lugar y año de nacimiento, entre otras.

Por otro lado, está la intertextualidad, término cuya definición se atribuye a Julia Kristeva: "todo texto que se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (190). Es decir, por intertextualidad entendemos la relación, explícita o implícita, que un texto tiene con otro. De acuerdo con Toro (151) la intertextualidad en la autoficción se comporta bajo tres vertientes.

La primera es la autotextualidad y la referencia a epitextos. Esto es cuando el autor menciona algunos títulos de su propia obra o recuerda alguna reseña, conversaciones, diarios, entrevistas, etc., que tengan que ver con su obra, con el fin de establecer vasos comunicantes entre temáticas o simplemente para otorgar mayor preeminencia a la supuesta relación factual de la autoficción.

La segunda es la referencia a hipotextos⁵² factuales, los cuales pueden ser reales, ficticios o no comprobables. En este punto podría parecer una contradicción que en esta categoría Toro establezca que las referencias factuales pueden ser reales, ficticias o no comprobables puesto que ya ha establecido que son hipotextos factuales. Esto añade una complicación necesaria en la autoficción y es debido al juego que se crea a partir de la estrategia de ilusión referencial. En el caso de los intertextos factuales quedaría claro que estos son reales o, aún más, que el autor quiere hacerlos pasar como

⁵² Por hipotexto se entiende el texto que da origen a otro texto, es decir, la relación que tiene el texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto). Genette ejemplifica como hipotexto a *La odisea* y como hipertextos a *La Eneida* o *Ulises*. ("Palimpsestos" 14-15)

reales o, incluso, que son textos reales a los que el autor adjudica fragmentos ficcionales como parte de la 'factualidad' del texto. En el caso de Borges, cuya obra es un intertexto enorme que sirve de fundamento a su propia ficción, encontramos todas las variantes. Por ejemplo, en "Pierre Menard, autor del Quijote", se explicita la presencia del texto factual de Cervantes. En "La casa de Asterión" el intertexto es el mito del minotauro. Sin embargo, también concurren los intertextos ficticios o simulados, como el que aparece en el cuento "Tlön Uqbar Orbis Tertius", el cual es denominado como *The Anglo-American Cyclopaedia* de 1917, texto que es una reimpresión tardía de la verdadera *Encyclopaedia Britannica* de 1902. Incluso, esta enciclopedia falsa cuenta con diversas versiones en el cuento, ya que la de la finca rentada por Borges no tiene la entrada de Uqbar que sí tiene el tomo que Bioy Casares posee. De todo lo anterior, puedo afirmar que este punto se refiere a los hipotextos que son factuales o que, por lo menos, buscan parecer factuales.

Finalmente, en la tercera vertiente, se encuentra la referencia a hipotextos ficticios, los que también pueden ser reales, ficticios o no comprobables. Hay que aclarar que, debido a que la ficcionalidad es un tema fundamental dentro de la autoficción, se hace mención aparte de estos textos, los cuales, aunque pueden ser factuales, funcionan como textos que apoyan la ilusión referencial o explicitan, metaficcionalmente, a la ficción; es decir, cuestionan la ilusión referencial. Entre estos se encuentran las reproducciones gráficas (fotografías, cartas, etc.), réplicas de textos alógrafos y el resumen oral de textos leídos. Para ejemplificar este tercer punto, retomo el ejemplo del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" para señalar que, si bien la mención a la *Encyclopaedia Britannica* apoya la ilusión referencial, Borges reta esta ilusión y nos enfrenta a la ficción, explicitándola a través de lexias como 'falazmente' y 'morosa', para referirse a la enciclopedia que contiene la entrada de Uqbar. En otras palabras, nos hace saber que esta es falsa.

Mientras que las estrategias antes referidas ayudan a crear recursos ilusorios referenciales, también se despliegan como recursos antilusorios que buscan quebrantar y exponer estas ilusiones. Wolf afirma que estos recursos "tend to emphasize self-referentiality and self-reflexivity" (345), lo que logra rasgar el velo de la referencialidad

simulada para mostrar la estructura ficcional de la obra, a través de las diversas formas metaficcionales, presentadas a continuación.

2.2 La metaficción en la narración autoficcional

2.2.1 Breve historia del término

De acuerdo con Francisco G. Orejas, la metaficción es un neologismo formado por la preposición griega meta que significa 'junto a', 'después', 'entre', 'más allá' o 'en medio de' (23). De esta definición se desprende que la metaficción refiere aquello que está más allá de la ficción o, incluso, al interior de la misma.

El antecedente más conocido de la metaficción literaria es Don Quijote (1605), y especialmente la segunda parte (1615), lo que indica el uso literario de esta estrategia desde antaño. Sin embargo, los estudios sistemáticos sobre la metaficción comenzaron en el siglo XX con William Gass (*Fictions and the Figures of Life*) y Robert Scholes (*Fabulation and Metafiction*) en 1970, prosiguieron con Robert Alter (*Partial Magic*) en 1975 y posteriormente con Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire*) en 1977. Scholes, partiendo de Gass, acuña el término metaficción para referirse a aquellas narrativas que lidian con mecanismos de autorrepresentación. Sin embargo, sería Robert Alter quien proporcionaría una definición más acabada de metaficción: "A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by doing so probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality" (x). Esta cita resulta pertinente debido a los conceptos de autoconciencia, alardear, artificio, y relación problemática entre artificio y realidad, que abordaremos más adelante.

No obstante, el estudio de la dimensión posmoderna de la metaficción se inició con el trabajo de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* en 1980, en donde la autora concluyó acerca de la imposibilidad de teorizar sobre la metaficción debido a la variabilidad de los textos. A pesar de que en esta obra no se abordó aún el concepto de metaficción posmoderna, sus directrices iban señalando hacia ese punto,

el cual culminó en el capítulo "Historiographic Metafiction: The Pasttime of Past Time" de su obra *A Poetics of Postmodernism* de 1988.

A partir del trabajo de Hutcheon, se desarrollaron numerosos estudios teóricos y críticos posteriores, como el de Rüdiger Imhoff (*Contemporary Metafiction*, en 1986), Allan Thiner (*Words in reflection*, en 1984) y el de Patricia Waugh (*Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, en 1984).

El contexto del nacimiento del término se encuentra en el movimiento 'meta' que surge hacia la segunda mitad del siglo XX, en el cual hubo

a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world ... it also reflects a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday 'reality'... 'Meta' terms ... are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world *of* the fiction and the world outside the fiction. (Waugh 2-3)

Este giro 'meta' abarcó distintas áreas del arte y de la cultura a lo largo del siglo XX y ha marcado una tendencia importante del ámbito social y cultural en torno a la autoconciencia.

2.2.2 Autoficción y la estrategia metaficcional

...la autoficción,
antes que la escritura de una aventura
es la aventura de una escritura

Cécile Françoise
Carme Riera y el espacio lúdico de la autonovela, 53⁵³

⁵³ Françoise reformula lo dicho por Jean Ricardou, quien, en su ensayo *Pour une théorie du Nouveau Roman* de 1971, afirma que el relato no es la escritura de una aventura sino la aventura de una escritura.

La gran variedad de expresiones metaficcionales ha llevado a la imposibilidad de teorizarlas como una unidad,⁵⁴ puesto que cada texto despliega su propio contexto de interpretación. Debido a esto, una lectura crítica de estos materiales deberá comenzar por la explicación de esta idea. En otras palabras, cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, con lo que se pone en evidencia las fronteras entre la realidad y la imaginación, así como de las convenciones de toda representación.

Patricia Waugh, en su obra *Metafiction*, retoma la definición de Alter para afirmar que la metaficción es un término que designa un texto ficcional "which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (2). La atención referida es la del lector sobre el autor, el personaje y hacia el lector mismo, con respecto a su carácter ficticio, a través de la puesta en evidencia del proceso de creación y la autoconciencia manifiesta del texto sobre su propia ficcionalidad. Es decir, se deja al descubierto el trabajo del escritor, y se tematiza el acto de narrar. Este juego, en el que se descubren los arzones sobre los que se levanta la ficción para inmediatamente después volver a construir su referencialidad, es lo que le da su carácter o estatuto lúdico.

Tanto los trabajos de Hutcheon, como los de Waugh sitúan a la metaficción y a la posmodernidad en el mismo discurso, al tiempo que señalan a la autoconciencia y a la autorreflexividad, características de la metaficción, como elementos presentes y definitorios de la literatura posmoderna (Ardila, "Metaficción" 39). En esta literatura, la autoconciencia se encarga de desplegar su propia condición *fictum*, indagando en la relación problemática entre artificio, verosimilitud y realidad. Gracias a ello, se

⁵⁴ De acuerdo con Hutcheon, este modelo no puede ser unificado, ya que eso contraviene la multiplicidad dinámica de la metaficción.

desarrolla la autorreferencialidad que se corresponde con el "Paradigma del Observador Implicado", planteado por Devereaux, que consiste en la afirmación de que todo texto, todo discurso, construye su propio objeto discursivo de acuerdo con las convenciones propias. En esta misma línea, Zavala afirma que la

La metaficción es un ejercicio lúdico de duda permanente, es una escritura que reconoce que cada lector (y cada autor) hará una interpretación distinta del texto. Y el texto metaficcional se adelanta a los lectores y empieza a desconstruirse, a cuestionarse, a suspender sus condiciones de posibilidad, a proponer al lector volverse cómplice de la escritura. La metaficción muestra sus condiciones de posibilidad como una forma de señalar sus límites, como una forma de leerse a sí mismo. La metaficción, entonces, está ligada a la intertextualidad porque reconoce que ninguna verdad surge de la nada, y mucho menos a partir de la escritura misma, sino que surge de un contexto histórico específico, y que las condiciones que la produjeron pueden cambiar con la historia, con cada lectura (desde otro contexto) y con cada re-escritura, y con ellas cambiarán también las condiciones de sentido que la hicieron posible. (198)

Por tanto, la autoficción utiliza a la metaficción como estrategia narrativa y, a partir de esta relación, la autoficción incorpora como propios la autorreferencialidad, autoconciencia y autorreflexividad.

Ana Casas contribuye ampliamente al estudio de las estrategias autoficcionales. Primero, esta teórica sitúa a la metaficción como una de las estrategias narrativas utilizadas por escritores de autoficción. Para ello, se basa en la teoría elaborada por Sebastián Hubier, quien entiende la autoficción como metaficción, (metadiscurso para la crítica francesa): "L'autofiction est inéluctablement métadiscursive... [et] se comprend comme la marque d'une volonté de déconstruction: elle procède au renversement des oppositions traditionnelles des écritures personnelles et intimes"

(128).⁵⁵ Esta deconstrucción, que conlleva el revocar las oposiciones, nos habla del deseo de transgresión de los límites, pero no solo de los escritos personales, sino los del género, puesto que ese deseo busca la escisión de los límites referenciales y ficcionales.

Otro de los aportes de Casas es haber retomado de Gasparini un procedimiento autoficcional imprescindible: el comentario interno ("Autoficción" 309), el cual apoya su afirmación de que "en el nivel extradiegético -cada vez que el narrador se aleja de la historia para tomar la palabra y dar su opinión- abundan las digresiones reflexivas" ("La construcción" 205). En esta misma línea, pero en un trabajo posterior, la teórica española amplía y sostiene que la autoficción busca "elaborar una narración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la biografía como de la autobiografía", lo que "pone de manifiesto la 'artificialidad' " (Casas, "El simulacro" 33) de la narración autoficcional.⁵⁶

A partir de las aportaciones anteriores, afirmo, junto con Toro (65), que son tres los elementos constituyentes de la autoficción: metaficción, metanarratividad y autorreflexividad. Aquí cabe diferenciar plenamente las dos primeras. Para ello me apoyo en los conceptos planteados por Birgit Neumann y Ansgar Nünning en *Metanarration y Metafiction*:

Metafiction describes the capacity of fiction to reflect on its own status as fiction and thus refers to all self-reflexive utterances which thematize the

⁵⁵ La palabra metadiscurso es el término que utiliza la crítica francesa para denominar a la metaficción y metanarración en sentido amplio.

⁵⁶ Ana Casas argumenta que existe una problematización de la autoría del texto en la autoficción, ya que la identidad nominal entre autor-narrador-personaje se contrapone con los enunciados que subrayan la ficcionalidad de la narración ("El simulacro" 39). Esta autora sigue en sus conclusiones a Paul de Mann quien pone en duda "que la autobiografía dependiera de un referente, concluyendo que la distinción entre ficción y autobiografía" no es excluyente, sino que es indecible. De ahí que ambas compartan la retoricidad del lenguaje, "de manera que el yo es reemplazado por su (des)figura y el cuerpo del texto es una máscara que sustituye como la prosopopeya a la persona convocada" (15).

Para Vera Toro las conclusiones de Casas son en sentido inverso, es decir, generan el efecto casi contrario, el de autenticidad (63).

fictionality (in the sense of imaginary reference and/or constructedness) of narrative. Metafiction is, literally, fiction about fiction ...

Metanarrative comments are concerned with the act and/or process of narration, and not with its fictional nature. In contrast to metafiction, which can only appear in the context of fiction, types of metanarration can also be found in many non-fictional narrative genres and media. (172-173)

Por tanto, la metaficción revela la ficcionalidad del texto, mientras que la metanarración se enfoca en el proceso de narrar. Ahora bien, si la metanarración se enfoca en la narración, se comprende que no necesariamente quiebra la ilusión del texto (Nünning en Arning 173), a pesar de que estos elementos sean explícitos. Esto es así porque la metanarración podría ayudar al desarrollo de la historia misma, como es el caso del cuento "Continuidad de los parques" de Cortázar, en el cual la lectura que lleva a cabo el personaje del cuento es la que va construyendo la narración que nosotros, los lectores, vamos leyendo.

Metaficción y metanarración se unen subordinadamente bajo el concepto de autorreflexividad, aunque la metaficción se delimita a partir de la metanarración. Wolf señala que la autorreferencialidad⁵⁷ funge como hiperónimo de la autorreflexión (cognitiva), la cual, funda un significado referencial mediante procedimientos (implícitos y explícitos) que llevan a la autorreflexión (en Toro 65).⁵⁸

Lo anterior podría ilustrarse de esta manera:

⁵⁷ Autores como Orejas (137) o DiGerónimo (94) encuentran que los conceptos de autorreferencialidad y autorreflexividad son sinónimos. Sin embargo, yo sigo a Wolf, Toro y Ardila, para quienes ambos conceptos son distintos.

⁵⁸ Wolf, Werner. "Metafiction". *Metxler Lexikon Literatur-un Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart, Metzler, pp. 429-430.

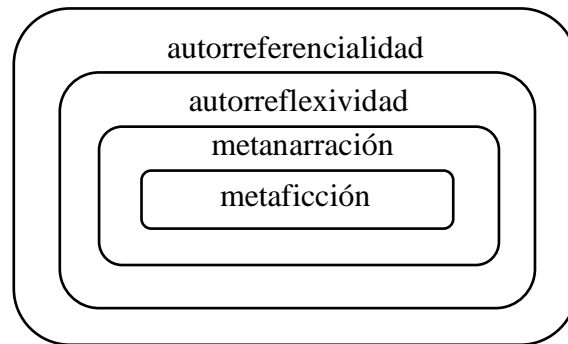


Ilustración 8- Relación de elementos autoficcionales

De lo anterior se observa que para Wolf el término metaficción se refiere a las enunciaciones intraficcionales que buscan mostrar la ficcionalidad del texto narrativo.

A su vez, la autorreferencialidad supone una obstrucción de la relación de la ficción con la realidad para instaurar como referente del discurso al texto mismo. Dentro de la autoficción, la autorreferencialidad conlleva la producción de una paradoja en el campo de referencia,⁵⁹ ya que se cruzan los marcos internos y externos. Debido a esto, la autorreferencialidad asimila el concepto de metaficción historiográfica de Hutcheon, ya que ambas ilustran "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages" (Hutcheon, "Poetics" 5). Es decir, se habla de una narración en la que se juega con el lenguaje y, sobre todo, con los contenidos, pero que gracias a estos mecanismos comunicativos ambiguos la autoficción se define como una narración paradójica.

⁵⁹ En *Ficcionalidad y campos de referencia* (1997), Benjamin Harshaw estableció el concepto de campo de referencia -planteado como alternativa al de mundos posibles- para establecer un modelo de relación entre la ficción y la realidad. A la ficción la designó como campo de referencia interno, mientras que a la realidad la llamó campo de referencia externo. Estos campos son independientes pero paralelos y relacionados, por lo que puede ocurrir que desde un campo interno de referencia se pueda evocar un marco (objetos, acontecimientos, espacios, planos, agentes...) de un campo de referencia externo que producen oraciones de doble dirección. (Garrido, "Narración y ficción" 78)

En otras palabras, la relación entre la metaficción historiográfica y la autoficción se funda en que en ambas llaman al referente externo como base para la narración, para después negarlo. En la primera, la narración se construye a través de la recreación de eventos o personajes relevantes de la historia. En la segunda, el referente externo se funda en la identidad nominal y rasgos compartidos entre el narrador y el autor real, así como en datos o eventos ficcionalizados a partir de la realidad empírica. Además, coinciden en que en ambas formas narrativas se emplean estrategias intertextuales como las alusiones, citas y paráfrasis. Sin embargo, mientras que la autorreferencialidad en la metaficción historiográfica, afirma Clemencia Ardila, tiene como fin problematizar las pretensiones de verdad de los documentos históricos ("Ficción y referencia" 167), en la autoficción busca exponer el carácter ficcional paradójico de la relación del narrador con el escritor y cuestionar las posibilidades de ocurrencia de algunos eventos narrados.

Con respecto a la autorreflexividad, hay que destacar que esta constituye una propiedad del lenguaje que promueve su uso para definirlo o reflexionarlo. Es decir, usar el lenguaje para hablar del lenguaje mismo. En el caso de la autoficción, la autorreflexividad permite entrever la estructura narrativa, problematizar la relación nominal entre el autor, narrador y personaje, y, finalmente, poner al descubierto las estrategias narrativas.

El tipo de referencia configurada en la metaficción historiográfica es de segundo grado o metafórica. Esto es igualmente válido para la autoficción debido a que los campos de referencia –o mundo de la acción, como lo llamaría Ricoeur– son externos, lo que los posiciona, al entrar en la ficción por medio de estrategias intertextuales diversas, como referencias metafóricas. Esto se debe a que como sugiere Paul Ricoeur:

La ficción tiene, por así decir, una doble valencia en cuanto a la referencia: se dirige a otra parte, incluso a ninguna parte; pero puesto que designa el lugar en relación con toda realidad, puede dirigirse indirectamente a esta realidad, según lo que me gustaría llamar efecto de realidad... Este nuevo

efecto de referencia no es otra cosa que el poder de la ficción de *redescribir* la realidad. ("Del texto" 204)

Por esto es que la autorreflexividad no solo re-describe el mundo de la narración, sino que también hace presentes los aspectos empíricos y narrativos dentro del texto para, una vez ahí, reconfigurarlos. En efecto, gracias a esta capacidad es que el lector puede hacerse partícipe de la naturaleza misma del texto y de la propuesta literaria que la obra elabora y comenta. Por tanto, el lector está presente en la conceptualización literaria que el texto construye a través de un lenguaje que no es ya descriptivo, sino metafórico.

El otro concepto dentro de la autorreflexividad que es inherente a la autoficción es la metanarración, la cual tiene que ver con el acto de la narración, aunque no necesariamente con su naturaleza ficcional. Uno de los textos metanarrativos canónicos dentro de la narrativa latinoamericana es el cuento "Las babas de diablo" de Julio Cortázar, el cual comienza de la siguiente manera:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos. (123)

En este relato se destacan aspectos del proceso de producción de la narración, así como de los límites del lenguaje. Aquí se patentiza el protocolo de iniciación de un texto, es decir, la dubitación acerca de cuál será la mejor manera de iniciar una narración, la manera más apropiada de focalizar un texto, de otorgarle voz y sentido para darle la dimensión deseada y, por supuesto, para atraer al lector.

Otro ejemplo interesante de metanarración es el de la minificción metaficcional de la escritora Lilian Elphick:

"Penélope III"

Urdo la historia más triste del mundo, en donde el ovillo de lana es el protagonista principal y la oveja, su antagonista. Ulises es personaje secundario en la malla narrativa, un navegante que terminó tierra adentro, balando desesperado su derrota. (Penélope III)

Al respecto de la narración de Elphick, Laura Vizcaíno menciona que "en esas escasas líneas está contenida la fragmentación y fugacidad de la minificción, la reflexión literaria de la metaficción y la intertextualidad de la parodia" (88). Entonces, debido a que la metaficción enfoca la ficcionalidad del texto, la reflexión que Vizcaíno refiere se desdobra a partir de que el personaje Penélope afirma que narrará una triste historia.

Tanto el relato de Cortázar como el de Elphick responden a la descripción de la metanarración y lo expresan a través de las lexias "contar esto", en el caso del escritor argentino, o "urdo la historia", en el caso de la escritora chilena. Además de metanarraciones, estas historias constituyen metaficciones, tal como ha sido definida por Linda Hutcheon en su obra *Narcissistic Narrative* (1984):⁶⁰

Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicit thematized or even allegorized within the "fiction"... In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit thematization - through plot allegory, narrative metaphor, or even narratorial commentary.
(23)

Como se ha podido observar, la importancia de la metaficción es crucial para una mejor comprensión del fenómeno autoficcional, el cual, ante los elementos

⁶⁰ Hay que señalar que Hutcheon utiliza el término narcissistic para referirse a la metaficción, ya que incluye dentro de sí misma "a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (1). Como vemos en esta definición, Hutcheon no distingue entre el concepto de metanarración y el de metaficción. Ella se refiere, en esta obra, a obras narcisistas cuyas características son la autoconciencia y la autorreflexión.

autorreflexivos dentro del horizonte de la ficción, supone reflexionar sobre el concepto de paradoja. Zavala (218-9) asegura que la naturaleza de la estrategia metaficcional es de deconstrucción, lo que posibilita que al momento de la lectura se puedan observar las convenciones de ese mundo deconstruido. Sin embargo, esto resulta paradójico ya que al tomar distancia nos encontramos dentro y fuera del mundo ficcional, guiados por un meta-narrador que pone en evidencia estas convenciones, mientras se asimila con la voz del narrador, quien sí intenta respetarlas.

La metaficcionalidad narrativa aporta sustancialmente al carácter paradójico contradictorio de la autoficción. Esto se plantea en el modelo autoficcional de Genette⁶¹ el cual se erige sobre el contrasentido⁶² de la identidad nominal entre el Autor (A) y el Narrador (N) dentro de un espacio ficcional, en donde N despliega su propia ficcionalidad respecto del autor, lo que implica que no sea y sea, a la vez, distinguible del autor, por lo que en el mismo discurso coexisten los esquemas $A = N$ y $A \neq N$. Además, el despunte de realidad ficcional que realiza la metaficción vuelve a la normalidad al continuar la narración, debido a que la autoficción bajo ninguna perspectiva es una obra antimimética, es decir, no es una obra con ausencia referencial.

Cuando el narrador revela la ficcionalidad del mundo diegético, en ese momento se ponen en juego todos los niveles textuales de la obra. Sin embargo, no hay que perder de vista que a pesar de que esta actividad lúdica mezcla elementos intertextuales y extratextuales sigue siendo una ficción.

Schlickers, Toro y Luengo, en *La obsesión del yo*, y más tarde, Toro en *Soy simultáneo* proponen, basándose en Genette, un modelo comunicativo de la autoficción literaria en el que, a diferencia del crítico francés, añaden las instancias de autor implícito, lector implícito y narrador extradiegético. Lo reproduzco a continuación:

⁶¹ El modelo planteado por Genette para la autoficción está en el apartado 1.3.2.

⁶² Más que como contrasentido o contradicción se debe hablar de paradoja, "ya que supone la afirmación de los dos sentidos a la vez sin exigir distinción" (Musitano 107). Es decir, *Soy yo y no soy yo*.

1) nivel extratextual: autor y lector real

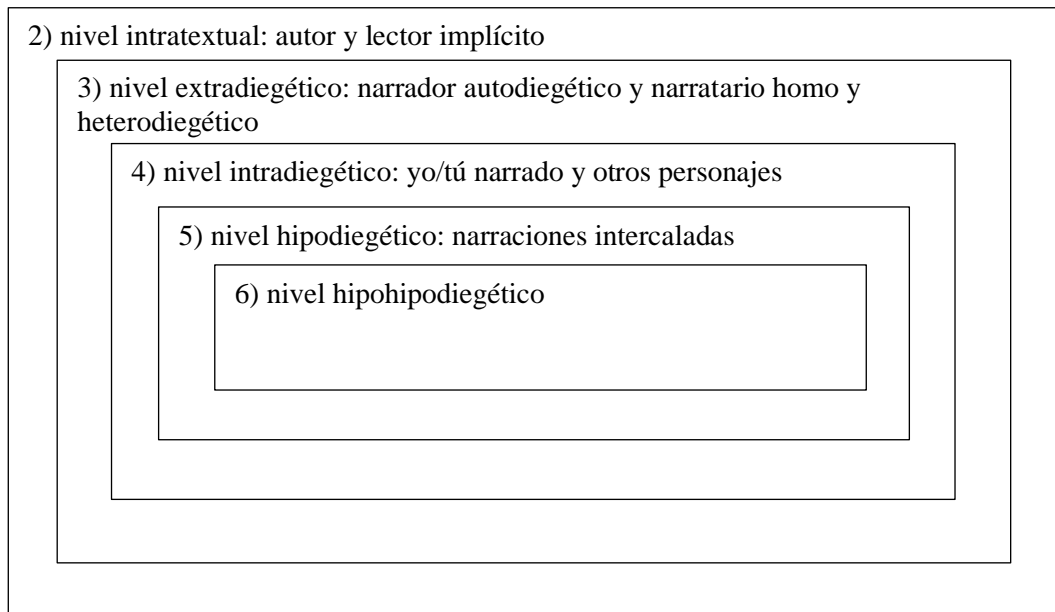


Ilustración 9- Modelo de los niveles comunicativos de acuerdo Toro, Schlickers y Luengo (18)

Toro retoma este modelo y amplía su explicación, en la que resalta que en este cuadro los niveles 1 (extratextual) y 2 (intratextual) corresponden al discurso narrativo y a la historia; en otras palabras, y siguiendo a Walter Mignolo (230), corresponden al mundo *verdaderamente ficcional*. Para el caso de los niveles 3 (extradieгético), 4 (intradieгético), 5 (hipodieгético) y 6 (hipohipodieгético) se trataría de un *discurso ficcionalmente verdadero*, valga el oxímoron.

Ahora bien, si la metaficción significa 'más allá' de la ficción, esto implica una transgresión de los niveles dieгéticos. Como ejemplo de lo anterior tenemos el cuento de Julio Cortázar "Ahí, pero dónde cómo" (1974) cuando casi al inicio de la narración el narrador intradieгético comienza narrando una historia para inmediatamente después señalar su acción poética de la siguiente forma:

Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa

A Paco, que gustaba de mis relatos.

(Dedicatoria de *Bestiario*, 1951)

no depende de la voluntad

es él bruscamente: ahora (*antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir*)⁶³ o ayer, mañana, no hay ninguna indicación previa, él está o no está; ni siquiera puedo decir que viene, no hay llegada ni partida...

A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño?...

Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo, seguro que es otra de las maneras del día para terminar con las débiles operaciones del sueño; ahora me iré a trabajar, me encontraré con traductores y revisores en la conferencia de Ginebra donde estoy por cuatro semanas. ("Octaedro" 83-4)

De la cita anterior, vemos que el epígrafe que inserta la referencia de Magritte nos insta, no en el quebrantamiento del principio de no-contradicción, como parecería en primera instancia, sino ante una estrategia metaficticia que busca enfatizar la ficcionalidad del cuadro de Magritte e indicar la inconsistencia del principio de realidad, cuyo poder reside en hacernos creer que el artificio es la realidad. Por ello, apunta Orejas, "*a esto no es una pipa* podría haber añadido: *porque es una representación, el dibujo de una pipa*" (170).

Por otro lado, la dedicatoria, por inofensiva que parezca, es un guiño hipertextual a su propia obra, puesto que *Bestiario* es el primer libro de cuentos de Cortázar. Además de

⁶³ Las itálicas son mías.

un modo extratextual se podría confirmar la existencia de Paco.⁶⁴ En este punto el lector es capaz de intuir que tanto el epígrafe como la dedicatoria lo han introducido, afirma Miriam Di Gerónimo, en la "ficcionalidad, la reflexividad, la metaficcionalidad y la hipertextualidad artística" (100). Es decir, se introduce una narración con múltiples transgresiones y anulaciones de los niveles comunicativos.

Al comenzar la narración aparece una oración: "no depende de la voluntad" que no sabemos si es parte de alguna oración que no aparece en el texto, si pertenece a la narración o al narrador, ya que seguido de esto hay un espacio significativo, después del cual se retoma la narración. Di Gerónimo arroja un poco de luz a este inicio:

El sentido, en mi opinión, puede ser dual: referirse directamente a la enunciación, al discurso y considerar –como lo ha hecho Cortázar en otros contextos- el carácter del contar, inclusive el hecho de escribir como un emplazamiento que se le impone al escritor y para el cual no encuentra escapatoria, o bien, relacionarse directamente con el enunciado, el hecho principal de la historia –que luego sabremos– se repite inexorablemente. “Es él”, la aparición y la permanencia de la visión de Paco Reta después del sueño y después de muerto, el disparador, la inspiración, el motivo de la escritura. Lo que queda claro desde el principio es el rechazo de la conciencia y de la razón como responsables del acto de escribir. (101)

Es así como Cortázar no solo despliega la ficcionalidad de la narración, sino que centra a la figura del lector y lo llama al interior: "A vos que me leés".⁶⁵ Al hacer esto,

⁶⁴ De acuerdo con Di Gerónimo "la referencia de datos biográficos extratextuales confirma la identidad de Paco, quien será personaje del relato. En la realidad, tal como refiere el cuento, Francisco Reta fue "camarada de estudios" y "mejor amigo" mientras el autor estudiaba en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta"(100). Sin embargo, hay que apuntalar que no podemos afirmar, sin lugar a duda, que el Paco al que se hace referencia, sea efectivamente Francisco Reta, ya que si bien el apocope nos dirige hacia este "camarada de estudios", bien puede ser otro Paco u otro Francisco.

⁶⁵ En este punto podríamos preguntarnos ¿qué pasa si el lector es el mismo autor?, ¿se mantiene la misma relación? Para responder estas cuestiones conviene seguir a Paul Ricoeur, quien afirma que debido a la mimesis I el primer lector es siempre el autor mismo, lo que no impide que exista un lector implícito. De esto se desgrana el hecho de que, aunque el lector es el mismo autor, es siempre un lector.

Cortázar rompe definitivamente la ilusión de realidad e inserta el nivel 2 (intratextual: autor y lector implícito) dentro del mundo narrativo.

Esta cuestión se torna relevante en la metaficción ya que en una narración generalmente se llega al nivel 2 (intratextual: autor y lector implícito). Sin embargo, en la autoficción hay una denotación implícita al autor real a través de la identidad nominal entre autor real, narrador y personaje, así como a través de algunos datos autobiográficos y demás elementos paratextuales y epitextuales. Esto instauro como referente principal al nivel 1 (extratextual: autor y lector real) al modo de la autobiografía, pero sin renunciar a la construcción de un mundo posible interno que puede resultar opuesto al extratextual. Esta identidad, observa Toro, tiene el efecto de una metalepsis, ya que dentro de una narración ficcional la identificación del narrador con el autor es totalmente paradójica (72). De ahí que la metalepsis tenga lugar en la autoficción, en donde, dada la naturaleza del texto, se extiende hasta el campo extratextual.

El concepto de metalepsis fue definido por Genette en su obra *Figuras III* como "el paso de un nivel narrativo al otro" (289). Helena Beristáin, lo explica como los "traslados de un nivel ficcional a otro en las construcciones en abismo,⁶⁶ ya sea que los realicen los personajes o el narrador". (321) Por su parte, Susana Reisz (90) afirma que una metalepsis es una alteración del ordenamiento lógico de los diferentes niveles diegéticos. Finalmente, una de las posiciones más interesantes respecto a la metalepsis es la planteada por Grabe, Lang y Meyer-Minneman, quienes aceptan las rupturas de los niveles diegéticos, pero van más allá al señalar las transgresiones de orden ontológico (Lang 39). Todas estas definiciones tienen un denominador común: la transgresión. Como consecuencia, en la autoficción, la metalepsis no solo plantea el movimiento ascendente o descendente entre niveles comunicativos que llevan a cabo una transgresión de los niveles diegéticos, sino más aún, la anulación de las diferencias ontológicas entre niveles, los cuales se afirman simultáneamente en la narración.

⁶⁶ Mas adelante veremos la *mise en abyme* y su relación con la metalepsis.

Una vez más, uno de los ejemplos de literatura latinoamericana más representativos de una narración autoficcional y metaficcional y que ejemplifica la transgresión ontológica que he señalado, es el cuento *La continuidad de los parques* de Cortázar:

Había empezado a leer la novela unos días antes... Esa tarde... volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos... la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Corrió ... hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. ("Final del juego" 9-11)⁶⁷

En este cuento se aprecia la manera en que la *ilusión novelesca*⁶⁸ del protagonista de la historia tiene lugar, pero aún más importante, se muestra la transgresión que se lleva a cabo entre los niveles comunicativos al instaurar la ilusión de que los personajes metadieгéticos –los de la novela que el personaje dieгético está leyendo– se introducen en la historia y, aún más, apunta Beristáin, "se pasan a la dimensión extralingüística nuestra, es decir, de los lectores de Cortázar" (321).

⁶⁷ Hay que apuntalar que en este cuento el personaje principal es un lector que través de la lectura se convierte en un 'testigo' del drama ficcional. Aunque, el desenlace revierte esta creencia, pues el drama, del cual él es testigo, en realidad, puede ser el suyo.

⁶⁸ Así denomina Cortázar a la inmersión que el lector de esa novela -y que es el protagonista de la historia que nosotros estamos leyendo- tiene en el momento de la lectura, por la cual se deja envolver en el mundo posible de la lectura ficcional.

La metalepsis presente en este cuento es similar al de la mayoría de las autoficciones. Sin embargo, es cierto que en esta diégesis no se juega con la identidad nominal, ni con los datos biográficos, sino únicamente con la transgresión de los niveles comunicativos, por lo que a esta narración se la define como metalepsis narrativa.

Para Genette, la metalepsis narrativa es:

[t]odos esos juegos [que] 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 la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta aquel del que se cuenta. ("Figuras III" 291)

El límite traspasado en el cuento es el límite del nivel 5 (nivel hipodiegético) al nivel 4 (nivel intradiegético), ya que se va desde la historia de los amantes (nivel 5) que lee el hombre sentado en el sillón verde, hasta la narración que nosotros, los lectores, estamos leyendo (nivel 4), la cual es la historia del hombre arrellanado en el sillón verde. En este caso particular, la metalepsis narrativa de un nivel inferior a uno superior, aunque puede darse el caso contrario.

Por otro lado, Genette plantea la metalepsis del autor,⁶⁹ la cual define como la intrusión del autor que por su naturaleza es extradiegético dentro de los sistemas comunicativos de la diégesis.

Existe, sin embargo, una diferencia entre la metalepsis del autor y la metalepsis narrativa. Mientras que la primera busca llevar a cabo una transgresión de la figura del narrador o del autor, la metalepsis narrativa ubica lugares o personajes del mundo empírico. En la autoficción, el efecto intrusivo es tan impactante (Toro 73) debido a

⁶⁹ Comento brevemente el concepto de metalepsis del autor aquí para poder establecer una diferencia con la metalepsis narrativa. Sin embargo, el concepto de metalepsis del autor se revisará cabalmente en el apartado 2.3.

que, en la metalepsis del autor, tanto el autor real como su contraparte homónima ficcional son parte del mismo sistema comunicativo.

Por tanto, el efecto de ilusión referencial del autor dentro de la narración es lo que sitúa a la autoficción en relación con la metaficción, puesto que, a diferencia de otros tipos de ficción, la condición homónima entre personaje y autor provoca la transgresión de los niveles comunicativos, lo que conduce a la ambigüedad. Por un lado, sirve para hacer creer al lector que la historia efectivamente trata del autor real, cuya identidad está 'probada' por la igualdad en el nombre propio o en características biográficas compartidas. Por el otro lado, sirve para desplegar las estrategias ficcionales del texto, ya que la autoficción "no obedece a la biografía del escritor tanto como a los mecanismos que sirven para transgredir los límites ontológicos de la ficción" (Alarcón 108). De ahí que la estrategia metaficcional haya sido tan exitosa en la autoficción, puesto que el lector verdaderamente confunde al autor real con el personaje de ficción, incluso cuando la historia es claramente verosímil, aunque no verdadera.

Evidentemente, el uso del nombre propio del autor potencializa y actualiza la autorreflexión y la metaficción y lleva a pensar en la coincidencia identitaria, lo que supone un doble juego en el que parece como si lo extradiegético penetrara el marco de la diégesis y en donde se produce un reflejo del autor al interior de la diégesis. ¿Por qué? Porque, como apunta Alberca,

La identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción ... ocasiona una alteración de la expectativa del lector, que contrariamente al "aura de verdad" que, a juicio de Lejeune, produce la presencia del nombre propio del autor en el relato autobiográfico, en la novela autoficticia no se cumple. ("Las novelas del yo" 145)

Gracias a la autorreferencia tienen lugar los juegos metaficcionales y autorreflexivos, debido a la capacidad reflectante de la narración. A su vez, gracias a los juegos metaficcionales y a la presencia de elementos autobiográficos se genera el ámbito lúdico de la autoficción.

La dimensión lúdica autoficcional se da una vez que en la narración se van evidenciando los elementos metaficcionales y autorreferenciales, los cuales, en tanto campos antagónicos, crean una dubitación en el lector, quien, una vez dentro del juego intelectual que supone la trasposición de las instancias extratextuales y textuales, deberá decidir llevar a cabo un esfuerzo activo para no sucumbir a la seducción de la ilusión referencial.

2.3 La autoficción: narración paradójica

La autoficción se ha caracterizado por ser una literatura transgresora, paradójica, en donde existe una continua intencionalidad por borrar los límites de la *doxa* literaria.⁷⁰ Un tipo de narraciones en donde se encuentra presente, o aludida, la realidad. De forma contradictoria, según Casas, estas historias apelan "al referente para, inmediatamente, negarlo de forma explícita" ("La construcción" 193). Este doble movimiento de, por un lado, apelación y, por el otro, de simultánea negación del mundo fáctico, revela la naturaleza problemática de la autoficción. De ahí que, para Casas, la autoficción se constituye como "una narración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía" (Casas, "El simulacro" 33).⁷¹

⁷⁰ Como su nombre lo indica, la *doxa* proviene del griego y significa opinión. Kendal Walton, en su obra *Mimesis as Make-Believe* (1990), afirma que la *doxa* es la idea común sobre el concepto de literatura vigente en una época determinada, así como la expectativa que se tiene de ese texto inserto en ella de acuerdo con la época (en Lang 22). Siguiendo esta línea de pensamiento, se entiende que la *doxa* literaria es la visión sobre lo que es literatura en una determinada época. Sin embargo, hay que decir que la *doxa* literaria está fundamentada desde Aristóteles en la *Poética*, por lo que, si bien hay alteraciones de ciertos elementos en ciertas épocas, también hay otros que se mantienen inalterados, puesto que resultan la base, la *doxa*, llamémosle, 'general'.

⁷¹ Como señala Klaus Meyer-Minnemann en *Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar* (215), el término narración paradójica se desarrolló entre 2001-2004 dentro de un proyecto del grupo de investigación en narratología de la Universidad de Hamburgo. Este concepto fue presentado por primera vez en marzo del año 2005 en el Congreso de la Asociación de Hispanistas Alemanes, en Bremen y cuyas actas, *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, fueron editadas por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann.

La palabra paradoja deriva del griego *παράδοξος* (*paradoxoz*) que se compone de 'para' que significa "contra" y de 'doxa', opinión. (Ferrater 323; Meyer-Minnemann, "Narración paradójica y construcción" 219). La etimología de la palabra nos lleva a concebirla, en un primer momento, como lo contrario a la opinión común. Sin embargo, la paradoja, en tanto figura retórica, afirma dos sentidos a la vez y pertenece a la familia de los metalogismos, ya que vincula dos ideas opuestas en apariencia irreconciliables bajo un mismo concepto (Beristáin 380). Dentro de la filosofía, la paradoja se comprende como un concepto epistemológico, es decir como una forma de conocer. De ahí que filósofos como Gilles Deleuze afirmen que "la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez" (7), aquel que es y aquel que no es.

En tanto concepto epistemológico, la paradoja se encuentra presente en la filosofía desde los griegos hasta nuestros días.⁷² Su estudio ha insistido en la apreciación de la complejidad de la realidad y ha llevado, como apunta Ana Camblong, a "conferirle un estatuto categorial más amplio que atraviesa los discursos y opera en las acciones, las experiencias y el devenir de procesos históricos que encarnan en su mismo acontecer modelizaciones paradójicas" (30).⁷³ En esta línea es que argumento que la autoficción,

⁷² Los primeros escritos que encontramos en la filosofía sobre la paradoja son los relatos que Zenón de Elea que escribió para apoyar las tesis de Parménides sobre la unidad y permanencia del ser. Como ejemplo tenemos la paradoja de Aquiles y la tortuga, la cual afirma que sería imposible para Aquiles alcanzar a la tortuga, siempre y cuando le haya dado ventaja. Esto es, porque si le da ventaja, cuando Aquiles comience a correr, la tortuga ya estará a una distancia x , es decir, en el punto A. Cuando Aquiles llegue al punto A, la tortuga estará en el punto B. Cuando Aquiles llegue al punto B, la tortuga estará en el punto C. Y así hasta el infinito. Por tanto, el tiempo total para alcanzar a la tortuga será la suma de una serie infinita de números.

Otro ejemplo del tratamiento de la paradoja en la filosofía clásica es Heráclito, "el Oscuro", para quien lo paradójico es parte del pensamiento, del mundo y del lenguaje. De aquí su famosa frase: Nadie se mete dos veces en el mismo río.

En tiempos modernos, el tratamiento de la paradoja como principio de entendimiento de la realidad se encuentra presente en las obras de Lewis Carroll (no hay que olvidar que Deleuze se basó en las ideas en la obra de este autor para su estudio del sentido, el sinsentido y la paradoja en su obra *Lógica del sentido*), así como en la filosofía de Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell, entre otros.

⁷³ Entendiendo a la paradoja como un concepto epistemológico, es que se llevará a cabo el posicionamiento de la autoficción dentro del mundo de la narración paradójica. Para tal fin nos guiaremos primordialmente, entre otros trabajos, con los estudios reunidos en el texto de Grabe, Lang y Meyer-Minnemann *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, ya

en tanto narración paradójica, no tiene que ver únicamente con la transgresión de la *doxa* de géneros, sino con una serie de estrategias textuales que buscan construir una narración cuyos sentidos vayan en dos direcciones a la vez, es decir, referenciales y ficticios. Estas estrategias están atadas a los límites de la *doxa* literaria y a su negación constante, y tienen que ver con una estructura discursiva que contradice las estructuras comunicativas tradicionales.

Entonces, la narración paradójica⁷⁴ puede considerarse como un "medio de puesta en entredicho poetológico, por el cual las normas y reglas que constituyen la obra literaria sincrónica y diacrónicamente entran en contradicción consigo mismas" (Grabe et al. 9). De ahí que las narraciones paradójicas infrinjan la *doxa* literaria, pues por medio de la paradoja los límites establecidos de un sistema narrativo se anulan y/o transgreden (Lang 22). En consecuencia, este tipo de historias producen resultados desconcertantes y abrumantes para el lector, sobre todo porque problematizan los procedimientos narrativos tradicionales que se habían mantenido incuestionables por algún tiempo. Es así como estas narraciones, apunta Paul Greyer,⁷⁵ se resisten a la toma de poder de la lógica de una-cosa-u-otra y se vuelcan contra la formación de sistemas (en Toro 77). Es decir, las narraciones paradójicas se rebelan contra las categorías literarias establecidas en las que se determinan los límites –la *doxa*. Por esta razón, los conceptos de límite y transgresión son imprescindibles para comprenderlas.

La transgresión de categorías supone tener en cuenta que ciertas afirmaciones caen en contradicción con otras afirmaciones, cuyas verdades también parecen imprescindibles. Por lo que para llegar al punto de la transgresión paradójica se debe

que estos constituyen la piedra de toque de dicho concepto. De igual manera, se consideran los estudios críticos reunidos en la revista *Tópicos del seminario* en su número 34 dedicado a la paradoja, bajo la guía de Lorena Ventura Ramos, que reúne a diversos estudiosos mexicanos sobre el tema.

⁷⁴ En adelante sigo principalmente los postulados de Grabe, Lang y Meyer-Minnemann acerca de la narración paradójica.

⁷⁵ Greyer, Paul. "Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung". *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübing, Stauffenburg, 1992, pp. 11-24.

romper el principio de no contradicción⁷⁶ que toda paradoja encierra. Esto porque, como apunta Gilles Deleuze en *La lógica del discurso* (59), la paradoja es un proceso binario que opera como un proceso de distanciamiento, pues se parte de un sistema establecido donde se produce la confrontación de lo posible y lo imposible. Sin embargo, Lang sugiere la posibilidad de deconstruir la lógica que concibe a la paradoja como un punto ciego de observación,⁷⁷ en el que el principio de bivalencia,⁷⁸ en el que una proposición es cierta o falsa, se quede sin vigencia para que tenga lugar la percepción simultánea de las afirmaciones mutuamente excluyentes (21). Con esto, la paradoja puede crear un momento de crisis cognitiva durante la cual nada aparece de manera unívoca y todo es y no es de manera simultánea. A partir de esto, se afirma que la paradoja contiene tres elementos en juego: un elemento de orden –'o lo uno o lo otro'–, uno de inclusión –'tanto como'– y otro de exclusión –'ni lo uno-ni lo otro'. De esto se observa que

al anular el principio del tercero excluido y al añadir a la dialéctica de un "o lo uno o lo otro", operación indispensable en cualquier establecimiento de orden, la operación de un "tanto-como" inclusivo y un "ni lo uno-ni lo otro" exclusivo, ajenos a toda clase de sistematización, la paradoja convierte la dicotomía entre la unidad y la alteridad, es decir, entre la identidad y la diferencia, en la "identidad de lo diferente". (Lang 21)

⁷⁶ El "principio de no-contradicción" establece que una proposición y su contraria no pueden ser verdaderas al mismo tiempo y en la misma relación. Entonces, si $\{A \text{ es } x\} \longrightarrow \{A \text{ no es } no-x\}$, donde x y $no-x$ no son atributos contrarios. Esto se ejemplifica con la proposición 'una mesa no puede ser grande y no grande a la vez' (Bustamante 25).

⁷⁷ Para efectos prácticos, el punto ciego de observación se puede corresponder con el principio del tercero excluido de la lógica Aristotélica. El principio del tercero excluido afirma que dos proposiciones no pueden ser simultáneamente verdaderas si son contradictorias. En los enunciados $\{A \text{ es } x\}$ y $\{A \text{ es diferente a } x\}$, solo uno puede ser verdadero, al mismo tiempo y en la misma relación. Por ejemplo, tenemos que "Aristóteles es hombre" y "Aristóteles no es hombre". Solo una de estas dos proposiciones es cierta, por tanto, no se puede escoger un juicio intermedio, ya que no habría sentido alguno para ello. Por tanto, el tercero excluido es esa proposición que no es posible en esta relación.

⁷⁸ El principio de bivalencia se entiende como el principio lógico en donde toda proposición solo tiene un valor de verdad, que puede ser interpretado como verdadero o falso. Puesto que solo admite un valor de verdad.

Lo anterior puede observarse en el siguiente diagrama:

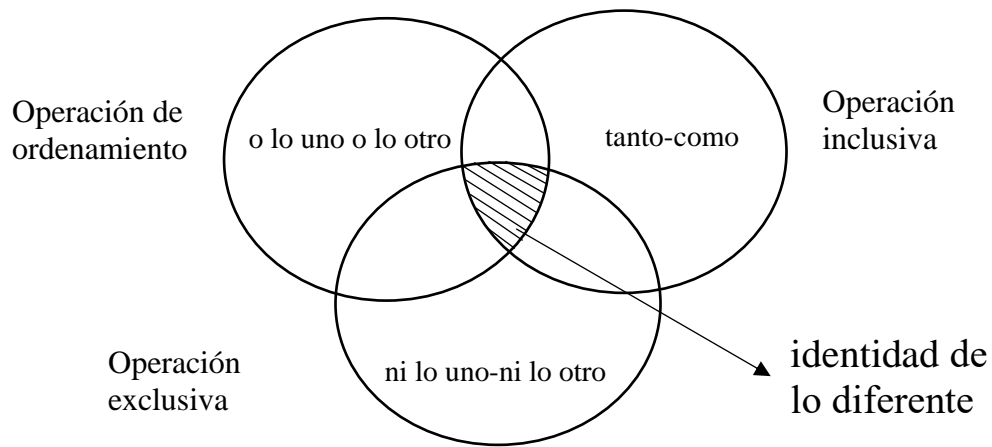


Ilustración 10. Diagrama del espacio de la narración paradójica

En esta representación se observa claramente lo ya establecido con respecto al espacio en que la narración paradójica acaece. Espacio en que todo confluye y 'es' y 'no-es' en todas las maneras posibles; en donde *es* lo diferente.

Dentro de la ficción, la narración paradójica pierde su identidad para recuperarla transformada indirectamente a través de la diferencia (Lang 22). En el caso de la autoficción, la paradoja ofrece un intersticio creativo que se basa en la simulación del principio de contradicción⁷⁹ –donde el narrador es el autor, y no, al mismo tiempo– y de la transgresión de las categorías narrativas –al transgredir los límites de los niveles comunicativos del texto. Con ello, la autoficción, en tanto narración paradójica, "pone

⁷⁹ Deleuze señala que la fuerza de las paradojas reside "en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas, o más bien, a lo que representan las paradojas" (59). Es decir, la paradoja en sí misma no es contradictoria, su contradicción surge cuando se pone en relación con la realidad, con lo establecido, con la *doxa*, cuyos aspectos son el buen sentido y sentido común.

al descubierto el proceso de [su] delimitación poetológica" (22). En definitiva, la paradoja se finca sobre los conceptos de límites, transgresiones y anulaciones de las diversas categorías lógicas en las que ella incide, impregnando a la autoficción con estos mismos.

Los procedimientos de anulación de límites de la paradoja se dividen en dos, la silepsis y la *mise en abyme*.⁸⁰ Mientras que los procedimientos de transgresión utilizan a la metalepsis o a la pseudodiégesis.⁸¹

Debido a que la paradoja emerge en momentos de crisis cognitiva, las narraciones paradójicas surgen como medios autorreflexivos que revelan lo contradictorio de estos contextos en crisis. Esto debido a que "el efecto estético de lo paradójico en la literatura puede variar entre un callejón sin salida, un "double bind", una infracción subversiva de normas, una provocación positiva o una experiencia transformativa" (Toro 78). Esto nos lleva a comprender que las narraciones paradójicas ponen en tela de juicio lo establecido para burlar sus límites, traspasarlos y fundar una diferencia; por tanto, solo son reconocibles por su negación al momento de anular o transgredir estos límites. Con ello se entiende que los límites de la lógica narrativa no son identificables como tal, sino por medio de sus contrapartes.

Para identificar los términos transgredidos por la autoficción es necesario tener presente la organización convencional de los límites comunicativos entre los niveles extra, inter e intratextuales, así como el estatuto paradójico en cada dimensión

⁸⁰ Lang, Meyer-Minnemann y Grabe utilizan el término epanalepsis, sin embargo, en este estudio se utilizará el término *mise en abyme* que es el más trabajado y conocido. Ambos términos pueden entenderse como sinónimos. Este concepto es abordador en otro apartado.

⁸¹ Lang, Meyer-Minnemann y Grabe utilizan el término hiperlepsis en sustitución de pseudodiégesis, el cual fue instituido por Genette. Sin embargo, en el presente estudio seguiré la nomenclatura establecida por el teórico francés.

enunciativa (Toro 80), los cuales establecen la poética de la autoficción; es decir, los enunciados paradójicos de doble dirección.⁸²

Hay que aclarar, sin embargo, esta doble dirección enunciativa. La autoficción transgrede los límites de lo intratextual para llamar en el discurso y la historia al referente extratextual. A pesar de ello y, como ya se ha señalado en los apartados anteriores, la autoficción es ficción en tanto que es producto de la *inventio*. Por tanto, si bien hay una simulación de rompimiento del principio de no contradicción, las autoficciones "no pretenden (y no pueden pretender), en lo que representan, ser referenciables y/o susceptibles de someterse a la prueba de la verdad fáctica" (Meyer-Minnemann, "Narración paradójica y ficción" 49).⁸³ Lo que resta es la verosimilitud.

Para que un relato resulte plausible, creíble o verosímil debe ser coherente consigo mismo, lo cual implica eliminar cualquier rasgo de contradicción. De lo que se habla es del principio regulativo de la relación lógica de "o lo uno-o lo otro", ya que este principio exige una identidad consigo misma, es decir, que la historia se corresponda con el discurso y viceversa (Lang 23). Entonces, apunta Yébenes, se habla aquí del sentido, que no es más que el intersticio en donde se articulan las series de proposiciones y de las cosas.⁸⁴ Por tanto, el elemento paradójico del sentido carece de sentido en sí mismo por lo que hay que revisarlo a la luz del sinsentido, el cual no es la ausencia de sentido, sino la instancia que lo produce (74-5). Es así como Deleuze

⁸² El concepto de enunciados de doble dirección es dado por Benjamin Harshaw para explicar el fenómeno que tiene lugar cuando desde un campo interno de referencia (el mundo del texto) se llama la presencia de un marco de referencia externo (el mundo fáctico) (150).

⁸³ Meyer se refiere aquí a las ficciones en general; sin embargo, como ya se estableció que las autoficciones son ficciones, este principio aplica de la misma manera.

⁸⁴ Yébenes está discutiendo la concepción de la paradoja en Deleuze, quien tematiza las series de proposiciones y de cosas a partir de la distinción significante/significado. Donde la serie significante hace referencia a los signos dotados de sentido, es decir, al lenguaje. En tanto, el significado contiene los correlatos objetivos de las diversas dimensiones de la proposición. Este sentido es, por tanto, la instancia paradójica. (74). Cabe recordar que, de acuerdo con la lógica formal moderna, una proposición es una oración que se examina de acuerdo con el criterio de veracidad o de su modalidad (aquello que es posible, imposible, necesario, probable, etc.). Así, toda proposición expresa un pensamiento que es su contenido y se denomina sentido (Rosental 380).

afirma que "El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*" (57). Es decir, Deleuze entiende al sinsentido como una capacidad autocreadora.

2.3.1 Tipos de paradoja

Sabine Lang, Meyer-Minnemann y Nina Grabe establecen cinco tipos de oposiciones excluyentes, que ayudan a situar a la autoficción dentro de las narraciones paradójicas.⁸⁵ La importancia de la categorización de estas oposiciones es que dotan a la autoficción de la estructura narrativa específica que constituye la base de su propia poética, entendiéndola como una narración ficticia que se opone a la *doxa* genérica y discursiva tradicional de la autobiografía y la novela.

1. En el primer tipo de paradoja se lleva a cabo una diferencia ontológica entre lo que es y lo que no es ficción. Aquí es importante "distinguir claramente entre la realidad experimentada como existencia real o modelo (ficticio) de lo (realmente) existente"(Lang 23). Para lograr esto la narración debe mostrarse como una unidad y sobrepasar su similitud con el mundo empírico.

En este punto considero importante discutir la cuestión mimética de la ficción, ya que, como se señaló anteriormente, la ficción es una *invención*. Por consiguiente, hay que tomar en cuenta la *referencia de segundo grado* propuesta por Ricoeur y dejar de lado la *referencia de primer grado*, tal como el autor lo ha propuesto para la ficción en su obra *Del texto a la acción* (204).⁸⁶ Para tal fin, la suspensión de la referencia

⁸⁵ En este trabajo solo menciono 4 de las 5 paradojas establecidas por estos autores, pues considero que la quinta no aporta a la discusión de la autoficción.

⁸⁶ En su obra *Del texto a la acción*, Ricoeur establece una distinción entre la referencia de primer grado y la referencia de segundo grado. La primera muestra la realidad a la que apunta (lingüísticamente hablando). La segunda es la propia de los mundos ficcionales, ya que Ricoeur afirma que en la literatura se debe suspender la referencia de primer grado para que la de segundo grado, que es más amplia que la primera, se manifieste. Por ello afirma

denotativa es lo que facilita la inscripción de la ficción en el ámbito del mundo posible, contenido al interior y que depende de las *variaciones imaginativas*.⁸⁷ Por otro lado, desde el planteamiento de lo paradójico, Lang plantea el concepto de 'plausibilidad', el cual apunta hacia la verosimilitud narrativa encargada de hacer que el lector 'crea' en la posibilidad de existencia de ese mundo posible. La cuestión de la 'plausibilidad' es una situación pragmática puesto que es la resultante del pacto que se establece con el lector, cuya poeticidad es el acuerdo primero entre ambos, ya que, como apunta Pozuelo Yvancos, aquello que es creíble lo es únicamente si es estéticamente convincente. Por tanto, lo maravilloso o lo fantástico se sustraen del principio de verdad o falsedad al apearse a la credibilidad de la obra poética ("Poética de la ficción" 51).

De acuerdo con esto, en la autoficción este acuerdo se da con respecto de la trasposición de modelos narrativos -autobiografía y novela- en los que se mezclan los diferentes niveles comunicativos, a partir de diversas estrategias transgresoras, que dan como resultado la superposición de los campos de referencia que caracterizan a esta forma narrativa. Por ello, la dimensión poética de la obra juega un papel esencial en la aceptación de la ilusión referencial por parte del lector en la obra de autoficción. Precisamente por esto, para potenciar que el lector realice este ilusorio vínculo entre la realidad y la ficción, las estrategias narrativas desplegadas por el escritor son esenciales. De acuerdo con Molero de la Iglesia, solo con las estrategias narrativas usadas por el escritor se puede crear la dimensión poética de la autoficción, en la que se busca derribar [de manera simulada, añadiría yo] los límites de la ficción y lo factual ("Figuras y significados"). Por ello, en la práctica el escritor se propone, por un

"no hay discurso tan ficticio -que no se conecte con la realidad, pero en otro nivel, más fundamental que el que logra el discurso descriptivo, objetivo, didáctico, que llamamos lenguaje cotidiano. Mi tesis es que la anulación de la referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada y una referencia segunda, que se conecta con el mundo no solo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de ser-en-el-mundo". (107)

⁸⁷ Para Ricoeur las variaciones imaginativas son la manera que tiene la literatura para transformar la realidad y ofrecer otras posibilidades de esta.

lado, introducir una artimaña retórica ahí en donde pueda reflejarse lo biográfico, aunque las estrategias metaficcionales desplegadas por el autor convierten finalmente el enunciado en un espacio narrativo ficticio. Por otro lado, el escritor recurre al fingimiento de voces, es decir, el nombre y voz propias del autor se insertan en la historia y este proceso de fingimiento crea una tensión que somete al lector a la ambigüedad. El impacto inmediato de este fingimiento de voces al que alude Molero de la Iglesia es el desencadenamiento de un cortocircuito que se intensifica por la confusión provocada por la identidad nominal del autor, narrador y personaje. Curiosamente, esta estrategia de fingimiento de voces acentúa la ilusión de la cual había advertido ya Mallarmé, para quien no había que confundir al hombre verdadero, aquel que ha escrito una obra, con el hombre que la obra hace suponer (en Alberca, "El pacto ambiguo" 32). Por el contrario, la autoficción juega con esa confusión.

2. El segundo tipo de paradoja propuesto por Lang se ancla en la manera en que la obra narrativa resulta ser una expresión o prototipo de su género, así como de otros géneros, tanto ficcionales como no-ficcionales (23). Es decir, que el texto mostrará su identidad a partir de la negación o relación de exclusión de las características que lo determinan.

En el caso de la autoficción, esta presenta diferencias genéricas con la autobiografía, como ya se ha explicado anteriormente. En cuanto a su adhesión a la metaficción como estrategia narrativa inherente, la autoficción se muestra como una narración que reflexiona sobre su estatus ficcional. De la misma manera, ya se han asentado las características que hacen de la autoficción una narración paradójica. Más adelante, revisaré la forma de *mise en abyme* como otro elemento constitutivo que otorga a la autoficción su estatuto específico.

3. La tercera paradoja se basa en la dicotomía entre el qué y el cómo; es decir, entre la historia y el discurso, puesto que, de acuerdo con Lang, "la narración siempre busca vincular dos situaciones: una situación presente y una ausente, o, dicho de otra manera, la situación presente de la narración (*discours*) y la situación representada de lo acontecido, de lo que acontece o está por acontecer (*histoire*)" (23).

Sobre esta paradoja retomo el concepto de metaficción, porque se ha visto que las narraciones autoficcionales y paradójicas se erigen como autorreflexivas, en donde el espacio de la historia se altera por los comentarios sobre la naturaleza de su propia escritura. Además, a mi manera de ver, la importancia del discurso en la autoficción sobrepasa a la de la historia. Esto se debe a que a nivel de la historia tenemos un relato que no se diferencia de una novela, mientras que es en el nivel del discurso en donde se lleva a cabo el proceso de ficcionalización del autor, de los eventos factuales e incluso del lector –en algunos casos. Entonces, es en el nivel discursivo que se pueden desplegar las estrategias textuales: metaficcionales, lúdicas, paradójicas, ilusorias y antilusorias que hacen de la autoficción una narración perturbadora y autorreflexiva.

4. Finalmente, Lang señala que la cuarta paradoja "funda la relación del discurso consigo mismo" (24). En otras palabras, la obra narrativa se identifica con la *doxa* que la obra misma ha fundado.

Esto supone que los elementos del discurso están en una relación paradigmática. Se trata en realidad de una relación de oposición, ya que estos elementos pueden aparecer en el mismo contexto, pero al mismo tiempo se excluyen en él mutuamente. Según esto, aparece un narrador como narrador de primer, segundo o tercer orden, o bien como uno u otro narrador de una diégesis paralela, pero no como extradiegético e intradiegético, o como intradiegético y metadiegético a la vez. (24)

En esta paradoja es donde se discuten específicamente las estrategias discursivas que ya mencioné en el punto anterior, o, dicho en otras palabras, el cómo de la narración. Para ampliar y puntualizar esta paradoja veremos en el siguiente apartado la manera en que en la autoficción funda su propio discurso.

2.3.2 Paradoja, metáfora y autoficción: propuesta de modelo analítico

Hay que tomar en cuenta que el planteamiento de la cuarta paradoja establece una relación metaficcional y, por tanto, autorreflexiva del discurso, y que la estructura propuesta por este discurso entra en diálogo consigo misma para construirse. Ante esto, se comprende la importancia de plantear una *doxa* discursiva autoficcional.

Hasta ahora hemos dicho que el cómo —el discurso— más importante en la autoficción para establecerse como tal es la identidad nominal y la ilusión de referencia que se crea entre el autor, el narrador y el personaje. Genette, como hemos revisado, establece la paradoja de la enunciación de la autoficción de la siguiente manera:

$$\begin{array}{ccc}
 & A & \\
 & \neq & = \\
 N & = & P
 \end{array}$$

Ilustración 11- Modelo de Genette para la contradicción de identidad de la autoficción

En esta representación se aprecia lo contradictorio de la narración según la *doxa* tradicional, es decir, "el *skandalon* que se vuelve contra lo común, lo conocido y lo establecido" (Simson 106) de la forma discursiva de la novela tradicional. Por un lado, está la paradoja autoficcional cifrada en la relación de no-identidad entre el autor y el narrador ($A \neq N$) y, por el otro lado, la igualdad de la relación factual, dada por la relación de identidad del autor con el personaje ($A = P$).

En el capítulo anterior, discutí las razones por las que no estoy totalmente de acuerdo con este modelo o con el de García Barrientos, por lo que propuse un modelo que muestra la semejanza entre el autor y el narrador, el cual reproduzco a continuación:

$$\begin{array}{ccc}
 & A & \\
 & \approx & = \\
 N & = & P
 \end{array}$$

Ilustración 12. Primer modelo propuesto por la autora para representar la relación de semejanza de la identidad nominal autoficcional

No obstante, esta propuesta debe completarse a la luz de la teoría de la metáfora de Paul Ricoeur, debido a que, en la autoficción, en tanto ficción, se despliega un concepto importante que funda la ilusión referencial de la relación del autor con el narrador o personaje principal: autor implícito.

En su obra, *La retórica de la ficción*, Wayne Booth introdujo la noción de autor implícito que resulta, según él, del proceso de creación y de lectura de la obra literaria. Para Booth, el autor, cuando escribe, crea una versión "implícita de sí mismo"—llámese "escriba oficial" o "segundo ego". Esta versión es una imagen que se crea del autor y que constituye uno de los efectos más importantes del autor sobre el lector. Por muy impersonal que sea, el lector —apunta Booth— construirá inevitablemente una imagen del "escriba oficial" (70-71). Dicho concepto alude a la presencia tácita del autor en el texto en tanto imagen creada por él; es decir, a "esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción" (Bourneuf & Ouellet, 233). Entonces, el autor implícito no es el autor real, el de carne y hueso, sino una categoría textual, un antifaz, la voz del autor proyectada dentro del texto.

En este punto nos enfrentamos a la referencia de la ficción, y específicamente de la autoficción, en donde evidentemente —como ya se apuntó— no puede haber una identificación total del protagonista con el autor real. Esto se debe a que la referencia de la ficción, en este caso, consiste en un autor implícito que se presenta como una

metáfora que *re-describe* al autor real, no sin antes destruir su imagen para luego recuperarla transformada en la diferencia⁸⁸ como quedó asentado por Lang. Esto es así, puesto que, como afirma Ricoeur, "la ficción tiene ese poder de rehacer la realidad y, más precisamente, en el marco de la ficción narrativa, la realidad práctica, ya que el texto aspira intencionalmente a un horizonte de realidad nueva que hemos llamado mundo" ("Del texto" 26). Entonces, a través de conceptos como *metáfora*, *re-descripción metafórica* y *función mimética*,⁸⁹ planteados por Ricoeur, podemos hablar de semejanza entre el autor real (A_r) y el autor implícito (A_i). Esto debido a que el valor del rasgo de la semejanza es primordial para el concepto de metáfora, como lo afirma Ricoeur:

tensión, contradicción y contraversión no son más que el reverso del acercamiento mediante el cual la metáfora «crea sentido»; ... la semejanza es un hecho de predicación que opera entre los términos mismos en los que la contradicción crea la dinámica de la tensión. ("La metáfora viva" 260)

Ricoeur admite el absurdo y la contradicción lógica como inherente a la metáfora, sin embargo, lo que no desaparece del todo es la relación de semejanza. Por ello afirma que, aunque se puede decir que la semejanza no es la mejor razón o causa del nuevo planteamiento, ya que esta semejanza es el resultado del enunciado, la respuesta a la objeción sobre la semejanza nos coloca en un tipo de paradoja que aporta una nueva perspectiva a la teoría de la metáfora (260).

La paradoja resulta del intento de Ricoeur por acercar dos realidades disímiles, pero percibidas a través de un intersticio en el cual se podrían encontrar estas propiedades incompatibles donde "lo semejante es percibido a pesar de la diferencia y la contradicción" (262). Es decir, la paradoja de la metáfora plantea el problema de la identidad y la diferencia, conceptos que, lejos de eliminarse, se mantienen necesarios y

⁸⁸ El concepto de diferencia también hace referencia a lo postulado por Paul Ricoeur, cuyo principio mimético de la ficción con respecto de la realidad constituye una de sus propuestas fundamentales.

⁸⁹ La *re-descripción metafórica* se ejerce sobre la dimensión de la acción. Por su parte, la *función mimética* se aplica a lo emotivo-sensorial, lo estético y lo axiológico (Garrido 71).

constantes en la metáfora. De esto concluyo que, de acuerdo al concepto de paradoja establecida por Ricoeur, la metáfora puede definirse como un *es, no es, es como*, en donde el primer término *es* (=) y el segundo, *no es* (\neq), representan la literalidad, el referente y su negación, mientras que el tercer término, *es como* (\approx), tensa la oración para derribar lo literal con lo absurdo y superarlo por un *es* metafórico que equivale, finalmente, a la semejanza de un *es como*. Esta metáfora –que Gadamer llamará fundamental– es el lugar en donde lo 'mismo' opera a pesar y con lo 'diferente'.

De esto, la autoficción se aprovecha para construir un autor implícito (A_i) que *es como*, semejante, pero contradictorio al autor real (A_r).⁹⁰ Aunque, este autor se revela a través

⁹⁰ Hay que aclarar que el uso del término "semejante" no equipara al "*es como*" metafórico con el símil. Para comprender mejor esto hay que comenzar por definir ambas figuras. Beristáin apunta que el símil funda una relación de analogía entre dos términos. Esto significa que si el símil es un metalogismo (figura del pensamiento) no hay tropo pues no hay cambio semántico, ya que la relación analógica se funda en una relación lógica. Por el contrario, si el símil se muestra como metasemema (figura de dicción), sí se habla de un tropo, puesto que esto ocurre al combinarse con la metáfora. Hay que tener claro que "un tropo produce un efecto de extrañamiento ... y ... produce un cambio en el significado que afecta el nivel semántico de la lengua" (Beristáin 100). Por otro lado, la metáfora "se funda en una relación de semejanza entre significados de las palabras que asocia, a pesar de que esa asociación se refiere a aspectos de la realidad que normalmente no se vinculan" (308). Entonces, la metáfora no lleva a cabo una sustitución de sentidos (como sí que lo hace el símil), sino que modifica el contenido semántico de los términos que asocia. Stanford and Wimsatt definen la metáfora como el proceso que resulta de usar un término, (a), en un contexto que le es extraño, (b), en donde dichos términos establecen una relación (a) y (b) que se sintetiza en (c), al tiempo que los dos términos asociados conservan su identidad conceptual, a pesar de su unificación (c) (493). Esto no ocurre en el símil por no haber cambio semántico. El tipo de metáfora que aplica a la autoficción es la llamada metáfora 'en presencia', pues en ella los términos son explícitos, lo que desencadena la posibilidad de expresiones más insólitas ya que se percibe lo similar en lo desemejante (Beristáin 314). Es decir, la metáfora 'en presencia' habla de la similitud condicionada bajo el nombre que asocia dos realidades que no se vinculan por estar en niveles diferentes: autor real, autor implícito, narrador y/o protagonista. Tradicionalmente se ha considerado al símil como figura próxima a la metáfora, ya que esta última, en tanto figura que evoca una similitud, también expresa una analogía. Sin embargo, la analogía en el símil se manifiesta mediante la comparación de dos términos semejantes, mientras que la analogía en la metáfora sirve para subsanar la incompatibilidad semántica entre elementos que aparecen identificados a pesar de pertenecer a realidades ajenas entre sí (Beristáin 101-102). En suma, la metáfora sustituye un término por otro diferente, pero con el que guarda una relación de semejanza, en donde uno de los términos tiene sentido figurado. Por su lado, el símil compara términos que son semejantes entre sí, pero cuyos términos no tienen un sentido figurado (Begué 62). En el caso de la autoficción, vemos que se trata de una metáfora puesto que no solo se funda una semejanza entre autor real y narrador, sino que hay una sustitución por la imagen de un autor implícito. Ahora bien, más que hablar de una incompatibilidad semántica, en la autoficción se habla de una

de su desentrañamiento en el texto manifiesto a través de un acto de interpretación (Prado 10). Esta relación paradójica, metafórica y metaléptica queda establecida de la siguiente manera:

$$A_r \not\approx A_i$$

De acuerdo con lo argumentado, inserto la figura del autor real y el autor implícito en el modelo que he propuesto, alterando las relaciones textuales de la siguiente forma:⁹¹

$$\begin{array}{ccc} A_i & \not\approx & A_r \\ \not\approx & & \approx \\ N & = & P \end{array}$$

Ilustración 13. Modelo de análisis de la identidad autoficcional propuesto por la autora

incompatibilidad ontológica, ya que, como apunta Champeau, "narrador y autor real no poseen el mismo estatuto ontológico, por lo que no deberían ser confundidos" (263).

⁹¹ Además de los modelos de Genette y García Berrios, este modelo parte del primer modelo propuesto por Toro, Schlickers y Luengo (19) en donde incluyen al autor implícito. Sin embargo, no concuerdo con este modelo, pues deja fuera la figura del autor real, pieza imprescindible a considerar en el planteamiento.

$$\begin{array}{ccc} & A_i & \\ \neq & = & \\ N & = & P \end{array}$$

Concuerda también, con el propuesto por Toro (85), el cual ya incluye la figura del autor real. Discrepo de este planteamiento, ya que considero que la identidad del autor real y el autor implícito no pueden ser totalmente contrarias debido a que es justamente esa fusión de las dos instancias enunciativas, la que da sustento poetológico a la autoficción. La paradoja de la identidad y no-identidad, no es suficiente para explicar el juego autoficcional.

$$\begin{array}{ccc} A_i & \neq & A_r \\ \neq & & \uparrow \\ N & = & P \end{array}$$

En este modelo vemos que hay tres tipos de signos para la identidad. Primero, la identidad metafórica (\neq) que incluye la identidad *-es-*, la no-identidad *-no es-* y la identidad de semejante *-es como-*. Después está la identidad semejante (\approx) y, para finalizar, se encuentra la identidad plena ($=$).

La primera paradoja que encontramos en este modelo es la identidad metafórica entre el autor real y el autor implícito. De acuerdo con la teoría mimética de Ricoeur, que he venido comentando, la identidad metafórica establece una ilusión de referencia que iguala al autor real con el autor implícito, así como al personaje, como sucede en la autobiografía, género que no hace mención del autor implícito porque establece una relación de *mismidad* ($A=N$) en la que se busca narrar la verdad. Sin embargo, la identidad metafórica solo puede existir dentro del mundo posible de la ficción, ya que, como apunta Ricoeur, el espacio de emergencia del sentido figurativo del juego entre la identidad y diferencia es la imaginación ("La metáfora viva" 267).

Una segunda identidad metafórica ocurre entre el autor implícito y el narrador. Dentro de la teoría de la ficción se comprende al narrador como la instancia intratextual responsable de la enunciación narrativa primaria; es decir, el narrador es el responsable de contar la historia. Esta figura siempre es ficcional, ya que es un constructo de la imaginación del autor *-real-*, de ahí que parte de la identidad entre el autor implícito y el narrador sea una *no identidad*. Por tanto, el autor implícito,

... is 'implied', that is, reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative ... Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. (Chatman 149)

Ambos, narrador y autor implícito, son entidades intratextuales. Aunque, a diferencia del autor implícito, para el estudio del narrador hay que tomar en cuenta otros

elementos, como por ejemplo el estilo utilizado por este para narrar la historia.⁹² En el caso de la autoficción, la paradoja se aplica a la dimensión ficcional que denota la identidad metafórica como la construcción de la diferencia. Es decir, por un lado, la *no identidad (no es)* "indica la ficcionalidad del texto, pues su sujeto de enunciación no es la instancia del autor" (Toro 86).⁹³ Por el otro, la identidad semejante entre el autor implícito y el narrador es la condición necesaria para crear el efecto de ilusión de referencia que, de manera lúdica, embiste al lector para hacerlo sospechar que se le está invitando a participar del juego autoficcional.

La identidad del narrador y del personaje en la autoficción indica que es un narrador primordialmente homodiegético⁹⁴ o autodiegético⁹⁵. La mayoría de las autoficciones se sitúan en esta identidad. Por ejemplo, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron, *El otro* de Borges o *La loca de la casa* de Rosa Montero. Esta última, desde el inicio de su novela nos deja claro que la focalización es un yo: "Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros" (9). Otras autoficciones, las menos, tienen narradores heterodiegéticos.⁹⁶ Tal es

⁹² Genette distingue dos tipos de narrador, de acuerdo con su relación con la historia: heterodiegético (que está fuera de la historia) y homodiegético (que está dentro de la historia). También observa dos niveles extradiegético e intradiegético (*Discurso del relato* 300-3).

⁹³ Para una revisión sobre los elementos constitutivos de la ficcionalidad habrá que referirse a Martínez Bonatti (1992), Genette (1983, 1991), Eco (1979, 1990), Mignolo (1978), Hamburger (1957), entre otros.

⁹⁴ De acuerdo con Genette, en su obra *Discurso del relato*, el narrador homodiegético, como su nombre lo indica, es un narrador intradiegético que ha intervenido en la historia que relata (300-1).

⁹⁵ Narrador autodiegético: este narrador cuenta su propia historia, por tanto, narra en 1^{era} persona del singular (302-3).

⁹⁶ El narrador heterodiegético tiene una perspectiva 'desde afuera', es decir, extratextual. Este tipo de narrador no es un personaje, sino una estancia narrativa que cuenta una historia en la que él no tiene incidencia alguna, ya que no interviene en la diégesis. Por tanto, narra en 3^{era} persona. El ejemplo puesto por Genette es la figura de Homero, quien narra una historia de la que está totalmente ausente. (302-3). A continuación, reproduzco el cuadro que resume los diferentes narradores, de acuerdo con Genette:

Relación \ Nivel	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Homero	Scherezade
Homodiegético	Gil Blas Marcel	Ulises

el caso de *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sábato, *Volver a casa* de Juan José Millás, algunas secciones de *Sefard* de Antonio Muñoz Molina o *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías. En esta última se encuentra una transgresión peculiar de la focalización –voz–, puesto que comienza con una voz autodiegética: "pero ya no soy joven y quizá no lo era tampoco entonces" (141), para luego cambiar a otra francamente heterodiegética: "Es una mujer arreglada que está a punto de dejar de ser joven lo sigue siendo con un poco de esfuerzo y esmero en las ocasiones señaladas, lo fue anoche seguro, con su escote que se guardó la tiniebla" (146). Es decir, la novela comienza narrando en primera persona –pues la voz autodiegética es la que narra en primera persona una historia que le ha sucedido a ella– para pasar después a ser una voz que narra en tercera persona.

De acuerdo con lo establecido, el uso del narrador homodiegético y autodiegético propicia de manera natural los procesos autorreflexivos y metaficcionales de la autoficción (Toro 86). Esto no quiere decir que al utilizar un narrador autodiegético u homodiegético la historia imite un referente factual, sino que también puede permitir a la historia llevarse al límite de la ficcionalidad. Como ejemplo de lo anterior, pensemos en la autoficción *Cómo me hice monja* de César Aira, a la cual Alberca se refiere como una pseudoautobiografía imposible, pues inicia en la verosimilitud biográfica hasta alcanzar un resultado antirrealista ("El pacto ambiguo" 191). Esto debido a que no solo el protagonista –César o Cesítar Aira, como se le nombra en la novela– cambia de sexo a lo largo de la narración, sino que el narrador ya está muerto –como el narrador de *Pedro Páramo*.

En la autoficción, como hemos visto, el juego de espejos al que el lector es expuesto a través del narrador en primera persona y que se asemeja al autor implícito y, a su vez, al autor real, representa una pérdida de objetividad en tanto narración del yo, aunque, por el contrario, comporta una mayor ganancia en verosimilitud, al simular un ir y venir entre los niveles intradiegético y extratextual, es decir, entre el mundo fáctico del autor real y el mundo posible creado por la narración. Villanueva afirma que la credibilidad de leer la vida de una persona contada por sí misma representa para el lector una carta abierta para pensar la intencionalidad como verdadera:

El yo narrador y protagonista sustenta una estructura de incalculable fuerza autenticadora, avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas de verismo que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual. ("Realidad y ficción" 28)⁹⁷

En este sentido, como sugiere Ricoeur, el uso del deíctico 'yo' sirve para "designar a un individuo y a uno solo" (Ricoeur, "Sí mismo" 3). Así, en la autoficción el narrador se desdobra ante los ojos del lector en la figura de lo que él cree es el autor, y que solo es el narrador. Es decir, paradójicamente el uso de la primera persona implica una presencia del autor, mientras se refuerza su ausencia como escritor real al introducirse en el reino de la ficción. Toro, basándose en Prak-Derrington y Hamburger,⁹⁸ afirma que la consecuencia de comprender el yo intraficcional como deíctico es que "el yo ficcional es la mimesis del yo real" (87); es decir, su metaforización.

Este 'yo', exaltado por el nombre propio compartido entre autor real y el narrador –con variantes, diminutivos, iniciales o cambios menores–, resume la existencia del autor, pues como señala Julia Negrete, el nombre es el primer indicio textual de que existe una realidad fuera del texto, que finalmente es la persona a la que se le identifica como responsable de la enunciación (120). En otras palabras, el deíctico y el nombre propio son las condiciones de posibilidad para que la autoficción logre, lo que Barthes denominó, el 'efecto de realidad'.

Esto es especialmente cierto en aquellas autoficciones con narradores homodiegéticos -especialmente autodiegéticos- y con niveles altos de autorreflexividad, que presentan una mayor problemática para el lector al tratar de distanciarse de la figura del autor. Por ejemplo, en el cuento *La busca de Averroes* de Borges:

⁹⁷ Villanueva se refiere aquí a la autobiografía, a la cual revisa bajo la lupa de lo paradójico a partir de los principios de realidad y ficción.

⁹⁸ Käte Hamburger, en *La lógica de la literatura*, afirma que, si el lector percibe que la historia o los personajes son ficticios, se los representa con un parecido o ilusión de realidad y los toma como tales tanto tiempo como permanezca inmerso en el mundo de ficción. (96 y ss.)

Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (101)

En esta cita se aprecia el comentario,⁹⁹ el cual permite al narrador reflexionar y problematizar su discurso, así como trazar una separación con respecto del autor. Susana Arroyo apunta que en el caso la ficción el comentario tiene un fin pragmático doble: busca la complicidad del lector hacia lo planteado en el texto y articula un espacio lúdico ("La autoficción" 199-201). Cabe añadir que, en el juego de la apariencia de alusión al mundo real, el discurso ficticio se bloquea y se establecen igualdad de condiciones con las alusiones de apariencia extratextual.

2.4 Metalepsis del autor

Genette definió la metalepsis como "toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, etc.), o inversamente" ("Figuras III" 290). Para ejemplificar este concepto utiliza la novela *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, cuyo narrador pide, entre otras acciones, la intervención del lector para ayudar a Shandy en varias de sus tareas, lo que implica el reconocimiento del lector dentro de la diégesis. A partir de este ejemplo, Genette entiende la metalepsis del autor como la intrusión del autor en los niveles narrativos superiores.

Como ya se apuntó, de acuerdo con Meyer-Minnemann, Grabe y Lang, la metalepsis es uno de los procedimientos que transgreden los límites de la *doxa* narrativa

⁹⁹ El comentario es un modo narrativo que se relaciona con la digresión, la cual suspende la historia, la acción, para introducir reflexiones sobre lo que se acaba de narrar e, incluso, sobre situaciones extratextuales e intratextuales. Este concepto ha sido trabajado por Gasparini, como se ha apuntado anteriormente.

tradicional de los relatos literarios de ficción, en términos de tiempo y espacio. Estos autores distinguen también entre metalepsis del tipo horizontal y vertical.¹⁰⁰ El tipo horizontal se refiere a la transgresión de límites en un mismo nivel narrativo, mientras que en el vertical se transgreden diferentes niveles narrativos, ya sean superiores o inferiores. Ambos procedimientos de ruptura se representan, en el nivel de la narración, como una transgresión *in verbis*, mientras que cuando se presentan a nivel de la historia se les denomina *in corpore* (Meyer-Minnemann, "Narración paradójica y ficción" 60-61).

De acuerdo con estas definiciones, las metalepsis verticales son de tipo discursivo, dada la transgresión de los límites de los niveles narrativos, mientras que las metalepsis horizontales son de tipo diegético, puesto que la transgresión se da entre las historias de un mismo nivel.

Un ejemplo de la metalepsis vertical *in verbis* la encontramos en el cuento *Borges y yo*: "yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica" (69). Esta cita, más que una transgresión de los niveles comunicativos narrativos, se trata de una transgresión ontológica, puesto que Borges afirma que él, el Borges del mundo fáctico, se va construyendo a través de la literatura que ese otro Borges, su alteridad, el escritor, escribe. La transgresión efectuada es la del discurso, ya que es la narración la que asciende al mundo extratextual fáctico para tener injerencia en la vida de Borges, el escritor.

Otro ejemplo es el siguiente fragmento tomado de la novela *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández:

¹⁰⁰ En esta tipología siguen a Genette, quien, en *Metalepsis. De la figura a la ficción*, ya distinguía a la metalepsis de transgresión ascendente y la antimetalepsis. La primera hace referencia al "autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica, ... [en la cual] se podría calificar de antimetalepsis ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar —a condición de no ver en ello más que un caso especial de metalepsis" (31).

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al autor que salta. (129)

En este ejemplo podemos ver que el autor se abisma en la novela a través de la figura del autor implícito, quien, en voz del narrador, abisma, a su vez, al lector para convertirlo en un lector implícito toda vez que este también entra en la novela buena –como llamará Macedonio a su propuesta. La transgresión efectuada es a partir del discurso,¹⁰¹ pues se invita al 'Lector salteado' a leer. Sin embargo, cuando un 'yo', el narrador, se dirige a un 'tú', el lector, se transgrede la *doxa* narrativa de ficción en el momento en que el narrador asciende del nivel 4 (nivel intradieгético: yo/tú narrado y otros personajes) al nivel 2 (nivel intratextual: autor y lector implícito).

Ahora vayamos a la metalepsis vertical *in corpore*, cuyo ejemplo por antonomasia es *Niebla* de Miguel de Unamuno. En ella, Unamuno, el autor implícito, no el real, entra a la diégesis a través de un proceso de ficcionalización, mediante el cual es capaz de hablar con Augusto, el personaje que él, Unamuno, ha creado:

Tú quieres decir que si tuvieses valor para matar a Eugenia o a Mauricio, o a los dos, no pensarías en matarte a ti mismo, ¿eh? –¡Mire usted, precisamente a ésos... no! –¿A quién, pues? –¡A usted! –y me miró a los ojos. (284)

En esta cita observamos una metalepsis no solo *in corpore*, sino como afirma Schlickers, una metalepsis vertical espacial, temporal, discursiva, e, incluso, ontológica (57), en tanto que 'realmente' el autor implícito en 'carne y hueso' desciende de los niveles extradieгéticos para ficcionalizarse en un personaje en iguales circunstancias ficticias que cualquiera de los personajes, puesto que con sus acciones se convierte en agente y ayuda a construir la historia que él mismo, no hace mucho, escribía.

¹⁰¹ El caso de la novela de Macedonio es un caso espacial puesto que la transgresión tiene lugar también a nivel de la diégesis, ya que en esta novela no hay historia, a la manera tradicional de la novela, sino que hay reflexión, hay promesa, hay anulación.

De acuerdo con esto, se observa que son precisamente estos tipos de transgresiones los que, según Liviu Lutas, ocasionan que el límite de los niveles comunicativos ficcionales pueda ser visto como un espejo de la frontera entre la realidad y la ficción, por lo que los reflejos de este espejo pueden desestabilizar al lector puesto que el lector mismo podría cuestionar su propio estatuto ontológico (141).¹⁰²

Por otro lado, la metalepsis horizontal *in verbis*, apunta Meyer-Minnemann (61), se observa en el cuento "Segunda vez" de Cortázar en cuyo final el narrador homodiegético que cuenta el 'oficio' de los que serán convocados, irrumpe de forma paradójica al narrador heterodiegético que narra lo ocurrido en la primera convocatoria del personaje María Elena. Aquí, el narrador homodiegético transgrede el límite espacial, aunque en el mismo nivel narrativo del narrador heterodiegético:

Antes de irse (había esperado un rato, pero ya no podía seguir así) pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni porqué. *Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana.* ("Alguien que anda" 46)¹⁰³

En esta cita vemos como el narrador homodiegético, quien es parte de los burócratas que esperan a la gente en la oficina, interrumpe al narrador heterodiegético –o narrador omnisciente–, para terminar la historia desde dentro de la historia.

¹⁰² A propósito de los efectos desestabilizadores de las narraciones autoficcionales que transgreden *in verbis* o *in corpore* los límites, Schlickers y Toro han publicado un interesantísimo libro titulado *Perturbatory Narration in Film*, en el que trabajan este concepto, el cual definen como: "perturbatory narration is seen as text-related and hence as referring to a combination of narrative strategies whose dislocating impact can be reinforced by dislocating content" (3) y observan que el "effect to which it refers is by no means dysphoric: on the contrary, the disturbance or disorientation in question is received by readers/viewers positively (2).

¹⁰³ Las itálicas son mías.

Como ejemplo de la metalepsis horizontal *in corpore* está el cuento *Axolotl*, también de Cortázar,¹⁰⁴ cuyo narrador protagonista narra la manera en que él mismo se convierte en el axolotl que tanto le gusta ver:

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, *vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.* (166)¹⁰⁵

En este fragmento se aprecia el momento en que el narrador, por lo menos su conciencia, transmuta de su cuerpo humano al cuerpo de un axolotl. A lo largo del texto el narrador protagonista se refiere a los axolotls como 'ellos' o 'él'. Sin embargo, en el momento de la transición, el 'yo' narrado denomina al personaje narrado y al axolotl observado: "vi *mi* cara contra el vidrio". Una vez que el 'yo' se transforma en 'él', es decir, cuando el personaje se transforma en el axolotl, el 'yo', la primera persona, estará reservado para referirse al axolotl, quien es ahora el narrador: "*Entonces mi cara se apartó y yo comprendí*" (Meyer-Minnemann, *Narración paradójica y ficción*, 62).

En suma, las estrategias utilizadas por la autoficción están encaminadas a desplegar una referencia identificante con la figura del autor real, lo que, aunado a los elementos antilusionistas y metaficcionales que dan cuenta de la cualidad de artefacto de la ficción, crea un efecto de extrañeza y perplejidad que, sin duda, contravienen la *doxa* literaria tradicional, pero que también son las fuentes de la autoficción.

¹⁰⁴ Meyer-Minnemann señala como ejemplos "La noche boca arriba", "Las babas del diablo" o "El otro cielo", todos de Julio Cortázar.

¹⁰⁵ Las itálicas son mías.

2.5 La *mise en abyme*

Dentro de la autoficción, la *mise en abyme* se erige como una estrategia antilusoria que busca resaltar la cualidad *fictum* de la obra y con ello romper la ilusión referencial.

El término *mise en abyme* nace con André Gide en 1893 en su *Diario*, donde escribe:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladado, a escala de los personajes, el propio sujeto de esta obra. Nada lo aclara mejor, ni determina con mayor certidumbre las proporciones del conjunto. Así en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío refleja, a su vez, el interior de la instancia en que se desarrolla la escena pintada... la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo "en abyme" [abismado, en abismo]. (en Dällenbach 15)

De lo que habla Gide es de que en la diégesis (d) se construya otra diégesis al interior de ella (llamémosle d1), en la que la primera se inscribe. Es decir, se va construyendo un entramado narrativo que se abisma especularmente hacia el interior de la narración en el que se superponen dos o más niveles diegéticos. Entonces, esta forma narrativa "sugiere el movimiento centrípeta que la induce a cerrarse sobre sí misma... [en donde] el reflejo que emite, más que dejarse captar por un solo espejo, se proyecta, filtrándose, en los espejos de un juego que abre, hasta perderse de vista, vertiginosas perspectivas" (Dällenbach 47). Es así como, al leer la historia dentro de la historia, el lector se sumerge cada vez más en la ficción especular que se patentiza como tal al abismarse e imponer como referente la diégesis misma.

Como ejemplo de *mise en abyme* se puede revisar el cuento *La historia según Pao Cheng* del escritor mexicano Salvador Elizondo, el cual resumo a continuación:

En un día de verano, hace más de tres mil quinientos años, el filósofo Pao Cheng se sentó a la orilla de un arroyo a adivinar su destino en un caparazón de una tortuga...[y] comenzó a inferir la historia del mundo a partir de ese

momento ... Desentrañó, como si estuvieran escritos en el caparazón de la tortuga, los grandes acontecimientos futuros, las guerras, las migraciones, las pestes ... Surgieron también todas las razas y las ciudades habitadas ... Una de las ciudades entre todas las que existían en ese futuro imaginado por Pao Cheng llamó poderosamente su atención y su divagación se hizo más precisa en cuanto a los detalles que la componían, como si en ella estuviera encerrado un enigma relacionado con su persona ... de pronto se detuvo ante una casa en cuya fachada parecían estar inscritos indescifrables de un misterio que lo atraía irresistiblemente. A través de una de las ventanas pudo vislumbrar a un hombre que estaba escribiendo ... se acercó cautelosamente al hombre y miró por encima de sus hombros, conteniendo la respiración para que éste no notara su presencia ... "Este hombre está escribiendo un cuento", se dijo Pao Cheng ... "El cuento se llama *La historia según Pao Cheng* y trata de un filósofo de la antigüedad que un día se sentó a la orilla de un arroyo y se puso a pensar en... ¡Luego yo soy un recuerdo de ese hombre y si ese hombre me olvida moriré...!"

El hombre no bien había escrito sobre el papel las palabras "...si ese hombre me olvida moriré", se detuvo, volvió a aspirar el cigarrillo y mientras dejaba escapar el humo por la boca, su mirada se ensombreció como si ante él cruzara una nube cargada de lluvia. Comprendió, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado o moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería. (79-81)

Este es un ejemplo de *mise en abyme*, mas no un ejemplo de autoficción, y muestra muy claramente los diferentes niveles diegéticos que se despliegan de la diégesis principal, la cual, como ya mencioné, resulta ser el primer nivel del cual se parte. En este primer nivel se desarrolla una narración ficticia en tiempo presente (la historia de Pao Cheng, quien viaja al futuro, el cual se convierte en el presente de la narración) que encuadra a un narrador que toma la palabra para dar cuenta de otra historia en un segundo nivel de narración, en pasado, donde se rememoran ciertos hechos biográficos

(que en el caso del cuento de Elizondo es Pao Cheng quien se inserta como voz narrativa aunque sea el narrador quien dé cuenta de los sucesos factuales sobre la humanidad). Esta tensión entre los planos diegéticos potencializa el suspenso de la narración, dependiendo de la fluidez o ralentización del narrador al resolver ciertos nudos de intriga mediante digresiones reflexivas, prolepsis, analepsis, elipsis o cambios en las voces narrativas.

A partir del ejemplo anterior vemos que "la mise en abyme se refiere al regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar un proceso literario, pictórico o fílmico mediante el cual un pasaje, un fragmento, una secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como totalidad" (Stam, et al. 229). Estos reflejos infinitos se asemejan a la teoría de los niveles narrativos planteada por Genette, en la cual el teórico francés lleva a cabo una sistematización del concepto de «inserción», el cual no puede ser cabalmente comprendido debido a la confusión entre lo extradiegético –que es un nivel comunicativo– y lo heterodiegético –que es una relación de persona– ("Nuevo discurso" 57). Dichas inserciones tienen que ver con los distintos niveles diegéticos en que se presentan las narraciones.

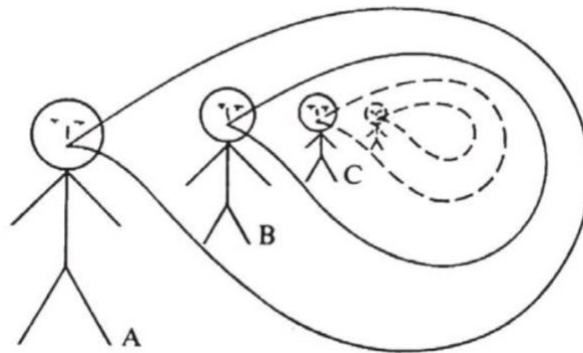


Ilustración 14- Narración intradiegética según Genette

En esta ilustración se observa que el hombrecillo A está situado en el primer nivel de la narración, es decir, en la narración extradiegética, mientras que el hombrecillo B se sitúa en la intradiegética. Genette propone este modelo para explicar los niveles y las

relaciones del estatus del narrador,¹⁰⁶ quien en el primer nivel extradiegético puede estar representado por Homero (quien a su vez es un narrador heterodiegético) o por Scherezade, quien simultáneamente es una narradora intradiegética, porque es un personaje en un relato que no es el suyo, y una narradora heterodiegética, porque también es una narradora de relatos que no son acerca de ella.¹⁰⁷

En el caso de la autoficción me inclino por alterar un poco el modelo de Genette, ya que quien está fuera de la diégesis, pero se encuentra como figura prominente debido a la ilusión referencial, es el autor implícito. No obstante, hay que resaltar que él no lleva a cabo la enunciación. Por tanto, es el narrador homodiegético, quien sí está dentro de la diégesis, el que sigue abismando historias. Aunque, si fuera un narrador heterodiegético, entonces el modelo de Genette se cumple. De lo anterior, se infiere que no hay una sola forma de *mise en abyme*, y menos si se piensa en la variedad de la autoficción. Estas variantes del *mise en abyme* se encuentran descritas en Dällenbach, quien propone tres figuras esenciales:

la *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud..., y así sucesivamente) y la *reduplicación apriorística* (fragmento en que se supone que esté incluido la obra que lo incluye). (48)¹⁰⁸

En el caso del cuento de Elizondo nos enfrentamos a una reduplicación hasta el infinito, es decir, a una *mise en abyme al infinito*, ya que el escritor comprende que "se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad a seguir escribiendo la historia de

¹⁰⁶ El gráfico sobre este tema está en la nota al pie número 96 en la página 77.

¹⁰⁷ Genette señala que no debe haber confusión al referirnos al prefijo extradiegético, aunque "parece paradójico atribuir a un narrador que está precisamente ... presente (como personaje) en la historia que cuenta (como narrador, por supuesto). Pero lo importante es que está, *como narrador*, fuera de la diégesis, y eso es todo lo que significa ese adjetivo" ("Nuevo discurso" 57-58).

¹⁰⁸ Las cursivas son mías.

Pao Cheng, pues si su personaje moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecería" (81).

Otro ejemplo de *mise en abyme* en la autoficción lo encontramos en el cuento "El otro" de Borges en donde el encuentro de un Borges maduro con un Borges joven propicia un juego de reflejos que se abisman en una historia en que se relata el futuro del Borges joven –el personaje– a manos del Borges maduro –narrador y personaje–:

-... ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?

Asintió sin una palabra. Yo proseguí un poco perdido...

– No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados.

Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre.

(9-10)

En este ejemplo se puede ver que estamos frente a una forma de *mise en abyme apriorística*, es decir, delante de un cuento fantástico que está incluido en la obra fantástica que lo contiene. Este cuento parte de una cotidianidad a un estado de perplejidad debido a la ruptura espaciotemporal que hace que concurren simultáneamente el Boston de 1969 y la Ginebra de 1918, en donde el Borges maduro de 1969 se encuentra sentado en una banca cerca de un río a donde llega a sentarse el Borges joven de 1918. En este cuento se encuentra un doble abismo. Por un lado, el cuento, cuyo carácter poetológico es el fantástico, se encuentra incluido en la vasta obra del mismo género del narrador, Borges maduro; es decir, este cuento existe en el futuro del encuentro al tiempo que es narración en presente, aspecto que pone de manifiesto la perplejidad temporal de su naturaleza fantástica.¹⁰⁹ Por el otro lado,

¹⁰⁹ El cuento, escrito en 1972 y publicado en 1975, narra un acontecimiento que tuvo lugar en 1969, para el Borges maduro, y en 1918 para el Borges joven. En el cuento se encuentra explícita la influencia de ese encuentro en la futura producción del Borges joven, cuando el narrador afirma: "Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después" (12). Debido a lo confuso de la falta del pronombre ¿cómo sabemos que quien expuso posteriormente esta opinión era el Borges joven y no el Borges

encontramos que el Borges joven está contenido en el Borges maduro, puesto que el segundo es su porvenir, aunque el primero nunca deja de estar presente.

En este cuento, la discrepancia de tiempo y espacio en que se encuentran ambos Borges insta a establecer una separación entre ambos. Esta disociación impacta en la instancia del autor implícito, quien se aprecia como diferente del narrador, quien finalmente será el único comprometido con la construcción de la historia. En tanto, esta diferenciación entre el autor implícito y el narrador introduce la ficción en la estructura discursiva y no solo en el nivel de la historia.

Toro, siguiendo a Meyer-Minnemann y Schlickers, afirma que la *mise en abyme aporística*¹¹⁰ es el "recurso narrativo que paradigmáticamente culmina en la

maduro? Revisando la producción del autor. El 'Borges joven' escribiría los ensayos sobre las opiniones del Borges maduro acerca de "los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua" (12) a partir de 1925 en su libro de ensayos *Inquisiciones*, posteriormente en *Historia de la eternidad* en 1936 y *Otras Inquisiciones* en 1952 –entre otros ensayos–, en donde se contienen y desarrollan estas ideas, primordialmente las relacionadas con el tiempo. Ahora bien, si tomamos en cuenta que el narrador sabe que ese encuentro marcó de alguna manera la escritura del Borges joven, entonces no es aventurado creer que haberle dicho que escribirá cuentos de índole fantástica podría haber condicionado el futuro de la escritura del Borges joven y, por tanto, la del Borges maduro. Esto nos posiciona en el tema del viaje en el tiempo y sus paradojas, elemento que Borges ya había manifestado como uno de los temas ejes de la literatura fantástica. Específicamente, en 1967 dictó en Buenos Aires la conferencia titulada "La literatura fantástica" en donde ejemplificó el tema de los viajes en el tiempo con Wells y Henry James. En este punto me interesa revisar el ejemplo del cuento "La otra vuelta de tuerca" de James, en donde la historia es sobre un muchacho del siglo XX que viaja al siglo XVIII porque se reconoce en un retrato sin terminar que ha sido pintado en ese siglo. Al viajar al pasado, se encuentra con un pintor que quiere pintarlo, pero que al hacerlo no es capaz de terminar la obra, debido a una extraña incapacidad por aprehenderlo y terminar el cuadro. El muchacho regresa entonces al siglo XX donde está el cuadro inconcluso que ha pintado aquél pintor. Entonces, la paradoja se establece. No podemos olvidar que en esa misma conferencia Borges mencionó como otro tema de la literatura fantástica la confusión entre lo onírico y lo real. En el cuento de Borges continuamente se habla del sueño, aunque el narrador afirma que "[e]l encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo" (14). Al respecto podemos decir que la comprensión espaciotemporal tuvo lugar, sin embargo, la percepción mental de ambos fue diferente. Para el joven fue un sueño, mientras que para el maduro fue una realidad. Hay que tomar en cuenta que Borges seguía a Berkley en cuanto a que la mente es la referencia que justifica nuestros pensamientos, lo cual queda plasmado en su ensayo "Nueva Refutación del tiempo" en el libro *Nuevas Inquisiciones*.

¹¹⁰ Meyer-Minnemann y Schlickers proponen el nombre *aporístico* en vez de *apriorístico* de Dällenbach. En el fondo, ambos términos pueden ser tomados como sinónimos.

combinación de la narración paradójica y de la metaficción, con lo cual el texto puede describir su propio proceso de creación, y siendo él mismo el resultado del proceso" (122). Este tipo de *mise en abyme*, afirma Schlickers, es un tipo paradójico ("La narración perturbadora" 277). Dicha paradoja resulta del funcionamiento de la *mise en abyme* en tanto prolepsis de algo que efectivamente existe: el cuento.

A la par de la *mise en abyme* apriorística, Toro destaca el papel fundamental de la *mise en abyme* de la poética dentro de la autoficción. Este tipo de *mise en abyme* ha sido planteada por Meyer-Minnemann y Sabine Schlicker, para referirse a la *mise en abyme* en la cual el sentido de una cita tiene un "effet [qui] concerne le texte entier" (en Toro 216). Esta tipología ya la entrevimos brevemente en el ejemplo de Borges al señalar el tipo de cuentos que el Borges joven escribirá y que el Borges maduro ha escrito y seguirá escribiendo: fantásticos. Sin embargo, Toro afirma que, contrariamente a la apriorística, la *mise en abyme* de la poética no es paradójica, sino que se asemeja más a la metaficción explícita, aunque esta última es autorreflexiva, mientras que la de la poética es autorreflexiva y heterorreferencial. Un ejemplo que Toro otorga es la novela *El cuarto de atrás* de Marín Gaité en la que la narradora describe la introducción a la literatura fantástica de Todorov (un intertexto esencial en la novela), el desdoblamiento de personalidad, así como la ruptura de límites espaciotemporales.

Con esta mirada hacia la autorreflexividad que aporta la *mise en abyme* a la autoficción, aunado a los recursos metaficcionales, paradójicos, de ilusión y antilusión, la autoficción se establece como una narración cuya paradoja estética consiste en una narración que al tiempo en que construye una historia, la deconstruye, en un intento por mostrar la ficcionalidad del texto, pero aún más, por desarrollar un proceso que se vuelve diegético.

2.6 La autoficción ¿un género poco serio?

En su artículo "La autoficción, un género poco serio" Maria Darrieussecq se refiere a que esta seriedad se debe a que la autoficción está constituida por "enunciados de realidad fingida"; término que Darrieussecq toma de Hamburger.

Para abordar esto, hay que retomar un poco de la teoría de los actos del habla de Austin y Searle, la cual, como hemos visto, es relevante para el tratamiento de la autoficción. En esta teoría se supera lo inmanente de los estudios discursivos y se pone en primer plano a la pragmática, es decir, al estudio de la enunciación, la cual evidentemente trae consigo el tomar en cuenta las condiciones de producción y recepción del texto. La importancia del desarrollo de Searle es que en él se rechaza la dependencia exclusiva del texto ficcional hacia las características semánticas o de relación del lenguaje con la realidad, mientras que enarbola la importancia de la intención del autor.

Darrieussecq afirma que la autoficción es un género *poco serio*, debido a que sus enunciados no tienen valor ilocutivo, ya que son fingidos. Para llegar a esta conclusión, toma como base el adverbio *seriamente* dicho por Genette en su comentario sobre Marcel Proust y *En busca del tiempo perdido*:

"Marcel," the narrator... addresses his prospective reader as seriously as Marcel the Character addresses the Duchess of Guermantes. The person whose "*seriousness*" –that is, whose illocutionary engagement– could be problematic is not Marcel the narrator but rather Proust the author. But I say "could be problematic," in the conditional, for in fact here (in the text...) no speech acts belong to Marcel Proust for the good reason that Marcel Proust never takes the floor; he is always "pretending," as Plato already put it, to be Marcel or someone else, no matter how the narrative content may happen to

relate to the biography, the life and opinions of its author. ("Fiction & Diction" 34) ¹¹¹

Genette subsume, apunta Darrieussecq, *En busca del tiempo perdido* a una ficción, por lo que el narrador homodiegético no puede sino llevar a cabo aseveraciones fingidas. Conuerdo con Genette y Darrieussecq en que la autoficción, en tanto ficción, no es *seria* en el sentido de fingimiento. Esto porque los enunciados creados dentro de la ficción no son *serios*, por cuanto que no se comprometen con la verdad; es decir, lo enunciado por el narrador no es un enunciado ilocutivo convencional, pues no se busca dar a conocer una verdad, ni mucho menos probarla. De esto concluyo que el narrador finge sus afirmaciones. Sin embargo, no quiero decir que la autoficción busque mentir o engañar, sino que nos indica que es "como si" todo lo que dice *fuera* verdad. Nótese el subjuntivo.

El planteamiento de Darrieussecq, quien sigue subsumiendo la autoficción a la autobiografía, e incluso de manera inversa, acarrea la creencia –profundamente difundida– de que la autoficción no revela información verdadera sobre el autor. Desde mi punto de vista, esto no resulta del todo cierto, ya que, si bien la ficción tiene como principio la verosimilitud, este planteamiento no la invalida para hablar, desde la máscara de la ficción, sobre la verdad, como si esta última fuera totalmente objetiva –si existe tal cosa– y no estuviera matizada por la duda, la opinión o las creencias. La autoficción puede proveer datos reales del autor, sin embargo, como ya se revisó, eso no es lo importante del género, sino las estrategias que hacen pasar como verdaderos algunos hechos, eventos o datos que no lo son.

Lo que considero crucial rescatar de esta importante aportación de Darrieussecq es el intento por situar a la autoficción como un género en el que se revela la simulación de realidad de sus enunciados. Cabe añadir que esta falta de seriedad es, como ya he apuntado, lo que le otorga el signo de la ludicidad, debido a que, sin este juego, sin

¹¹¹ Las itálicas son mías.

este fingimiento, no se conseguiría la dubitación del lector a la que apunta directamente la autoficción.

2.6.1 El género de la autoficción

Debido a que no se ha llegado a ningún consenso acerca del estatuto genérico de la autoficción, cabe preguntarse, junto con Colonna: "où situer l'autofiction, dans le champ des pratiques littéraires? Quel est son statut discursif ou architextuel? Est-ce bien un genre?" ("L'autofiction" 311). Colonna mismo ofrece una aproximación a la respuesta al preguntarse si acaso la autoficción es un architexto.

El architexto, define Genette, es uno de los cinco componentes de las relaciones de transtextualidad planteados por este crítico, y consiste en "el conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, tipos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular" ("Palimpsestos" 9). En términos autoficcionales se habla de que la generalidad es la ficcionalidad y la singularidad es la expresión de cada texto particular. Como vemos esta relación es muda, y echa mano de otras menciones paratextuales, por ejemplo, la palabra 'novela' en la portada o la asignación a la categoría de 'Ficción'. Sin embargo, este tipo de menciones no son necesarias, ya que esto puede manifestar un rechazo de cualquier evidencia o, al contrario, un recurso para eludir su clasificación (13), lo que constituye, en algunos casos, el juego de la autoficción.

En conclusión, debe haber dos elementos imprescindibles en una narración autoficcional. Por un lado, debe existir una clara e indudable referencia al autor real, lo que implica factores como la perspectiva, el tiempo y la temática. El otro elemento es la metafiction. Toro apunta que sin este elemento no sería posible distinguir a la autoficción de la autobiografía o de la autobiografía novelada porque los hechos se presentarían como verosímiles y/o verídicos (109). Es importante añadir que la verosimilitud es muy importante en la autoficción, aunque definitivamente no sea el objetivo primordial que permea durante toda la narración, ya que evidentemente se

necesitan los elementos antilusorios para crear momentos de inverosimilitud referencial. Es importante acentuar lo de inverosimilitud referencial, lo cual es diferente a verosimilitud, ya que no se trata de que la historia tenga necesariamente elementos irreales o fantásticos –como en el caso de *Cómo me hice monja* de César Aira– para ser considerada una autoficción, antes bien, la mayoría de estas narraciones no alcanzan el intersticio fantástico. Entonces, tanto los eventos verosímiles, como los inverosímiles constituyen la poética autoficcional.

A pesar de los elementos de determinación del estatuto genérico de un texto, dependerá del lector establecer el tipo de texto al que se enfrenta, pues contrariamente a lo que apunten los elementos paratextuales y textuales, el lector puede rechazarlos y tomar una postura propia que puede no ser la sugerida por el paratexto o el texto mismo. Aunque, como sabemos la percepción que se tiene del género orienta el horizonte de expectativas del lector, como lo señala Genette ("Palimpsestos" 13-14). En este sentido, llamar a la autoficción un architexto evitaría someterlo a una camisa de fuerza, ya que, como sostiene J.M. Schaeffer los géneros responden, más que a conceptos, a etiquetas sincrónicas utilizadas para definir textos. Esto supone que el género no es solo una lista de características, sino una que se va adaptando diacrónicamente. De ahí que este autor afirme que "el principal objetivo del estudioso de la poética debe ser menos clasificar los géneros que clarificar las relaciones entre las obras sirviéndose de esos indicios que son las distinciones genéricas" ("¿Qué es un género?" 52).

Si bien concuerdo con que los géneros son sensibles al cambio a través del tiempo, también opino que, sin un marco clasificatorio, el horizonte de expectativas del lector no podría establecer las singularidades que le permitan relacionarse plenamente con el texto (Genette, "Palimpsestos", 13; Schaeffer, "Genres littéraires" 340-1). Es por ello por lo que afirmo –y en esto coincido con Toro– que la autoficción es un architexto plurigenérico que no se cataloga contundentemente en ninguna casilla genérica, debido a sus múltiples estrategias diegéticas y discursivas que la hacen un espacio de convergencia de diversos géneros.

Capítulo 3

Josefina Vicens o la inminencia de la primera palabra

3.1 Biografía breve

El paso de Josefina Vicens por las letras mexicanas fue un vendaval breve, pero de gran impacto. En 1958 publicó su primera novela, *El libro vacío*, con la cual se granjeó la ovación de la crítica y logró el prestigioso premio literario Xavier Villaurrutia, el cual solo habían ganado Juan Rulfo y Octavio Paz. Vicens compitió con obras que se convertirían en referentes de la literatura mexicana: *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Polvos de arroz* de Sergio Galindo. *El libro vacío* habla acerca de la imposibilidad de la escritura y de cómo esa imposibilidad va erigiendo una narración arrancada de la oquedad de su propia existencia.

Después de un silencio de 24 años, Josefina Vicens publicaría su segunda y última novela, *Los años falsos* (1982), con la cual obtendría el Premio Juchimán de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Esta obra habla acerca de la muerte a la que el personaje Luis Alfonso, hijo, es sometido al verse viviendo la vida de su difunto padre, Luis Alfonso. A esta breve –Pettersson la llamará injusta ("Las pasiones" 23)–, pero fecunda obra se le añadirá un cuento, *Petrita*, inspirado por una pintura de su amigo Juan Soriano, *La niña muerta*.

Josefina Vicens vivió comprometida con su vida, su libertad y la justicia social. Nació en Villahermosa, Tabasco, en 1911 en una familia de padre español, José Vicens Ferrer, y madre mexicana, Sensitiva Maldonado Pardo. Tuvo seis hermanos, los dos primeros fallecieron, las cuatro restantes eran Lourdes, después Josefina, luego Amelia, Isabel y Gloria. Fue Josefina la hija predilecta del padre y quien llevaría su nombre. Debido a la pérdida de la finca familiar a causa de la Revolución Mexicana, la

familia se mudó a la Colonia Roma en la Ciudad de México entre 1918 y 1919 (Lojero, "Josefina" 38).

Al terminar la primaria, Vicens estudió una carrera comercial. Con escasos 14 años comenzó a trabajar en la empresa del padre, El Habanero Ripoll, quien se dedicaba a la producción de licores. Las mellas entre ambos llevaron a Josefina a buscar otro trabajo. Así, con tan solo 15 años, ingresó a las oficinas de "Transportes México-Puebla". A los 23 años se trasladaría al Departamento Agrario en donde le asignaron el apodo por el que sería conocida desde ese momento: Peque.¹¹² Fue en el Departamento Agrario donde la Peque se conectó con el mundo de la política nacional, lo que la prepararía para, en 1938, asumir simultáneamente el cargo de Secretaria de Acción Femenil en la Confederación Nacional Campesina y la jefatura de la sección femenil de la Secretaría de Acción Agraria del Partido de la Revolución Mexicana, que posteriormente sería el PRI (Cano, "Josefina Vicens" 30). Su trabajo en la política continuó pues también "trabajaba en la Cámara de Senadores con León García [gran agrarista]... de quien fui mucho tiempo secretaria y seguí hasta su campaña para gobernador" (González & Toledo 8). Con el conocimiento que le daría su conexión con la política mexicana, Vicens se inmiscuiría en el ámbito periodístico escribiendo columnas políticas bajo el seudónimo de Diógenes García, aunque su amor por la tauromaquia la llevaría a escribir crónicas taurinas bajo el seudónimo de Pepe Faroles.

El mundo de Vicens giraba en torno a la política agrarista, el apoyo a las mujeres campesinas y el arte de la lidia. Sin embargo, su inquietud por la literatura y su breve matrimonio con José Ferrel –en 1937–, la llevarían a conectarse con uno de los grupos de intelectuales más importantes en México y quienes eran críticos acérrimos de la política del régimen cardenista: Los Contemporáneos, formado Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elias Nandino, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Jorge

¹¹² En la entrevista concedida a Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, Vicens dice que entró al Departamento Agrario cuando ella "tenía como quince años y era la más joven de todas las empleadas" (González & Toledo 6). Sin embargo, como apunta Norma Lojero, el Departamento Agrario se creó en 1934, cuando ella ya tenía 23 años.

Cuesta y Gilberto Owen. Estas conexiones con el mundo artístico mexicano la conducirían, más adelante, a tener amistades de pintores de la talla de Pedro Coronel, Juan Soriano, José Luis Cuevas; de escritores como Sergio Fernández, Juan García Ponce, Octavio Paz y Juan Rulfo.

En medio de ese mundo artístico, Vicens llegó al mundo del cine mexicano a través de un empleo como secretaria del Oficial Mayor en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en 1946. Más adelante, ingresaría a la Sección de autores como escritora de guiones, siendo muy reconocida por ello. Sin embargo, su paso por el mundo cinematográfico mexicano estuvo marcado por su pasión sindicalista gracias a la cual ocupó el cargo de Oficial Mayor del STPC y más tarde el de vicepresidenta de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM).

3.2 Josefina Vicens o la dolorosa pasión por la escritura

Si encontrara una primera frase, fuerte, precisa, impresionante,
tal vez la segunda me sería más fácil
y la tercera vendría por sí misma.
El verdadero problema está en el arranque,
en el punto de partida

Josefina Vicens
El libro vacío, 219

En *El libro vacío*, Josefina Vicens nos brinda una paradoja fundada en una obra que se construye a partir de la narración sobre la imposibilidad de escribir una novela. Se narra una historia sencilla, la de José García, cuyo problema fundamental es su deseo por escribir una novela y su frustración ante su incapacidad de lograrlo, bien por sus actividades rutinarias, bien por su vida mediocre o por su confesa falta de talento. Una historia en que el narrador autodiegético crea una poética de la escritura que no puede llevar a cabo en su novela, pero que, contradictoriamente, se imprime en la novela de Vicens. Es una historia en la que "se da la sed de todo a través del vacío" (González &

Toledo 15), a través de la escritura de un diario cuyo "mejor contenido" se pulirá y pasará al cuaderno verdadero, al de la novela que, sin embargo, permanecerá vacío.

El caso de esta obra es especial, puesto que no es una autoficción explícita a la manera de obras como *La velocidad de la luz* de Javier Cercas o *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos donde el despliegue de las estrategias autoficcionales es manifiesto. En cambio, *El libro vacío* es una autoficción que se enmascara tras el simulado discurso intimista de José, de Josefina, de Pepe, de Peque, del narrador protagonista que nos inserta en el drama del escritor, en la rémora de la escritura: "Aquí estoy, tembloroso, preparado, en espera de la idea que no llega" (Vicens 34).

En este apartado se busca aportar una nueva contribución interpretativa a una obra que se ha abordado desde distintas perspectivas: existencialistas, de la identidad, del patriarcado, lo femenino, feminista, pero que no se ha estudiado desde la autoficción, por lo que esta mirada resulta innovadora. Esta autoficción aborda, a través de 29 apartados, las reflexiones de José García en torno a temas como el deseo e incapacidad por dejar de escribir, la frustración por escribir, la manera en que él debería de escribir, las peripecias de la vida diaria y su posibilidad de volverlas narraciones efectivas, las frustraciones cotidianas y, por último, la aceptación de su mediocridad e incapacidad de escribir de algo que no le sea íntimo. El tratamiento de estas temáticas dota al texto de fuertes relaciones autorreferenciales, autorreflexivas, metaficcionales, metanarrativas y de ilusión referencial. Por tanto, el objetivo de este apartado es determinar el estatuto autoficcional de *El Libro vacío* a través del análisis y explicitación de la ilusión referencial establecida por el nombre, el juego de elementos autobiográficos, el efecto intimista de la escritura del diario, la identidad, así como el establecimiento de una poética y antipoética de *El Libro vacío*. Por otro lado, analizar el funcionamiento de las estrategias antilusorias de la dimensión metaficcional y el recurso del *mise en abyme* de la poética y apriorística que instauran una autorreflexión sobre su propia construcción y una explicitación de su condición *fictum*.

3.2.1 La búsqueda de la referencia

A primera vista el nombre del narrador personaje, José García, solo se relaciona por ser la forma masculina del nombre Josefina. Si bien es así, este nombre también encierra todas las identidades de la autora. Hablamos entonces de un doble ocultamiento. Como ya dije, Josefina Vicens escribía columnas políticas y crónicas taurinas, las primeras bajo el seudónimo de Diógenes García y las segundas bajo el de Pepe Faroles. La combinación de ambos seudónimos origina el nombre de José García. Sin embargo, no hay que dejar de lado que su padre se llamaba José Vicens o que su primer esposo –quien fue un amigo muy querido incluso más después de la separación– se llamaba José Ferrel y que, incluso, ella era mejor conocida como la Peque.¹¹³ Esta doble ocultación del nombre nos introduce en lo que Kripke postuló como *error ab initio*, aunque de manera doble, es decir, no bajo la identidad del nombre del autor, sino bajo la identidad de los seudónimos primero y después de la de la autora. Entonces, para el caso de la novela de Vicens, al modelo de $A_r \not\approx A_i$ que planteé en el capítulo anterior, habría que añadirsele $A_r \not\approx A_a \not\approx A_i$, en donde A_a (autor alteridad) representa la identidad doble y masculina.

El travestismo textual que Josefina exhibió a lo largo de su carrera periodística, llamémosla la realidad, y en la voz de sus personajes, llamémosla la ficción, es palpable. Se puede argumentar, como sugiere Ute Seydel (123) que la utilización del narrador masculino le abrió las puertas como articulista de prensa de dos mundos regidos por lo masculino. Sin embargo, en el ámbito literario, en diversas entrevistas, se cuestionó a Vicens la utilización de la voz masculina en sus novelas,¹¹⁴ a lo que ella respondió ejemplificando con escritores como Tolstoi o Flaubert quienes siendo hombres crearon personajes femeninos y nadie los había cuestionado (Cano y Radkau

¹¹³ Para ampliar estas conclusiones pueden referirse a Domenella ("Josefina Vicens" 76; "tesoros de la memoria" 18), Lojero ("Era yo mismo", 140-50; "Josefina Vicens" 119).

¹¹⁴ En diversas entrevistas realizadas casi dos décadas después de la publicación de *El libro vacío* este punto fue abordado. Sin embargo, en las numerosas reseñas contemporáneas a su publicación realizadas por críticos de la talla de Ramón Xirau, Rodolfo Usigli, Carlos Pellicer, Emmanuel Carballo y Sergio Fernández, no se hizo alusión alguna al uso de la primera voz masculina (Luiselli 21).

137). Lo cierto es que la autora se desarrolló en un mundo de hombres. En su labor sindicalista, desde lo agrario hasta lo cinematográfico; en sus pasiones periodísticas, en lo político y lo taurino. El uso del travestismo textual en *El libro vacío* (y en *Los años falsos*) puede responder también a la búsqueda de una autoridad literaria dada por la voz masculina en un mundo literario y cultural patriarcal. No es lo mismo que desde un lugar privilegiado un hombre use la voz de mujer, lo que no tiene mayor impacto en cuestión de género, porque el hombre ocupa un estatuto de poder discursivo. (Sánchez 152; Saltz 80). Ana Clavel apunta que este travestismo textual es un enfrentamiento literario desde la formación de un imaginario ficcional –como recurso narrativo– contra la visión androcéntrica del discurso patriarcal ("Hombres narrados" 76). Saltz (81), por su parte, apunta que una escritora parte de un punto discursivo no solo no privilegiado, sino disminuido por partida doble: una escritora que escribe con voz de mujer, de ahí el uso del narrador masculino. Tomando esto en cuenta, se puede suponer que debido al entorno social, cultural y literario de Vicens resultara comprensible travestirse, porque como afirma Cecilia Böhl de Faber, mejor conocida como Fernán Caballero, "Si se hubiera dicho que es una señora nadie la lee" (en Gil, "Escrituras travestidas" 62).

Sin embargo, hay otras consideraciones que tomar en cuenta: la homosexualidad de Josefina Vicens. La autora nunca hizo alusión pública a su homosexualidad, sin embargo, era muy conocido este detalle por todos los que la rodeaban. Incluso su forma de vestir era francamente lo que se entendía como masculino, sobre todo considerando que el México en el que ella crece es un México postrevolucionario que ensalzaba la imagen del hombre fuerte, libre y viril, mientras que reservaba adjetivos como sumisa, obediente, "mujer de casa", entre otros, para la mujer. La imagen de Josefina es la del hombre libre.



Ilustración 15. Josefina Vicens, 1947. Archivo de Aline Pettersson

Vicens "cultivó una masculinidad como la de Juan Charrasqueado: era borracho, parrandero y jugador, un camarada capaz de abrirle la puerta a Juan Rulfo en las horas que una mujer juzgaría las más impropias de la madrugada" (González, "Josefina" 39).¹¹⁵ A pesar del despliegue de características masculinas, la autora nunca habló de su identidad sexual, ni de su relación con la actriz Anita Blanch,¹¹⁶ pues le horrorizaba la idea de exhibir su vida privada (42). La anécdota con Rulfo y otras tantas muestran a una Josefina que transgrede las normas de lo femenino de su tiempo y se enfila en franca performatividad del género¹¹⁷ mostrando una imagen "masculina" que se

¹¹⁵ En una entrevista que Aline Pettersson dio a Carolina Kerlow –que se publicó como documental– contó esta anécdota: resulta que cuando Juan Rulfo vio la adaptación cinematográfica de su cuento "Talpa" se decepcionó tanto que bebió mucho y llegó en la madrugada a casa de su amiga Josefina Vicens a llorar su pena. Ella, al verlo, le dijo: "Juan, ¿quieres que te sirva más tequila?" (Kerlow). Este documental está disponible en YouTube bajo el nombre de "Garbanzo de a libra. Josefina Vicens: una alegría urgente". Para Vicens la anécdota es un recuerdo doloroso, tal y como lo consigna la entrevista hecha por González Dueñas y Toledo (11).

¹¹⁶ Josefina Vicens se refería a Ana María Blanch como "una hermana" (González y Toledo 13), con quien realizó un viaje a Europa por varios meses. A su regreso, la escritora comenta que ante la falta de un lugar dónde vivir, Anita le dijo que ella tenía una casa grande, por lo que ella se mudó ahí, pero "con absoluta independencia" (13).

¹¹⁷ Judith Butler acuña el término performatividad para hacer una diferenciación entre sexo y género, entre lo biológico y las características que se asumen y se despliegan en lo cotidiano, en cuya vivencia "la identidad de género no es sino un resultado performativo" (Butler 297).

retoma en sus obras narrativas. Quizá esta situación sea por su abierto deseo de libertad y su conciencia de la situación de las mujeres, la cual criticó en diversas ocasiones, pues, en general –salvo pocas excepciones–, dirá Vicens, se conforman con un papel pasivo y una vida confinada al mundo doméstico (Cano y Radkau 135). Como vemos, la ilusión referencial del nombre que se establece en *El libro vacío* no es una ilusión que se desvela al primer intento, sino que exige una doble revelación debido al doble ocultamiento. El nombre es aquí el encargado de crear la relación metaléptica que asimila la relación de la autora implícita con el narrador.

La segunda fuente de ilusión referencial es la que se establece textualmente a través de paralelismos autobiográficos entre la autora y el narrador autodiegético. Primero tenemos la preferencia que la abuela tiene por el narrador protagonista: "Yo era su nieto preferido y merecía la distinción porque ella era mi abuela preferida. Ciertamente que no conocía a la otra, que vivía en España" (Vicens 39). Norma Lojero ("Josefina Vicens 32"), en la biografía que escribe de Vicens, advierte la relación privilegiada que Amelia Pardo, la abuela materna mexicana, y Josefina mantenían. También señala que las hermanas Vicens Maldonado no conocieron a la abuela paterna, quien vivía en España. Otra de las coincidencias es que José García vivía en la costa y después se muda a la ciudad de México. Si bien Josefina no vivía en la costa, Villahermosa es una ciudad llena de ríos y lagunas, razón por la que Carlos Pellicer la llamaba "mis aguas", para referirse a su ciudad natal.

De la misma manera, existen referencias a personajes reales. Por ejemplo, a su profesora Josefina Zubieta, quien fue profesora de Josefina (42) y también lo es de José García: "La profesora, Josefina Zubieta, de la que yo y todos los demás niños estábamos enamorados..." (Vicens 131). Todos estos elementos pueden ser indetectables si no se tiene una amplia información biográfica.

Existen también dos elementos que son fácilmente verificables: el cigarro y el aspecto físico; aunque hay otro difícilmente verificable: el insomnio. Josefina Vicens fue una fumadora empedernida; a lo largo de su vida el cigarro fue un gran placer para ella, así como la bebida. Sin embargo, ganó la batalla contra el alcohol, pero no la del tabaco, a

quien se mantuvo siempre fiel. A la par, José García padece del mismo mal: "Necesito dejar de fumar tanto o procurar dormir un poco más" (206). La situación del sueño fue un problema constante para la autora, quien, en entrevista con González y Toledo (5) afirmó que "[d]esde muy pequeña padezco insomnio. Me acuerdo que mi madre me bañaba en agua tibia con hojas de lechuga para que yo pudiera dormir".



Ilustración 16. Josefina Vicens con sus colegas

De izquierda a derecha: Adolfo López Portillo, Josefina Vicens, Rafael Baledón, Rodolfo Echeverría Álvarez (director del Banco Nacional Cinematográfico), Alberto Issac, Jaime Casillas (vocal secretario), Emilio Carballido y Carlos Ortigoza. Archivo de Aline Pettersson.

En cuanto al último elemento autobiográfico, tenemos la complexión física compartida por de ambos. Josefina Vicens era una mujer menuda y pequeña, como se atestigua en la foto anterior.¹¹⁸ De la complexión de José García nos enteramos a través de la anécdota del suéter: "Mi hijo lo había usado varios meses, pero con las lavadas se encogió... y quedó bien para mí, que soy bajo y angosto de hombros" (163).

¹¹⁸ Mucha gente piensa que el apodo de Peque se refiere a la corta estatura de Josefina. Sin embargo, ella misma ha aclarado (González y Toledo 6) (Kerlow) que se le puso ese apodo debido a su juventud al entrar al Departamento agrario.

El tercer elemento por el cual se establece la ilusión referencial es la imitación de un discurso intimista dado por la escritura del diario.¹¹⁹ Esta estrategia brinda un mayor impacto en la confusión entre las instancias intratextual y extratextual debido al efecto autobiográfico que propicia. La elección de la primera persona en esta novela responde más a la intención confesional que, apunta Domenella ("Josefina Vicens" 77), resalta el artificio, propiciando un aumento de la verosimilitud del texto. Con ello, Vicens establece el juego autoficcional entre el narrador protagonista y el autor implícito: "...lo primero que anoté con grandes letras, como una flecha que anunciara el peligro, fue: "NO HABLAR EN PRIMERA PERSONA". Eso arrastra inevitablemente al relato a las cosas particulares, reducidas al tamaño exacto de la casa familiar" (42). Y eso es lo que sucede con esta autoficción. Al usar la primera persona se plantea una estrategia textual compleja que busca asimilar la voz del narrador con el autor implícito e insertarlo simuladamente en el mundo extratextual, el de la autora. Aunado a esto, el tono confesional permitirá humanizar la voz de José García puesto ¿qué más humano que las flaquezas y zozobras de la vida diaria? y, por otro lado, ¿qué mayor dolor para

¹¹⁹ No hay que perder de vista la influencia que la corriente existencialista pudo haber tenido en Vicens, sobretodo porque uno de sus autores favoritos era Sartre (Lojero 258). El existencialismo estaba en boga en el ámbito artístico mexicano desde la década del cincuenta; autores como Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y José Revueltas incorporaron a su obra los temas de la angustia, la muerte o la nada. Debido a la influencia en escritores que fueron cercanos a Vicens, así como su predilección por las lecturas de Sartre, no es difícil suponer que la utilización del esquema novela-diario de Vicens pueda ser una emulación de la novela-diario *La Nausea* de Jean Paul Sartre (1938), la cual respondía a un "autorretrato de un personaje que busca su salvación" (Beltrán 13), de la misma manera que lo hace *El libro vacío*. Además, no poco inciden algunas de las temáticas como la vida inauténtica, la angustia y el sinsentido. Más allá del círculo inmediato a Vicens, se respiraba también el ambiente existencialista entre intelectuales de la talla de José Vasconcelos o Alfonso Reyes quienes continuamente se referían a Heidegger, mientras que Octavio Paz llevaba a cabo una crítica al Sartre tardío. Sin embargo, fuera de la esfera artística e intelectual, el existencialismo se diseminó a la población gracias al grupo *Hiperión*, el cual estaba integrado por profesores jóvenes y alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro, Salvador Reyes Nevares, Fausto Vega y Leopoldo Zea (siendo este el último en integrarse). Este grupo eligió como tema de estudio lo mexicano y se dio a conocer en 1948 a partir de una serie de conferencias sobre el existencialismo francés. (Hurtado, 10; Díaz 25-40, Ramírez 298-300). Como vemos, la influencia de la corriente existencialista impregnó el ambiente artístico e intelectual mexicano. Para ver de manera más profunda la relación entre la obra de Vicens y el existencialismo remitirse a Angélica Tornero con su artículo "Existencialismo y literatura. El libro vacío de Josefina Vicens".

el escritor que enfrentarse al "infierno blanco"¹²⁰ sin la capacidad poética sino únicamente con el deseo? Estos cuestionamientos son verosímiles en la medida en que son humanos y, si bien algunas veces pueden resultar dramáticos, no se alejan de la realidad.

La ilusión narrativa de *El libro vacío* es especialmente fuerte. Para ello tiene que ver el estilo confesional que inserta al lector en la habitación íntima del narrador-personaje pues nos transmite de primera mano sus emociones, sentimientos, flaquezas, defectos y reflexiones, en fin, nos trasmite "una vida que sólo en su expresión halla su objeto" (Zambrano 82). Es así como gracias a la utilización del diario y, por consiguiente, del tono confesional, nos enteramos de su desazón ante la escritura y sus cuestionamientos, "¿Cómo harán los que escriben? ¿Cómo lograrán que sus palabras los obedezcan? Las mías van por donde quieren, por donde pueden" (Vicens 69); también sobre los resabios de los sueños frustrados: "[s]ollocé inconsolable por lo que se me moría, antes de vivirlo" (74); sobre sus reflexiones y angustias existenciales como, por ejemplo, "[d]e la espera más difícil, de la más dolorosa, la de uno mismo" (100); sobre sus propuestas poetológicas en la construcción de un personaje, quien "debe ser trazado con tan naturales y sueltos caracteres, que dé la sensación de que en cualquier momento puede escupir, aun cuando no lo haga durante todo el relato" (48); de su añoranza y aceptación al fracaso de escribir una novela puesto que "es de tu realidad de lo único que puedes hablar. Y si de ella no te es posible extraer lo que requieres para un libro distinto y trascendente, renuncia a tu sueño" (179), pero, ante todo, nos enteramos de la reflexión ontológica de que el cuaderno "[e]stá vacío, lo sé muy bien, no dice nada. Pero yo sé, yo únicamente, que ese vacío está lleno de mí mismo" (195).

El efecto de ilusión narrativa creado por el tono confesional y el uso del diario se da también por los elementos metanarrativos del texto, es decir, aquellos que describen el

¹²⁰ Vicens constantemente se refirió a "el infierno blanco" (Vicens, "El infierno blanco") para hacer referencia a la hoja en blanco como metáfora de la angustia y dificultad del escritor al momento de iniciar el proceso de escritura.

proceso mismo de la narración: "A fuerza de desear que algunos de mis personajes resultaran simpáticos, los orillaba a decir constantemente cosas amables, hasta que de pronto me percataba de que al escamotearles la compleja totalidad del hombre, los privaba de vida" (44-5). En esta cita se patentiza que la búsqueda poética de José García tiene por destinatario a otros escritores que, como él, experimentan el fracaso, momentáneo o eterno, en el oficio de escribir. Por supuesto, el primer narratario es él mismo: "José García, lee tu cuaderno, borra esas frases absurdas y presuntuosas y sustitúyelas con la única que realmente te es posible firmar" (178), aunque el narratario implícito de la novela es, por supuesto, el lector. La intensa autorreflexión llevada a cabo en el texto aumenta la ilusión del efecto de discurso factual.

El libro vacío cuenta con muchas otras iridiscencias intertextuales que lo conforman, las cuales constituyen el siguiente elemento de ilusión referencial. La intertextualidad es un elemento imprescindible ya que pone a la obra en relación con otros textos, tradiciones o discursos, con lo cual ayuda a jugar con la referencialidad y ficcionalidad, ya sea al interior o al exterior de la obra. Donají Cuéllar menciona algunas relaciones intertextuales como son la similitud con la actitud de los poetas malditos y con la tradición literaria que privilegia la escritura por encima de los temas (214). Conuerdo con ambas, aunque con la segunda con algunos tenores.

Temas como la embriaguez, la soledad y la desesperación son poetizados por Charles Baudelaire en su obra *El spleen de París*. Desde el título se remite al lector al tedio, al cansancio, los mismos que se atestiguan en las reflexiones de José García. En su poema "Embriáguense", Baudelaire invita a que por medio del "vino, poesía o virtud" nos enajenemos "para no sentir el horrible peso del tiempo quebrando la espalda y doblándonos hacia la tierra" (116). En *El libro vacío*, José García usa la embriaguez para aislarse de la angustia que le produce su necesidad de escribir: "A medida que la embriaguez se va apoderando de mí, yo voy apresando algo que es la verdadera paz"

(59-60); aunque también usa a la escritura como elixir para embriagarse del deseo cumplido.¹²¹

En cuanto a la intertextualidad con la tradición que privilegia la escritura por encima de los temas, nos encontramos con Mallarmé en la poesía (Cuéllar 224) y Flaubert en la narrativa (Bradú 18). Esta tradición fue seguida en México por el grupo de Los Contemporáneos con sus *novelas líricas*, entre las cuales destacan: Jaime Torres Bodet, *Cripta*, 1937; Salvador Novo, *Nuevo amor*, 1933; Gilberto Owen, "Perseo Vencido", 1942; Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, 1938; José Gorostiza, "Muerte sin fin", 1939; Jorge Cuesta, "Canto a un dios mineral", 1938-1942. Para Sergio Fernández, *La Dama de corazones* de Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen serían los referentes directos más importantes. Considero que dicha intertextualidad con los contemporáneos tiene solo pocos puntos en común y muchos más de diferencia. La intertextualidad se basa en el tratamiento preponderante del yo, la subordinación de la anécdota a la escritura y el uso de la poesía, que en los Contemporáneos se orienta, sin duda, hacia lo "purista". Sobre esta intertextualidad, Cuéllar apunta que *El libro vacío* continúa esta tradición debido a que reduce la anécdota en favor de la problematización de la escritura, resuelta en una novela autorreferencial y metaficcional" (219).¹²²

¹²¹ Con referencia a la relación con los poetas malditos, no es descabellado pensar que Vicens pudo haber estado expuesta a las lecturas de los escritores mexicanos de inicios de siglo, quienes estuvieron muy influenciados por estos poetas franceses. Rafael Pérez Gay afirma, en "La parábola del tedio", que la vida social mexicana de inicios de siglo descansaba en el tedio porfirista y que, gracias a los poetas malditos, los escritores mexicanos pudieron inventar su propia mitología del *spleen*: "promesas de ajenjo, amores de burdel, noches épicas en el antro y bohemia en el bulevar" (19). Temas que contravenían claramente la propuesta porfirista. El caso más excepcional y acabado de la mitología maldita mexicana, no solo por su narrativa sino por su forma de vida es el de Bernardo Couto Castillo (1880-1901), quien murió a los 20 años en medio de burdeles, cantinas, drogas y alcohol. Couto produjo solo un libro de cuentos que buscaba llevar a cabo un estudio de la muerte: *Asfódelos*. Algunos otros escritores que seguirían esta corriente son: Ciro Ceballos, Alberto Leduc, Carlos Díaz Dufoo y Ángel del Campo. Todos ellos contaban con influencias de Gautier, Laforque, Baudelaire, entre otros.

¹²² Si bien existe una fragilidad en *El libro vacío* en tanto hipertexto de las novelas líricas de los Contemporáneos, considero que más bien se puede extender su intertextualidad como hipotexto. *El libro vacío* fue una novela innovadora en su momento, una metaficción temprana en la escena literaria mexicana, razón por la cual algunos autores (Gutiérrez 49-50; Sánchez 154) consideran que tuvo una

Otro punto de intertextualidad coincide nuevamente con Flaubert y con la tradición del travestismo textual, ya sea bajo el uso de narradores o personajes contrarios al sexo biológico del autor, como en el caso de Flaubert con *Madame Bovary*, o con los autores que decidieron firmar su obra con un nombre del sexo contrario como George Eliot (Mary Beth Evans), George Sand (Aurora Dupin), Fernán Caballero (Cecilia Böhol de Faber), Yasmina Khadra (Mohamed Moulessehou), entre muchos otros.

Finalmente, todos los elementos anteriores nos llevan al último mecanismo para establecer la ilusión referencial: la identidad entre el narrador autodiegético y Josefina Vicens, la cual se establece por los elementos epitextuales y autorreferenciales. Los elementos epitextuales han arrojado una gran cantidad de información que de manera directa proporcionan los vasos comunicantes entre el narrador y la autora. Por epitextos me refiero principalmente a dos entrevistas realizadas a la autora, una encuesta y un programa televisivo. Las entrevistas son las realizadas por Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo (1986), así como la de Gabriela Cano y Verena Radkau (1989). La encuesta la organizó Emmanuel Carballo (1977) y se inserta como apéndice en el cuadernillo de la entrevista de González y Toledo. El programa televisivo es el coordinado por Carolina Kerlow (2004) y está disponible en línea.

En estos epitextos se deja clara la relación escritural, más no autobiográfica, entre Josefina y José García, pues Vicens no vacila en afianzar y distanciar la relación entre ambos. Vicens se aleja de lo autobiográfico al afirmar: "¿Por qué voy a escribir una autobiografía? ¿Quién soy? Nadie" (González y Toledo 27) a la par que afirma que su intención era escribir una novela. Hay que tomar en cuenta que cuando publicó *El libro vacío* y ganó el premio Villaurrutia, Vicens era prácticamente una desconocida en la escena artística de México, por lo que los lazos de ilusión referencial no fueron vistos desde un inicio, sino casi dos décadas después.

limitada difusión. Su estatus como hipotexto se sentirá más de una década después en escritores como Salvador Elizondo, Juan García Ponce o Vicente Leñero.

En el epitexto que es la primera entrevista, la autora justifica el uso de un narrador masculino porque "me hubiera sido muy difícil escribirlo en femenino porque entonces yo me hubiera entremezclado en el asunto" (González y Toledo 27). Esta cuestión lejos de alejar la interpretación autoficcional, la enfatiza. Además, Josefina afirma que desde joven ella siempre escribió: "Había escrito desde muy joven, pero nada me gustaba" (27). No solo escribió historias que nadie leyó, sino columnas políticas, crónicas taurinas y guiones cinematográficos. Por su lado, José García nunca había escrito nada, aunque ha peleado con la idea durante mucho tiempo: "No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años" (Vicens 25).

En cuanto a la relación escritural, Vicens la patentiza al afirmar que "[e]l problema de escribir o no escribir no es ni de José García ni de Josefina Vicens, es de ambos. Es decir, aquél es el reflejo de ésta. En la novela yo le di a José García mi problema" (González y Toledo 22). Este problema fue tratado abiertamente por Vicens, quien en entrevista con Cano y Radkau afirma que "[p]ara mí escribir es una tortura, es un masoquismo necesario, porque también tengo el deseo de escribir. Sé la tortura que es pero no puedo reprimir el deseo de hacerlo" (134). Por su lado, José García también expresa su deseo y frustración: "Es bien claro; son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir" (50). Esta relación de angustia escritural llegó a tal punto que, cuando Emmanuel Carballo realizó una encuesta¹²³ a 190 escritores mexicanos para que respondieran a las preguntas ¿por qué escribo?, ¿para qué escribo? y ¿cómo escribo?, Vicens contestó: "[y]o sólo puedo repetir las palabras que dije hace 19 años, porque siguen siendo mis verdades amargas y amadas" (González y Toledo 50). A partir de ahí responde con citas de *El libro vacío*. Al final de sus respuestas la autora pide: "No me hagas estas preguntas, querido Emmanuel, no

¹²³ Los resultados de la encuesta de Carballo fueron publicados en la revista *Cuadernos de comunicación* –de la cual Carballo era editor–, no. 24 y 25, junio-julio 1977. El texto completo de las respuestas de Vicens se encuentra también incluido, a manera de apéndice y con el título de "El oficio de escribir", en la publicación de la entrevista de González Dueñas y Toledo, "Josefina Vicens: la inminencia de la palabra", que es la que uso en el presente trabajo.

a mí que he escrito un solo libro y que casi no creo que me alcance la vida para terminar el otro. He sufrido mucho al contestarte" (53).

En las respuestas de Vicens a la encuesta de Carballo se deja claro el recurso paradójico autoficcional, a través del vínculo metaléptico explícito que se establece gracias a los epitextos. Este vínculo une a la escritora real, Josefina Vicens, con su narrador ficticio, José García, a través de un discurso factual, la respuesta a la encuesta, que se produce desde el discurso ficcional, la voz del narrador. Este recurso paradójico va de lo intradieгético a lo extratextual y con ello instaуra la ficcionalidad del narrador, es decir, su imposibilidad. En estas respuestas, Vicens no solo responde con la voz del personaje, sino que establece un diálogo con él:

Así, la segunda pregunta queda contestada: escribo para nada; escribo por condena y escribo para mí. Sin embargo, el mismo José García me recuerda ahora lo que *le hice confesar* cuando aseguraba que escribía sólo para él: "Pero claro, yo mentía deliberadamente. No escribo para mí. Se dice eso, pero en el fondo hay una necesidad de ser leído, de llegar lejos; hay un anhelo de frondosidad, de expansión. Y cuando *le hago* ver que en sólo tres cuartillas ya *estamos* cayendo en contradicciones, *me reclama con mis propios argumentos*. (González y Toledo 52)¹²⁴

La voz de José García se entrecomilla para dar resolución a las ideas y temores de Josefina Vicens. La *doxa* autoficcional descendente se rompe. La paradoja permanece: la instancia del narrador sale al mundo factual para dar voz a la autora real. Sin duda una transgresión vertical *in verbis* ascendente.

La autorreflexividad se muestra constantemente en el texto, pero aún con más ahínco en lo establecido por los epitextos. Pese a ello, no podemos entender estos vasos comunicantes como prueba irrefutable de una relación unilateralmente autobiográfica, ya que, como apunta Sandra Lorenzano (87), aunque Vicens reconozca todas estas

¹²⁴ Las itálicas son mías.

similitudes, aunque comparta la opacidad y monotonía de los oficinistas, aunque tiemble ante el vértigo del lenguaje y de sus cuadernos, que son también los de José García, existe una diferencia que hace toda la diferencia y rompe cualquier ilusión referencial: Josefina Vicens sí escribió una novela; José García, no. Entonces, a pesar de todas las coincidencias y todos los residuos factuales, *El libro vacío* es la novela de Josefina Vicens; José García no ha escrito más que un diario.

Todas las estrategias explicitadas anteriormente muestran una novela multidimensional cuya temática se cifra en la búsqueda de aprehensión del lenguaje, la dificultad de narrar y la búsqueda de sí. Estas estrategias, como vimos, buscan crear una ilusión referencial.

3.2.2 El rompimiento del velo

Mientras que los recursos del apartado anterior son elementos que coadyuvan a levantar la dimensión ilusoria de la referencialidad, los elementos que se abordarán a continuación ayudan a establecer la dimensión metaficcional, la cual es el recurso autoficcional para crear un antilusionismo lúdico que evidencie el aspecto ficticio (*fictum*) de la narración.

Uno de los elementos que mencionamos en el apartado anterior fue la identidad nominal de segundo grado –dada por el uso de los seudónimos. Este elemento, a la par de crear una ilusión referencial, crea un efecto ambiguo en el texto, pues planta la duda en el lector sobre si lo que lee es un relato de ficción o una especie de autobiografía, ya que esta dubitación se cimienta en el *mise en abyme* en el que autora y narrador se reflejan (González, "Una escritura" 155). Esta ambigüedad establece, desde el inicio, un sustrato paradójico que se mantendrá a lo largo de la narración, puesto que esta identidad nominal de segundo grado también configura otra identidad dual: la metafórica entre autora real y autora implícita. Es decir, el desdoblamiento en un narrador masculino que alude metafóricamente a la autora cuyo sexo biológico es mujer.

La identidad establecida en *El libro vacío* tiene un revés de imposibilidad e irrealidad. Mientras que es una identidad paradójica basada en la metalepsis *in verbis* ascendente —con la autora implícita—, también constituye una metalepsis horizontal *in verbis*. La horizontalidad viene dada por el tratamiento de la alteridad intradiegetica, la cual ha machacado a José García para que escriba: "Veinte años de oír: "tienes que hacerlo..., tienes que hacerlo". De oírlo de mí mismo. Pero no de ese yo que lo entiende y lo padece y lo rechaza. No; del otro, del subterráneo, de ese que fermenta en mí con un extraño hervor" (25). Adriana Gutiérrez, ampliando la idea de Domenella ("tesoros de la memoria" 22) sobre la dualidad de identidades, desarrolla la idea de que estas personalidades son el narrador y el metanarrador (53). Este planteamiento resulta pertinente debido a que explica la escisión de las instancias narrativas intradiegeticas. Sin embargo, considero que no son solo dos personalidades, sino tres: José García, el narrador; el metanarrador que denominaré poético (metanarrador_p), y el metanarrador reflexivo (metanarrador_r). José García, el narrador, es la instancia narrativa regida por las otras dos: aquella que narra las anécdotas y que sufre por su deseo constante de escribir, y la otra que reflexiona y critica lo escrito por la anterior. Esta discordia lleva a José García a la evidente fragmentación de la identidad y, por tanto, de la historia. Lo anterior se basa en que a lo largo de la narración el narrador manifiesta ambas instancias, pelea con ambas y pacta con ambas:

uno no se seca por sí mismo, sino por uno mismo. Secarse por sí mismo es carecer del elemento que humedece y conserva la frescura. Y secarse por uno mismo es hacer desaparecer voluntariamente ese elemento... Y eso es lo que hago. Un "yo" se ha secado por él mismo, no por sí mismo, y el otro, que lo sabe, sabe también que siempre encontrará alguna forma de robarle su última gota... Ya quisiera nombrarlos... Saber en cuál puedo confiar y de cuál debo defenderme... Parece que los dos se lanzan a lo suyo, apresurados, despiadados, y yo siento que me van dejando atrás. (49-51)

Esta dualidad, estas alteridades, crean una división que se expresa en el deseo-frustración de la escritura y la crítica-reflexión de todo lo escrito. La lucha discursiva sitúa a *El libro vacío* como una narración paradójica y metaficcional. La paradoja se

funda en la anulación de límites de la *doxa* de la novela y la trama. Esta anulación se expresa a través del recurso de la *mise en abyme apriorística* y de la *mise en abyme* de la poética, las cuales, a partir del planteamiento de las alteridades, se erigen como metáfora de la dualidad que permea toda la autoficción. Por un lado, son estas alteridades las que obligan al narrador a comprar dos cuadernos: el borrador, el número 1, el "pozo tolerante" (Vicens 29) y el otro, el número 2, en donde se verterá lo que valga la pena. La *mise en abyme* apriorística se asegura de que la dualidad contenida en los cuadernos incluya a su vez la dualidad de la obra que lo incluye. La *mise en abyme* de la poética se encarga de refractar dicha dualidad al texto entero, la cual se extiende a las dos hermanas, a las gemelas que le gustaban, a las dos mujeres a quienes ama (la mujer y la amante) y los dos hijos varones (Domenella, "tesoros de la memoria" 22).

La dimensión metaficcional en esta novela no busca solamente exponer la ficcionalidad de la historia, sino, como apunta Frederick Holmes, intensificar la significación de esa ficción en el lector (210). Esto se debe, como mencioné en el apartado anterior, al tono intimista que se forma a partir de la escritura del diario y a la dualidad de alteridades. En tanto, la lucha entre ambos metanarradores despliega otro elemento autoficcional: el narrador poco confiable. El metanarrador poético busca construir una narración trascendente, sin embargo, esa búsqueda, así como las constantes críticas y reflexiones de su contracara, lo orillan a la autorreflexión de su propia intrascendencia y, por ende, de la intrascendencia de su relato. Pero más aún, lo hace autoconsciente de su constante enmascaramiento de la realidad para levantar con ella, con su simulación, una realidad literaria que se le cae a borbotones y con ello nos muestra su ficcionalidad. Es ahí cuando escuchamos la voz del narrador, José García, aunque con intervenciones del metanarrador poético: "Esta noche soy verídico. (*No me gusta esta última palabra: es dura, parece de hierro, con un gancho en la punta. En el cuadro dos la suprimiré.*) ... Esta noche soy sincero... Hoy descanso. Hoy digo la verdad. No podré escribir jamás (Vicens 30-1).¹²⁵

¹²⁵ Las itálicas son mías.

En esta cita se lee –en itálicas– la voz del metanarrador poético, el cual aún tiene la ilusión de la escritura. También vemos al narrador, José García, quien en un momento se quita la máscara de la escritura para afrontar la no-escritura. La lucha entre ambas instancias deja entrever el juego discursivo en el que la conciencia del narrador pone en entredicho su propia confiabilidad.

La ludicidad impregnada en el narrador poco confiable, lleva al lector a dudar sobre lo que ha leído a través del recurso de la autorreferencia, estrategia que se esfuerza por transmitir un sentido del mundo ficticio (Alter 175), el cual se hunde en la ficción para mostrar su estatus. Es decir, a través de poner en relieve la poca confiabilidad del narrador, se revela el mundo de la ficción. Es por ello por lo que estas contradicciones se presentan a lo largo de la narración: "Todo lo que voy a escribir hoy es rigurosamente cierto. Lo digo porque parece que hago trampas. Y no es así" (125). Esta cita, como la anterior, lleva al cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción, con lo cual establece la paradoja en el plano de la enunciación, pues si la razón por la que se escribe es para afirmar que ahora sí se dice la verdad eso implica que anteriormente no se ha dicho, por lo que lo argumentado a continuación acerca de la apariencia de hacer "trampas", se contradice. Es decir, la paradoja se finca en afirmar que ahora sí se dice la verdad y negar que antes se haya dicho una mentira, de ahí el contrasentido.

Otro elemento antilusorio es la *mise en abyme*. A simple vista, esta estrategia no parece ser predominante en el texto; sin embargo, este es uno de los recursos más utilizados, como iremos viendo, puesto que sus reflejos proporcionan un sustrato para la autorreferencialidad y la autoconsciencia.

Un ejemplo de *mise en abyme* de la poética y apriorística lo encontramos en las historias de las amantes. La primera se presenta cuando José García narra la historia adivinada de un hombre –que es como tantos, como todos–, quien está en el salón "Gran Vals" abatido por la espera de "esa", solo "esa" y no otra, y de que el alcohol "le adormezca la dignidad y le dé fuerzas para ir a tocar una puerta" (67-68). La historia de este hombre anónimo es también la historia de José García y de su propia lucha por

alejarse de sus amantes. Primero de aquella cuarentona que conoció a los 14 años y que tras hacerle el amor "brutalmente" lo rechazaba de la misma manera, tras lo cual él seguía buscándola: "Anda, niño, vístete y vete... Tal vez ningún otro niño habría vuelto, pero yo sí, esa misma noche, inevitablemente, llevándole de regalo un pedazo de aquel tierno pan que hacía mi madre" (102-103). Después, ya de adulto, su lucha por no volver a los brazos de Lupe Robles: "me salía a la calle, resuelto a buscarla. En el camino me arrepentía y regresaba... Otras veces llegaba a su casa y me quedaba contemplando la ventana de su cuarto. Nunca había luz" (158). Estas historias, como tantas otras que relata y que parecen inconexas, surgen como fragmentos simulados que van construyendo inadvertidamente una unidad, que solo es tal al refractarse entre ellos, lo que creará ese efecto autorreferencial. Es así como la *mise en abyme* apriorística se revela a partir de la idea de la construcción de la trama a manera de cajas chinas que inicia con la historia del hombre en el cabaré, la cual contiene a las otras dos, en orden cronológico y en apartados subsecuentes.

Estas historias de desamor se relacionan abismalmente con los conceptos establecidos por el tema principal de la novela a través del cual se expresa el principio poetológico de la narración: el placer y el dolor del acto de escritura. En el apartado 14, el narrador, José García, explicita estos conceptos:

Y nadie entendería que no puedo romperlos [los cuadernos], que no he podido hacerlo nunca; que en las noches llego a ellos tímidamente y los tomo con un tierno, con un triste amor y acaricio sus pastas, y me alarmo ante sus hojas llenas y me extasío ante las que todavía están en blanco y pienso que alguna vez, en alguna de ellas, escribiré por fin algo, no sé qué, algo que no tenga que quedar en la sombra, como todo esto. (97)

En esta cita se consignan la timidez del primer contacto, seguida del placer de la entrega para finalizar con el dolor de la espera. En el caso de las amantes, como en el caso de los cuadernos, el deleite tímido del primer contacto solo es sobrepasado por el éxtasis de la entrega, que invariablemente finaliza con una dolorosa despedida, bien por la decepción del encuentro, bien por la nostalgia del regreso. Sin embargo, en

ambas relaciones permanece la melancolía de la espera y el júbilo del "instante total" que no se enturbia. En cuanto a la escritura, el júbilo se corresponde con la aventura del éxtasis de la escritura, mientras que el resabio permanece por el sentimiento de "angustia, de atracción, de abismo... [en donde me] pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra" (98).

A través de estas simetrías abismadas, como de tantas otras, se descubre la autoconsciencia de la obra, la cual es establecida por la presencia narrativa de José García, quien, al romper el flujo narrativo de la reflexión que deviene anécdota –en este caso–, detiene la historia para mostrar la consciencia de su quehacer como escritor: la eterna búsqueda y la espera.

Otro elemento, ya mencionado, que patentiza la dimensión metaficcional es la lucha entre ambas alteridades: el metanarrador poético y el metanarrador reflexivo. El primero será el encargado de escribir las anécdotas, de recurrir a la memoria y construir una trama a través de una poética de la vida:

Reyes no podrá olvidar nunca el momento en que tomó ese dinero. Su castigo no había que buscarlo en la cárcel... El verdadero castigo es su memoria, que revivirá en cualquier momento el suceso minuciosamente, con todos sus dolorosos detalles.

Pero igual que el castigo mayor, la memoria puede ser también el más tibio refugio y la más suntuosa riqueza del hombre. (Vicens 174)

Estas pequeñas historias cotidianas son las que harán reflexionar al narrador sobre la vida, pero sobretudo sobre su propia vida, que él encuentra gris y anodina, adjetivos que la hacen incapaz de levantar cualquier historia, pues "¿[q]ué puede contar de su vida un hombre como yo?"(43). Aunque para él, en última instancia, no es la vida, ni la experiencia, sino la imaginación, "una imaginación de la que carezco en absoluto" (45), la que es el sustrato de la obra literaria. José García, en su confesa esterilidad, se da cuenta de que "cada nueva palabra es un machacante retroceso a la primera y que

ésta es tan intrascendente e insegura como la última" (53). Este caer en cuenta de su propia incapacidad de escribir la novela –que no incapacidad poética, como ya vimos–, nos inserta por los caminos de la autorreflexividad y la autoconsciencia. Esta autoconsciencia va tomando forma hacia el final de la novela, cuando él aceptará que su lenguaje, el verdadero, no la quimera del artífice de la escritura malograda, sino "el tenue lenguaje de mi destino" (Vicens 114) es el de la cotidianidad.

Esta poética de la cotidianidad se basará "en el amor y el adiós" (74), pero también en la soledad y la duda. Por ejemplo, sobre la pequeñez e intrascendencia del hombre que se despide de la grandeza colectiva: "Se morirán todos y siempre habrá nuevos José García que los reemplacen y ocupen su *mínimo* sitio en la vida" (94).¹²⁶ Una intrascendencia que se le irá revelando por y en la escritura, a través del reconocimiento de sus debilidades y deseos, de soledades y convivencias, las cuales salvará a través del cuerpo de ese otro que nos conforma y por el que "no percibimos el paso del tiempo y [con el] que el envejecer juntos es una forma de no envejecer" (104). Pero, sobre todo, se dará cuenta de la constante duda sobre lo que elegimos y la manera en que nos signa como sujetos dubitativos y exiliados de nuestras propias elecciones: "Lo quería todo y no me resignaba a elegir porque la elección significaba un corte al total anhelado. Ahora pienso ...[q]ue tal vez me defendía de la mediocridad en que después iba a hundirme" (123). Así, esta poética de la cotidianidad se da solo a través de la autorreflexión de su propia vida, la cual en última instancia es la de todos.

Gracias a estos planteamientos del metanarrador poético, comienza la lucha entre este y el metanarrador reflexivo, con quien la obra se transforma en un acto de meditación, de autorreflexión de una poética "[d]el oscuro acto de escribir, [y de] la escritura como personaje central" (Pettersson, "Prólogo" 11). Como apunté, el metanarrador reflexivo es el encargado de llevar a cabo la crítica de aquello con la calidad necesaria para pasar al cuaderno dos, a la novela. Evidentemente su criticismo es extremo y nada

¹²⁶ Las itálicas son mías.

resulta digno de mancillar su vacuidad, pues "como no sé hacerlo tengo que no escribir" (Vicens 50).

Justamente es este criticismo, esta hiperconsciencia –dirá Genette–, el que lleva a la fragmentación de la trama, a la nulidad de la *doxa* narrativa, para instaurar como eje central la poética de la escritura del diario, que, en última instancia, es la novela que leemos. Una poética en la cual "la pobreza de la descripción ahonda el dramatismo de la miseria que se pretende remarcar; la falta de adjetivos da una medida más justa a la pobreza del ambiente" (Vicens 46). Esta cita funciona como elemento ficcional y autorreflexivo, así como de *mise en abyme* de la poética de *El libro vacío*. En cuanto autorreflexión resulta implícita ya que no se menciona directamente que sea la estética del diario el que está construido de esta manera y, como apunta Fabienne Bradu, *El libro vacío* es el título de la ficción, el libro fracasado de José García, pues el libro *lleno* es el de quien tiene la conciencia que da origen al libro que leemos, es decir, de Josefina Vicens (51). En cuanto a *mise en abyme* expresa una poética del lenguaje, uno diáfano, capaz de dejarse sentir en toda su vacuidad; como Vicens lo expone, un "estilo seco y árido", (González y Toledo 34). Uno que dé cuenta de "cómo el acto que se realiza en un momento, y por razones que sólo a ese momento pertenecen, puede quedar fijo en nosotros y condicionar toda nuestra vida" (Vicens 174). Es decir, un lenguaje que "no es de adornarse sino de sentirse" (González y Toledo 20). El tipo de lenguaje planteado en la obra es el que dota al texto de su elemento autorreflexivo, al construirse y cavilar sobre sí mismo, pero, sobre todo, con el que se muestra el mundo de la obra.

El estilo *seco*¹²⁷ del lenguaje puede funcionar como un reflejo metafórico de la pobreza mostrada en el texto: la pobreza material y la pobreza del destino humano. Por ejemplo, el relato que José García hace de su compañero Reyes es abrumador, no solo por las condiciones y consecuencias del robo, sino por esa otra narración que se desliza

¹²⁷ Considero que el lenguaje de *El libro vacío* no es seco, como afirmó Vicens. Más bien, me parece que es de una delicada poesía que se ciñe al motivo de frustración e incapacidad de dominar el lenguaje, pero que lúdicamente se muestra en los resquicios del deseo, tímida pero insistentemente.

penosa entre los detalles de las carencias dignamente disimuladas: "Yo entendí que Reyes escondiera su pañuelo, delator de una pobreza que pudorosamente trataba de recatar" (163). El pañuelo roto sirve como metáfora de la pobreza material mostrada en el texto, de los suéteres que pasan de mano en mano, de los pagos en abono, de los refrigeradores pequeños pero bonitos, de los relojes inservibles, pero con brillantes falsos; en suma, de las penurias de la clase media. Además, es una metáfora de la pobreza social reflejada en el complejo de inferioridad¹²⁸ instalado en el imaginario colectivo mexicano, el mismo que rompería las ilusiones de José García y de tantos otros José García, quienes se verán condenados a ser oficinistas autómatas sin la posibilidad de ser marineros:¹²⁹

Mi padre... pronunció un dramático discurso del que sólo pude entender que yo era el único hijo hombre, la esperanza de su vejez y el protector de mis hermanas. Recuerdo que a medida que mi padre hablaba me invadía una especie de asfixia... Fue la primera vez que sentí el horror de estar encerrado, condenado sin remedio. (74)

De esta conciencia adquirida de su destino, pasiones, carencias y anhelos se origina el siguiente elemento: la poética de la cotidianidad del metanarrador poético y la poética de la escritura y del artista del metanarrador reflexivo. El primero irá construyendo su poética y con ello va sentando las bases para que el metanarrador reflexivo vaya proporcionándonos los andamios estéticos del diario y, a su vez, de *El libro vacío*. Por ejemplo, el metanarrador poético dirá: "¿[c]reo todavía en el libro? Me lo pregunto muchas veces. En ocasiones pienso que podría aprovechar algo de lo que he escrito... pero me da miedo leerlo porque sé que nada tiene continuidad. ¿Cómo voy a

¹²⁸ Samuel Ramos postuló el concepto de complejo de inferioridad en los mexicanos en su obra *El papel del hombre y la cultura en México*. Este concepto fue ampliamente difundido por el grupo de filósofos mexicanos *Hyperión*, del que Ramos formaba parte. Octavio Paz también se refirió a este concepto en *El laberinto de la soledad* (Cuéllar 215).

¹²⁹ De joven José García quería ser marinero, su padre, sin embargo, canceló esa posibilidad. Ante esta negativa, José García se sumiría en el desconsuelo de su primer deseo quebrado, lo que con el tiempo entendería que es el sino del hombre: el amor y el adiós (74).

ordenarlo?" (176) y el reflexivo contestará: "olvida tu desorbitada ambición de escribir un libro que a todos interese; acepta tu verdadera medida y comprende que si no has escrito otra cosa es porque solo puedes referirte a lo que es tuyo" (177). También proveerá de una explicación que unificará los fragmentos de la alteridad: "Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, sí lo haría en su conjunto... [pues] en su totalidad me expresa" (189). Debido a este diálogo es que emerge la voz del narrador, José García, quien afirmará sobre el encuentro de ambas alteridades:

Pero ocurre que aunque los dos persigan propósitos distintos, siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar, para demostrar por qué no debe escribir, y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo, si esa demostración requiere ser escrita... son sólo dos frases. Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir. (50)

Este enfrentamiento es el que llevará al metanarrador reflexivo a teorizar sobre el arte de la novela, sobre su estructura interna, sus voces, sus puntos de vista móviles, la fabulación e incluso, sobre sus riesgos (Ruiz 194, Prado, "Metaficción" 123). Entonces, de ese enfrentamiento surgirá una poética del artista, del escritor, de la escritura y la recepción, la cual resulta paradójicamente en la antipoética fingida del metanarrador poético: "El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria... [y como] no ha podido incorporarse a ella ... la describe con tal verdad que es como si le arrancara un pedazo" (Vicens 199). Esta descripción sigue el concepto romántico del artista, de ese ser que sufre pero que desborda imaginación a través de "lo insólito, lo oculto, lo reprimido, lo que está más allá del límite" (Romero 104). Sin embargo, esto solo es una antipoética simulada puesto que el metanarrador poético es un escritor, uno que abraza lo cotidiano del hombre, "un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e intransferible" (Vicens 205), desde donde lo universaliza. Así, la seña particular del escritor es la escritura; la fama, publicaciones, entrevistas y estudios críticos serán la parte social, que no por ello, no deseada. Con esta afirmación, el

metanarrador poético personifica, desde la aceptación de sus limitaciones, lo explicitado por el metanarrador reflexivo en torno a la poética de todo escritor: de aquel que escribe el diario, de la que escribe la novela y de tantos otros:

el artista es aquel que nace con todos los signos del hombre y uno más que lo distingue y lo obliga. Algunos darán preponderancia extrema a ese solo signo, mutilarán los restantes, dolorosamente, y elegirán la soledad para entregarse a él por entero; otros le encontrarán sitio y expresión en el centro de su vida; otros más no podrán salvarlo y lo verán ahogarse en las circunstancias de una existencia ardua y oscura; otros, incluso, lo sentirán dentro sólo como una extraña angustia y no sabrán reconocerlo. (205)

A su vez, el metanarrador reflexivo expone, en toda su crudeza, una verdad importante que permea calladamente a lo largo de todo el texto: "[e]scribir es decir a otros, porque para decirse a uno mismo basta un intenso pensamiento y un distraído susurro en los labios" (Vicens 55). Esta verdad es la de la literatura, cuyo objetivo es ante todo comunicar el mundo creado por el texto.

Finalmente, la explicitación de la poética para la novela vacía resulta en la poética de *El libro vacío*.¹³⁰ El lector se encuentra ante una obra que es hipertexto e hipotexto a la vez, lo que lo hace confirmar, una vez más, que está leyendo una obra metanarrativa autorreferencial y autoconsciente. Mientras lee la máxima "no usar la voz íntima, sino el gran rumor" (Vicens 42), cae en cuenta de que esta es la primicia de la autoficción de Vicens, donde lo interior, lo personal "es lo único que te pertenece, lo único que conoces, lo único que comprendes y, por tanto, lo único que puedes expresar" (178), pero que en tanto humano se proyecta como el rumor universal.

En la paradoja que resulta de leer la obra que el narrador pretende escribir, el recurso del *mise en abyme al infinitum* se delinea en el plano de la historia, puesto que el relato

¹³⁰ Gloria Prado apunta acertadamente la anterioridad que los planteamientos de teoría literaria que se establecen en *El libro vacío*, tienen con respecto de los teóricos, "quienes teorizaron después que ella lo hiciera en esta espléndida novela que reúne la crítica y la teoría literarias" ("Metaficción" 123).

de *El libro vacío* de Vicens es el relato del diario de García, el cual a su vez es el relato de *El libro vacío*.

Un último elemento que considero imprescindible mencionar es el primer apartado de la autoficción. Al iniciar la lectura parece que la historia comienza ahí y que arranca con una confesión dolorosa: "No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años... lo explicaré con sencillez. Es la única forma de hacérmelo perdonar" (Vicens 25). Sin embargo, al leer el apartado dos nos enteramos de que ese es el verdadero inicio del cuaderno uno: "Hoy he comprado los dos cuadernos" (29). Entonces, el apartado uno corresponde a una especie de prólogo redactado después de la experiencia de la escritura del diario. En este prólogo, el narrador lucha con el metanarrador poético para decirnos que ha escrito algo —el diario— y que no puede perdonarse este "resultado", aunque ha disfrutado el "recorrido". Este prólogo, hace pensar, una vez más, el intento intimista, pues al presentar su texto a los lectores, desvela la simulación del no querer ser leído: "quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también" (27). A través del prólogo se completa la poética de la escritura planteada por el metanarrador reflexivo, y es que, como apunté anteriormente, el escritor escribe para ser leído. Este prólogo es una *mise en abyme* de la poética que se repetirá en todo el texto, ya que nos presenta los puntos principales: la lucha por escribir y no escribir, el placer de la escritura, el dolor de escribir, las alteridades, el deseo de ser leído, la simulación de no querer ser leído y la espera de sí mismo. Con este prólogo se evidencia la forma circular de *El libro vacío*, el cual después de haber terminado con el ardiente deseo de encontrar "una primera frase, fuerte precisa, impresionante" (219), comienza con una tremendamente impactante: "No he querido hacerlo" (25). Este prólogo parece vaticinar el largo silencio narrativo de Vicens que le siguió a la publicación de su primera obra y que adjudica, ella misma, a su carencia de imaginación, por la "que he escrito un solo libro y que casi no creo que me alcance la vida para terminar el otro" (González y Toledo 53).

3.3 Conclusión

Como hemos visto, Josefina Vicens no escribe una autoficción explícita a la mirada inexperta, sino que siembra bajo el manto de la confesión y de la escritura de un diario, los elementos que la constituyen. Nos enfrentamos, como lectores, a una obra paradójica, metanarrativa y metaficticia, cuya complejidad no se recoge en la primera lectura.

En un primer momento, presenciamos una metanarración que, a través de la lucha discursiva de las tres instancias narrativas, nos presenta una obra que narra, ya directa o indirectamente, el principio poetológico y el proceso de construcción de la obra. La literatura que habla de literatura a través de un narrador autodigético, desdoblado en el artificio de dos metanarradores, que quiere escribir una novela.

En un segundo momento, se nos presenta una novela autoficcional a través de la incorporación de elementos referenciales claramente identificables con la autora. Estos elementos crean una ambigüedad que instaura la dimensión ilusoria de la referencialidad. Considero que los recursos más importantes son el uso de los seudónimos utilizados por Vicens para dar origen al protagonista de *El libro vacío*, José García, puesto que este primer recurso desencadena el segundo: la identidad entre narrador y autora. Esta identidad es paradójicamente tejida desde lo extratextual, pues es Vicens, a través de los epitextos, quien levanta esta referencialidad y, quien desde lo intradieгético la afirma desdibujándola, estableciendo así el juego lúdico de la autoficción: llamar al referente para negarlo. Esto es porque, si bien Vicens atestigua que ambos comparten la problemática de la escritura, la autora sale airosa de este juego, mientras que José García se mantendrá en el silencio, llenando el vacío de la imposibilidad con escritura nunca saciada.

El diario es un elemento que indefectiblemente levanta la ilusión referencial al crear un tono intimista a partir del tono confesional. Sin embargo, también resalta la condición de artificio al desarrollar la máscara del narrador.

En un tercer momento encontramos las estrategias metaficticias, las cuales develan la obra como artificio. Una de las estrategias más utilizadas es la *mise en abyme* de la poética y la *mise en abyme* apriorística; sin embargo, este recurso se nutre de y nutre a los recursos de la autorreflexividad y autorreferencialidad, que son dados desde el inicio a partir de la metanarración y metaficción. *El libro vacío* es una obra autoconsciente que continuamente nos muestra los niveles ficcionales sobre los que se edifica: un primer nivel intradieгético presente que va desarrollando el segundo, el pasado que condiciona. El uso de las diversas voces narrativas es otro elemento relevante, el cual se desprende de la autorreflexividad. Gracias a estas voces, la narración avanza. Esta pluralidad narrativa no devela únicamente lo fragmentado del discurso, sino que levanta la unidad del texto a través de la polifonía discursiva que simula la fragmentariedad. La delicadeza de este mecanismo resulta paradójica, puesto que es escasamente perceptible para el lector no plenamente involucrado –no activo, diría Cortázar–, pero palpable en la interpretación y reflexión hermenéutica de las poéticas planteadas por los metanarradores.

El uso de los metanarradores nos hace partícipes de la poética de la cotidianidad y de la poética de la escritura. Ambas instancias nacen del dialogismo constante y hacia el final de la obra se irán acercando progresivamente hasta plantearnos una poética unitaria: la de la existencia. La poética de la cotidianidad nos planteará que la búsqueda de la existencia y de la identidad se da en la vivencia y reflexión de la vida diaria, mientras que la poética de la escritura nos plantea que gracias a la escritura es que el hombre puede descentrarse y reflexionarse. Narrarse y reflexionar, luchar en el silencio por la palabra, es lo que podemos entender como la poética de la existencia planteada en *El libro vacío*.

Otro elemento sobresaliente es la metalepsis del autor que transgrede en esta obra la *doxa* de la metalepsis ascendente intratextual autoficcional para instaurar una simulación de metalepsis ascendente extratextual a través de los epitextos. Es decir, Josefina Vicens misma se abisma en el texto a partir de sus propias entrevistas. Estas referencias son más bien reservadas y exigen del lector su compromiso con el texto. Otra característica de la autoficción.

La complejidad de esta autoficción nos lleva a enfrentarnos a una obra cuya ilusión narrativa no se ve socavada por la intensidad metaficcional. Antes bien, la perspicaz pluma de Josefina Vicens equilibra ambos recursos para entregarnos una narración autoficcional compleja que nos exige una lectura activa y que nos somete a la circularidad de su narración. Terminamos donde partimos: buscando la primera frase.

Capítulo 4

La fascinación del demonio poético: *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi

El 13 de agosto de 1942 se suicidó Jorge Cuesta. La repercusión –si acaso hubo– fuera el círculo intelectual fue casi nula, ya que Cuesta era, del llamado grupo literario de *Los contemporáneos*, el que menos visibilidad pública tenía, lo cual contrastaba con su afamada inteligencia crítica al interior del mundo artístico y político. La incomodidad de este intelectual transgresor se dejará sentir con el silencio posterior a su muerte,¹³¹ que sólo se romperá hasta un par de décadas después, cuando se comience la labor de recuperación de su obra.¹³²

Jorge Volpi se acerca a la incómoda figura de Jorge Cuesta, se aproxima al crítico acérrimo y lo usa como carta de presentación para publicar su primera novela: *A pesar del oscuro silencio* (1992). Con esta obra, dirá Eloy Urroz, Volpi indicará su adscripción a la literatura desde una posición de marginalidad e incomodidad ("La silenciosa" 80), posición que años más tarde resultará parte vital en la generación del *Crack*.

¹³¹ Guillermo Sheridan menciona esta incomodidad en su obra *Los contemporáneos ayer*: "Curioso que este hombre 'condenado a la cadena perpetua de la lucidez', como dice Owen, haya terminado por convertirse en una figura tan incómoda" (405). Sobre la inteligencia desmedida de Cuesta, Villaurrutia dirá: "era el escritor más inteligente de mi generación", mientras que Barreda se referirá a él como "endiabladamente inteligente" (en Sheridan 405).

¹³² Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán llevaron a cabo la recuperación de la obra de Jorge Cuesta, que se encontraba desperdigada en revistas literarias. El resultado fueron 4 tomos (tres de ensayos críticos –política y literatura– y uno de poesía) publicados en 1964 por la Coordinación de Humanidades de la UNAM, dirigida por Juan García Ponce. Posteriormente surgirán los trabajos de investigación biográfica y crítica literaria sobre Cuesta: *Acercamiento a Jorge Cuesta* (1982) de Inés Arredondo; *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)* (1983) de Louis Panabière; *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero* (1983) de Augusto Isla, entre otros. El libro de Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer* (1985), contribuiría a revitalizar el interés por el grupo.

4.1 Pequeña biografía y un Crack

Jorge Luis Volpi Escalante nació el 10 de julio de 1969 en México, Distrito Federal. Hijo de Gladys Escalante y Jorge Luis Volpi Solís. Su padre le inculcó el amor por la música, lo que resultaría en un asaz interés por la ópera, presente a lo largo de su obra.

Su vocación para la escritura inicia en la preparatoria –Centro Universitario México–, a partir de su participación en el Concurso Anual de Cuento organizado por la institución, en el que su cuento, "La virgen y la serpiente", gana el tercer lugar. El primer lugar es para Ignacio Padilla por "El héroe del silencio". Al año siguiente, Volpi vuelve a obtener el tercer lugar. El primer y segundo puestos serían para Ignacio Padilla, que casi repite la hazaña de Carlos Fuentes, quien obtuvo los tres lugares del concurso en sus años de estudiante.¹³³ Gracias a ese concurso, Volpi conoce a Ignacio Padilla y Eloy Urroz, con quienes inicia una amistad literaria.

En 1987, Volpi decide estudiar Derecho y no Filosofía. Esto lo lleva a trabajar, en 1990, como asesor del Coordinador General Jurídico del Distrito Federal y como jefe de redacción del suplemento "Instancia" del periódico gubernamental El Nacional y en la revista Contexto. A la par, Volpi continúa publicando reseñas de cine y literatura. Más tarde, inicia su trabajo como reseñista literario y cultural para el periódico semanal *Punto*, dirigido por Emmanuel Carballo. (Urroz, "La silenciosa" 58-60).

Alrededor de 1988, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Jorge Volpi y Alejandro Estivill se reúnen durante un año para escribir de manera conjunta. El resultado, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*. El periplo no fue fácil, lo que puede explicar que el manuscrito quedara olvidado por 10 años. Sin embargo, este primer trabajo conjunto

¹³³ Jorge Volpi contó la anécdota del concurso, ocurrida alrededor de 1985 y 1986, en la entrevista que Magdalena Saldaña Pérez le hizo para *La Afición* en octubre de 1992. Urroz señala que Volpi ha usado esta anécdota con variaciones en "Ars poética" y en *La paz de los sepulcros*, en donde Volpi señala el encuentro con Padilla, el concurso de cuento y su tercer lugar. La anécdota de Carlos Fuentes está registrada en el libro de Raymond Leslie Williams, *Los escritos de Carlos Fuentes*, en voz del diplomático Mario Moya Palencia, quien fuera compañero de Fuentes en la preparatoria y participante –sin éxito– del concurso. Solo Fuentes sería premiado con el primero, segundo y tercer lugar (55-56).

sería la base para la futura conformación de las posturas estéticas de la ahora conocida como generación *Crack*.¹³⁴

En 1990, Volpi gana el Premio Latinoamericano *Plural* por su ensayo "El magisterio de Jorge Cuesta", en el que lleva a cabo una exégesis del poema "Canto a un dios mineral", a partir de la perspectiva alquímica. En marzo de 1991 se publica el ensayo en la revista del mismo nombre. Al año siguiente, Volpi publica su primera novela *A pesar del oscuro silencio* (1992) por la cual recibe algunas críticas desafortunadas. Ese mismo año, Miguel Ángel Palau publica *En la alcoba de un mundo*, novela cuya referencia era otro Contemporáneo: Xavier Villaurrutia. Por esos años, Volpi trabaja como Secretario de Acuerdos del Procurador General de Justicia del Distrito Federal y, más adelante, como Asesor del Procurador General de la República. También colabora en el suplemento *Cultura en México* de la revista ¡*Siempre!*

A mediados de 1994, se publica *Tres bosquejos del mal*, obra que incluye "Días de ira" de Volpi, "Las plegarias del cuerpo" de Urroz e "Imposibilidad de los cuervos" de Padilla. El libro vuelca las miradas a esta generación, la cual es catalogada como "la más importante propuesta generacional hecha hasta el día de hoy" por el crítico Noé Cárdenas (69). La generación *Crack* nacía. A esta se le uniría más tarde Pedro Ángel Palau y Ricardo Chávez Castañeda. La idea de un grupo generacional se afianzó cuando casi todos los miembros del grupo terminaban de escribir sus novelas u obtenían premios literarios por los "tema[s] apocalíptico[s] y la voluntad formal de sus autores" (Regalado, "Trescientas" 226). Así, *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palau queda finalista del Premio nacional de Novela José Rubén Romero y mención honorífica en el concurso Diana-Novedades; *La conspiración idiota* de Chávez Castañeda es finalista en el Premio Planeta-Joaquín Mortiz y gana el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero; *La catedral de los ahogados* de Ignacio Padilla gana el Premio Juan Rulfo de primera novela en 1994. Por su parte Volpi y Urroz terminaban

¹³⁴ Diez años después de terminar la novela, Padilla la reencontró en casa de sus padres. Urroz propuso someterla a un concurso de cuento bajo un seudónimo. *Variaciones sobre un tema de Faulkner* ganaría el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en su edición de 1999.

de escribir *El temperamento melancólico* y *Las rémoras*, respectivamente (Chávez 142, Urroz, "La silenciosa" 70, Lezama).

Las novelas se publican hasta 1996 y se presentan en el Centro Cultural San Ángel. Los autores aprovechan los reflectores y presentan su *Manifiesto Crack*, proclamándose como un grupo literario. A pesar de la calidad literaria de las novelas, el grupo no fue bien recibido, "se le tachó, lo mismo, de literatura facilista que de literatura complejista, de académica que de ondera, de inmediateista que de engorrosamente abstracta" (Chávez 143). Sin embargo, el grupo surge como franca oposición a las expectativas críticas decantadas del *boom*: el uso del realismo mágico y lo nacional como marca de un destino literario ("Volpi, "El fin" 220). El manifiesto *Crack* aboga por una complejidad estética que demanda un lector activo –de línea cortazariana–, una novela incluyente, cosmopolita, ambiciosa y experimental.¹³⁵ Con ello, el grupo buscaba anclarse en la tradición de la novela compleja, aquella que muestra la voluntad de la forma (Urroz, "El *Crack*" 154).

Justo antes de publicar *El temperamento melancólico*, Volpi publicó *La paz de los sepulcros* (1995). Ambas novelas tuvieron una acogida poco eufórica. En 1996, Volpi se va a España a cursar un doctorado. Una vez allá publica *Sanar tu piel amarga* (1997). A la par, Chávez Castañeda publica *El día del Hurón*; Pedro Ángel Palau, *Bolero* y Urroz, *Herir tu fiera carne*. Sin embargo, estas novelas contradecían su propio manifiesto, y son catalogadas por Chávez Castañeda como "novelas simples, breves, sin mayores pretensiones lingüísticas ni formales, livianas, borronearon cualquier rasgo de identidad que hubiera podido intuirse o rastrearse en un inicio para

¹³⁵ El tema de lo cosmopolita había sido abordado por algunos miembros antes de que el Manifiesto *Crack* se presentara. Oswaldo Zavala opina que *A pesar del oscuro silencio* de Volpi –novela que ocupa el presente análisis– le permitió a su autor adherirse a la poética cosmopolita, a partir del personaje que es la representación del cosmopolitismo intelectual mexicano, así como uno de los mayores detractores del nacionalismo mexicano (27): Jorge Cuesta. Dichas refutaciones las encontramos en su ensayo "La nacionalidad mexicana". Por su parte, Pedro Ángel Palou publicó su novela *En la alcoba de un mundo*, en la que rescata la voz de otro Contemporáneo: Xavier Villaurrutia. Considero que la apuesta de Volpi lo acerca a otra vertiente cosmopolita: la utilización de la ambigüedad textual a la manera autoficcional, que ya estaba en boga en Francia y España.

darle rostro al grupo" (de Mauleón 14B). Estas novelas trasgredieron la transgresión del grupo, por lo que el nombre *Crack* desaparece del mapa literario (Chávez 146). Evidentemente, esto no ayudó mucho a la imagen del grupo, cuyos miembros seguían sin mayor reconocimiento y desperdigados entre México y el extranjero. Mientras tanto, Volpi publica *La imaginación y el poder* (1998), su tesis de maestría de la UNAM, pero reescrita literariamente. En 1999, Volpi publica su novela más ambiciosa, *En busca de Klingsor* (1999), y gana, en España, el premio "Biblioteca Breve" de la Editorial Seix-Barral.¹³⁶ Por la misma época, la novela de Padilla, *Amphytryon*, gana el premio Primavera de Espasa-Calpe. Esto puso de nuevo en la mira al grupo *Crack* y lo redimensionaría hasta alcanzar un nivel internacional. Para Volpi, con este premio llegarían las traducciones, agentes literarios y, más tarde, la entrada al servicio diplomático mexicano (Domínguez, "Volpi" 531) como director del Instituto México en París (2001). Posteriormente, fungiría como director de Canal 22 (2007-2011) y del Festival Internacional Cervantino (2012-2016). Actualmente coordina el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Volpi publica posteriormente las novelas *El juego del apocalipsis* (2000), *El fin de la locura* (2003), *No será la tierra* (2006), *El Jardín devastado* (2008), *Oscuro bosque oscuro* (2009), *La tejedora de sombras* (2013) que obtuvo el Premio Planeta-Casa de América, *Memorial del engaño* (2013), *Las elegidas* (2015) y *Una novela criminal* (2018) por la cual le fue otorgado el Premio Alfaguara de Novela. Entre su obra se encuentran los ensayos: *La guerra y las palabras* (2004), *Crack, Instrucciones de uso* (2004), *Mentiras contagiosas* (2008), *El insomnio de Bolívar* (2009) por el cual ganaría el premio Debate-Casa de Américas, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (2011) y *Examen de mi padre* (2016).

¹³⁶ El premio "Biblioteca Breve" había sido abolido en décadas anteriores y se restituyó en 1999, año en que Volpi gana. El honor del premio era mayúsculo, pues se remontaba a los años del boom latinoamericano cuando lo obtuvieron Mario Vargas Llosa por *La Ciudad y los perros*, Carlos Fuentes por *Cambio de piel*, Guillermo Cabrera Infante por *Tres tristes tigres* y Vicente Leñero por *Los albañiles*.

4.2 A pesar del oscuro silencio o la seducción de la poesía

A pesar del oscuro silencio (1992) es una autoficción compleja en la que se cuenta la historia de Jorge, quien al conocer la historia de la muerte del poeta mexicano Jorge Cuesta y saber que Cuesta había terminado su poema "Canto a un dios mineral", momentos antes de ser arrancado por la locura y ser llevado al psiquiátrico, no puede sino verse insuflado por un ardiente deseo de acercarse a "el más triste de los alquimistas", como Xavier Villaurrutia bautizaría al poeta (847-8).¹³⁷ Ese ardoroso deseo se convierte en el periplo del menoscabo de Jorge y de su relación con el mundo, para perderse en los insondables versos de la inteligencia crítica de Cuesta, quien buscaba la trascendencia a través de la alquimia en su poema-alambique y en el *Rebis*.¹³⁸ Con ello, Jorge se convierte en trasunto de Cuesta; unidos, ambos, por la pesquisa trascendental.

Desde el inicio encontramos una autoficción explícita que nos introduce en la vida de uno de los intelectuales mexicanos más importantes por su producción crítica y poética, Jorge Cuesta. El elemento referencial, Cuesta, se extiende hacia ese otro autor, Jorge Volpi, a través del personaje Jorge, quien se antoja el elemento ficcional que une lo *Contemporáneo* con lo contemporáneo. Siguiendo la exégesis de su ensayo "El magisterio de Jorge Cuesta", Volpi organiza la estructura interna de la novela emulando los tres pasos del proceso alquímico. Estos pasos se convierten en los tres capítulos: I- Primera obra. La señal de una mano, II. Segunda obra. Vasto depósito de breves vidas y III. Tercera obra. El sabor de la tiniebla, cuyos nombres son citas extraídas de "Canto a un dios mineral". Las primeras dos obras tienen trece apartados; el último, siete.¹³⁹ La narración presenta un texto que emula el poema de Cuesta y se

¹³⁷ Este sobrenombre fue dado por Villaurrutia y registrado en su texto "In Memoriam: Jorge Cuesta". Se popularizó cuando Panabière lo retomó en su texto sobre Cuesta.

¹³⁸ El objetivo final de la alquimia es la unión de contrarios, representada en el andrógino o *Rebis*.

¹³⁹ Tomás Regalado López, en "De Contemporáneos al *Crack*", revisa algunos de los aspectos de la estructura interna de *A pesar del oscuro silencio* en contraste con "Canto a un dios mineral" de Cuesta.

repliega hacia sí misma a través de fuertes referencias autobiográficas, pero también de estrategias antilusorias que la sitúan como una narración paradójica.

El presente análisis se desarrolla en la línea estructural de la novela, para lo cual se dividirá en tres apartados. El primero busca dar cuenta del origen de una identidad fraguada a partir de elementos referenciales que dan al lector una ilusión referencial. En el segundo se interpreta la estabilización de la identidad de Jorge con Cuesta, a partir de los elementos metaficcionales. El tercero desvela la simulación de la dualidad, a partir de elementos como la *mise en abyme* de la poética.

4.2.1 El reflejo informe

Inmerso en la imagen sin forma de Cuesta, Jorge se acerca a él.¹⁴⁰ Los primeros indicios de esta identidad los encontramos en el uso ficcional de las fotografías de la portada y contraportada de la novela.¹⁴¹ El paratexto, en la primera edición de Joaquín Mortiz, muestra la fotografía de Jorge Cuesta tomada por Manuel Álvarez Bravo, la cual cubre abrumadoramente toda la portada. Sobre ella están el título de la novela y el nombre del autor. Esta fotografía, clara función de ilusión referencial, está solarizada. Florence Olivier señala que el tratamiento de solarización y la manera en que es sobrepuesta a un fondo de nubes grises sugiere un desdibujamiento y, a la vez, la

¹⁴⁰ A partir de este momento, y para evitar confusiones nominales, me referiré a Jorge Cuesta como Cuesta, a Jorge Volpi como Volpi y al narrador homodiegético como Jorge.

¹⁴¹ Sara Calderón, en su artículo "Ficción y realidad en las novelas de Jorge Volpi: en los márgenes de la textualidad, entre legado e innovación", lleva a cabo un estudio de los elementos ficcionales paratextuales en diversas obras de Volpi, entre las que destaca *A pesar del oscuro silencio* y *Memorial del engaño*. En el caso de la segunda, afirma Calderón, Volpi trastoca el uso ficcional del paratexto a tal grado que el autor del libro es J. Volpi, cuya foto se oculta entre sombras, mientras que la biografía informa de la vida del magnate financiero cuya autobiografía es la obra. Incluso se colocan críticas falsas a esta falsa autobiografía, así como sinopsis falsas (4-5). En este artículo la autora entresaca los vasos comunicantes de la obra de Volpi, en la que además apunta el uso del pastiche, la intertextualidad, el carácter perverso de los narradores, entre otros. A su vez, José Manuel González comenta los videos promocionales que fueron colgados en *You Tube* con motivo de la publicación del libro, los cuales contribuían al juego autoficcional (164-5). Otros estudios sobre el tema en Volpi lo encontramos en Sara Calderón, *Jorge Volpi ou l'esthétique de l'ambiguïté* (2010).

presencia de Cuesta, la cual se ve reducida a unos rasgos físicos excesivamente marcados.

Entretanto, la imagen de la contraportada corresponde a un montaje de la foto de Cuesta, sin solarizar, donde Jorge Volpi (¿o será Jorge?) hace referencia por partida doble a Cuesta: repite la misma posición sobre un fondo en grisallas que, a su vez, participa de las convenciones del retrato de la época del poeta, es decir, de los años treinta o cuarenta (439). La foto de Cuesta, que pierde detalles por su tratamiento, aunada a la foto de Volpi, totalmente clara, crea una ambigüedad de la identidad de ambos. ¿Son acaso la misma persona o son dos personas que se parecen? Si no es la misma persona, ni la misma fotografía ¿porqué están en la misma posición? Estas fotografías son la primera evidencia de identidad entre la triada de *Jorges*, la evidencia irresoluta del juego y del engaño, de la metaficción y la metalepsis.

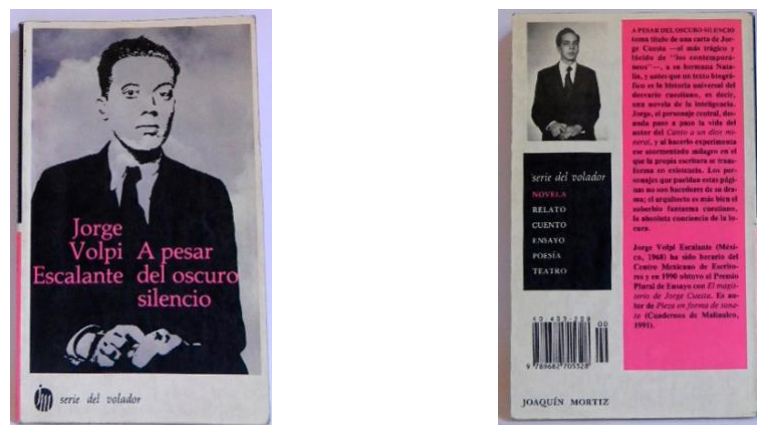


Ilustración 17. Portada y contraportada de la primera edición de *A pesar del oscuro silencio* (Joaquín Mortíz, 1992)

El vínculo metaléptico de las fotografías asienta, primero, la identidad entre Jorge Cuesta y el escritor Jorge Volpi, a través de la estrategia del espejo. Ambos miran directamente al ojo de la cámara, abismando al lector, proponiéndole, seduciéndolo.

Más allá del juego del engaño, las fotografías también levantan el referente de la autoficción, pues, como comenta Barthes, en *La cámara lúcida*, la fotografía es la prueba irrefutable del referente; es decir, la fotografía demuestra la inequívoca existencia del referente de carne y hueso, puesto que no solo alguien ha visto al objeto de la fotografía en *persona*, sino que ha inmortalizado su pose. (124). Entonces, las fotografías cumplen una función doblemente paradójica en la autoficción: levantan el mundo simulado a través del referente.



Ilustración 18. Retrato de Jorge Cuesta tomado por Manuel Álvarez Bravo

La parte visual da paso a la escrita, en la cual, el título y el epígrafe de la primera obra se levantan como referencias intertextuales del poema de Cuesta. En el título: "La seña de una mano" se establece el movimiento que capta la mirada: la historia de Cuesta que capta la mirada de Jorge. Por otro lado, el epígrafe: "Despierto en mí lo que he sido/para ser silencio y nada" corresponde al poema "Un error soy sin sentido" de Cuesta. Ambos, título y epígrafe, funcionan como *mise en abyme* de la primera obra, ya que a través de la seña se despierta lo que se *ha sido*, y lo que se ha sido es Cuesta, quien despierta en lo que se es, Jorge, y que será "silencio y nada".

Ya en el texto, la identidad referencial del protagonista se apunta inmediatamente con la del poeta: "Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces" (11). En esta oración inicial, se nos entera de la identidad nominal entre el referente, Jorge

Cuesta; el autor, Jorge Volpi, y el narrador homodiegético, Jorge. Con ello, se instaura la identidad metafórica entre el narrador-personaje, el autor implícito y el autor real. No poco tiene que ver con esto que la fotografía de la contraportada sea Volpi, y no otro, quien personifique el montaje cuestiano, ya que este acto transgresor cimienta la identidad metafórica entre el narrador y el autor real. Ahora bien, queda la incógnita sobre si esta fotografía ¿es Volpi simulando ser Jorge? o ¿es Volpi simulando ser Jorge que simula ser Cuesta? o ¿es Jorge simulando ser Cuesta? Si algo está claro es que es *un* Jorge simulando ser uno o ambos *Jorges*, y en ese juego la única opción clara es la simulación de Cuesta. El uso del nombre y de la imagen, señala Alarcón (110), incitan a fundir la identidad, aun si la obra es a todas luces una invención.

No ahondaré en la simbología alquímica del número tres, baste decir que refiere a la unión del cosmos (Chevalier 1016). ¿Es acaso el cosmos novelístico la unión de la trinidad de *Jorges*? Sí. Queda claro que Volpi está familiarizado con estos conceptos luego de la escritura de su ensayo "El magisterio de Jorge Cuesta". Entonces, lo que se propone es un juego de espejos en el que *A pesar del oscuro silencio* no es sino un reflejo más del azogue que es "Canto a un dios mineral". Verónica Volkow apunta que el poema de Cuesta encierra dentro de sí "múltiples espejos que serán umbrales hacia la metamorfosis de quien se mira en ellos" (I 19).¹⁴² Estos reflejos son el autor implícito Volpi y el narrador Jorge. Este juego de reflejos se presenta a su vez como una *mise en abyme* de la poética, puesto que *A pesar del oscuro silencio* no es sino el juego de reflejos autoficcionales del espejo "Canto a un dios mineral"; es decir, la novela sigue la estructura del poema y busca emular su lenguaje, así como, apunta Regalado ("En la palabra" 275), Jorge busca reflejarse en Cuesta.

¹⁴² Utilizo el libro electrónico de Verónica Volkow, *El retrato de Jorge Cuesta*, el cual inicia la numeración en cada capítulo. Por ello, en las citas de este texto indicaré el número de capítulo y el número de página.

En la segunda edición de *A pesar*¹⁴³ (de Seix Barral), y quizás por la ola de comentarios negativos por la fotografía de Volpi,¹⁴⁴ se cambió la fotografía de Cuesta por un dibujo de Carlos Orozco Romero (1942) y se eliminó el montaje de Volpi. Para la biografía del autor se colocó la foto de Volpi, sin simulaciones ni engaños.

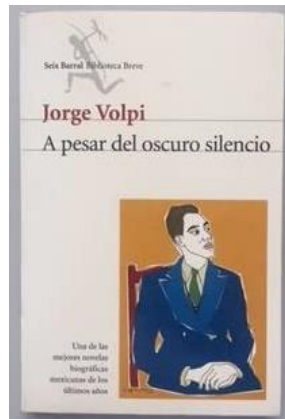


Ilustración 19. Portada de la edición de la novela en la editorial Seix Barral (2001)

La importancia de las fotografías de la primera edición es que, como señala Olivier, se inscriben en el principio de la cita (437), de la intertextualidad, el cual se presenta

¹⁴³ A partir de este momento abreviaré el título completo en *A pesar*.

¹⁴⁴ Urroz cita diversas críticas negativas, como la de Ricardo Pohlenz: "Volpi se erige –no sé si por falta de visión o por petulancia– en su protagonista. (Basta ver su fotografía en la contraportada" ("Transmigración como novela", en "El Semanario" de *Novedades*, 4 de diciembre de 1992). ("La silenciosa" 90). El crítico Christopher Domínguez escribió una mordaz reseña diciendo que era un "trabajo hueco, pedante y truculento" y que esperáramos que la envidia de Volpi por Cuesta "no llegue hasta sus últimas consecuencias, pues entonces habría que lamentar otra desgracia legendaria en las letras nacionales" y finaliza diciendo que "es un libro víctima de la atormentada facundia de la juventud" ("De envidia" 40-1). Ante estas críticas, Volpi aclarará en entrevista: "hay que deslindar que el autor soy yo y que el narrador es un personaje de ficción, aunque comparta mis características. La fotografía intenta hacer lo mismo. En esa foto estoy actuando, quien aparece atrás es un personaje, no yo. Jamás yo, Jorge Volpi, he intentado convertirme en Jorge Cuesta. En una trampa estrictamente novelística que no está en palabras sino en imágenes" (Güemes).

como principio poetológico de esta autoficción, puesto que no solo se recurre a la imagen literaria de Cuesta, sino a su obra poética e, incluso, a sus cartas personales.

La primera obra muestra la presencia de la mimesis informe, del reflejo, de la imagen que escapa a la mirada, de "las nubes de su objeto el tiempo altera/ como el agua la espuma prisionera/ de la masa ondulosa" (Cuesta, "Canto" 64); del juego de reflejos ambiguos que nacen del poema y se construyen en la novela como recursos autoficcionales.

La identidad compartida que se va formando entre Jorge y Cuesta, además del nombre, se da a partir de la revelación de la imagen que Jorge tiene cuando, en una conversación, le cuentan sobre la muerte de Cuesta:

tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos y su tormento ... mis pupilas vagaban entre el humo de los cigarrillos, lo *miré* nítidamente – o mejor: *miré a través de él* ... a dos hombres de blanco aguardándolo con impaciencia ... Titubeante, el poeta entra al cuarto de baño ... [y] [*a*]admira su doble en el espejo ... Ante su dolor pasa su vida entera inscrita en un relámpago. Tiene ganas de llorar ... lo atrae la hoja de acero con su resplandor de lluvia ... ¿Por qué no de una vez? ¿Por qué no acabar definitivamente con la angustia y la memoria, con su imagen? ... No le falta valor, le sobra tristeza ... en lugar de matarse se afeita con precisión de artesano ... Entonces vuelve a suplicarles a los celadores unos momentos todavía: debe concluir su obra antes de aceptar los abismos de la desesperación. (Volpi, "A pesar" 11-13)¹⁴⁵

En esta cita, Jorge *mira*, como en un sueño, los últimos momentos de Cuesta antes de ser llevado al psiquiátrico.¹⁴⁶ La mirada que se abisma y el movimiento casi

¹⁴⁵ Las itálicas son mías.

¹⁴⁶ Tomás Regalado, en su artículo "En la palabra habitan otros ruidos. Apuntes sobre las relaciones simbólicas entre *A pesar del oscuro silencio* y el "Canto a un dios mineral"", lleva a cabo un estudio minucioso sobre la equivalencia metafórica entre el poema de Cuesta y la novela de Volpi. Ahí compara la equivalencia de los símbolos utilizados en la novela para recrear al poema a través del "poder denotativo de la palabra, ese abismo entre su materialidad y su concepto" (265).

cinematográfico que el cambio de la primera a la tercera persona introduce en la narración, fundan la alegoría de la toma de conciencia (Regalado, "En la palabra" 269) de una identidad apenas vislumbrada, apenas enunciada, pero sentida: "se llamaba Jorge, como yo, y por eso *su* vida empezaba a *dolerme* dos veces"¹⁴⁷ (Volpi, "A pesar" 15). Este inicio atestigua, como señala Volkow del "Canto",¹⁴⁸ la apertura de la puerta al imprevisto, al acto de conocer, el cual propicia un dar a luz o darse a luz (II 5). Entonces, el dolor de Jorge es por el parto doloroso del viaje iniciático. Jorge se sumerge en Cuesta, capta la seña, la mira y "toma consciencia de algo que está fuera de su propio pensamiento ... Observa en el mundo el elemento volátil y transitorio de las cosas" (Volpi, "El magisterio" 29). En este primer apartado aparece la primera intertextualidad con "Canto": "Ese es el fruto que del tiempo es dueño" (Volpi, "A pesar" 14), la cual es la primera línea versal de la última estrofa. Esta estrofa tiene dos sentidos: el primero, como *mise en abyme* de lo que depara el relato, es decir, la tiniebla,¹⁴⁹ la de Cuesta y la de Jorge. El segundo, es que esta línea aparece como el inicio de la mirada de Jorge sobre Cuesta.

El apartado dos inicia en encabalgamiento con el apartado anterior pues Jorge comienza avisando: "[d]ejé de escribir tarde" (15), haciendo clara alusión a la narración de la revelación que tuvo y, que en un giro metaficcional, hemos leído. Esta estrategia simula la estructura poética, estableciendo así otra intertextualidad poética con "Canto" y el poeta. En este apartado, Jorge expone su deprimente relación con Alma, una violonchelista, y el hastío que le produce asistir a uno de sus conciertos. Sin embargo, al escuchar a Schoenberg se abstrae del mundo y reflexiona sobre la volatilidad de las notas y la fatalidad de la música, pues "modelada en el tiempo, el propio tiempo la destruye" (16).

¹⁴⁷ Las itálicas son mías.

¹⁴⁸ A partir de este momento abreviaré "Canto a un dios mineral" con "Canto".

¹⁴⁹ La estrofa final se lee así: "Ese es el fruto que del tiempo es dueño; / en él la entraña su pavor, su sueño / y su labor termina. / El sabor que destila la tiniebla / es el propio sentido, que otros puebla / y el futuro domina" (Cuesta, "Canto" 71).

La intertextualidad con el compositor vienés no es casual, pues su aportación musical fue la música atonal, a la cual se le acusó muchas veces de ser "oscura".¹⁵⁰ El paralelismo con el hermetismo del "Canto" de Cuesta es evidente, puesto que ambas propuestas, vanguardistas en su momento, buscaban alejarse de la *doxa*: Schoenberg de la predictibilidad tonal, Cuesta de la vacuidad mimética. Por lo demás, las cavilaciones de Jorge sobre el tiempo se plantean en dos direcciones: la primera es la intertextualidad con la cuarta estrofa del "Canto", donde se reflexiona sobre el tiempo y la mirada: "los fatuos rizos/ de nubes y de frondas/ se apoderan de un mármol de un instante/ y esculpen la figura vacilante/ que complace a las ondas" (63). En este verso se lee al tiempo destructor de la imagen, apenas vislumbrada, de un rostro. El "mármol de un instante", este apabullante oxímoron, refiere al tiempo y la destrucción de la "figura vacilante" en el tiempo y, en el caso del poema, en el agua. La segunda dirección, imbuida también en el tiempo, es la de una *mise en abyme* apriorística de la Primera obra de la novela. Volkow afirma que el poema funda un reflejo del espejo transitorio y fugaz de la realidad (II 7), solo recuperable por la memoria. En tanto, Jorge plantea que "sólo la oscura mente de los hombres salva la música del vacío" (Volpi, "A pesar" 16). Y por mente solo podemos entender memoria.

En el apartado 3 y 4 se establece otro encabalgamiento. En el 3 se narran los últimos momentos de Cuesta, mientras que el inicio del 4 hace ver a la anécdota anterior como resultado del pensamiento reflexivo de Jorge que traslapa tiempo y espacio en un aquí y ahora en donde "[n]o podía dormir, la turbación era demasiado intensa. Me había sido mostrado el resplandor del cuerpo y a la vez su muerte inmediata" (22). En esta reflexividad presenciamos el inicio de la conexión con Cuesta, más aún, el reflejo fluctuante, pero maleable, en las posibilidades infinitas del poema (Volkow, II 11). En

¹⁵⁰ La base de la música occidental es la música compuesta bajo reglas de estructura tonal. En contraposición, la propuesta de Schoenberg se basa en la música atonal –politonal. Para ello, desarrolló la dodecafonía, que son doce notas cromáticas que no se repiten y en donde ninguna predomina sobre la otra (como sí pasa en la música tonal) rompiendo así con la armonía tradicional. En resumen, la música atonal tiene menos diferencia entre las frecuencias en que aparece cada tono (Román 1-2; Anta 11). La enorme diferencia entre ambas bases –tonal y atonal– dio lugar a que se le considerara música "oscura", "deprimente" o sin sentido. De ahí la analogía con "Canto" y su comentado hermetismo.

la cita de Volpi, advertimos la presencia de la muerte, que apenas se entrevé como un resplandor, pero que se entreteje metafóricamente con otro elemento de identidad intertextual: el silencio.

El apartado 3 refiere la búsqueda de Cuesta por un silencio deseado, un "silencio [que] lo acompañe de una vez" (Volpi, "A pesar" 21). Como atestiguamos en la revelación de Jorge, la última estrofa de "Canto" la escribe el poeta al final del periplo, dispuesto ya para la muerte y el silencio: "El sabor que destila la tiniebla/es el propio sentido, que otros puebla/ y el futuro domina" (Cuesta, "Canto" 71). En contraposición, el apartado 4 presenta el sufrimiento del silencio de Jorge, el inicio de su travesía por el doloroso camino del silencio con Alma y con el mundo –un inicio doloroso como lo fue el de Cuesta. Este silencio es dado, primero, por el solipsismo de un amor carente de forma, evidenciado en el deseo de retener la sensación de perdurabilidad en el orgasmo y su inminente destrucción en el tiempo. Este deseo y su destrucción, Jorge los verbaliza intertextualmente en dos líneas versales del poema "Un error soy sinsentido", también de Cuesta: "al gozo en que el instante se convierte/ sólo le sobrevive la sed que lo desea" (75). La búsqueda por retener la perdurabilidad en el orgasmo también actúa como *mise en abyme* apriorística, debido a la búsqueda de continuidad entre los seres discontinuos a partir del erotismo de los cuerpos¹⁵¹, Alma y Jorge, Jorge y Cuesta, en donde el orgasmo, *la petite morte*, diría Bataille, es una experimentación de la muerte (21- 4). A esta muerte se le suma el amor desesperanzado y silencioso de Jorge y Alma: "[s]in hablar, sin pelear nunca, vivíamos existencias marcadas por los caracteres de la música y la literatura –*mi inocua profesión*– más que por nuestras voluntades" (Volpi, "A pesar" 23-4). El silencio, la muerte de la relación con el mundo de Jorge y Cuesta –ambos escritores, ambos

¹⁵¹ De acuerdo con Bataille, en su obra *El erotismo*, la muerte tiene un sentido de continuidad en los seres discontinuos que es manifestada por la muerte: "Es importante señalar que la continuidad está fuera de nosotros y *“la muerte la manifiesta”* (27). Este autor habla de tres formas de erotismo: de los cuerpos, de los corazones y el sagrado. El que nos interesa aquí es el de los cuerpos, que “[t]iene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico" (24).

destinados a la elipsis– solo es compartido por el silencio mismo, aunque sus motivaciones y consecuencias todavía sean heterogéneas.

En el apartado 5, Jorge, algo más nítido en el reflejo, invita a Alma a conocer la tumba del poeta en el Cementerio Francés,¹⁵² lugar que constituye otro elemento de ilusión referencial. Una vez ahí, Alma lo abandona ante las inclemencias de la naturaleza. Jorge, sitúa la tumba en una parte del cementerio en donde podría estar un suicida: detrás de la Iglesia. Con esto, se reafirma al Cuesta incómodo que "se negaba a compartir el espacio con aquellos hombres" (26). Una vez ante la tumba, Jorge la describe:

bajo un fresno quebrado, los restos del poeta, 1904-1942, rezaba la piedra y luego –aunque ahora no sé si estas palabras se encontraban allí o si más tarde yo las coloqué por error– el siguiente inescrutable epitafio, escrito por Xavier Villaurrutia en el sereno conocimiento de la insania. (Volpi, "A pesar" 26)¹⁵³

En esta cita se hace presente un personaje factual, Xavier Villaurrutia, con un epitafio también factual escrito para su amigo y poeta, lo que crea mayor ilusión referencial. Sin embargo, el juego metaficcional se hace presente también en la memoria poco fiable del narrador, puesto que pone en duda si el epitafio realmente estaba en la tumba o él lo imaginó posteriormente. Este elemento crea perplejidad a través de la ironía, puesto que la *doxa* tradicional indica que el narrador no tiene estos equívocos, al ser este la fuente de información, lo que sitúa a la narración como paradójica. Además, en este apartado, Jorge comenta sobre la sombra que se detiene justo frente a la tumba de Cuesta. De acuerdo con Volkow, "Canto" se muestra como un *espejo abierto* debido a su calidad de umbral que crea nuevos mundos (II 30). Si pensamos que la novela de

¹⁵² El Panteón francés de la Piedad, situado en la Cd. de México, es un cementerio fundado en 1864 durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo en México. En un inicio solo estaba abierto a la comunidad francesa, belga y suiza, sin embargo, la alta sociedad mexicana se hizo un espacio en él. Los impresionantes mausoleos estilo *art nouveau*, *neogótico*, *neoclásico*, *neorrománico* y *art déco* han posicionado al Panteón como uno de los más bellos de México y de América. (INAH)

¹⁵³ El epitafio es el siguiente: "Agucé la razón/ tanto, que oscura/ fue para los demás/ mi vida, mi pasión/ y mi locura./ Dicen que he muerto./ No moriré jamás:/ ¡estoy despierto!" (27).

Volpi intenta recrear la estructura del poema y con ello llegar hasta Cuesta, entonces es prudente afirmar que la sombra del cementerio bien puede ser Cuesta, quien pasa a través del umbral creado por la palabra, la imagen y la metáfora. Este momento, este reflejo, decididamente inverosímil, crea una paradoja al ir más allá de la frontera (Simson 106) de las reglas del mundo que hasta este momento la narración propone: un mundo en donde el narrador busca fundirse con el poeta a través de su poesía, lo que dista de una narración de ultratumba.

Volkow refiere que, en el ensayo "Reflejos de Xavier Villaurrutia", Cuesta simboliza la poesía de Villaurrutia como si fuera un pasaje que acerca lo lejano, en donde los ojos pueden tocarlo, pero aún más, bruñirlo. Esos reflejos que acercan la imagen funcionan como un "pasaje de conexión entre la realidad y lo síquico" (II 34). Si nos atenemos a lo dicho por Volkow, es significativo que la sombra se presente ahí para anunciar, junto con Villaurrutia: "No moriré jamás", lo que sugiere el momento inminente en que Jorge comienza su asimilación síquica en el reflejo de Cuesta. Jorge mira el reflejo y no se mira en el espejo aún, como Perseo, puesto que hacerlo supone convertirse en piedra; es decir, morir. Sin embargo, Jorge mira el reflejo buscando comprender a Cuesta, quien, contrario a Medusa, abismará a Jorge en su mirada, lo reducirá a su propio reflejo y no morirá jamás.

En el apartado 6, Jorge vuelve a mostrar los rasgos intertextuales entre él y Cuesta, así como con el autor implícito, Volpi. El narrador trabaja en una oficina "enterrado entre oficios inútiles" (Volpi, "A pesar" 27), lo cual le impide proseguir su "*oscuro* trabajo de escritor" (29-30).¹⁵⁴ Este nuevo lazo va clarificando el reflejo entre la triada, ya que sabemos que Cuesta trabajó en dependencias gubernamentales –en el Departamento de publicaciones de la Secretaría de Educación Pública–, aunque sin abandonar su trabajo de escritor, así como Volpi. Sin embargo, llama la atención el adjetivo "oscuro", que puede sugerir no solo un guiño hacia la inteligencia de Cuesta, sino también a esa inteligencia que lo orilló a vivir "la agonía de entender y no aceptar; de no aceptar sin

¹⁵⁴ Las itálicas son mías.

entender ... su cultura fue el infierno de comprender y de crear o no esa cultura elaborada con tesón y tedio" (Cardoza 14). Por otro lado, está el lazo metaléptico con Volpi, quien también siempre ha trabajado como burócrata en oficinas gubernamentales. El apartado finaliza con la decisión de Jorge de continuar su investigación y entrevistarse con un personaje nominalmente fáctico: Lupe Marín.

En el apartado 7, Jorge realiza una visita a Lupe Marín. Este apartado es especial porque se transgreden varios elementos de la *doxa* literaria. Primero, Jorge detalla que al entrar a la casa fue "como si en vez de avanzar retrocediese en el tiempo" (Volpi, "A pesar" 32). Este encuentro es paradójico pues trastoca la temporalidad lineal de la historia: Lupe, la exmujer de Cuesta, había muerto en 1983, lo cual hace inverosímil la visita, lo que de alguna manera justifica esa sensación de retroceder en el tiempo. Además, cuando Jorge llega a la presencia de Marín, esta lo confunde con Cuesta: "¿Qué quieres de mí? (33), escucha Jorge. Segundo, el juego nominal entre el narrador y el poeta exagera la paradoja de la escena, pues Lupe se dirige a un Jorge Cuesta muerto, mientras ignora al Jorge vivo:

Si supieras cuánto esperé esto –dijo, y entendí que *ya no le hablaba al presente ... Yo sigo aquí, envejeciendo, mientras tú te has ido ... Ya no te desprecio, solo tengo miedo ... Miedo a quedarme sola con tu muerte... Jorge –continuó–, no quiero despreciarte como no quiero quererte...*

Y por un instante, sumido en la distancia y el dolor, *advertí* el rictus contraído de Cuesta llorando en todas las pinturas. (Volpi, "A pesar" 33)¹⁵⁵

En este apartado parece que se vuelve a traspasar el umbral temporal –como en el cementerio–, lo que confunde, aún más, la identidad entre ambos personajes, así como el tiempo de la narración. En este encuentro, Marín repite una frase que escribió en una carta que le envió a Cuesta: "no quiero despreciarte como no quiero quererte", con lo que se establece un nuevo lazo intertextual, ahora con la correspondencia de la vida

¹⁵⁵ Las itálicas son mías.

privada del poeta. Esto no solo abre la puerta de la relación de Cuesta y Marín, sino un vaso comunicante entre la relación de Alma y Jorge, la cual, como la de sus predecesores, está a punto de quebrarse. Además, el verbo "advertí" con que se refiere a su percepción de Cuesta llorando en las pinturas, vuelve a situar a Jorge en la mirada, en la relación de identidad en "que se juega la ironía de la fascinación; [pues] la identidad se desdobra" (Volkow, II 43). Una identidad que de a poco deja de ser de Jorge para convertirse lentamente en Cuesta.

Jorge inicia el apartado 8 diciendo que "[l]o siento muy cerca, agazapado, escondido en cada sombra, en los mismos lugares que yo frecuento, en mis conversaciones, en mis libros. Ahí está, frío, constante, impávido. Me invade *su* inteligencia atroz, *su* locura, *mi* pánico" (Volpi, "A pesar" 34).¹⁵⁶ Volkow escribe que el *espejo abierto* –el poema– fascina y seduce. El poema surte una fascinación por su promesa de eternidad, aunque secreta y oscuramente reclama al poeta (II 45). Esto se basa en lo dicho por Cuesta en el ensayo "El diablo en la poesía" con respecto a que el arte es la acción del hechizo y es el Diablo quien crea la tentación. Para llegar a esta conclusión, Cuesta cita a Gide, quien afirma que "no hay obra de arte sin la colaboración del demonio" (en Cuesta, "El diablo" 166). Entonces, esa sombra distante del cementerio está cada vez más cerca. La mirada de Jorge entorna la imagen. Es el demonio-Cuesta que seduce y reclama. En un giro que pareciera inocente, pero que es una calculada estrategia autorreferencial para describir a Cuesta y la fascinación por él, así como para abismar al lector al implicar que Jorge está escribiendo *esta* novela que leemos, en donde, a su vez, leemos su transcripción de la biografía de Cuesta de Panabière en su libro *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta 1903-1942*. Una caja-texto dentro de otra caja-texto. Como en los anteriores elementos intertextuales, citar a Panabière es una estrategia para dar un efecto de realidad a la narración, la que constantemente imita un discurso factual.

¹⁵⁶ Las itálicas son mías.

En el apartado 9, Jorge nos platica que ha ido a San Miguel de Allende a acompañar a Alma porque tocará en un concierto, dirigido por su expareja, el director Barrientos. Jorge se encuentra con Barrientos, quien se sienta en la mesa de Jorge y lo saluda. Cuando Alma llega, Barrientos propone ir a cenar a otro lado, pero Jorge decide retirarse de la velada. Este apartado aparentemente no aporta mucho a la historia, aunque no deja de ser significativo pues se establece la "amable prepotencia" (38) de Barrientos, quien vestía "el mismo saco de pana mostaza". Aquí, el paralelismo entre Barrientos y Diego Rivera es evidente. Diego, quien siempre usaba sacos, fue el primer esposo de Lupe Marín. La relación de ellos terminó cuando él se fue a la URSS a un encuentro socialista. Barrientos es la expareja de Alma, quien también la abandonó. La figura de Rivera era ya avasalladora en la escena artística e intelectual de México al momento en que Cuesta y Lupe se conocen y se casan. Así, en este apartado se presenta a un hombre que se siente con la libertad de actuar, de sentarse con Jorge, beber whisky, llamar al camarero por su nombre y organizar la velada. En este apartado se establecen los reflejos: Diego-Barrientos, Alma-Lupe y Jorge-Cuesta, mismos que emulará a lo largo de la novela.

En el décimo apartado Jorge, tras haberse zafado de la cena con Alma y Barrientos, camina "a veces persiguiendo mi sombra y a veces perseguido por ella guiado más por las piedras que por mi propio deseo" (40) y cavila acerca del camino seguido por Cuesta para huir de lo transitorio y cómo "el sentido de su búsqueda [de Cuesta] radicaba en andar, en el desplazamiento, en el avance" (41) tal y como Jorge camina ahora. Llega hasta un despoblado y se refugia en un silo y ahí tiene otra revelación: la disposición de que todo, menos él,

parecía acomodado a un orden superior, perfecto, cuya estabilidad rompía mis anteriores convicciones de fuga. La paja, la madera y la roca hallaban su contraparte en el humo, la palidez interior y la anunciada muerte del ocaso. Esta era la verdad que había fascinado a Cuesta. Palpé la arcilla mojada,

absorto en la elocuencia de la revelación: *la vista en el espacio difundida es el espacio mismo*. (42)¹⁵⁷

En esta cita se observan 3 elementos destacables que tienen que ver con lo transitorio y el desplazamiento. Primero, en medio de la nada, por obra del desplazamiento físico y síquico, Jorge comienza a comprender lo que Cuesta perseguía. Esta comprensión se da a través de la identificación de contrarios presentes en la atmósfera interior del silo: paja/humo, madera/palidez interior y roca/muerte. Estos elementos se relacionan paralelamente con los conceptos de externo e interno, presentes en "Canto" y que, de acuerdo con Regalado, son metáforas de la mutabilidad/inmutabilidad asociadas metafóricamente con lo material/espiritual ("En la palabra" 269). Este paralelismo sirve como proyección de la penetración psíquica de Jorge en Cuesta, del entendimiento cabal de los deseos del poeta. De ahí la metáfora del humo en contraposición con la paja, en la que el humo es la metáfora para señalar la separación cuerpo-alma (Geber en Regalado 269); el alma se deshace de la paja, es decir, del cuerpo. La última pareja de contrarios no presenta tal contrariedad, más bien representa la culminación del pensamiento cuestiano: la trascendencia, la inmutabilidad, la roca y la muerte.

El segundo elemento corresponde al inicio de la inmersión de Jorge en Cuesta. La oración resaltada en itálicas en la cita: "*la vista en el espacio difundida es el espacio mismo*" corresponde a la primera línea versal de la quinta estrofa del "Canto". De acuerdo con Volkow, a lo largo de las primeras seis estrofas la imagen reflejada en el agua es todavía ondulante. Esta imagen serpentina se presenta en la Primera Obra de la novela a partir de la mirada de Jorge que busca a Cuesta, pero que aún no logra vislumbrarlo claramente, pues aún es "[u]na mirada en abandono ... [que] atesora una duda" ("Canto" 63). Esta *mise en abyme* que llamaré intertextual pone de manifiesto la gestación de la futura inmersión en Cuesta.

¹⁵⁷ Las itálicas son mías.

El tercer elemento, es la arcilla, en la cual se establece la autorreflexión y la lógica de la historia. Jorge es la arcilla que, húmeda, es moldeada e irá tomando forma, como la imagen ondulante del agua, a través de su travesía por encontrar, comprender y fundirse con Cuesta.

Después de esta revelación del pensamiento, Jorge se transforma en un narrador intradieгético-heterodieгético, dando paso a dos voces narrativas: Alma y Barrientos. En este onceavo apartado se narran los reclamos de Alma y las evasivas de Barrientos y lo que parece ser una traición a Jorge, pues "ambos [Alma y Barrientos] beben hasta desconocerse y retornan a la inocencia del principio. Él ... la conduce a su habitación: delirante, imagina que aún puede lavar su orgullo" (44). De acuerdo con Fabienne Bradu, Lupe, antes de casarse con Cuesta, le envía una carta a Diego a la URSS avisándole de la boda. Diego le responde que "si te casas con Jorge Cuesta, no regreso" ("Lupe"). Una de las interpretaciones de Bradu es que Lupe envió esta carta, traicionando a Cuesta, para que Diego volviera, sin embargo, Diego no habla de regresar, así que Marín se casa. La importancia de esta escena toma su justa medida con el siguiente apartado.

La carta del apartado doce simula ser una carta de amor, pero con reflexiones angustiosas sobre la destrucción a la que lleva la escritura, para después volver a hablar del amor o, más bien, sobre la imagen de lo que amamos –y que es destruida por el tiempo. Esta es la primera de las tres cartas "imaginarias" que aparecen en la obra, en las que invariablemente se abisma metalépticamente al lector al dirigir las a un *tú*.¹⁵⁸ En la carta existe intertextualidad con la carta dirigida a Lupe Marín, donde Cuesta refiere: "[q]ue el azar me pruebe en este viaje absurdo, yo probaré en él mi

¹⁵⁸ Jorge Volpi publicó "Tres cartas imaginarias de Jorge Cuesta" (revista *Universidad de México*) cuando estaba a punto de publicar su autoficción *A pesar del oscuro silencio*. Estas cartas simulan haber sido escritas por Cuesta y a lo largo de la publicación se ilustran con varias fotografías del poeta. Sin embargo, una vez insertadas en la novela, estas cartas son partícipes del juego de ambigüedad nominal, al no ser fácilmente identificable su autor.

suerte", "[n]ada puede hacer que te oculte", "[t]e he hablado, te hablo sin pudor" y "[t]oda mi vida está llorando por ti" (Volpi, "A pesar" 46-8).¹⁵⁹

Lo interesante de esta carta es que la última línea reproduce casi al dedillo lo dicho por Cuesta a su hermana Natalia en un telegrama: "Estás presente, querida hermana, a pesar del oscuro silencio" (Panabière 54). Volpi juega con la idea incestuosa que rodeó a los hermanos al cambiar levemente la dedicatoria: "Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio" (Volpi, "A pesar" 49).¹⁶⁰ La carta –la primera de tres– la firma Jorge y puede entenderse como una carta a Alma; sin embargo, la constante presencia intertextual de Marín hace que la imagen de Lupe esté presente como un fantasma soterrado, lo que abre la interpretación a la posibilidad de que Cuesta, trasmutando apenas en Jorge, use el *podium* para recordar su relación con Marín, o que Jorge, fundiéndose con Cuesta, se apropie de sus palabras y su memoria y hable a esa parte femenina que habita el microcosmos. Urroz ve en estas cartas la estrategia de ambigüedad de Volpi en favor de la ficción, pues el lector no es capaz de elegir una de las opciones propuestas por el texto, ya que Volpi las sugiere y clausura todas al mismo tiempo ("La silenciosa" 93). Otro elemento importante en este apartado es la afirmación que el narrador hace: "El sentido del mundo está en caminar en el movimiento, en el cambio" (45). El movimiento, funciona como una *mise en abyme* de la poética que presagia la segunda obra y todo el texto, ya que el meollo de esta narración está en el cambio, en la trasmutación.

¹⁵⁹ Cuando Cuesta anuncia a su familia que se casaría con Lupe Marín, los padres de Cuesta dispusieron enviarlo a París para que se olvidara de la idea de casarse con una mujer mayor (Marín tenía 32 años y Cuesta 24 años) y casada (con Diego Rivera). Por esta razón, Cuesta le escribe con tanta congoja, augurándole que nada la apartará de su mente (Bradú, "Lupe").

¹⁶⁰ Uno de los mitos que rodearon a Cuesta fue el de la relación incestuosa que, se dijo, mantuvo con su hermana Natalia. Nada ha sido confirmado, aunque sí comentado. Por ejemplo, Nigel Grant Sylverster dice que "en su juventud se enamoró de su hermana Natalia. Fue un amor físico desesperado que nunca fue consumado y que fue acompañado de los sentimientos más tiernos de un amor fraterno normal" (19). También en *La única*, novela autobiográfica de Marín que sirvió de venganza contra Cuesta, la autora afirma que Jorge se acostaba con Natalia (Téllez-Pon). Sin embargo, lo que sí es cierto, es que Cuesta se acostó con la hermana de Lupe, Isabel, quien aparece en la portada de dicha novela, como veremos más adelante. El libro de Marín bien pudiera ser el origen de este mito, el cual reveló el engaño, pero intercambiando a Isabel por Natalia, lo cual lo condenó al mito del incesto.

El apartado trece, el final de la primera obra, es un apartado complejo en donde vemos muchas de las estrategias autoficcionales revisadas. Jorge regresa de San Miguel y se entrevista con su amigo Eloy, a quien comunica su decisión de escribir sobre el poeta. Acto seguido extiende sus notas en la mesa. Eloy lo interpela "¿Estás loco?" y Jorge responde "Tanto como él". Jorge le dice que busca el punto de vista de Cuesta, pues "me parece increíble que ... ningún crítico haya visto su obra como un documento autobiográfico" (Volpi, "A pesar" 50). Le confiesa que él ve el final del "Canto" y el de Cuesta como la misma cosa. También le comunica: "voy a escribir un ensayo" (51). Al ver el deseo de Jorge de apropiarse de Cuesta, Eloy reflexiona: "se puede nombrar el odio y el amor ajenos ... pero no es posible sentirlos si no los repetimos". Esta sentencia madura en Jorge, quien se convence de que "debía explorar a Cuesta hasta sus últimas consecuencias, hasta apropiarme de sus pasiones" (51).

En este encuentro encontramos varios elementos autoficcionales. La referencia a Eloy es un claro juego intertextual de personaje factual. También se establece la metaficción: por un lado, cuando Jorge le muestra a Eloy sus notas, las cuales, aunadas a la idea de escribir un ensayo, apuntan al ensayo que Volpi escribió y que corresponde al hipotexto de la novela. Por el otro, la crítica que Jorge hace a los críticos que no han visto los vasos comunicantes, tan evidentes para él, entre "Canto" y la vida del poeta. Esta crítica cifra autorreflexivamente una *mise en abyme*, llamémosle intertextual, ya que el texto que conjunta la biografía y la obra de Cuesta no solo es el ensayo escrito por Volpi, sino la autoficción que estamos leyendo. Asimismo, se encuentra un elemento autorreferencial en *A pesar*, pues Jorge, el narrador, quiere ser la imagen dual de Jorge Cuesta. También se encuentra presente la metalepsis, ya que se transgrede el nivel intradieético para alcanzar el intratextual y enviar un guiño al extratextual: Jorge se vaticina autor de un ensayo que ya ha sido escrito por el autor Jorge Volpi. Finalmente, presenciamos otra *mise en abyme* de la poética en las palabras de Eloy sobre la necesidad de la repetición, así como la decisión de Jorge de apropiarse de sus pasiones, puesto que ese es el planteamiento de la obra, comprender a Cuesta –lo que significa comprender su vida y su obra– para fundirse con él.

La fascinación y seducción de la imagen se completa, se hace necesaria y deseada. La mirada devela al rostro en el agua. Jorge busca un yo a partir de la dualidad. El espejo-Cuesta, su brillo, devorará el deseo de Jorge y lo sustraerá de la realidad para seguir el destello sacrificial.

4.2.2 La profundidad del reflejo mineral

Inés Arredondo señaló la impenetrabilidad y contrariedad de "Canto", cifrado en el conceptismo de la alegoría de la imagen reflejada en el agua (273). Panabière asentó la presencia de la imagen de Narciso y su reflejo (181), idea retomada por Volpi. Volkow aseveró la consideración de que el poema pueda ser interpretado como el autorretrato de un ser que se mira en el agua, pero que se sumerge en los territorios minerales y desliza la mirada hacia las piedras del fondo para no estar a la deriva de la danzante imagen líquida (III 10-15).

Jorge, habiendo divisado la importancia del movimiento, inicia con un epígrafe de un poema de Urroz: "Por el deseo todo es movimiento". Ese movimiento será inicialmente el de la estabilización del rostro y después hacia el fondo del agua –dirá Volkow–, hacia las piedras y los minerales, hacia la corporeización y erosión de Cuesta.

En el apartado 1 de la segunda obra, Jorge decide conocer más sobre Cuesta y se dirige al Sanatorio Psiquiátrico Rafael Lavista en Tlalpan para intentar recuperar información. Se presenta como investigador, pero no obtiene información, más que la que le otorga la *mirada* a la locura. Observa a los enfermos caminar en círculos alrededor de un tiovivo imaginario y la imagen lo lleva a reflexionar el porqué de la circularidad del trayecto. La doctora que lo acompaña aventura una explicación: "tal vez quieren salir del tiempo" (Volpi, "A pesar" 59). Esta explicación establece una *mise en abyme* de la poética de la segunda obra y de la autoficción en general. Esto es porque el ideal de Cuesta era salir del tiempo, aspiraba a la eternidad que le proporciona el poema (Volkow, II 49). En este sentido, la locura exhibe una forma de

conciencia intelectual más allá del mundo y su representación, un escalón más cerca de la liberación de lo transitorio. La segunda obra, en tanto intertexto estructural de "Canto", discurre entre la búsqueda por salir del tiempo y de la destrucción permanente.

La reflexión sobre la locura y el tiempo continúa en el apartado dos. Jorge piensa que la locura es el sustraerse a las "absurdas reglas del tiempo" (Volpi, "A pesar" 60). En el sanatorio, se entrevista con Araña, el único sobreviviente de la época de Cuesta, quien teje un tapete infinito, y Jorge le pregunta que para qué teje sin parar, a lo que él responde: "No para el tiempo, sino pasa; muere la imagen, sí, que a lo que pasa aspira" (62), en una clara referencia intertextual a la búsqueda cuestiana por romper el devenir. Jorge lo inquiere sobre Cuesta. Araña recuerda sus ojos verdes, su fealdad¹⁶¹ y que ha muerto: "La muerte es vana, profunda y triste".¹⁶² Jorge insiste si es Cuesta al que se refiere, Araña contesta "¿No se da cuenta de que es imposible conocer a los demás?... Lo único que nos queda es tejer solos ... el resto es silencio. Y un tapete de mimbre" (63). El tema del silencio reverbera en las palabras de Araña, en su silencio sobre Cuesta y en la intertextualidad con su obra. Araña es una *mise en abyme* de Cuesta, un despenadero en el que ambos reparan en la necesidad de salir del devenir y de la maldición heracliteana que destruye el tiempo. Araña, trenza su poema-tejido, teje "las causas del destino y de la salvación" (61-2). Teje la eternidad.

En el apartado tres se presenta a una voz femenina autodiegética, que puede ser Alma o Lupe Marín, que envía una carta a un destinatario ignoto. Urroz sugiere que la narradora puede ser, incluso, Natalia –hermana de Cuesta– ("La silenciosa" 120). Quizá quien habla sea el alma. El apartado retoma el tema del silencio, pero como una

¹⁶¹ Sheridan recuerda que Luis Cardoza y Aragón, el mejor retratista de Cuesta, afirmaba que el poeta era feo (404) y que también tenía ojos verdes. De esto podemos deducir que Araña efectivamente habla de Cuesta, aunque ha preferido, o solo ha podido, guardar silencio.

¹⁶² Araña habla también con las palabras de Cuesta: "No para el tiempo, sino pasa; muere la imagen, sí, que a lo que pasa aspira" y "La muerte es vana, profunda y triste" pertenecen a sus poemas "No para el tiempo, sino pasa; muere" (50) y "Oh vida –Existe" (84) respectivamente, que se encuentran su "Ensayos y poemas" tomo I.

falla de la relación, lo que parece indicar que la narradora aún está anclada al mundo y a lo advenedizo, lo que muestra los distintos planos planteados en la trama. La narradora, en un juego metaléptico, abisma al lector en un "entiéndeme" (Volpi, "A pesar" 64) para después distanciarlo y distanciarse en la tercera persona: "me siento muy lejos de él" (64) y, finalmente, vuelve al tú y afirma "nunca perdí la lucidez, en ningún instante dejé de comprender lo que hice y por qué lo hice, créeme" (65). Este juego pronominal autorreferencial y metaléptico sugiere tres cosas: la carta fue escrita en el futuro de la narración ¿o el pasado?, o la carta fue escrita por una mujer ¿o la parte femenina del Rebis?, o el destinatario puede ser Jorge, Barrientos, Diego ¿o Cuesta? En definitiva, este apartado reintroduce la voz femenina y con ello, la relación con Alma, Lupe, Natalia o la dualidad femenina.

En el siguiente apartado, Jorge retoma su voz y reflexiona sobre el deseo de inmortalidad cuestiano, a través de "las preparaciones que él mismo produjo y se administró, tratando de modificar su cuerpo" (66). Jorge intenta saber más de este pensamiento y busca la tesis de licenciatura de Cuesta.¹⁶³ La intertextualidad planteada: personajes, documentos y lugares fácticos como la tesis de licenciatura de Cuesta, la Biblioteca Nacional y las cartas enviadas al Dr. Lafora¹⁶⁴ sitúan a la exegesis en un intersticio ficcional pleno de verosimilitud en el que lenta, pero decididamente, Jorge se sumerge en las profundidades, diría Volkow (III 20-1), hacia el cuerpo mineral de Cuesta, el cual entrevé a través del rostro perfectamente reflejado en su memoria: "Cuando en un agua adormecida y mansa/ un rostro se aventura,/ igual retorna a sí del hondo viaje/ y del lúcido abismo del paisaje/ recobra su figura" (Cuesta, "Canto" 65). Es aquí, en la décima estrofa, donde Panabière identifica en el poema el mito de Narciso, mientras que en *A pesar* es Jorge quien se mira en el reflejo firme de Cuesta, de él mismo, en el agua mansa que es el poema.

¹⁶³ Los biógrafos de Cuesta afirman que a pesar de haber escrito la tesis con la que se graduaría, "Procedimiento para la producción sintética de sustancias enzimáticas con actitud específica y aplicaciones de las mismas" (66), Cuesta no la entregó. Esta es la razón por la cual Jorge no puede encontrarla en la Biblioteca Nacional. La tesis de Cuesta efectivamente lleva ese título.

¹⁶⁴ Sobre los documentos citados: la carta enviada por Cuesta al Dr. Lafora fue publicada por Miguel Capistrán en la revista *Vuelta* 6, en mayo de 1977.

El apartado 5 trae a cuenta lo femenino, pero en franca relación con lo masculino. Jorge inquiera a Alma sobre las diferencias y similitudes de los sexos del alma,¹⁶⁵ o la posibilidad de poseer ambos sexos, como Tiresias o como Rebis, el resultado final de la alquimia, la unión de los opuestos. Las preguntas intranquilizan a Alma, mientras el deseo de Jorge por ella crece a través de la mirada. Por fin, Jorge la ase con fuerza y, erotizado, disfruta de la cercanía de los cuerpos, mientras le explica que "Cuesta creía que en algo así se encontraría la perfección, la inmortalidad... Un orgasmo eterno, interminable" (Volpi, "A pesar" 73). Horrorizada, Alma se aleja, dejándolo "mudo, incrédulo, pensando en lo poco que me comprendía y lo mucho que la deseaba, en la triste sequedad de nuestra unión" (73).

En el pensamiento alquímico, la Gran Obra tiene como objetivo final "la contemplación de la Divinidad en su esplendor" (Poisson 22). Para lograrlo es en el hombre donde, apunta Mircea Eliade, se da "la coexistencia de los contrarios, de los principios cosmológicos (macho y hembra) en el seno de la divinidad" ("Tratado" 353-4). Esta unión, acota Eliade, produce la piedra filosofal, "el ser doble ... el andrógino hermético ... Rebis nace como consecuencia de la unión del Sol y de la Luna, o en términos alquímicos, de la unión entre el azufre y el mercurio" ("Mefistófeles" 127).

Este apartado es muy importante por cuanto que Jorge, percatado de la fugacidad, intenta comprender lo eterno, reflexionarlo, embeberse en el resquicio del orgasmo para aprehenderlo, para negar el tiempo, porque es la única manera que tiene de convertir su cuerpo en uno, de disfrutar el placer doble, como Tiresias, aunque solo sea, paradójicamente, en la fugacidad del orgasmo compartido. El deseo de Jorge y la violencia ejercida contra Alma –sujetarla contra su voluntad y erotizar su cuerpo sin su autorización o participación– plantea la operación del erotismo de Bataille, la cual "tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo" (24), que, como ya revisamos, se alcanza en el orgasmo y la muerte. Esta estrategia nos remite intertextualmente al

¹⁶⁵ No es gratuito que la pareja de Jorge se llame Alma y que una de las primicias de la novela sea la cuestión sobre la liberación del alma y su trascendencia.

"Canto": "eternidad parece que le fragua, bajo esa tersa atmósfera de agua, de un encanto el conjuro" (65), aunque como Jorge, al final "La materia regresa a su costumbre" (66). Así mismo, remite a la metaficción identificadora, solo que esta vez en una cercanía que lleva Jorge a la experimentación de un yo posible, a través de Alma, pero que no es sino Cuesta.

Volkow afirma que una vez que el retrato, la imagen del poeta, queda sin referencia ni apoyo, perdida en la memoria del agua, Cuesta se ve obligado a abandonar las imágenes externas e iniciar la búsqueda sólida desde el centro, que no es otro que el lenguaje (III 32). En el apartado 6, se encuentra la segunda de las cartas "imaginarias. Aquí, Jorge reencuentra, embebido en Cuesta, un lenguaje en los bordes de la realidad, hermético, sibilino, debido al encantamiento de la presencia que lo lleva al "arcano del que casi soy poseedor. Conciliando los opuestos del cielo y de la tierra me sustraigo al designio que todo lo hiere, que todo lo decora, que todo lo consume. Reintegrando lo disperso, el caos, se desafía el devenir, ese oscuro corruptor de ángeles" (Volpi, "A pesar" 75), aunque, paradójicamente, sin saber bien hacia dónde se dirige.

En esta carta, Jorge vierte "las últimas gotas que me quedan de lucidez" (73) y advierte que está cerca del fin, cerca de escapar del tiempo a través de "reintegrar los contrarios, volviendo a tejer las madejas distanciadas" (75). Así como en la primera carta -apartado 12 de la primera obra-, Jorge utiliza la mayor cantidad de elementos intertextuales a partir de citas de las cartas reales de Cuesta y de líneas versales del "Canto" para abismar metalépticamente al lector y situarlo frente a la autorreflexividad que supone la develación de la ficcionalidad dada por la ambigüedad de la identidad o, más aún, por la decidida identidad dual. Por tanto, la extrañeza entre el narrador extradiegético heterodiegético –Cuesta– y el narrador intradiegético autodiegético –Jorge– no se clarifica, antes bien, se mantiene en la anfibología del nombre: Jorge. Con ello, la verdad extraliteraria se vincula con la fantasía (consustanciación) e imaginación (las cartas). Sin embargo, debido a la referencia de la autoficción, no podemos negar que los elementos metaficcionales pasen a un segundo plano y no sean fácilmente perceptibles.

De la misma manera, no podemos dejar de lado la afectación a nivel de la enunciación que reinserta el final de la carta: "Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio" y el que la firme Jorge. La cercanía con el fin la justifica la cita de "Canto": "Denso silencio trague al negro, oscuro/ rumor" (70), que es el inicio de la estrofa 33.¹⁶⁶ Esta proximidad al fin, la sitúa Volkow en las profundidades del agua, en donde Cuesta ha entrevisto las rocas que representan la fijeza del mundo mineral, que a su vez se convierte en el soporte del lenguaje (III 37-9). El lenguaje será para Cuesta el azogue imperecedero; el poema, su sustento. Esta carta da cuenta de la búsqueda del lenguaje en las profundidades minerales –del arcano, los opuestos, el devenir–, que es *mise en abyme* de la poética de la segunda y tercera obra, como lo atestigua el "tejido de las madejas distanciadas", que ya se nos habían apuntado con Araña.

En el apartado 7, Jorge, hastiado de la "prisión voluntaria" que es su oficina y su trabajo, renuncia. Contacta a Natalia para solicitarle información sobre la tesis de Cuesta. Ella le dice que ya había mostrado el ejemplar a Louis Panabière, pero que con gusto se lo proporcionará. Jorge acude a casa de Natalia, con quien nunca tiene contacto. Una trabajadora lo recibe y guía a un estudio en donde se encuentra el manuscrito. La lectura le otorga, no la comprensión del tema químico y enzimático, sino la seguridad de que dicha tesis constituía "una radiografía del Canto, el escabroso andamiaje de sus cambios y metamorfosis" (Volpi, "A pesar" 78). Entre las páginas, olvidado quizá, encuentra un poema¹⁶⁷ en el que se incluía la fecha con otra tinta, seguramente de Natalia: agosto de 1942. Un tesoro por el que habría valido la pena revisar la tesis, tan "[s]ólo por conocer su desquiciada tristeza habría valido la pena aquella noche" (78).

¹⁶⁶ *Canto a un dios mineral* es un poema compuesto por 37 estrofas. En esta carta se cita la estrofa 33: "Denso silencio trague al negro, oscuro/ rumor, como el sabor futuro/ sólo la entraña guarde/ y forme en sus recónditas moradas,/ su sombra ceda formas alumbradas/ a la palabra que arde". (70)

¹⁶⁷ El poema se lee: "En la sempiternia Samarkanda/ urge una extenua charamusca ilesa/ la estreptococcia de una burinesa/ con miríficos buergos de charanda./ Mi pendúnculo cálido tropieza/ con el ropijo nómido de organda" (78).

En este apartado vemos dos cosas importantes. La primera es que identifica en la tesis el hipotexto químico de "Canto", lo que para él indica que la semilla de la búsqueda de la trascendencia ya se encontraba en Cuesta.¹⁶⁸ La segunda es el poema que encuentra, lo que responde a una estrategia textual que deja ver a Jorge sumergiéndose en el agua para ver el fondo del espejo, el cuerpo mineral de Cuesta, su lenguaje poético, el viaje al hogar inmarcesible del lenguaje final que representa "Canto". Los extraños versos responden a lo ya dicho sobre la búsqueda de un lenguaje que le dé estabilidad a su rostro (Volkow, III 34) en "Canto": "Y abatido se esconde, se concentra/ en sus recónditas cavernas entra/ y ya libre en los muros/ de la sombra interior de que es el dueño/ suelta al nocturno paladar el sueño/ sus sabores oscuros" (Cuesta 67-8). Estamos frente a una estrategia de *mise en abyme* intertextual del lenguaje, cuyo rastro químico está en la tesis, y el alquímico, en el poema. Volpi es consistente en incluir continuas referencias al mundo extraliterario para dotar de verosimilitud al texto, aunque transgreda los hechos reales, como en el caso del poema, el cual fue recogido por el Dr. Baona en el último internamiento de Cuesta (Pérez 75).

El apartado 8 es uno de los más interesantes en cuanto a elementos metaficcionales y metalépticos se refiere. En este, Jorge lleva a cabo un ejercicio de autotextualidad ficticia, pues habla de la publicación de su ensayo, "El magisterio de Jorge Cuesta", en la revista *Plural*. Jorge, un ente ficcional, se atribuye la escritura y publicación de un artículo del escritor Jorge Volpi, autor real del ensayo, construyendo una fuerte ilusión referencial que transgrede los niveles narrativos e instaura una metalepsis ascendente que simula enviar al ente ficcional al nivel extratextual: el mundo fáctico, mientras abisma al autor real al nivel intradieгético.

A lo largo de este apartado, Jorge cita párrafos enteros de *su* ensayo, llevando a cabo su exégesis literaria de "Canto" y explicando, con ello, el principio poetológico de *A pesar*, el cual se ciñe al principio alquímico exegético del ensayo. De ahí que Jorge

¹⁶⁸ Inés Arredondo mencionaría la lucha contra la naturaleza que la mente química de Cuesta llevó a cabo buscando "una fórmula para suspender el proceso natural de la fruta hasta la maduración durante meses. Y lo logró, logró detener el proceso natural" (302).

aclare lo que ha estado aludiendo implícita o explícitamente sobre Cuesta: la búsqueda de la permanencia, la alquimia, la piedra filosofal, Rebis, la Gran Obra alquímica. También refiere documentos y eventos reales que ficcionaliza: primero, los estudios críticos y biográficos de Inés Arredondo y Nigel Grant Sylvester.¹⁶⁹ Después, los experimentos exitosos de Cuesta: una "droga para retardar la maduración de las naranjas: una muestra en miniatura de los poderes de la piedra filosofal" (Volpi, "A pesar" 81), y las hormonas que se inyectaba y que afirmaba, en carta al doctor Lafora, que lo transformaban en hermafrodita. Todas estas referencias a personas o eventos reales favorecen la simulación del discurso factual, por medio de la autorreflexividad.

Urroz señala que este apartado es un vaticinio ("La silenciosa" 124-5), ya que Jorge refiere las críticas ficticias que críticos ficticios¹⁷⁰ le hicieran por tal ensayo: "Se me acusó de arribista, de manejar la historia a mi antojo, de buscar sólo el escándalo, de citar fuera de contexto y de no querer otra cosa que maltrecha fama. Pero el extremo –concluía la nota– se da cuando pretende erigirse en el único heredero de la tradición cuestiana" (Volpi, "A pesar" 83). Estas críticas luego serían reales, pero por la publicación de *A pesar*. Finalmente, existe una *mise en abyme* de la poética, ya que Jorge, después de las críticas esgrimidas a sus proposiciones descabelladas en el ensayo afirma que "estaba decidido a probarlas" (83). Así, el texto que leemos es el intento de Jorge, ya imbuido en la imagen y el lenguaje cuestiano, de probarlas. Este apartado es el que mayor ilusión referencial presenta y el único en que la simulación del ente ficcional se equipara explícita y deliberadamente con el autor real. De manera contradictoria, es el apartado en el que existe mayor despliegue metaficcional explícito, lo que muestra al texto como paradójico tanto en su dimensión enunciativa como del enunciado, lo que recuerda el principio poetológico autoficcional.

¹⁶⁹ Así como Arredondo, Nigel Grant Sylvester, en su obra *Vida y obra de Jorge Cuesta*, alude a los experimentos químicos, aunque con más detalle que la escritora mexicana.

¹⁷⁰ Volpi señala un crítico específicamente: Igor Padilla, quien resulta ser Ignacio Padilla, amigo y miembro del grupo *Crack*. Urroz señala que Igor Padilla era el sobrenombre que Ignacio utilizó en los años de la preparatoria ("La silenciosa" 124-5).

En el apartado 9 la voz narrativa de la narradora vuelve. No sabemos si es Alma hablando con Barrientos o si es Lupe hablando con Diego. Esta ya no es una carta de amor, sino de traición. Cuestión que se encabalga en el siguiente apartado.

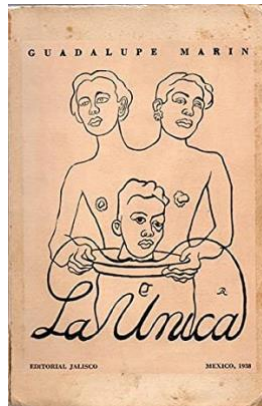


Ilustración 20. Portada del libro *La única* ilustrado por Diego Rivera

La traición es el tema inicial del décimo apartado. Jorge inicia describiendo la portada del libro de Lupe Marín, *La única*. La repulsión que le causa la imagen de un cuerpo bicéfalo (Marín y su hermana Isabel) que sostiene una bandeja con la cabeza de Cuesta¹⁷¹ le produce arcadas. Arroja el libro y va al baño a vomitar. Una vez ahí, mirando su reflejo en el agua del inodoro, presencia el inicio de los experimentos químicos de Cuesta: "muele los granos escarlatas ... y prepara la solución que luego introduce en ... una jeringa... Afronta el riesgo" (89). En esta descripción, Jorge retrata a Cuesta con un parafraseo intertextual de la estrofa 10: "él es rebis, el rostro

¹⁷¹ La imagen que ilustra la portada del libro de Lupe Marín, *La única*, fue creada por Diego Rivera –ex esposo de Marín– a pedido expreso de ella. El rencor de Marín contra Cuesta se debía a que, después de dar a luz al hijo de ambos, Antonio, ella cayó en un cuadro de alteraciones mentales. Cuesta no pudo lidiar con la situación y se dice que la dejaba sola y él se iba al café París o al Cosmos, según contaban sus amigos (aunque también se supo de una relación sentimental con Margarita Bell, pero no se puede precisar si fue en este periodo o posterior a él) y que luego de su ausencia "llegaba con traje y sombrero nuevos" (Isla 49). También porque, según Lupe, Cuesta aceptó, sin buscar otra opinión, la recomendación de los médicos de encerrarla en un manicomio –fue rescatada por su amiga Malú Cabrera– y, finalmente, por abandonarla (Bradú, "Lupe Marín").

que se aventura en el agua adormecida" (89)¹⁷², estrofa en la que Panabière ve la imagen de Narciso. La cita del "Canto" se da como predicado de Rebis, por lo que comprendemos que Volpi resume en ambas imágenes la idea de transmutación e inmortalidad, pues "su mutación en andrógino es la apariencia externa ... Adentro, en cambio, espera lo eterno" (89).

Jorge, después de mirar el proceso de producción de las enzimas, presencia, a través del reflejo del agua del inodoro, dos reflexiones de Cuesta: primero, "La inmortalidad es permanecer ahí contemplándose sin poder hacer otra cosa que mirarse. La inmortalidad como un espejo" (89); la segunda: Cuesta "se da cuenta del error" y afirma que el camino debe ser en sentido inverso, ¿inverso? Jorge casi al unísono clama: "también me doy cuenta del error" (89). El sentido inverso es que el punto culminante no es la contemplación, sino la trascendencia, de ahí la necesidad de la palabra, del poema que en últimas cuentas será la muerte, pues "el poema labra esa vida y la guarda como lo hace la muerte" (Volkow, III 49). El cambio de tercera a primera persona –"se da cuenta", "me doy cuenta"– es una estrategia textual que denota la especularidad de Jorge en Cuesta. Este proceso de trasmutación configura una *mise en abyme* apriorística que refiere la historia y transformación de Jorge en los siguientes apartados, aunque también es una referencia intertextual indirecta al desarrollo del "Canto".

El undécimo apartado es una breve confesión de la trasmutación entre ambos. Jorge vencido por la imagen del espejo y reflejado en el verso, parafrasea: "La memoria oprime a la opaca materia que se entenebrece" (Volpi, "A pesar" 90). Esta referencia se comprende mejor al leer toda la estrofa: "la transparencia a sí misma regresa/ y expulsa a la ficción, aunque no cesa; pues la memoria oprime/ de la opaca materia que, a la orilla,/ del agua en que la onda juega y brilla,/ se entenebrece y gime" ("Canto" 66). Así parece que la ficción es Jorge, pues la memoria del diablo-Cuesta es mayor y

¹⁷² La estrofa 10 de "Canto" se lee así: "Nada perdura, ¡oh, nubes!, ni descansa. Cuando en el agua adormecida y mansa/ un rostro se aventura,/ igual retorna a sí del hondo viaje/ y del lúcido abismo del paisaje/ recobra su figura" (65).

va tomando potestad. Jorge sale de su casa, indefenso ante Cuesta: "Me tiene, me lleva, me conduce ... todo me lo permite, hasta lo más bajo, ennobleciéndolo" (Volpi, "A pesar" 90) y se abandona a él bajo el manto de la lluvia.

La lluvia es un importante símbolo puesto que el agua lo toca todo, lo posee todo, lo contiene todo, como en el poema. Jorge, bajo la lluvia, se ve rendido ante el mayor símbolo del "Canto", el reflejo. Sin embargo, su mirada –nuevamente la mirada– le devuelve su "rostro en los charcos, deformado por las ondas que estremecían su superficie: mis rasgos bajo esa tersa atmósfera se negaban a pertenecerme" (Volpi, "A pesar" 90). Luego, encabalgado por medio de la metáfora de la lluvia, comienza el apartado 12. Aunque, el agua, el reflejo, el demonio-Cuesta, no solo está en el exterior, también en el interior del alma.

Jorge regresa a su casa exultado, escucha el agua de la regadera y siente el sudor acumulándose en su vientre. Excitado, intenta calmarse solo para encontrar su sexo y obcecarse. Busca en el interior de los cajones de Alma –vale resaltar la metáfora– y encuentra su maquillaje y "extasiado, envilecido, me entregué al poder de aquellas máscaras" (92). Transformado se dirige al baño y observa a Alma bajo el agua entre la bruma, pero la máscara de Jorge, escurrida por el vapor, la altera. Asustada, Alma intenta salir al pasillo. Forcejean, él la toma de las muñecas y, de un golpe, la tumba en el piso para iniciar el sacrificio. Al final "le arranqué la toalla sin resistencia y me entregó, muda, su piel vacía" (93).

El agua, el demonio-Cuesta, está presente en toda la escena: desdibujado, derramado, evaporado. En él, en su permisividad –ya establecida en el apartado anterior– Jorge cree alcanzar una androginia y con ello, convertirse en el verdadero trasunto de Cuesta. Sin embargo, Cuesta lo dice claramente, "[I]o que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar ... El demonio es perverso; usa caminos largos y tortuosos" ("El diablo" 169). Jorge aún no ha logrado llegar a él. Ha simulado, dirá Urroz, "una androginia falaz, un remedo de rebis alquímico que no es capaz de asumir en toda la extensión de la palabra" ("La silenciosa" 136). Sin embargo, ¿no es la locura quien le muestra los espejismos? ¿no es esto un indicio de su transformación? La

violencia de la escena evidencia la discontinuidad de Jorge, su inicua búsqueda trascendental en Cuesta: la violación del alma. Este apartado se erige como *mise en abyme* intertextual del sacrificio cuestiano. Según Bataille, para llegar a la dimensión sagrada se necesita del sacrificio. La violación simboliza la muerte del alma, una muerte que lo guía a lo sagrado, a la continuidad, a la consustanciación con Cuesta.¹⁷³

En el último apartado de la segunda obra de *A pesar* –nuevamente el décimo tercero–, Jorge se entrevista con Eloy para contarle lo ocurrido con Alma y con su alma, aunque el lenguaje no alcanza para expresar sus ideas. Jorge musita: "Soy un error sin sentido" como el famoso poema de Cuesta. No en vano cita a este poema en que confiesa: "Despierto en mí lo que he sido,/ para ser silencio y nada/ y por el alma delgada/ que pase el azar sin ruido ("Un error soy" 75).

Con estas palabras se vaticina al Jorge errabundo, al igual que Cuesta. Sin embargo, a pesar de ver claramente la trasmutación queda una oquedad: el lenguaje, aquél que Cuesta capta en las rocas del fondo, en el mineral, no puede ser construido por Jorge, quien solo puede murmurar: "Todo se repite". Esta frase corresponde a una *mise en abyme* apriorística de la tercera obra, pero al mismo tiempo, una *mise en abyme* al infinito, el eterno retorno, ya que Jorge apunta que "Cuesta tiene un eco anterior: Nietzsche. La locura, la muerte, las hermanas, la inteligencia absoluta..." (Volpi, "A pesar" 94). No obstante, también encierra una estrategia metanarrativa y es la del proceso de repetición de Cuesta en Jorge. A partir de aquí, Jorge, ya solo un trasunto de Cuesta, se convierte en una ficción de sí mismo. Inicia el periplo final, el de las "[c]uevas innúmeras y endurecidas,/ [el de los] vastos depósitos de vidas breves" ("Canto" 68). El de la erosión y la muerte.

¹⁷³ En el pensamiento de Bataille, el sacrificio es importante porque ahí se desnuda todo. La muerte es el umbral a la dimensión sagrada que nos sitúa fuera de nosotros y nos acerca a la continuidad: "La víctima muere y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la *continuidad* del ser, a la cual se devuelve a la víctima (27)."

4.4.3 El reflejo de la tiniebla

La tercera obra de *A pesar* lleva por título "El sabor de la tiniebla", que, como los títulos anteriores, marca la intertextualidad con el "Canto"¹⁷⁴ y otros *cantos*, poemas, como el de Octavio Paz, que sirve de epígrafe y de vaticinio: "Y nada queda sino el goce impío/ de la razón cayendo en la inefable/ y helada intimidad de su vacío".¹⁷⁵

En el primer apartado, Jorge, situado en el espacio liminar de la locura, reconoce el error de buscar a Cuesta en el exterior, en sus cartas, en Lupe, en las miradas ajenas, pues comprende que "Cuesta es la imagen que yo asía con la mirada ... Cuesta era, acaso, mi propio dolor" (Volpi, "A pesar" 99). Jorge sufre y corre al baño para sumergirse en el agua, como metáfora autoconsciente de la entrada a las profundidades de Cuesta, de él mismo, de su dolor, "[c]omo meterse sin dios a lo oscuro del mar" (Urroz, "A lo oscuro" 76). Jorge comprende la interioridad del lenguaje cuestiano, al que busca en el agua y con la complicidad intertextual de la poesía. Jorge rastrea en la profundidad de su interior, en la caverna mineral, la voz de Cuesta.

En el segundo apartado, la voz narrativa femenina vuelve. En ella reconocemos a Alma, quien se lamenta, con *otro* hombre, lo sucedido con Jorge: "no logro quitarme de encima sus ojos clavados en mi piel ni su semen corriendo entre mis piernas: me manchan como su cara llena de pintura" (Volpi, "A pesar" 100). La identificación de Alma no elimina los ecos intertextuales de Marín, cuando reconoce que ella era *la única* que podía ayudarlo.

El recuerdo de Alma crea un encabalgamiento con el tercer apartado, pero solo como el último resquicio del mundo exterior. Adentro, en su casa, Jorge sólo escucha la persistente gota cayendo en el lavabo. cuyo sonido se "multiplica en ondas

¹⁷⁴ El verso original: "Ése es el fruto que del tiempo es dueño;/ en él la entraña su pavor, su sueño/ y su labor termina./ El sabor que destila la tiniebla/ es el propio sentido, que otros puebla/ y el futuro domina" ("Canto" 71).

¹⁷⁵ Este es el verso final del segundo soneto que Octavio Paz le dedicó a Jorge Cuesta titulado "La caída (a la memoria de Jorge Cuesta)".

concéntricas" (101) por el espacio. Cuesta persiste, el mundo desaparece. Jorge se deshace de sus apuntes, de *su* ensayo, pero no del "Canto", no del azogue en el que se hunde.¹⁷⁶ El poema simboliza una *mise en abyme* de la poética, al ser "un lenguaje que posee en sí mismo la conciencia de su propia forma" (Volkow, III 46), como la autoficción que despliega su propia ficcionalidad consciente. Entonces, Jorge buscará plasmar su ser en un nuevo espejo. Para sostenerse reconstruirá el poema (47). Por ello, arranca tres hojas de su libreta y las lleva encima de la cómoda, repitiendo los movimientos de Cuesta en el apartado 1 de la primera obra: "Ansioso, el poeta se acerca a la desvencijada cómoda que posee a un lado de la cama, saca la libreta de un cajón y arranca tres hojas ... Apoyado ... el poeta se concentra en la blancura de las tres páginas" (Volpi, "A pesar" 13). Jorge no se ha rasurado, a diferencia de Cuesta, pero antes de enmudecer, escribe. Esto equivale a decir que, antes de entregarse a la locura, construirá su propio poema.

El apartado 4 corresponde a la tercera carta imaginaria de Cuesta. Si pensamos que en el apartado anterior, Jorge se dispuso a escribir y que este apartado es la última de las cartas, entonces podemos aventurar dos cosas: la carta, por lo menos esta, la escribe indudablemente Jorge; sin embargo, es un Jorge del que Cuesta ya se ha apoderado y a quien ha dotado de su lenguaje: "[s]oy portador del conocimiento supremo, del más terrible arcano por el cual los hombres han luchado desde el principio. Yo, el más triste de los alquimistas" (105).

¹⁷⁶ Urroz afirma que el poema que se menciona en este apartado no es otro que su soneto "A Jorge Cuesta": "Creo pertinente aclararlo puesto que el epígrafe con que da inicio la segunda Obra es el mismo verso seminal de ese poema específico" ("La silenciosa" 141). No considero que sea tal cosa. ¿Por qué no sería el poema de Paz que sirve de epígrafe a la tercera obra?, en última instancia ¿por qué Jorge tendría un poema cualquiera y no el de Cuesta? Me parece que Urroz se da más importancia de la que se le otorga en la obra, puesto que no existe ninguna prueba textual para afirmar tal cosa. Ahora bien, tampoco estoy de acuerdo con su afirmación de que Jorge también rompe el poema. Podría entenderse que el poema es parte de las hojas sueltas que Jorge rompe, mas no hay indicación específica al respecto. No hay manera de saber, sin lugar a duda, si el poema era o no una de las páginas sueltas. Así como tampoco hay certeza en decir que no era "Canto" –lo que resulta no solo más verosímil, sino narrativamente más rico en simbología– el poema que Jorge cuenta entre sus papeles.

De acuerdo con Volkow, "Canto" es el recipiente del que Cuesta "irá emergiendo desnudo, destilado, límpido y completo en la eternidad" (III 47) Con esto, podemos pensar que la carta es el recipiente que recibirá a Jorge, tal como "Canto" lo es de Cuesta. Pero no hay que equivocarnos, el recipiente, más allá del poema, es la muerte: "Oh, eternidad, la muerte es la medida,/ compás y azar de cada frágil vida, la numera la Parca./ Y alzan tus muros las dispersas horas,/ que distantes o próximas, sonoras/ allí graban su marca" (Cuesta, "Canto" 69-70). Nuevamente existe intertextualidad en las citas de las cartas a Lupe Marín, de "Canto" y de Villaurrutia, así como la metalepsis del lector, que se adentra en el nivel extradigético a través del *tú*: "Lo sabes perfectamente" (Volpi, "A pesar" 102). El verso citado —ése es el fruto que del tiempo es dueño— es el penúltimo del poema, lo que anuncia la proximidad del final. Este es el último apartado en donde existe intertextualidad fuera de la autoficción, lo que parece indicar la inmersión total al interior, la total autorreferencialidad.

En el apartado 5, somos testigos de un giro en el relato. Jorge quiere "detener *su historia* aunque al final no logre comprender una pasión como la suya. *Inútil, no soy más que una copia forzada*, un triste imitador que no llega a rozarlo" (Volpi, "A pesar" 106).¹⁷⁷ El elemento metaficcional se evidencia en "su historia", lo que exhibe a *A pesar* como un artefacto estético, como una ficción que ha resultado una mentira, por lo menos para él: "todo el asunto de Cuesta ha sido una mentira. ¿Cómo me atrevo a sostener que algo me une a ese poeta loco y sediento?" (108). Por eso deconstruye el discurso verosímil de la *doxa*, para instalar un discurso metaficcional: "desde que lo escribo" (108), refiriéndose al texto que leemos, a la "obra de arte lista para repetirse: *la estructura de la novela perfecta*" (108).¹⁷⁸

En este apartado se une la metaficción con la metanarratividad, ya que, en el proceso desmitificador de la historia, Jorge exhibe el proceso de creación de la "novela perfecta". Primero, la circularidad "lista para repetirse"; es decir, "[e]nlazarme con

¹⁷⁷ Las itálicas son mías.

¹⁷⁸ Las itálicas son mías.

Cuesta, emparentar a Alma con Lupe y Natalia e incluso a Horacio Barrientos con Diego Rivera" (108-9). Repetición, eterno retorno. Con estas estrategias, Jorge frustra las expectativas convencionales del lector (Waugh 22) pero a la vez despliega nuevas formas de lectura que exigen una postura activa y crítica. Por esta razón, Jorge prosigue a desvelar una *mise en abyme* apriorística que no solo contradice las estrategias metaficcionales anteriores, aunque paradójicamente sea la continuación del argumento esgrimido sobre la novela perfecta, sino que contiene el desenlace sacrificial: "[e]l ciclo llamándome al vértice de una trama que me rebasa, eslabón de una cadena que se repite y me vuelve inmortal" (109). Finalmente, tras pelear contra el proceso, recuerda a Alma, "mi única e irrepetible Alma", se aferra a ella, a su triste relación, a su destino que no puede asemejarse a la pasión cuestiana. Sin embargo, Alma, que está más allá del absurdo, es contradictoriamente lo que lo motiva a seguir: "por su imagen, por su lejanía, accedo a escribir un final" (109). Pero ¿qué final puede resultar de esta mentira? "Denso el silencio trague a negro, oscuro/ rumor, como el sabor futuro/ solo la entraña guarde" (Cuesta, "Canto" 70).

En el penúltimo apartado, la lejanía de Alma se completa. De Jorge no queda "siquiera un vestigio ... Su sombra se ha transformado en la palabra que arde" (Volpi, "A pesar" 109). El diablo-Cuesta ha consumado su fascinación. El "depósito de breves vidas" vuelve a la tiniebla. Cuesta lo ha profetizado: "A otra vida oye ser, y en un instante/ la lejana se une al titubeante/ latido de la entraña;/ al instinto un amor llama su objeto;/ y afuera en vano un porvenir competo la considera extraña" ("Canto" 70).

El apartado final muestra el silencio y el recipiente hueco. Jorge ha entrado en el laberinto concéntrico que es el "Canto" y vuelve a narrar, en abismo, el apartado 3 de la primera obra: los momentos finales de Cuesta; reflejos del suyo, él siendo reflejo de Cuesta. No obstante, esta narración traslada la tercera persona, *él*, a la primera, *yo*, e incluye importantes omisiones del *retrato* de Cuesta.

Primero, Jorge no se emascula –omite esos párrafos–, aunque sí comenta la neutralidad del ambiente acondicionado "para mi cuerpo neutro" (Volpi, "A pesar" 111). ¿A qué se debe esa neutralidad? Posteriormente, establece que no está en un sanatorio, como sí

está el poeta: "[d]e los otros cuartos se escuchan gritos que cimbran los muros. Voces incomprensibles, bestiales, la única porción de esas criaturas que escapa a la libertad" (21). Mientras que en la narración de Jorge: "[d]e la calle se escuchan gritos que cimbran los muros. Una voz incomprensible que busca mi libertad" (112). ¿Es acaso la voz de Cuesta?, ¿su propia voz? Finalmente, la acción de colgarse está explícita en Cuesta: "[c]asi por instinto, por inercia, amarra algunas sábanas y *se cuelga* de la cabecera de la cama" (21),¹⁷⁹ mientras que en la narración de Jorge el verbo colgar se elide "[c]asi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama" (112). ¿Es acaso la mentira a la que se refería? La omisión de colgarse abre la interpretación más allá de la muerte, a pesar, incluso, del final de la novela: "[e]l sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que a otros puebla y domina el futuro" (112).

Algunos de los pocos estudios críticos de *A pesar* coinciden en afirmar el suicidio de Jorge. Oswaldo Zavala afirma que Jorge se acobarda y no se emascula, lo que lo conmina al suicidio para aceptar la imposibilidad de reconciliarse con Cuesta. Sin embargo, el paralelismo entre ambos se destruye e impera el silencio (35-6). Eloy Urroz afirma que el hecho de que Jorge no se emasculara es lo único que distingue a ambas narraciones –la de Cuesta y la de Jorge–, y que esto es una estrategia de Volpi para realzar el silencio y la atopía a que se llega en la novela (146-7). Tamara Williams también coincide en que Jorge, en convergencia con Cuesta, entra a las sombras y al abismo; es decir, a la muerte (236). No comparto estas interpretaciones.

Cristina Arreola, en el único artículo que aborda la autoficción en *A pesar*, postula la idea del *Narciso inconcluso*, frente al mito de Narciso. Arreola afirma que el personaje central "choca con la realidad" (37) y descubre la simulación. Coincido con Arreola en la metáfora irresuelta de Narciso; sin embargo, la autora no provee ninguna interpretación del final, el cual es claramente el mismo que el de Cuesta. Si Jorge choca con la realidad, ¿por qué comparten la misma línea final?, ¿qué significa esto?

¹⁷⁹ Las itálicas son mías.

Considero que Jorge no llega al final del "Canto", no llega a habitar en el objeto poético y la muerte necesarios para ello. Jorge no lo sabe, pero es un eco más, uno que, sin embargo, no se salva de quedar encerrado en la fascinación de la imagen del diablo-Cuesta. Volkow afirma que el espejo del poema mineral produce un cambio en el ser, lo que abre la posibilidad de ser otro, como una metáfora, y de abrirse a la otredad (III 56). Esta imagen da la posibilidad de pensar a Jorge como una metáfora desasida de Cuesta, una que no puede completarse del todo, pero que queda atrapada en el silencio, en la locura, en la tiniebla de la razón y del deseo.

2.3 Conclusión

A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi es, sin duda, una autoficción compleja. Una obra que nos exige una lectura activa y crítica. A lo largo del texto observamos el murmullo de una lucha silenciosa entre los elementos referenciales, intertextuales y metaficcionales. Un equilibrio que pocas veces, y premeditadamente, se rompe, no sin la autorreflexión, lo que nos presenta una obra que veladamente va explicándose a sí misma, en un juego sin tregua entre el discurso factual y el discurso ficcional.

Desde el inicio, Volpi subvierte la *doxa* novelística, al hacer partícipe, en la edificación del discurso textual, al paratexto fotográfico. Es evidente que la presencia de las fotografías aporta un sentido autoficcional que difícilmente la letra puede alcanzar, puesto que representan un elemento que conecta con lo real más allá de lo que el narrador dice y que representa una prueba incontrovertiblemente paradójica de la existencia e identidad de los personajes: Cuesta, Volpi y Jorge. Sin embargo, y a pesar de la enorme confusión que se crea, dirá Barthes, "la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad" (40). Es así, como desde el paratexto fotográfico se instaura el sentido metafórico de la identidad entre los personajes y los referentes.

La presencia de estos elementos plantea preguntas interesantes con relación a la autoficción: ¿Dónde comienza y termina el texto? En el caso de la obra de Volpi es

imposible afirmarlo con certeza, ya que esta va más allá del paratexto y el epitexto de la novela y del autor. Llega hasta la biografía, la crítica y el mito de Cuesta. Esto hace que la historia se extienda por el tiempo y el espacio, lo que sitúa a *A pesar del oscuro silencio* como una autoficción *historiográfica* en la cual, como afirma Hutcheon, se busca la crítica de la historia, y en el caso específico de la autoficción de Volpi, la crítica poética y del mito del poeta.

El caso de homonimia de esta obra es especialmente desafiante ya que, como apunta Foucault, el "nombre del autor no es simplemente un elemento de un discurso ... [que] ejerce un determinado papel con relación al discurso" (20). El papel de Jorge Volpi es fundamental, pues él es el referente "real" y consciente de la obra: el autor implícito. Sin embargo, la situación se complejiza, puesto que este es un autor que paradójicamente se convierte en metáfora de su creación, mientras que esta se plantea como semejante a él. Si bien, el referente principal es Cuesta y simboliza el punto de llegada, Volpi simboliza el punto de partida, lo que se deja fuertemente establecido en un solo apartado –el apartado 8 de la Segunda obra–, aunque con diversos elementos referenciales desperdigados a lo largo de la obra.

Volpi sortea la parte explicativa del "Canto" a partir de la imaginación (Sheridan),¹⁸⁰ con la cual erige, no un hechizo-poema a la forma de Cuesta, sino una autoficción autorreflexiva capaz de dar cuenta de la otredad desplegada por la lectura del "Canto" de Cuesta. Sin embargo, Volpi, como lector exigente, inmola acertadamente a Jorge, lo postra ante el encanto de habitar el lenguaje, aunque es cauteloso en no lograrlo, lo que deja a Jorge como un eco, como una metáfora desasida de Cuesta. Esto es relevante porque sin estos hilos destejidos la simulación sería completa, pero Jorge no es Cuesta, como tampoco es Volpi, solo simula serlo.

¹⁸⁰ Sheridan hace este comentario con respecto al libro de Grant Sylvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, pero para señalar las limitantes de su análisis: "La parte crítica se muestra con frecuencia estorbada por cierta falta de imaginación ... ¿Cómo entender, con lenguaje crítico, el deseo de entender del lenguaje poético?".

Capítulo 5

La autoficción (no tan) inverosímil: *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos

5.1 Biografía necesaria

Deudor de una tradición compuesta por la novela policial y la novela negra, Juan Pablo Villalobos es, sin duda, uno de los escritores mexicanos actuales que destaca por su adscripción a estos géneros. Sin embargo, lo que lo diferencia de otros escritores actuales del género de la novela negra y policial como Bernardo Fernández (BEF), Élmer Mendoza o César López Cuadras es el uso de la ironía, las constantes referencias y tributos al mundo literario, todo lo cual lo acerca a escritores como Jorge Ibarguengoitia o Roberto Bolaño.

Juan Pablo Villalobos nació en Guadalajara, Jalisco, en 1973 y está afincado en Barcelona desde 2003. Creció en la ciudad de Lagos de Moreno, ubicada en la Región Altos del Norte, Jalisco. Se mudó a Veracruz para cursar la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Veracruzana. La tesis de grado versó sobre los géneros literarios y su representación en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier. Más tarde, fue becario del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la misma universidad, cuya participación fue en un proyecto sobre la influencia de las vanguardias en la obra del argentino César Aira. En el 2003, se trasladó a Barcelona para cursar un doctorado, sin embargo, por razones personales, no lo terminó. En su lugar obtendría el Diploma de Estudios Avanzados –que cubre todos los requisitos del doctorado, excepto la tesis– en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. El trabajo de investigación para obtener el diploma gira en torno al sabotaje narrativo y la "anti-literatura" en la obra del escritor ecuatoriano Pablo Palacio.

La obra narrativa de Juan Pablo Villalobos inicia en 2010 con *Fiesta en la madriguera*. Esta novela inaugura una línea narrativa fronteriza entre la narconovela, crónica y la novela humorística. En ella conocemos a Tochtli y a su padre Yolcaut, quien es narcotraficante. Ambos inician un viaje para adquirir un hipopótamo enano de Liberia, al tiempo que vemos, a través de los ojos del Tochtli, el mundo del narcotráfico mexicano. Posteriormente publica *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), narración ubicada en Lagos de Moreno en la que se narra las aventuras de Orestes en un México que, sin duda, no es un lugar normal. En 2015 publica *Te vendo un perro*, obra en la que da vida a Teodoro, un taquero octagenario, pintor frustrado y gran conocedor de la teoría estética de Theodor Adorno, quien narra su historia y nos conduce a un viaje al pasado y presente de un México precario. Después publica *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), novela ganadora del XXXIV premio Herralde de Novela. Posteriormente, encontramos *Yo tuve un sueño* (2018), crónica de historias de diez centroamericanos que viajaron a Estados Unidos para reunirse con sus familias. Hasta el momento, su última obra es *La invasión del pueblo del espíritu* (2020), con la cual vuelve a su línea humorística y policial para narrar la historia de Max y Gastón.

5.2 La verosimilitud incrédula

Nadie creería la historia de un mexicano que viaja a Europa a estudiar un doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona y que, por azares del destino, y sin proponérselo, más bien resistiéndose *enronchadamente*, se viera dentro de una organización criminal de dimensiones transnacionales. No, nadie la creería. A menos que fueras mexicano y que hubieras vivido la (no)ficción brutal y surrealista de la "realidad" del México contemporáneo. Entonces, sí que lo creerías, a pesar de que, por seguridad y solo por eso –dejémoslo claro–, el autor de dicha historia te prevenga de no hacerlo: *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Es más, no me creas, parece decir el autor. *Wink, wink*.

No voy a pedirle a nadie que me crea de Juan Pablo Villalobos es su primera novela en clave autoficcional. En ella narra la historia de Juan Pablo Villalobos Alva. Mexicano,

tapatío, que viaja, junto con su novia Valentina, a Barcelona para estudiar un doctorado en Literatura. Antes de partir, por obra y (des)gracia de su primo Lorenzo, Juan Pablo se convierte en miembro de una organización criminal internacional y con ello arrastra consigo el corrupto mundo político mexicano a través de las calles de los barrios cosmopolitas y corruptos barceloneses. Bajo las órdenes del licenciado –el jefe–, Juan Pablo deberá contactar a Laia, hija lesbiana de un poderoso político de derecha catalán, miembro del Opus Dei y objetivo clave de la organización; sin embargo, termina saliendo con ella. Como en toda novela, el protagonista comprenderá su estatus prescindible en la organización, gracias a una de las cartas enviadas por su primo antes de morir, e intenta revertirlo. No obstante, como en la vida real, (lo) desaparece(n). La narración continúa en la voz de Valentina, quien, alertada por la carta que el primo asesinado le envió a ella, intenta ordenar el rompecabezas de lo que ha estado pasando, para dar con el paradero de Juan Pablo. ¿Adivinaron? Valentina también desaparece. Como ninguna novela acaba sin final, la voz narrativa de la madre de Juan Pablo emerge. Mujer manipuladora, clasista, malinchista, dramática –un dechado de mexicanidad *telenovelera*– quien, a través de un email enviado al desaparecido Juan Pablo, cuenta lo transcurrido tras la desaparición de él y Valentina. El final de la historia, como toda (no)ficción política mexicana, es desesperanzador: la corrupción política gana y la vida sigue como si nada.

Esta autoficción se compone de tres capítulos y un epílogo. Cada capítulo se divide en apartados referidos por diferentes metanarradores. Primero está el narrador protagonista, Juan Pablo; después, Valentina, a través de la escritura de su diario personal; Lorenzo, el primo, participa de la narración mediante las cartas que envía a Juan Pablo y Valentina; finalmente, la voz de la madre de Juan Pablo toma forma a través del *email*.

A pesar de que la temática se presta para una novela negra y policial defectuosa, Villalobos entremezcla la ironía y el humor, logrando una novela ágil y culpablemente mordaz en la que se "autosacrifica" en aras de una narración que busca exponer, a través del recurso irónico, la realidad del crimen internacional. En este sentido, el presente análisis busca evidenciar los elementos que construyen la ilusión referencial y

que simulan la ambigüedad genérica. Por otro lado, analizar el funcionamiento de los recursos metaficcionales y metanarrativos que establecen una exposición de la condición de ficción del relato autoficcional de Villalobos.

5.2.1 Cubriendo las huellas de la ficción

No voy a pedirle a nadie que me crea no solo es el título de la novela de Juan Pablo Villalobos, sino el mantra autorreflexivo repetido a lo largo de la novela y el primer elemento peritextual. Esta oración nos inserta en la dinámica de la verosimilitud/inverosimilitud. La estrategia discursiva del título apela a una naturaleza doble: se nos promete una historia que se anuncia implícitamente inverosímil, a la par que se nos pide soterradamente tomarla como verosímil. La razón de quien pide que no se le crea es porque él sabe que el relato, pese a parecer inverosímil, debido a los elementos descabellados, es verosímil. Por ello, este título esconde otra súplica que contradice la afirmación de "no te pido que me creas": créeme. En un primer momento, esto es a lo que los lectores nos enfrentamos. No obstante, al leer la historia nos encontramos con que el título es una ironía¹⁸¹ en la que el lector, construidas las destrezas deductivas otorgadas por la novela y las intenciones del autor, llega a inferir lo que se esconde detrás: la ironía de pedir que se tome por inverosímil una historia completamente verosímil en los contextos de corrupción política que conocemos.¹⁸² Luego, el título encierra una estrategia metaficcional erística que busca destruir el componente *fictum* de la narración a la vez que levantar el *fictio*, para luego volver a ponerlo en duda.

¹⁸¹ Una ironía es una figura retórica de pensamiento (metalogismo) que “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras ... declarando una idea ... que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin 277).

¹⁸² Linda Hutcheon ha planteado, en su obra *Irony's Edge*, las destrezas deductivas necesarias para comprender la ironía. Se comienza en el nivel semántico, en el que el receptor debe detectar las incongruencias entre lo que se dice y lo que no se dice. Después se avanza al nivel pragmático en el que se deduce la intención comunicativa del enunciador. Finalmente, el receptor accede al nivel de desarrollo cognitivo social, nivel en el que adquiere la habilidad del conocimiento que une al enunciador y al receptor para llevar a cabo la recodificación (122).

En la segunda de forros se presenta el segundo elemento autoficcional del peritexto: una biografía profesional ficticia, seguida de su producción literaria factual. Se introduce a Juan Pablo Villalobos, quien "ha investigado temas tan dispares como la ergonomía de los retretes, los efectos secundarios de los fármacos contra la disfunción eréctil o la excentricidad en la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX". De estos elementos, "la excentricidad en la literatura latinoamericana..." resulta una hipérbole de su trabajo académico anterior. Primero, el trabajo sobre César Aira en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la UV. Aira es un escritor lúdico, excéntrico, cuya obra es una serie de "juguetes literarios para adultos" (Matus), como él la define. Por otro lado, está Pablo Palacio, autor que parodia abiertamente el romanticismo a través de la ironía. Ambos trabajos, aunados a la intertextualidad dentro de la autoficción, nos introducen en el mundo de la ironía y el humor.

El tercer elemento peritextual pertenece a los tres epígrafes con que iniciamos la lectura. El primero corresponde a Augusto Monterroso: "El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico" (113). Este epígrafe lo toma Villalobos del texto "Humorismo" contenido en la obra *Movimiento perpetuo* (1972). En esta obra, Monterroso habla del quehacer literario como un juego irónico a través de los diversos ensayos que componen el volumen y nombra a autores que se insertan en esta tradición. Por ejemplo, en "Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges" apunta la admiración que le guarda al escritor argentino y lo relaciona con Melville, Cervantes, Quevedo, entre otros. En el caso de Quevedo, advertimos la continuidad de la tradición irreverente de un autor verdugo de lo solemne a través de lo cómico para tratar lo trágico. Otra pista más de que "[e]l humor es una máscara" (51). Este epígrafe establece una estrategia narrativa que se verá a lo largo de la obra de Villalobos: la ironía y el humor.

El segundo epígrafe: "Es tan triste esta ciudad que cuando alguien se ríe lo hace mal", corresponde a la canción "Ciudad Vampira" del cantautor español Nacho Vegas, que se incluye en el álbum *Resituación* (2014). De manera general, el álbum busca dar cuenta de la necesidad de formar una colectividad para sortear los males actuales, entre

los que destacan la desazón política y la individualidad. Específicamente, "Ciudad Vampira" corresponde a un homenaje a Gijón, su ciudad natal.¹⁸³ Sin embargo, Vega resemantiza esta canción en el video oficial cuando inicia relatando el enfrentamiento ocurrido en Iguala, México, el 26 de septiembre de 2014, donde "elementos de la policía y el ejército se enfrentaron contra estudiantes que protestaban contra el gobierno", lo que resultó en "6 muertos, veintisiete heridos y cuarenta y tres estudiantes desaparecidos" (00:00:05); es decir, rinde tributo a los 43 normalistas desaparecidos en Ayotzinapa, de los cuales nunca más se tuvo noticia. Posterior a esto, videos de movimientos de protesta de España, Colombia, Chile, Perú, Argentina y México toman foco, mientras un canto en euskera al fondo nos hipnotiza. Esta es la apuesta de Vegas para resignificar el espacio colectivo, el espacio del "dolor y su rabia por la represión socio-política" (Maristáin). Con este epígrafe, Villalobos construye un espacio novelístico cuyo telón de fondo es la represión violenta del Estado, la corrupción, así como la congoja y frustración de vivirlas día con día. En fin, el saber que quien te protege es tu verdadero verdugo.

El tercer epígrafe pertenece al escritor catalán, Pere Calders y es parte del prólogo de *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*: "A Barcelona hi viuen uns quants mexicans, correctes i discrets, que ja s'ha vist que no donen cap molèstia. No se m'acudirà mai d'esperar que han d'escriure a casa seva o als seus diaris i revistes afirmant que el Tibidabo els té fascinats o que els catalans som una gent estupenda".¹⁸⁴ Calders es el representante catalán de la literatura irónica, humorística, absurda. Se exilió en México entre 1939 y 1962. Resultado de esta experiencia mexicana escribió *La sombra del maguey* y *Aquí descansa Nevares*. Las narraciones reunidas en *Aquí descansa Nevares* tienen como protagonistas a personajes marginales mexicanos: los

¹⁸³ Algunos críticos han visto a "Devil Town" de Daniel Johnston como el hipotexto musical de "Ciudad Vampira". Esto es relevante para la novela porque tanto la metáfora del vampiro como el diablo parecen tener presencia en esta obra a través de la figura de los criminales.

¹⁸⁴ El epígrafe de Calders se traduce como: "En Barcelona viven unos cuantos mexicanos, correctos y discretos, que, como se ha demostrado, no dan molestia alguna. Nunca se me ocurriría esperar que tuvieran que escribir a su casa o a sus periódicos y revistas afirmando que están fascinados con el Tibidabo o que los catalanes somos una gente estupenda (Traducción de Adriana Soto-Corominas).

indígenas. En este epígrafe, encontramos dos elementos importantes: primero, el estereotipo del mexicano cuyos valores, diferentes de los europeos, resultan un absurdo para estos últimos. Calders afirmó que sus cuentos no son totalmente inventados, que parten de hechos reales en los que se mezcla la realidad con el absurdo, porque los mexicanos hacen naturalmente lo que a los catalanes nos parecen las cosas más extrañas (Faulí 13).¹⁸⁵ Segundo, la ironía establecida por "correctos" y "discretos" en contraposición con "desordenados" e "inmoderados" en torno a los mexicanos, o bien, describir a los catalanes como "gente estupenda", instaura la ironía en la subjetividad. Los mexicanos hablamos mucho, somos ruidosos y poco moderados. Por su parte, "[e]s más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja a que te hagas amigo de un catalán" (Villalobos 72), dice el personaje del licenciado en la novela. Evidentemente, este epígrafe hay que tomarlo como indicio jocosos e irónico del fenómeno que los migrantes viven día a día y que está presente en la autoficción de Villalobos.

A partir de los epígrafes tenemos los tres elementos más significativos de la autoficción de Villalobos: la estrategia discursiva de la ironía y el humor, la temática de la corrupción política y la de los migrantes.

En esta autoficción, Villalobos utiliza muchos datos de su propia biografía para levantar el perfil del personaje. De acuerdo con el autor, en entrevista con Fernando Díaz de Quijano: "[y]o intento parodiar el género", pues "tengo un alegato contra la llamada "literatura de la experiencia", por lo que aboga por una "literatura de la

¹⁸⁵ El original dice: "Dels meus contes mexicans, no n'hi ha cap que sigui absolutament inventat, tots són escrits a partir de fets reals ... Són contes realistes perquè tracto d'expressar-hi una cosa que vivia i en la qual el que m'impresionava era, precisament, la barreja de la realitat amb l'absurd, perquè fan, amb absoluta naturalitat, les coses que a nosaltres ens semblen les més estranyes d'aquest món..." (Faulí 13). La traducción al español: "De mis cuentos mexicanos, no hay ninguno que sea totalmente inventado. Todos están escritos partiendo de hechos reales ... Son cuentos realistas porque intento expresar en ellos una cosa que vivía y en la cual lo que me impresionaba era, precisamente, la mezcla de la realidad con el absurdo porque hacen, con total naturalidad, las cosas que a nosotros nos parecen las más extrañas de este mundo..." (Traducción de Adriana Soto-Corominas).

imaginación". Villalobos reta el concepto de autoficción que corresponde a la segunda vertiente teórica, en la cual se lo concibe como un género híbrido entre la ficción y la autobiografía. Coincidentemente, la propuesta de trabajo que he venido desarrollando se sustenta en esa llamada "literatura de la imaginación", que inicia en el mismo punto de partida al que apela Villalobos: "¿Qué pasaría si...?" Este cruce de vertientes teóricas es importante señalarlo porque, bajo la perspectiva de Villalobos, esta autoficción lleva a cabo una parodia del género al hiperbolizar los elementos autobiográficos en una historia que él *considera* inverosímil. Sin embargo, bajo el concepto de autoficción como ficción, no hay tal parodia, sobre todo si recordamos que Colonna definió a la autoficción como la narración en donde el autor se imagina otra vida, lo que coloca a dicha narración dentro del reino de la ficción.

La ilusión referencial es especialmente fuerte en esta novela debido al juego de varios elementos: el primero es la identidad nominal plena; segundo, la hipérbole autobiográfica, la cual se mezcla con elementos ficticios que, imbuidos en el simulacro del discurso factual, pasan como reales o posibles; tercero, la fuerte intertextualidad con personajes reales; cuarto, la oralidad discursiva.

El nombre es el principio de identidad y el principio de simulación autoficcional. El escritor, Juan Pablo Villalobos Alva, nombra a su narrador igual que él, Juan Pablo Villalobos Alva y con esto altera la *doxa* narrativa a partir de la cual escindimos lo real de lo ficticio, pues contraviene el principio de distanciamiento (Alberca, "El pacto" 227) entre los niveles extratextuales –el del autor real– e intradieгéticos –el de la historia. Con este principio de identidad simulada se instala el vínculo metaléptico, que, en el caso de esta autoficción, es una identidad nominal plena en la que ambos, escritor y narrador, comparten el mismo nombre. A lo largo de la autoficción se presenta como Juan Pablo y solo existe una referencia al nombre completo, que es cuando los policías catalanes, los *mossos d'cuadra*, le dicen a Jimmy que "[e]l denunciante, Juan Pablo Villalobos Alva, identificó a su agresor como Giuseppe Colombo" (Villalobos 156).

En cuanto a la hipérbole autobiográfica, tenemos que el autor, Villalobos, y el narrador protagonista, Juan Pablo,¹⁸⁶ son "de Lagos" (Villalobos 13), de los Altos de Jalisco, de ahí los "ojos azules y ... [el] cabello rubio, más bien castaño claro" (14). Es muy sabido que la gente de los Altos es rubia, pero sólo Juan Pablo tiene estas características, pues Villalobos tiene cabello negro y ojos marrones. Ambos son hijos de médicos; el padre de Juan Pablo es dermatólogo. Ambos estudiaron en Xalapa, en la Universidad de Veracruz, aunque Villalobos estudió Lengua y Literatura Hispánicas, mientras que Juan Pablo estudió "Letras Españolas" (16), carrera inexistente en dicha universidad. Juan Pablo escribió una tesis sobre Jorge Ibarguengoitia y Villalobos, sobre Fray Servando. En la novela es Valentina quien hizo su tesis de licenciatura sobre Fray Servando (49). Ambos fueron becarios del Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias y viajaron a Barcelona para estudiar un doctorado, que ninguno culminó.¹⁸⁷ Gràcia es el distrito en el que ambos viven: Juan Pablo porque es un lugar en donde no hay mucha policía (30), mientras que para Villalobos es "un pueblo cosmopolita" (Sancho 135). Villalobos, a diferencia de Juan Pablo, es académico de la Universidad Autónoma de Barcelona en el programa de Periodismo literario, quizá por ello habla tan de cerca de la mafia académica.

Existen elementos que el narrador hace pasar por fácticos, pero que no son comprobables. Por ejemplo, Juan Pablo afirma que "cualquiera que me conozca sabe que no puedo leer en el coche, porque me mareo" (Villalobos 20). Comprobar la cinetosis requiere la cercanía o el testimonio del perjudicado, así que este dato no es verificable. Por otro lado, en la novela, Valentina afirma que cuando vivían en Xalapa ellos iban al bar "La Chiva". Este bar efectivamente existe en Xalapa, sin embargo, no podemos saber si Villalobos era asiduo a él, a menos que se haga investigación *in situ*.

¹⁸⁶ A partir de aquí, para evitar anfibologías, me referiré al escritor como Villalobos y al narrador protagonista como Juan Pablo.

¹⁸⁷ En una narración publicada en la Revista de la Universidad de México y titulada *Memoria fantasma* Villalobos escribía: "Andreia quedó embarazada. Abandoné el doctorado (se terminaba la beca y necesitaba un trabajo)". Sin embargo, esta es una narración ficcional, por lo que busqué en otra fuente y di con una entrevista en donde se afirmaba lo mismo: "en 2006 ... Andreia Moroni [su esposa] estaba embarazada" (Godoy).

El tercer referente de la ilusión referencial es la intertextualidad establecida con diversos mundos: el de la cultura popular, el mundo del melodrama mexicano, el imaginario mexicano –clasismo, racismo y malinchismo–, la ciudad de Barcelona y Guadalajara, así como el mundo intelectual y literario.

La intertextualidad del mundo popular ofrece personajes reales, por ejemplo, estrellas de películas estadounidenses de la década de los noventa. Al inicio de la historia –en el año de 1989– Juan Pablo y su primo Lorenzo asisten al cine cada sábado a la función de las 6. En uno de esos encuentros, Lorenzo, quien quiere iniciar un negocio, le presenta a sus "socios": chicos de dieciséis años "con pelusilla oscura encima de los labios ... la cara llena de espinillas" (13). Se reúnen afuera del cine y discuten la cartelera, "hay una película de acción con Bruce Willis y otra con Chuck Norris" (Villalobos 14). No se concluye nada del negocio. Lo importante de este encuentro, más allá de la reunión de negocios fallida, es la aparición de estos actores,¹⁸⁸ pues se utilizan como marco referencial del momento histórico: finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa.

Quince años después de esta escena –2004–, Lorenzo nuevamente le pide a Juan Pablo reunirse para presentarle a sus socios e invitarlo a un negocio. Juan Pablo, a regañadientes, acepta, sin saber que, esta vez, los socios son maleantes que usan pistola, amenazan, intimidan y tratan de establecer la veracidad de que Juan Pablo se va a estudiar a Barcelona para, con ello, presionarlo para que participe de sus planes. Todo esto mientras Lorenzo se encuentra amordazado y atado a una silla. El héroe, más bien, el antihéroe de la historia, Juan Pablo, encara a los socios criminales y les dice que solo hará trato con ellos si sueltan a su primo. Rápidamente los maleantes le notifican que las reglas son otras y ahí es cuando Juan Pablo se da cuenta que "lo que

¹⁸⁸ El momento de la narración es 1989. Mientras que Chuck Norris no tuvo participación en ninguna película durante 1989 –y por tanto ninguna película de él se estrenó en carteleras–, Bruce Willis obtuvo un papel secundario en la película *In country*, que se estrenó en septiembre de 1989. La película que catapultó a Willis a la fama, *Die Hard*, había sido estrenada en 1988. Como vemos, la afirmación de que había una película de cada actor no es posible en esta fecha, debido a que en carteleras se exhiben únicamente los estrenos, por lo que debemos pensar que la mención a los actores tiene otra intención.

había dicho era lo mismo que le decía Harrison Ford a unos terroristas en una película que vi con mi primo en 1989" (23). La intertextualidad con Ford nos coloca frente a otra película de acción con tonos detectivescos: *Indiana Jones and the Last Crusade*, estrenada en 1989. La referencia a los Willis, Norris y Ford nos sitúa en el reino de las películas de acción, las cuales constituyen una *mise en abyme* simple del tipo de historia que es esta autoficción: una historia de acción, intriga y traición.

Las esporádicas referencias al mundo del melodrama mexicano, las telenovelas, así como de personalidades del medio artístico son prioritariamente evocadas por personajes que no son mexicanos. Facundo, el argentino que es compañero de casa de Juan Pablo, increpa a Valentina, cuando ella rechaza sus avances sexuales: "¿Vos quién te crees que sos, tan digna? ¿María la del Barrio?" (57). Uno de los estereotipos que las telenovelas mexicanas han perpetuado es el de la mujer de clase social baja que lucha. En el caso de María la del Barrio se trata de una mujer que lucha contra las vejaciones por su condición socioeconómica para alcanzar el verdadero amor. Al llamarla María la del Barrio, Facundo apela al conocido orgullo del personaje que le ayuda a sortear y salir airosa de cualquier escollo. Esta escena representa una reinterpretación de la violencia simbólica basada en la jerarquización del género (Bourdieu en Pérez y Leal) tan presente en los melodramas mexicanos.

Por otro lado, "el Nen", un *dealer* español que provee a Juan Pablo de las drogas necesarias para lograr su cometido de hacer un trío con Laia y Valentina, como lo ordenó El Licenciado, se impresiona de que este tipo reciba una de sus mejores drogas y no pague por ellas, puesto que alguien, el licenciado, ya lo ha hecho por él: "¿Tú quién eres, nen? ¿El camello de Luis Miguel? ¿De Paulina Rubio?" (74). Luis Miguel es un cantante mexicano cuya fama trascendió América Latina. Por otro lado, Paulina Rubio es una cantante mexicana, ex miembro de uno de los grupos mexicanos con más presencia en el medio musical: Timbiriche. Después despegó con una carrera en solitario y años más tarde se fue a vivir a España en donde se casó. En el caso de ambos artistas, no es raro que un español los identifique.

Finalmente, la madre de Juan Pablo refiere a Maná, quienes participarían en un concierto benéfico para reunir fondos para la fundación en memoria de Lorenzo. Este grupo de pop mexicano habría escrito una canción llamada: "«Cruza la calle de la esperanza» ... porque según esto la calle separa la vida de la muerte y hay que cruzar con consciencia para llegar a la esperanza" (Villalobos 226). El grupo tapatío, Maná, tiene una canción llamada "Lluvia al corazón", cuyo coro podría ser la referencia de la canción ficticia: "Lluvia de esperanza/ lluvia al corazón/ siempre ahí estaré/ no te fallaré/ desde el cielo lluvia al corazón/ sol que lanza la esperanza/ la esperanza y la luz" (00:00:58 - 00:01:19).

Otro elemento intertextual que aparecerá a lo largo de la narración es el espacio de las ciudades. La primera ciudad que aparece es Guadalajara, aunque como la narración se desarrolla principalmente en Barcelona, la ciudad mexicana es muy poco descrita y solo tenemos noticia de la librería Gandhi en Av. Chapultepec,¹⁸⁹ lugar pactado para el encuentro con su primo para conocer a sus "socios", pero en el que en lugar de Lorenzo llega un maleante que lo lleva a punta de pistola al verdadero lugar del encuentro: "un table dance sobre la avenida Vallarta, antes de llegar a Ciudad Granja" (21). Ciudad Granja es un barrio de gente acomodada del municipio de Zapopan que se encuentra en la zona metropolitana de Guadalajara, sin embargo, el trayecto entre los límites entre Guadalajara y Granja efectivamente cuenta con una zona de *table dance*, que es el lugar a donde conducen a Juan Pablo.

El otro escenario en donde se desenvuelve la acción es en Barcelona, específicamente el distrito de Gràcia y San Gervasio. En la calle Jules Verne, en los límites de San

¹⁸⁹ La investigación personal sobre la localización de la librería Gandhi indica que actualmente está en la calle Manuel López Cotilla y no en Av. Chapultepec. Sin embargo, en conversación personal con María Laura Flores Barba, oriunda de Guadalajara y estudiante del doctorado en Western, me comentó que la librería Gandhi estuvo situada en Av. Chapultepec aproximadamente hasta el año 2010. María Laura confirma esta información puesto que ella trabajaba en la librería del Fondo de Cultura Económica desde que abrió sus puertas en el año 2000 o 2001, la cual se encontraba –y sigue estando– en Av. Chapultepec, a dos cuerdas de donde en ese momento estaba la librería Gandhi. María Laura comenta que después del 2010 trasladaron la librería Gandhi a la calle López Cotilla, a unas cuantas cuerdas de Av. Chapultepec.

Gervasio y Gràcia, está el departamento de Juan Pablo y Valentina. Después de separarse, ella se muda a la calle La Virtud, en Gràcia. La plaza del Sol es otro de los lugares en que se lleva a cabo la acción. Existe también la presencia breve del barrio de Pedralbes, "el barrio más pijo de Barcelona" (216), lugar en donde Juan Pablo se entrevistará con el Chucky para ofrecerle el proyecto en el que traicionarían al Licenciado –el jefe–, el Chucky ascendería al lugar del licenciado y Juan Pablo no correría riesgo de ser desaparecido.

Todos los lugares referidos, tanto de Guadalajara como de Barcelona, tienen una cosa en común: son lugares de gente acomodada, de gente que, si bien no es de abolengo, posee los medios para vivir cómodamente. Esto evidencia que los "socios" de Lorenzo es gente que está arriba de la cadena de mando de la organización y que, como veremos no son cualquier organización.

Una de las intertextualidades presentes en la autoficción de Villalobos es la que tiene que ver con el mundo de lo mexicano. Primero con el mundo relacionado con el clasismo y racismo mexicano, el culto a Europa y el racismo europeo a los latinoamericanos.

El racismo y clasismo mexicanos se representan en la voz de la madre de Juan Pablo, quien al enterarse de que Valentina y Juan Pablo ya no están juntos dirige unos cuantos improperios contra Valentina: "Qué bueno que recapacitaste, Juan, esa Valentina tan chaparra, con ese nombre de salsa, los ojitos tristes y ese pelo aplastado de india, la pobre, la verdad es que ella no tiene la culpa, con esa familia que bajó de la Huasteca a tamborazos" (112). El racismo contra los indígenas en México viene desde la época colonial momento en que, de acuerdo con la investigadora de temas raciales de la UNAM, Beatriz Urías, grupos estratificados se vinculaban jerárquicamente con otros grupos a partir de criterios raciales. El creciente mestizaje hizo insostenible la categorización, aunque no desapareció la referencia racial como elemento definitorio de la socialización (Urías 7-8). Por ello, las palabras "chaparra", "india", "pobre" "tamborazos" materializan el racismo tan presente en el imaginario mexicano.

En contraposición, se advierte el malinchismo mexicano¹⁹⁰ hacia todo lo que es extranjero, nuevamente materializado en el discurso de la madre de Juan Pablo. Por ejemplo, cuando Juan Pablo se va a Europa con Valentina, la madre la manda saludar para posteriormente decirle a Juan Pablo que: "tu madre estaría feliz de mejorar la raza con unos nietos europeos" (39). Después, cuando sabe del término de la relación con Valentina y el inicio de la relación con Laia lo alaba por tener una "novia europea" y porque gracias a eso, únicamente a ese hecho, es que ella ve que "detrás de tantos errores había un plan, un verdadero proyecto de vida" (114). La ironía de estas afirmaciones es hiperbólica por cuanto que su madre cifra el mejoramiento de la raza, sí, el mejoramiento de la raza, y el tener un buen proyecto de vida con el hecho de tener una novia europea con dinero, así como el hecho de que el error fue tener por novia a una "india" bajada a "tamborazos". El malinchismo mexicano proviene de entender lo extranjero como superior, hecho que se asocia al racismo y a la división de castas en el virreinato y al posterior afrancesamiento de la cultura mexicana por el dictador Porfirio Díaz. Esta cultura del desprecio y minimización de lo indígena y el ensalzamiento de lo extranjero continúa presente y lo vemos en las palabras de la madre de Juan Pablo: "Seguro que la sirvienta estaba inventando, ya ves que esa pobre gente tiene fantasías y alucinaciones del hambre" (115).

En cuanto al clasismo, nuevamente la madre de Juan Pablo nos brinda ejemplos de "donde se ve la diferencia de cuna" (110) entre ella y la tía Concha, cuando la tía dijo

¹⁹⁰ El término Malinchismo proviene de Malinche nombre dado a la indígena Malinalli –en náhuatl, "hierba torcida" (Grillo 16)– o Malintzin que sirvió de intérprete a Hernán Cortés durante la conquista. La Malinche, como es conocida, ha sido acusada de preferir el mundo de los españoles antes que el mundo náhuatl y haber facilitado la conquista. El término malinchismo, según la Academia Mexicana de la Lengua significa: "actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio". De esta voz se desprende otro derivado, *malinchista*, referente a la persona 'que muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio'. Guillermo Bonfil Batalla lleva a cabo un análisis, en su libro *México profundo. Una civilización negada* (1987), de la escisión entre el "México profundo" y el "México imaginario", escisión que "pretende ocultar e ignorar el rastro indio de México, porque no se admite una vinculación real con la civilización mesoamericana. La presencia rotunda e inevitable de nuestra ascendencia india es un espejo en el que no queremos mirarnos" (Bonfil 43).

que el pavo que "era una receta de la Provenza" estaba seco, para acto seguido preparar una salsa de chile guajillo y bañarlo. Nada más mexicano que una salsa de chile guajillo. Nada más clasista y racista que cifrar la clase a partir de lo mexicano contra lo europeo. Sin embargo, al compararse ella misma con lo extranjero la madre se auto-sobaja. Por ejemplo, cuando tras la desaparición de Juan Pablo, se entrevista con Laia, la novia europea, rica y, por tanto, de clase. Ambas se ven en "una pastelería muy elegante que escogió ella [Laila]" (265). La madre ordena un café y una tartaleta de frutas, mientras que Laia sólo pide un vaso con agua. Entonces la madre confiesa

ay, hijo, tu madre todavía tiene muchas cosas que aprender de la etiqueta europea, tu madre acabó pasando la vergüenza de que le trajeran el café y el postre como si fuera una muerta de hambre que acababa de bajar de la sierra de Chiapas, y por eso tu madre mejor ni los tocó, los dejó intactos en la mesa para que Laia se diera cuenta de que tu madre no es ese tipo de persona. (266)

En esta cita vemos cómo la ironía se impone al contradecir la acción normal de beber y comer algo en una pastelería contra ser una persona con carencias de clase europeas.

La madre enarbola la narración del discurso clasista y racista mexicanos. Villalobos, ofrece, a través del discurso de la madre, estereotipos ideológicos que sirven como indicios irónicos para burlarse de ambos elementos tan arraigados en la cultura mexicana. La crítica a este "imaginario mexicano" es perturbadora y virulenta.

El racismo europeo hacia lo latinoamericano lo vemos representado en el estereotipo de que las mujeres latinas son quienes trabajan en los puestos más bajos: dependientas en supermercados, cuidadoras de adultos mayores, etc. Valentina vive esta situación cuando en un supermercado una señora le pide que le ayude a hacer sus compras y luego se da cuenta de que Valentina no trabaja ahí:

Perdona, perdona –me dijo–, pensé que trabajabas en la tienda.

Hizo un ademán con la mano derecha recorriendo su rostro, señalando, metafóricamente, mis facciones y el color de mi piel, para excusarse que si se había confundido era por culpa de mi apariencia.

– Pero eres muy guapa –me dijo.

No debería darle importancia, pero...

Pero.

Pero. (43)

De acuerdo con estudios sociológicos de migración en España, los migrantes "están vinculados perceptivamente con la pobreza y desigualdad" (Romero, et al. 95), de ahí que la mujer confunda a Valentina con una dependiente del supermercado. Sin embargo, el color de piel es un determinante para Valentina, pues incluso Alejandra, la hija del argentino Facundo, dibuja a Vale y le pinta la cara de negro. Facundo, compungido le dice a su hija que Vale no es negra, sino morocha y le dice: "Andá, hacele otro dibujo" (46). También un okupa italiano, Jimmy, formula este racismo cunado intenta defender a Valentina de la policía: "Molestáis a mi amiga porque es latina. Habéis robado todo el oro de América y ahora os quejáis de la inmigración. Nazis de mierda" (157).

Por otro lado, a pesar de que Juan Pablo es rubio y de ojos azules, también se enfrenta al racismo europeo cuando, estando en casa de Laia, el licenciado le pide que salga del despacho –para hablar a solas con el poderoso padre de Laia– y vaya a platicar con su suegra: "A ver si consigues que deje de mirarte como si fueras una cucaracha" (104). De la misma manera, se convierte en el objeto de investigación del tío de Laia, quien pensó que cómo era posible que su "sobrina lesbiana de pronto le saliera con que estaba saliendo con un pendejo. Con un inmigrante mexicano, para acabar de chingarla ... Tenía muchos prejuicios contra los inmigrantes, el hijo de puta" (178).

El segundo elemento de mexicanidad está ligado en gran medida al malinchismo del lenguaje, de ahí el uso frecuente de anglicismos en el habla cotidiana, especialmente

en el mundo de los negocios cuyos modelos se basan en modelos anglosajones. Tal es el caso de la jerga "gringa" de Lorenzo, quien utilizando expresiones como "hacer un follow up", "estar en la fase de start up" o "hacer bisnes" (76-77), le explica a su primo el proceso del proyecto que se está desarrollando.

Si bien el uso del inglés ha tenido una penetración importante a nivel global, el uso de este elemento, dentro de la novela, responde a la globalización, pero también al sentimiento del mexicano de que lo extranjero es mejor. Este discurso resulta en una ironía que busca ridiculizar el discurso de aquellos que se creen *muy* cosmopolitas por utilizar términos extranjeros. En el caso del discurso que nos ocupa, el de Lorenzo, el uso de los términos en inglés evidencia sus ínfulas de autonombado "hombre de negocios", lo cual lo hace caer en el ridículo de la contradicción al morir a manos de sus "socios", antes de comenzar el proyecto.

Finalmente, otra intertextualidad es la que tiene referencia al mundo literario, pero no a cualquier estilo, sino al que tiene que ver con el humor, tema que es una de las estrategias discursivas principales del relato. Por ejemplo, Francisco Tario es mencionado brevemente por un aforismo de su libro *Equinoccio*: "Sin embargo, como están las cosas, el hombre no entra en posesión de la tierra hasta que se ha muerto."¹⁹¹ A decir de Esther Seligson, Tario fue conocido por su humor macabro. Dentro del contexto narrativo –un hombre recoge a punta de pistola a Juan Pablo en la Gandhi para llevarlo con su primo–, el aforismo funciona como una *mise en abyme* grotesca de las diversas muertes en la novela.

Jorge Ibargüengoitia es otro de los escritores presentes en la novela. Primero porque se establece como eco intertextual de la formación literaria: Juan Pablo escribió "una tesis [de licenciatura] sobre los cuentos de Ibargüengoitia" (18). Valentina confirma este

¹⁹¹ Francisco Tario fue un escritor mexicano poco conocido que escribió cuento, ensayos, aforismos y novelas. Debido a que no perteneció a ningún grupo literario, no trascendió en su momento. De acuerdo con Guillermo Samperio, escribió cuentos de corte macabro (124). En esa línea está *Equinoccio*, su libro de aforismos –que no solo es de aforismos, sino prosas breves, anécdotas e imprecaciones, a decir de Esther Seligson (Seligson).

dato cuando ya están en Barcelona y salen con los compañeros de Juan Pablo a un bar. Finalmente, lo repite el protagonista cuando se presenta en el seminario de estudios de género de la Dra. Ripoll. La presencia de Ibargüengoitia no es fortuita, Luis Villoro lo ha nombrado "el cronista rebelde de una nación avergonzada de su intimidad" (246), puesto que este escritor se caracteriza por escribir narraciones llenas de ironía y humor negro sobre el México moderno, elementos que Villalobos recoge como estrategias narrativas y que dotan a la novela de una cierta genericidad policial, irónica y negra.

Encuentro también semejanzas entre *No voy a pedirle a nadie que me crea* y la novela *Las muertas* de Ibargüengoitia. En *Las muertas* se narra una historia semejante a la historia de las Poquianchis, la historia de cuatro hermanas dedicadas a la trata de blancas, prostitución infantil y secuestros, que operaban prostíbulos en Guadalajara y Guanajuato de 1945 a 1964.¹⁹² Dice Ibargüengoitia, en entrevista para la revista *Vuelta*: "no es la historia de las Poquianchis, sino la historia de una señoras que yo inventé, a las que les pasaron las mismas cosas que a las Ponquianchis" (en Wolfenzon 861).¹⁹³ Ibargüengoitia le advierte al lector al inicio de la narración, que "[a]lgunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios" (Ibargüengoitia, 8). Por tal motivo, en la novela, las hermanas solo son dos, Arcángela y Serafina Baladro.¹⁹⁴ La advertencia al lector y lo dicho por el escritor

¹⁹² *Las Ponquianchis* era el nombre con el que se conocía a las hermanas González Valenzuela: María de Jesús, Delfina, Carmen y María Luisa. Estas hermanas operaron exitosos burdeles, primero en Guadalajara y después en Lagos de Moreno –de donde es oriundo Villalobos–. Estas mujeres crearon una red de secuestros de niñas y jóvenes entre 12 y 14 años para obligarlas a trabajar en sus burdeles hasta los 25 años, fecha en la que, al ya no ser productivas, las mataban. Trabajaron hasta 1964, año en que una de las víctimas escapó y denunció los hechos. Al entrar en sus prostíbulos, la policía encontró jóvenes desnutridas –solo prostituían mujeres entre 12 y 25 años–, enfermas y torturadas. También encontraron un cementerio con alrededor de 100 cuerpos, entre los que se encontraban mujeres –las víctimas–, bebés –los hijos de las víctimas– y hombres. (Andrade).

¹⁹³ La entrevista la realizaron Aurelio Asiain y Juan García Oteyza y lleva por título "Entrevista con Jorge Ibargüengoitia". Está en la revista *Vuelta*, 9:100 (1985), pp. 48-53. La cita de la entrevista está en la página 50, como consigna Wolfenzon.

¹⁹⁴ En la novela *Las muertas* existen diferencias significativas con la historia de las Poquianchis –de la cual se tiene noticia por la prensa mexicana y las entrevistas que Elisa Robledo sostuvo con María de Jesús y que se editarían en el libro *Yo, la Poquianchis: por Dios que así fue* (1980). En la historia de Ibargüengoitia las mujeres que trabajan en los burdeles son reclutadas, no secuestradas; son ellas las que

en la entrevista se comportan como elementos metaficticiales que son importantes en el contexto de la narración de Villalobos por dos razones: primero, sitúa la narración en el espacio de la ficción, en el espacio de la imaginación a la que apela Villalobos; segundo, a través de un estilo que conjuga la novela negra, el realismo grotesco y el género policial, se esboza un mundo lúdico "cuyos rasgos humorísticos van de la mano con la sátira social" (Calderón, "Las muertas" 1) y la política.

El paralelismo textual entre Villalobos e Ibarguengoitia es claro. Ambos realizan una literatura que lleva a cabo una crítica social y política. El humor, cuyas estrategias son la ironía, el chiste o la parodia, construye, a decir de Villalobos, un "fenómeno catártico" (Díaz de Quijano) que no es un mero entretenimiento, puesto que sirve para problematizar y desacralizar. El humor en la literatura nunca es ingenuo. El humor servirá no tanto para trivializar los hechos narrados, sino como estrategia "para resistir y para atacar a los corruptos, a los criminales. El corrupto y el criminal son solemnes por naturaleza, le tienen terror al ridículo" (Díaz de Quijano).

Otro de los escritores presentes es Roberto Bolaño, específicamente con su novela *Los detectives salvajes*. Valentina lee esta novela mientras transcurren los primeros dos tercios de la narración, momento en que ella aún es espectadora y no sujeto de la acción. La materialización intertextual con esta obra tiene su expresión en la estructura interna de la novela, algunas estrategias narrativas y en el tipo de discurso. Ambas novelas están organizadas en tres capítulos –aunque la autoficción de Villalobos tiene un epílogo– y el primer capítulo se desarrolla en México. Ambos protagonistas se llaman Juan; aunque, Bolaño juega con el nombre y la alteridad en la figura del poeta Arturo Belano (semejante a Bolaño) y Villalobos opta por hacer una autoficción y nombrar al protagonista tal como él: Juan Pablo Villalobos Alva. Mientras que, en *Los detectives salvajes*, el protagonista, Juan García Madero, es invitado a formar parte del

se matan entre sí, no las hermanas quienes las matan. Además, las hermanas Baladro –apellido de las hermanas en la ficción– no son las malas del cuento, sino que viven en una red de corrupción que se extiende en todos los sentidos. La novela es una hipótesis irónica de la descomposición de la sociedad. Este tema fue fecundo en las obras de Ibarguengoitia, bien en la voz de generales revolucionarios corruptos en *Los relámpagos de agosto*, bien en la academia en *Estas ruinas que ves*.

grupo "realismo visceral", en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Juan Pablo es "invitado" a pertenecer a una organización criminal. Los primeros capítulos de ambas obras finalizan con la salida de los personajes: Juan, Lupe, Ulises y Arturo, de Ciudad de México; en el caso de Juan Pablo y Valentina, del país.

Bolaño utiliza el testimonio en el capítulo dos como estrategia narrativa para conocer más acerca de Ulises Lima y Arturo Belano. Villalobos también utiliza esta estrategia, pero a lo largo de la narración, en la cual la presencia de Juan Pablo como narrador va decreciendo en favor de otros narradores que, como en Bolaño, van construyendo la historia. Por ejemplo, en el capítulo 1, Juan Pablo narra tres de los seis apartados, Valentina uno, Lorenzo uno y su madre uno. En el capítulo dos, Juan Pablo narra tres, Valentina, quien gana preeminencia, narra también tres, la madre uno y el primo dos. En el capítulo tres, Juan Pablo solo narra uno, Valentina dos y la madre uno. El epílogo lo narra la madre.

Ambos escritores, en ambas novelas, hacen una arqueología de la literatura. En *Los detectives salvajes* encontramos toda una antología de escritores latinoamericanos, en donde los personajes hablan de la literatura de otros (Veres 5); entre otros, aparecen Carlos Monsiváis, Verónica Volkow, Octavio Paz, Michel Bulteau y Manuel Maples Arce. En el caso de Villalobos, las referencias se circunscriben a la arqueología de autores que utilizan el humor y la ironía o que teorizan sobre ella: Jung, Sloterdijk, Freud y Jardiel Poncela. También se mencionan a Lacan y Alejandra Pizarnik, el primero como parte de la metanarración y la segunda como profeta de la tragedia que se avecina.

Aunque no se menciona, observo otra coincidencia velada con Bolaño: la novela 2666. Esta ubica la acción en Santa Teresa, ciudad inexistente en México, pero cuyo paralelo es Ciudad Juárez. Específicamente, "La parte de los crímenes" describe los asesinatos de mujeres, las investigaciones sobre estos y, por supuesto, la falta de resultados de las indagaciones. Esto es justamente lo que sucede en la autoficción de Villalobos, Juan Pablo y Valentina desaparecen y las supuestas investigaciones resultan en nada.

Las novelas de Bolaño y de Villalobos comparten elementos infieles a la novela policiaca y negra: primero, sus héroes –que en realidad son antihéroes– y voces narrativas pertenecen al mundo de la literatura, ya sea factual o ficticio. En el caso de Bolaño, son poetas, en el de Villalobos son estudiantes de literatura. Ambos siguen la línea detectivesca –policial– pero, mientras que los personajes de Bolaño sí dan con el paradero de Césarea Tijerina en *Los detectives salvajes*, aunque no dan a conocer la obra de la iniciadora de los *realviceralistas*, objetivo de la travesía, en *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Juan Pablo desaparece después de iniciar sus indagaciones sobre la naturaleza de la organización y su permanencia en ella y Valentina desaparece después de inquirir sobre la organización y el paradero de Juan Pablo.

Finalmente, el último elemento de intertextual es la oralidad discursiva. Con esto me refiero a la forma que toma el diálogo. Villalobos reconoce que antes "la oralidad me incomodaba y me parecía burda. Poco a poco aprendí a abrir el oído y a plasmarlo en los libros" (Redacción). Los diálogos tan cerca de la oralidad coloquial son elementos que también refuerzan la ilusión referencial, ya que la sensación es de estar en medio de la plática, en medio de una confesión: "un día estás vivo y al siguiente estás muerto, digo, este, y que no sé si quiero tanto a Valentina como para irme a vivir con ella a Barcelona. No mames, dice" (Villalobos 27). En esta cita apreciamos dos cosas. La primera es el uso de "este", elemento que, explica Valentina, "[e]s un vicio del habla que tenemos los mexicanos, cuando no sabemos qué decir o cuando queremos ganar tiempo para ver qué nos inventamos nos ponemos a repetir «este, este» como tarados" (235). Segundo, el habla coloquial, la cual se ve en la respuesta del amigo. Sin embargo, una mejor representación de esta se da en voz de la carta del primo:

luego luego te va a salir con que quiere tener chilpayates, pinche reloj biológico de las viejas está cabrón, cabrón, ya ves como son las viejas. Y con tu pinche salario de profesor de literatura no te va a alcanzar para nada, pinche primo, ni para los pañales, cabrón, pero para tu pinche buena suerte yo no me olvido de ti, cabrón. (77)

Esta forma de escritura, tan cercana a la oralidad que recrea el lenguaje mexicano, crea dos tipos de receptores: los mexicanos que nos reímos de nuestra propia forma de hablar y los no mexicanos que nos identifican por nuestra habla. Con esto, se apela a un imaginario espacial y cultural específico que enmarca una realidad.

Dado que Barcelona es el escenario de la mayor parte de la historia, el narrador se enfrenta a la variabilidad léxica y fonética de los diversos personajes que pueblan el relato, lo que trae al presente de la narración un mundo diferente, pues, como dice José Antonio Marina, "[c]ada vez que me acerco a la palabra me sobrecoge su complejidad ... su espectacular manera de estallar dentro de la cabeza como un fuego de artificio. ... El habla penetra nuestra existencia entera. Es un acontecimiento social y es un acontecimiento privado" (12). Esto es porque al apelar a la lengua coloquial se busca una estrategia de cotidianidad, es decir, narrar el habla espontánea (Payrató en Matamala 81), de ahí la incorporación de muletillas como "este" o "cabrón".

Los recursos que hemos revisado funcionan en Villalobos como elementos de ilusión referencial que sitúan a los personajes y a la historia en un contexto completamente posible, pues los personajes "viven" en un mundo que el lector reconoce como real, lo que hace que identifique la trama en un mundo perfectamente verosímil.

5.2.2 El chiste lo cuenta Villalobos

"La verdad tiene estructura de ficción"¹⁹⁵ (Villalobos 202) es la cita que proporciona el elemento metaficcional que sitúa a *No voy a pedirle a nadie que me crea* como una autoficción que busca mostrar una realidad aplastante cuya estrategia narrativa principal es el humor e ironía, con las que busca desacralizar y criticar la corrupción

¹⁹⁵ Esta frase se encuentra en el texto, *Reseñas de enseñanza*, de Jacques Lacan. Lacan afirma que "*fictitious* no quiere decir ilusorio ni engañoso. *Fictitious* quiere decir ficticio sólo en la medida en que responde exactamente a lo que nosotros queremos decir cuando formulamos que toda verdad tiene una estructura de ficción" (12-3). Para Lacan, la manera de estructurar la identidad es a partir de la narración, la cual se estructura con el lenguaje. El sujeto trata de comprenderse a sí mismo y construye una narración de sí que haga coherente su propia historia (Casas, "El simulacro" 13).

política y violencia de la trama. Esta frase de Lacan, al hacer referencia a la ficción, hace referencia a lo simbólico, lo cual se encuentra en el registro del lenguaje, de ahí que la ficción sea el relato que, a través de lo simbólico, intenta dar cuenta de lo real. Es decir, nos apropiamos de lo real a través de ficciones. Con esto, Villalobos quiere decir que esta historia es una ficción que traduce discursivamente una realidad para apropiarnos de ella mediante el lenguaje y la imaginación.

Hemos dicho que esta novela tiene estrategias narrativas del género policial o novela negra, aunque transgrede sus *doxas*. A diferencia del género negro esta novela carece del lenguaje violento de la calle, aunque no de la violencia sostenida a lo largo de la narración. Con respecto a la novela policiaca, el relato de Villalobos no es una investigación de un hecho criminal, ni sigue el orden del descubrimiento (Caillois en Rodríguez 255), y solo hasta que Juan Pablo desaparece y Valentina se convierte en la narradora oficial, comienza lo que podría llamarse novela policial. No obstante, los vacíos de información se suceden unos a otros y nunca sabemos bien qué es lo que está pasando, o más bien, solo sabemos lo que presenciamos, nunca los hilos que mueven la historia.

La polifonía narrativa es importante en esta autoficción pues cada voz proporciona información distinta que va organizando el rompecabezas. Por ejemplo, en Juan Pablo, el narrador protagonista, tenemos la escritura de una novela autobiográfica –que también se llama *No voy a pedirle a nadie que me crea*–, cuya intención es relatar lo sucedido desde que está en la organización. Valentina es una metanarradora que se expresa mediante la escritura de un diario íntimo y responde a una voz de análisis policial que intenta poner en claro, a través de la práctica del análisis literario, lo que ha estado pasando. El metanarrador Lorenzo –el primo– se decanta por la forma discursiva de la epístola y da elementos del pasado diegético que van completando la trama. La madre utiliza la forma de correos electrónicos escritos en tercera persona y es gracias a ella que conocemos ciertos detalles que complementan la narración, pero sobre todo conocemos el desenlace tras la desaparición de Juan Pablo y Valentina.

La voz de Juan Pablo es irónica y humorística e imprime una fuerza discursiva prioritariamente erística –oppositional, de acuerdo con Hutcheon¹⁹⁶ que resulta en crítica social y política, a través de la explicitación de diversas estrategias narrativas. La primera identificación de estas estrategias es la que tiene que ver con el mundo del crimen organizado. Este mundo es desconocido para Juan Pablo cuando conoce a los socios de su primo. Con esta reunión, inicia el acercamiento al discurso de los socios criminales y a la comprensión de sus códigos: "¿Entendiste?, pregunta. Le digo que sí. Luego cambia de tema de nuevo, sin transición, sin punto y aparte, supongo que así es la sintaxis del crimen organizado" (26). En esta cita, Juan Pablo advierte el mecanismo narrativo del crimen organizado: van al grano, no hay transición, no hay argumentos, las cosas directas y sin rodeos, lo que les permite tomar decisiones prácticas con los objetivos previamente definidos. Por otro lado, también se advierte el desdén gramatical al discurso del crimen organizado, a través de un insulto elidido (Domenella, "Los relámpagos" 98), es decir, no quiso decirles "gente pendeja y violenta". Esta reflexión nos enfrenta a dos mecanismos metaficcionesales presentes en el discurso de Juan Pablo: la *mise en abyme* que da cuenta del discurso del crimen organizado y la autorreflexividad que pone al descubierto las estrategias narrativas.

Otras estrategias narrativas explicitadas son la elipsis y la pregunta retórica. En el caso de la elipsis, su primera aparición es cuando Juan Pablo intenta exculparse por haber aceptado reunirse con su primo –en 2004–: "en lugar de aceptar que yo fui, voluntariamente y por mi propio pie, a tirarme del precipicio, prefiero ... correr un tupido velo sobre ese fragmento de la historia o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una eficaz y muy digna elipsis" (Villalobos 18). La elipsis es una omisión de expresiones que pueden omitirse sin sacrificar el sentido (Beristáin 162). Esta elipsis actúa de manera irónica, por lo que resulta contraria a poner un velo; es

¹⁹⁶ Lynda Hutcheon, en *Irony's Edge*, ha propuesto un gráfico con las distintas funciones de la ironía en la literatura. A saber: "reinforcing, complicating, ludic, distancing, self-protective, provisional, oppositional, assailing, aggregative" (45). Aporta, además, los sentidos positivos y negativos de cada función. Los sentidos positivos de la ironía oposicional son la transgresión y la subversión, mientras que los negativos son el insulto y la ofensa. En este tipo de ironía "its transideological nature may be most clear" (49).

decir, sí lo hace lingüísticamente, aunque semánticamente devela más. A través del proceso metaficcional explícito, el narrador deliberadamente anuncia la omisión de información como estrategia narrativa irónica e hiperbólica para subrayar que todo ha sido su culpa y que, si no hubiera ido, nada habría pasado. Otro uso de la elipsis es cuando el licenciado le pide que salga del despacho de Oriol –el padre de Laia–, lo que lo deja fuera de la narración: "cierro la puerta que abre una elipsis que no debería existir si yo quisiera contar completa esta historia o, más bien, una elipsis que no existiría si yo pudiera contar completa esta historia" (104). En esta cita, se nos enuncia lo que el lector ya sabe, el narrador, a pesar de ser autodiegético, solo es un narrador testigo; es decir, narra su vida, pero solo lo que él piensa o sabe, pues nada puede dar cuenta de lo que pasa a su alrededor.

Sobre la pregunta retórica, Juan Pablo sabe que de ella no se espera una respuesta debido a su fuerza ilocutiva. De ahí que, en su primera reunión con los maleantes, cuando su primo Lorenzo, amarrado y amordazado, logra soltar su brazo derecho, el jefe pregunta, "¿Pos quién chingados amarró a este pendejo?". Para Juan Pablo esa parecía una pregunta retórica. Sin embargo, otro de los maleantes contestó: "Fue el Chucky, jefe" (Villalobos 22). El desconocimiento de los códigos del crimen organizado sitúa al protagonista como un receptor ajeno al contexto en donde una pequeña equivocación puede tener serias consecuencias y en donde las preguntas retóricas no cancelan la posibilidad de la respuesta. Dice Schmidt-Radefeld que "desde el punto de vista pragmático, puede depender del interlocutor si acepta la pregunta retórica como una forma de aserción ... o bien, al contrario de lo que espera el hablante, usa el elemento interrogativo de la pregunta retórica como una oportunidad para intervenir" (en Dumitrescu 140). Para el crimen organizado ciertas preguntas deben contestarse pues se sitúan en el vértigo de la vida o la muerte.

Más adelante, Juan Pablo se enfrenta a una situación similar cuando se reúne con el licenciado porque Valentina se ha ido del departamento y Juan Pablo ha empezado a salir con Laia, contradiciendo las órdenes del licenciado. Juan Pablo intenta justificarse diciendo que así estará más cerca de ella. El licenciado le dice: "¿Tú que chingados sabes qué es lo mejor? ... ¿Sabes qué es lo único peor que un pendejo con iniciativa?"

(Villalobos 99). Sabemos que la intención del licenciado no es obtener una respuesta, sino aleccionar a Juan Pablo, por eso este, "respetando la pausa de la pregunta retórica", no responde para dejar que el licenciado remate: "Un pendejo con *mucha* iniciativa".

El discurso del narrador homodiegético también provee de elementos autorreferenciales a través de metaficciones explícitas. Un ejemplo es cuando Juan Pablo habla de la importancia de escribir una novela, esta novela, y no dejarla abandonada como lo había hecho "[h]asta ahora: porque ahora voy a ir hasta el final y si quiero terminar la novela necesito salvarme, nadie ha vuelto de la muerte para escribir el final de una novela)" (212). En este punto, el narrador es consciente de que ya no es indispensable para la organización, pero para él su única preocupación es terminar la autoficción, esta autoficción. Por ello, decide hacerle caso al primo y buscar al Chucky para plantearle el proyecto de sacar del medio al licenciado y que el Chucky se quede con ese puesto y así mantenerse, Juan Pablo, vivo y dentro de la organización para poder seguir escribiendo la novela. El Chucky comprende la motivación de Juan Pablo, pero le explica: "tú eras prescindible desde el inicio, desde el minuto cero, desde la primera página del libro ... Has llegado hasta aquí de pura pinche chiripa, compadre, pero *ya debes andar como en la página doscientos y el libro tiene un máximo de doscientas cincuenta*" (218).¹⁹⁷

Como vemos en el fragmento anterior, la metaficción se explicita en el discurso del Chucky, el cual deja saber dos cosas: la autoficción ya va a llegar al final (estamos en la página 218 de 271 –los cálculos del Chucky son más bien aproximados–) y que el narrador autodiegético a penas se convierte en un héroe. Lamentablemente, convertirse en un héroe, en el tipo de héroe que lo sabe todo, es un signo de que ese héroe debe morir. Juan Pablo lo sabe muy bien, pues tuvo que matar al tío de Laia por meterse donde no lo llamaban. La historia del homicidio perpetrado por Juan Pablo, y ordenado por el licenciado, es una *mise en abyme* simple de la autoficción que él mismo escribe

¹⁹⁷ Las itálicas son mías.

y que leemos, ya que esta no es una novela policiaca, sino una más próxima a la novela negra, criminal, en la que quien sabe mucho o se mete donde no lo llaman, muere, aunque en esta autoficción Villalobos prefiera decantarse por una elipsis que evite el *gore*: desaparecerlo.

Por otro lado, la voz de Valentina es la de un metanarrador literario, pues inicialmente colabora en la construcción teórica de la autoficción, a través de la reflexión sobre el diario íntimo. Valentina ha dedicado su tiempo al estudio de los "diarios, memorias, autobiografías y todo tipo de escritura íntima" (40). El inicio de un diario propio la hace reflexionar:

Es tan tramposa la escritura íntima que ya estoy justificándome como si estas páginas, algún día, fueran a ser leídas por alguien. O peor: como si fueran a ser publicadas. Si el impulso que me hizo comprar este cuaderno fuera genuino contaría cualquier cosa, directamente y sin preámbulos. Decir que hoy no llovió. Que estoy en la página 92 de *Los detectives salvajes* ... Registrar que hoy me comí una mandarina y dos manzanas ... Y después ... como en cualquier inicio de confesión, asegurar enfáticamente que todo lo que voy a escribir es verdad. Todo. En plan Rousseau. La promesa de veracidad. El pacto autobiográfico. Como si alguien, de todas maneras, me fuera a creer. No voy a pedirle a nadie que me crea.

De acuerdo, escribí dos mentiras. No me comí una mandarina. Ni dos manzanas. (40-1)

En el fragmento anterior hay tres ideas que vale la pena destacar. La primera tiene que ver con la crítica a la literatura autobiográfica, a la "trampa" que esta tiende con el supuesto pacto de verdad. La segunda, más específicamente, con el diario íntimo y la confesión explícita de que no ha comprado el cuaderno para redactar un diario, así como la confesión implícita de que solo busca cierta credibilidad puesto que la función del diario no es real (Mesa 192). Esta falta de genuinidad es relevante porque apuntala la intención autoficcional de la narración; es decir, el elemento metaficcional de exponer a la ficción en tanto ficción, lleva a la metanarradora literaria, Valentina, a

sugerir la falsedad de su intención escritural y a sembrar la ironía de decir: "como si fueran a ser publicadas". Todo lo cual constituye una metaficción implícita. El subjuntivo no hace sino apuntalar de manera soterrada la condición ficcional de lo que verdaderamente ha sido publicado y leemos. Finalmente, lleva a cabo una crítica a la línea teórica que concibe la autoficción como un pacto ambiguo,¹⁹⁸ mediante la mención irónica al pacto de verdad –del cual hemos hablado en el capítulo 2– que ella no lleva a cabo y que destroza banalmente al decir "escribí dos mentiras. No me comí una mandarina. Ni dos manzanas". El efecto metaficcional es sorprendente por cuanto que sitúa a este texto como una autoficción crítica del pacto ambiguo –crítica que simpatiza con lo propuesto en el presente trabajo– para situarlo en el mundo de ficción, o como lo llama Villalobos, el "mundo de la imaginación", lo que le infunde el rasgo autorreflexivo, de ahí la afirmación de: "No voy a pedirle a nadie que me crea".

El discurso autoficcional de Valentina se refuerza cuando, en otra entrada del diario, escribe que no es buena leyendo novelas porque olvida las cosas y las debe releer, pero que la "lectura de un diario es totalmente distinta: saber que lo que da lógica a la narración es una vida y no una estrategia, es decir, un artificio, me tranquiliza" (Villalobos 47). Con ello, lo que hace Villalobos es ironizar sobre la realidad y la ficción, jugar con la idea de que Valentina no escribe un diario, para después determinar que sí, jugando con el espectro autoficcional. En otras palabras, utiliza la autorreferencialidad para crear una paradoja que problematice la pretensión de verdad con la que juega constantemente. Ejemplo de esto es la entrada del diario en que apunta que asistió, en la Universidad Pompeu Fabra, a "una conferencia sobre autoficción de Manuel Alberca" (49), quien fuera el representante español de la autoficción. Este encuentro enmarca una *mise en abyme* de la poética de la novela que se extenderá hasta el final: el juego y la crítica contra la autoficción ambigua. Por otra parte, la mención a Alberca trasluce un elemento metaficcional muy fino, que solo el

¹⁹⁸ A partir de este punto nombraré *autoficción ambigua* a la concepción de la autoficción como pacto ambiguo y autoficción a la concebida como ficción, postulado este último, del presente trabajo.

lector experto de vela: en 2004 Alberca aún no escribía su obra *El pacto ambiguo*¹⁹⁹ con la cual se situaría en el centro de la discusión.

Finalmente, tenemos a otros dos metanarradores: Lorenzo y la madre. El primero, que llamaremos metanarrador histórico, a través de la carta y la segunda, que llamaremos metanarradora ideológica, mediante el correo electrónico. Lorenzo sabe que debe explicarle a Juan Pablo lo que está pasando, por eso le envía la primera carta en la que le explica cómo surgió el proyecto. Con esta información, nosotros, los lectores, vamos completando los vacíos de información de la historia. Sin embargo, Lorenzo no precisa sobre qué es el proyecto, así que solo podemos divagar sobre el tipo de negocio. La carta que le envía a Valentina solo es para decir que apoye a Juan Pablo, pero no da ninguna información relevante. El discurso de Lorenzo en la primera carta contiene dos elementos relevantes: primero, decirle que sus socios "[e]s gente muy pesada, estos cabrones, cabrón ... esta gente se sienta a comer con presidentes, esta gente levanta el teléfono y el mundo entero se pone a mover las nalgas para cumplir sus órdenes" (76-77) y que por esta razón se van a "forrar de dinero". Segundo, advertirle de lo peligrosos que son: "[n]o vayas a querer pasarte de listo, pinche primo, te repito que esta gente no se anda con chingaderas" (81). Esta primera carta contiene otro vaticinio irónico del trágico final: "el negocio es seguro y estos cabrones no nos van a poder sacar tan fácil, cabrón, porque yo tengo la información y tú eres el conecte en Barcelona" (78). El humor negro se vierte sobre esta oración anti-profética en dos sentidos: al día siguiente de escribir la carta, le disparan en la cabeza a Lorenzo y después, desaparecen a Juan Pablo.

La madre, vía correo electrónico, completa la información familiar y sirve de hipérbole irónica sobre muchas de las problemáticas sociales de México, como ya vimos. Aunque, más importante aún, ante la muerte/desaparición de los demás

¹⁹⁹ *El pacto ambiguo* fue escrito en 2007 y fue el que puso a Alberca a la cabeza de la teoría autoficcional en España. Diez años después, Alberca se desmarcaría de la autoficción con el libro *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, en el cual regresa al estudio de la autobiografía afirmando que esta es la narración sin máscara de un escritor libre y responsable con su narración.

metanarradores, la madre es la narradora del epílogo. Gracias a ella, sabemos que Valentina y Alejandra también desaparecieron; que Laia, la policía, fue dada de baja de los *mossos d'escuadra* porque "le hicieron un examen psiquiátrico y salió que tenía brotes de psicosis, de paranoia, de megalomanía y no sé qué más" (Villalobos 269); que una fundación organizó un congreso de personas desaparecidas en Barcelona al cual invitaron a la madre y a la familia de Valentina, hecho por el que la madre "pasó el disgusto de encontrárselos en el hotel" (264); sabemos que conoció a Laia, la novia nueva, y que el padre de Laia no pudo reunirse con ellas porque ahora está muy ocupado pues "es consejero del gobierno" (265); que la fundación que organizó el congreso quería que la madre "firmar[a] una carta en la que se le exigía al gobierno de Cataluña y al de España que se hicieran responsables" (267) de las desapariciones. Por supuesto que la madre no firmó, pues "¿cómo va a firmar tu madre una carta en contra del gobierno de Cataluña ahora que tu suegro es consejero? Creerían que tu madre no tiene principios, que prefiere aislarse con la chusma" (267). También sabemos que Jimmy, el okupa amigo de Valentina, "había muerto de una sobredosis de heroína". Pero, sobre todo, sabemos que "a tu madre al menos le quedará el consuelo de saber que pasaste tus últimos días en esta ciudad tan hermosa" (271). ¡Plop!

La crítica social y política es la estrategia discursiva presente en el discurso de la madre. No solo hay tiempo para frivolidades clasistas, que tanto han mermado la cultura mexicana, sino una fuerte crítica política. Esta crítica política tiene como fuente a la policía y a los políticos; es decir, a la corrupción que siempre gana la partida. Esta corrupción se ofrece desnuda en el epílogo. Jimmy "muere" –léase irónicamente– de una sobredosis, luego de ser identificado por Juan Pablo como el antisistema italiano que lo amenazó, después de ver las fotos que le mostró el jefe de los *mossos d'Esquadra*, quien es amigo y aliado del licenciado, quien, a su vez, cree que los italianos le quieren ganar el proyecto. Valentina desaparece porque era amiga de Jimmy y el licenciado creyó que ella se había aliado con los italianos. Laia, la policía, por su estatus solo fue tachada de loca para quitarla de en medio. Finalmente, Oriol cayó en las mieles del crimen organizado, aunque ya pertenecía al Opus Dei, y como dijo el licenciado: "Le estamos dando [a Oriol] la oportunidad de su vida, si la

aprovecha puede llegar a ser consejero, presidente de la Generalitat, si quisiera, o más bien si nosotros queremos" (179). Evidentemente, la aprovechó y ahora es consejero.

Además de las estrategias narrativas anteriores, que resultan en la autorreflexividad del texto, existe otra crítica teórica importante expresada metaficcional y metanarrativamente: la autoficción ambigua. Juan Pablo es un estudiante de teoría literaria que ha intentado, sin éxito, escribir novelas. La falta de creatividad y una vida sin tumultos lo habían alejado de elementos para una trama interesante. Por ello, al verse inmerso en el mundo del crimen organizado –¡del crimen organizado! – y después de haber matado a un hombre por órdenes del licenciado, comprende que su "vida inverosímil" actual es su oportunidad:

no escribo para justificarme, para dar explicaciones, no es una confesión. Escribo porque en el fondo soy un cínico que lo único que ha querido siempre es escribir una novela. A cualquier precio. Una novela como las que a mí me gusta leer. Soy un cínico y si no me entrego a la policía o si no me tiro por la ventana es porque no estoy dispuesto a interrumpir la novela. Quiero llegar hasta el final ... Y aunque exagere un poco (no hay comedia sin hipérbole), todo lo que cuento en mi novela es verdad. *No hay lugar para la ficción en mi novela. Todo es verdad.* No voy a pedirle a nadie que me crea. (145)²⁰⁰

En esta cita hay una igualación metaléptica *in verbis* ascendente entre Villalobos y Juan Pablo, quien se equipara al escritor de la novela y comienza a escribir la novela que estamos leyendo y que causa una anulación de la *doxa*, creando una paradoja temporal instaurada por la autorreflexividad, pues hemos estado leyendo una novela que es la que Juan Pablo apenas se dispone, a mitad de la novela, a escribir y sobre cuyo proceso –metanarración– reflexiona. La anulación de la *doxa* se expresa mediante la obliteración temporal, ¿qué novela hemos estado leyendo?, o, más aún, el tiempo de la narración ¿es el pasado del inicio de la escritura? Villalobos utiliza una estrategia metaficcional autorreferencial que busca hacer consciente al lector de que lo

²⁰⁰ Las itálicas son mías.

que lee es una ficción, específicamente una autoficción y, por tanto, puede, y habrá, alteraciones a la *doxa*.

La metaficción presente en el fragmento anterior pone de relieve la problematización de la realidad más que la destrucción del concepto de realidad (Waugh 40); es decir, el narrador afirma que escribe "todo lo que me ha pasado en los últimos meses" y que "No hay lugar para la ficción en mi novela. Todo es verdad". Afirmar que, en una novela, en un género ficcional, no existe la ficción es un argumento que busca problematizar el pacto de verdad autobiográfico; pacto que se cree fragmento de la autoficción ambigua. Esto establece el rechazo de Villalobos a la autoficción ambigua o a la "literatura de la experiencia". Luego, para Juan Pablo, la única manera de terminar esta novela es continuar inmerso en el crimen organizado –pues ese evento es el que ha hecho su vida interesante y digna de volcarse en una novela– y permanecer vivo.

Una vez que Juan Pablo anuncia la escritura de la novela, se inicia la estrategia metaficcional más marcada, pues a partir de ahí sus observaciones autoficcionales despegan y no hacen más que intensificarse. Por ejemplo, cuando Juan Pablo le miente a Laia y le dice que un alergólogo lo ha revisado en el hospital, a lo que Laia reacciona con estupor por la dificultad de ver un especialista de guardia en un hospital público: "Este no, digo, este, no, intentando respirar normal, fui a una clínica privada, tengo el seguro de la beca (*como en la literatura, una verdad nimia en medio de un montón de mentiras crea una ilusión de realidad*)" (171).²⁰¹ Este fragmento sobresale por la conciencia discursiva ficcional evidenciada en el comentario metaficcional entre paréntesis, la cual también corresponde a una estrategia metanarrativa: el proceso de narración del escritor autoficcional. Proceso que constituye una *mise en abyme* de la poética autoficcional, ya que esas "verdades nimias" –que en Villalobos no son tan nimias– son las que conminan la ilusión referencial, elemento clave de la autoficción.

²⁰¹ Las itálicas son mías.

El concepto de simulación autoficcional es retomado por el discurso de Lorenzo, apoyando la *mise en abyme* de la poética ya mencionada. Así, en la segunda carta que le envía a Juan Pablo le dice: "tú parece que no quieres enterarte de que existe la realidad, y no nada más esa pinche simulación de la literatura" (187). En este fragmento se agrega un elemento a la metaficción explícita: la realidad *versus* la simulación de la literatura. En la autoficción, entendida como ficción, la simulación que se lleva a cabo es la de la realidad, pues la autoficción no tiene reparos en situarse como ficción, sino que utiliza estrategias para mostrar esta condición. El discurso del primo es una ironía del principio poetológico autoficcional; es decir, se entiende lo contrario a lo que se dice, sobre todo escribiéndolo un personaje que sabe que, en el momento de lectura de la carta, ya está muerto.

El fragmento anterior proviene de la tercera carta que Lorenzo envía y la segunda que le dirige a Juan Pablo.²⁰² Es por demás interesante la estrategia autorreferencial utilizada ahí. En esta carta Lorenzo le cuenta que él escribió una carta que se aseguró fuera enviada a Juan Pablo si él, Lorenzo, llegara a morir. El objetivo de esta carta es alertar a Juan Pablo de su muerte –evidentemente cuando escribió la carta, no sabía que sus socios lo matarían frente a Juan Pablo al día siguiente– y pedirle que lo vengue:

Ay, pinche primo, no me digas que sí te llegó esta carta, no me digas que la estás leyendo, cabrón, porque si te llegó quiere decir que ya me cargó la chingada. Espero de veras que nunca te llegue esta carta, pero que si te tiene que llegar que te llegue, porque esto no se puede quedar así, no mames, ¿cómo crees que si estos cabrones me chingan yo me voy a quedar tan tranquilo?, ni madres, si estos cabrones me chingan yo me los voy a chingar.
(182)

²⁰² Un día antes de que se lleve a cabo la reunión de Juan Pablo con Lorenzo y los socios de Lorenzo, este escribe tres cartas que manda por el Servicio de Correo para que lleguen a Barcelona sin ser rastreadas por el crimen organizado. La primera va dirigida a Juan Pablo y es para ponerlo al tanto del negocio. La segunda, la envía a Valentina y es para decirle que apoye a Juan Pablo. La tercera es una carta que solo debe enviarse si por alguna razón Lorenzo muere.

En este fragmento se instala la autorreferencia de la muerte de Lorenzo cuya paradoja se cifra en que Lorenzo da más información desde la muerte. Es evidente que la autorreflexividad también es un elemento presente. Todo mundo abierto por una obra literaria es un mundo posible, un mundo hecho de lenguaje, de palabras. Ahora bien, el mundo autoficcional se construye en un principio paradójico: crear una ficción y dejar en claro la construcción de esa ficción (Waugh 43).²⁰³ Esto significa que Villalobos ha creado una autoficción en la que lleva a cabo una metaficción autorreflexiva, como la que atestiguamos en el fragmento anterior. Esta carta indica que Lorenzo es un personaje consciente de sí mismo, más allá de su muerte, y siendo este un mundo posible es consciente lingüísticamente, de ahí que le pida a su primo que lo vengue. Esta carta representa una estrategia de la *mise en abyme* de la poética de la novela; es decir, esta novela es consciente de sí misma y continuamente se va autodefiniendo.

Existe otro metanarrador en la voz de Alejandra, la pequeña hija de Facundo. Esta voz es la de la profecía. Valentina ha sido testigo de estas profecías desde su llegada a Barcelona; sin embargo, no había podido comprenderlas a falta de información que le diera un contexto. Alejandra vive con la madre, quien es lectora empedernida de la poeta suicida argentina Alejandra Pizarnik y de Lacan. Evidentemente, la identidad nominal entre la niña y la poeta es un guiño autoficcional nominal y profético, ya que las frases presagian el desenlace trágico, como el de la poeta. Por ejemplo, Ale escribió: "me iré sin quedarme/ me iré como quien se va" (47).²⁰⁴ Este verso es una *mise en abyme* cuyo reflejo se multiplica caleidoscópicamente hasta el final de la mirilla: la desaparición de Juan Pablo, Valentina y de ella misma.²⁰⁵

²⁰³ Patricia Waugh se refiere al principio contradictorio de la metaficción pero funciona igualmente para la autoficción: "Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the lying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction" (43).

²⁰⁴ Este poema es el número 33 del libro *Árbol de Diana* y completo se lee: "Alguna vez/ alguna vez tal vez/ me iré sin quedarme/ me iré como quien se va" (85).

²⁰⁵ Hacia el final de la narración, Valentina se convierte en la niñera de Alejandra, de ahí que la niña también desaparezca.

El día anterior a la desaparición de Juan Pablo, Alejandra escribe: "La verdad tiene estructura de ficción" (202). En ese momento, la frase golpeó a Valentina con su belleza, sin saber que contenía en sí la imagen abismada de lo que vendría: encontrar la verdad mediante la ficción. El juego metaficcional paradójico de la frase se extiende a lo reflexionado por Valentina sobre la falsedad del diario (apuntada en un inicio) y a la nueva reflexión de que ese diario, esa verdad contenida y anunciada, parece más una novela –solo lo parece– porque:

hay intriga, hay buenos y malos, o al menos buenos y malos en potencia. Si alguien leyera estas páginas no me creería, diría lo contrario de la frase de Lacan, que la ficción usa la estructura de la verdad (especialmente en la literatura íntima). Pero como de todas maneras nadie las va a leer, no me importa que nadie crea que esto es un diario: no voy a pedirle a nadie que me crea. (206-7)

El giro autorreferencial sorprende para detentar, aguardada por la verdad inminente del diario, la paradoja autoficcional de que "la ficción usa la estructura de la verdad", lo cual, vuelve a ensalzar el elemento *fictum*. Colonna había apuntado las marcas "antifccionales" de la literatura "íntima", las cuales funcionan como indicios de lo ficcional ("*L'autofiction*" 219). El remate reintroduce la ambigüedad entre la realidad y la ficción, al afirmar que nadie va a leer el diario y por eso no le pide a nadie creerle. Ya he apuntado la importancia de esta frase, aunque resulta significativo registrar sus diversas connotaciones, que, en el caso del fragmento anterior, instaura la ficcionalidad ante el argumento de que el lector podrá creerle o no. Poco faltará para que se revele la intencionalidad discursiva de la frase de Lacan y la inversión que de ella hace Valentina.

Tras las reflexiones al leer la carta que el primo le envió y luego de darse cuenta de la desaparición de Juan Pablo, Valentina se inviste del carácter detectivesco y es en ese

momento cuando Villalobos vuelve a guiñar a la novela policiaca, cuya heroína²⁰⁶ conjuga al detective con el literato –al modo de *Los detectives salvajes*. Valentina va al departamento de Juan Pablo a buscar indicios de su paradero, abre la computadora y de entre todas las cosas encuentra "la tesis de Ibargüengoitia, artículos de Ibargüengoitia, transcripciones de los cuentos y de las novelas de Ibargüengoitia, de sus crónicas, de entrevistas" (229). Finalmente, encuentra la pista: "una novela autobiográfica ... *No voy a pedirle a nadie que me crea*, se llamaba la novela. Se llama. No voy a pedirle a nadie que me crea" (230).

Por un lado, la mención al escritor guanajuatense en este momento de la narración nos remite a una *mise en abyme* de la poética autoficcional de Villalobos: la ironía, los temas cuasi-policiacos, las novelas cuasi-negras, las críticas sociales y políticas. Por el otro lado, con el hallazgo de la novela nos enfrentamos a tres situaciones: la primera es que, a través de la coincidencia del título de la novela de Juan Pablo con la que nosotros estamos leyendo, se instaura la autorreflexión en la que se equipara metalépticamente a Juan Pablo con Villalobos, al narrador homodiegético con el autor real. El segundo hallazgo es la franca ironía contra el pacto ambiguo, al que se le ha acusado de falta de imaginación y compromiso con la verdad autobiográfica, enmascarándose en la autoficción. El tercer y último hallazgo es la repetición del título de la novela que Valentina asimila a su propio discurso –que ya ha usado en diferentes ocasiones– y que no está en itálicas, como el título. Este hecho lo leo de dos maneras, Valentina resulta el alter ego literario femenino de Villalobos, aquel capaz de verter en una narración sus conocimientos teóricos literarios y, por el otro lado, la alusión a la

²⁰⁶ Pocas, muy pocas, son las detectives mujeres que aparecen en la literatura policial mexicana. El caso más ejemplar es el de la autora María Elvira Bermúdez, quien escribió cuentos policiacos como "Detente, sombra" –en donde la muerta es una escritora y el resto de los personajes son mujeres– y "Precisamente ante sus ojos" (1951) (Holguín). Bermúdez construyó su alter ego en el personaje de la detective María Elena Morán. También escribió novela: *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), la cual es un ejemplo formidable del inicio de la novela policial mexicana junto con *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli o *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal. Esta olvidada escritora mexicana fue conocida como la Ágatha Christie mexicana (Reyes) por escribir género policial y tener una mujer como héroe de la trama.

identidad nominal de la novela de Juan Pablo y la de Villalobos; es decir, la alusión lúdica metaficcional y metaléptica.

Una vez que Valentina ha leído la carta que Lorenzo le envió a ella y que termina de leer la novela autobiográfica *–wink, wink–*, sabe que se enfrenta a un grupo criminal internacional y que esto será peligroso. Por ello, busca a la agente de policía que en el pasado le inspiró confianza *–que casualmente también se llama Laia, como la nueva novia de Juan Pablo–*, pues sabe que no puede confiar en mucha gente. Sin embargo, en su mente literaria "la verdad tiene estructura de ficción", por lo que para ella la novela es realmente el testimonio de Juan Pablo. No obstante, la policía poco le cree: "no te ofendas pero me parece que estás alucinando, esto parece una novela" (233). Valentina, resignada, le contesta: "No te culpo, no te estoy pidiendo que me creas, lo que te pido es que me ayudes a investigar" (234). La paráfrasis del título de la novela, "no te estoy pidiendo que me creas" *–frase de la cual vuelve a apropiarse–*, funciona aquí como una instauración de increíble verosimilitud. Valentina sabe que todo parece tan inverosímil que es normal que la policía no pueda creerle; sin embargo, le asegura que la novela es la verdad, de ahí el ruego para que ayude a la investigación. Sin embargo, Laia, la policía, se sincera:

para serte honesta, a mí me parece que aquí hay una mezcla de verdades con mentiras. Yo no sé mucho de literatura, o de teoría sobre la literatura, pero me parece que así es como se hacen las novelas, ¿no? ¿Los autores no utilizan su propia vida y experiencias para convertirlas en ficción? Hasta donde yo sé, las novelas son eso, ficción. No me vas a pedir que le crea a Juan Pablo sólo porque promete que todo es verdadero. ... Además, para mí la clave está en cómo están escritas estas páginas. Yo no me creo que si Juan Pablo estuviera tan angustiado, si temiera por su vida, se pusiera a escribir de esa manera, con estilo, no sé si me explico. A veces hasta trata de ser chistoso. Y con todo ese rollo sobre el humor y la risa. (235)

Las respuestas de Laia ejemplifican la postura bastante extendida de que la literatura es mentira. Como ya hemos dicho, más que mentira es invento, pero en el sentido de

imaginación. Ahora bien, preguntar retórica e irónicamente si no es verdad que los escritores utilizan su propia vida para ficcionalizarla, refuerza la crítica a la autoficción en tanto pacto ambiguo, pero desde una voz no literaria, lo que simboliza la creencia común. Sin embargo, este discurso insta una paradoja, si el autor ficcionaliza su vida ¿existe algo de verdad en la novela? No necesariamente. Esto depende de la intencionalidad. Al respecto, dice Javier Cercas:

Todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención. ...

Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado. ... el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad. (en Orsini-Saillet 286-7)

La autoficción, como hemos comentado, busca anclarse simuladamente a la realidad, lo cual no significa que no sea ficción. En este sentido, lo dicho por Laia, la policía, es un análisis teórico que simula una opinión de alguien que no sabe de literatura, pero que irónicamente arremete críticamente contra la postura del estatuto de verdad simulado en la autoficción ambigua y, cabe anotar, de la autobiografía: "No me vas a pedir que le crea a Juan Pablo sólo porque promete que todo es verdadero". Incluso, señala la cuestión del humor —ese humor que le valió a Ibarregui muchos años de permanencia en el catálogo de la literatura menor y del que Villalobos es heredero, aunque con mejor suerte— como un elemento determinante para desestimar cualquier verdad o conexión con la realidad en la literatura, e incluso, sobre el valor literario de la obra. Laia parece plantear una crítica certera a la tradición que ve en el humor una vejación del sentido literario. Sin embargo, el humor, anota Domenella, provee "una nueva mirada crítica que se aleja de las solemnidades patrióticas, de la cursilería y los lugares comunes, ... enseña a desconfiar de los vericuetos del poder y los absolutos de

la pasión" ("Los relámpagos" 247).²⁰⁷ Esto es, que la risa, el humor, el chiste no son únicamente estrategias narrativas de divertimento, sino que proveen una perspectiva distinta en la que lo surreal emerge a través de la ironía entre lo que se presenta y lo que es.

Posteriormente, a partir de varios eventos, la policía comienza a creerle a Valentina: Laia, la nueva novia, confirma que Juan Pablo no está con ella y que tiene el celular apagado; asisten al lugar a donde dice la novela que el pakistaní lleva a caminar a la perra del hombre al que Juan Pablo le disparó –que resultó ser el tío gay de Laia, la novia– y encuentran a la perra y al pakistaní, quien luego de notar que lo observan logra escapar.

Poner en claro algunos datos de la novela, provee a Valentina de los elementos reales ficcionalizados por Juan Pablo, lo que resulta en una nueva ironía contra la autoficción ambigua. Juan Pablo ficcionalizó tres elementos –sí, solo tres de toda su historia: Laia, su nueva novia, no tenía once hermanas, sino cuatro; el nombre de la perra no era Viridiana sino Petanca; la apariencia del pakistaní era *muy diferente*, en realidad no tenía bigote. Estos tres detalles, "demostraban que en esas páginas había una intención novelística, que Juan Pablo actuaba consciente de los mecanismos de la autoficción" (Villalobos 258).

Este fragmento condensa tres estrategias autoficcionales: *mise en abyme* al infinito, metaficción y metanarración. La *mise en abyme* al infinito plantea la historia de Juan Pablo Villalobos dentro de la historia de Juan Pablo Villalobos, a la vez que dentro de la historia de Juan Pablo Villalobos está la misma historia de Juan Pablo Villalobos y así hasta el infinito. Segundo, la metaficción se muestra en el reconocimiento de Valentina de que la historia que cuenta Juan Pablo tiene *realmente* –léase con ironía–

²⁰⁷ Ana Rosa Domenella está hablando de la literatura de Jorge Ibargüengoitia, la cual ha estudiado extensamente. Para esta crítica argentina, afincada en México, lo revelador y rico de la literatura del guanajuatense es precisamente la desacralización de temas espinosos a partir del humor. La cita aquí consignada, es igualmente aplicable a la literatura de Villalobos, ya que sigue, como he apuntado, la línea narrativa ibargüengoitiana.

una intención novelística, es decir, que es una ficción y que a través de estos cambios se muestra la conciencia autoficcional. No podemos obviar, en este punto, la crítica irónicamente mordaz que nuevamente se plantea hacia la autoficción ambigua: en el tratamiento de una historia no basta con cambiar tres elementos nimios que en poco o nada afectan a la historia, para considerar a esto una ficción; por tanto, de acuerdo con Villalobos, una autoficción no es cambiar solo algunos elementos y mantener la trama biográfica, sino que –y en esto coincido– hay que imaginar una historia que se simule anclada a la realidad pero que sea netamente ficcional. Finalmente, está la metanarración irónica, en la cual el proceso autoficcional se *desentraña* –*wink, wink*: alterar algunos pocos elementos de la realidad y adoptar estrategias narrativas literarias para dar la ilusión de ficción –y no al contrario.

Finalmente, he dicho que una de las técnicas narrativas más importantes de *No voy a pedirle a nadie que me crea* es el uso del humor, la ironía y la parodia. A lo largo del texto encontramos dos elementos metanarrativos sobre este tema: un marco teórico-metodológico del humor en la literatura y, por otro lado, la aplicación de estos principios dentro de la novela.

El marco teórico-metodológico se establece a partir del principio de que el humor depende "[d]e quien cuenta el chiste", lo que significa que "no es lo mismo si el chiste lo cuenta la víctima que si lo cuenta el verdugo" (24), dice Juan Pablo. Después comienza la intertextualidad teórica. Primero con Baudelaire y su *Lo cómico y la caricatura*, en donde "dice que la risa surge de la idea de superioridad del que ríe... el que se ríe se ríe porque, en el fondo, sabe que él está a salvo ... Dice que el único capaz de reír de su propia caída es el filósofo, que tiene el hábito de desdoblarse y de, abro comillas, asistir de manera desinteresada a los fenómenos de su yo" (52). Esta cita incluye dos ideas predominantes. Primero, el planteamiento de que la risa comienza con el filósofo, es decir, con el que se pregunta por la risa: Villalobos. En entrevista, el escritor ha afirmado que en esta novela quería "llevar el humorismo al extremo y eso sólo podía conseguirlo asumiéndome como personaje del libro. La primera regla para poder reírte de todo es empezar por reírte de ti mismo" (Díaz de Quijano). Con esto, Villalobos se desdobra y crea una *mise en abyme* simple de sí mismo en la novela, lo

que equivale a decir que Juan Pablo es la metáfora de Villalobos. El segundo planteamiento tiene que ver con la temática y con la *mise en abyme* de la poética que establece: el humor depende de quien cuente el chiste.

A estos elementos se le añade el elemento ideológico, explicado por Iván, un catalán compañero de Juan Pablo en el doctorado. La explicación se da por parte de un estudioso de la literatura, tradicionalmente capacitado para hablar de Sloterdijk y su *Crítica de la razón cínica*. Iván explica que la parodia sin un elemento ideológico "sería una parodia vacía, idiota" (Villalobos 51). Este argumento apuntala lo dicho anteriormente en tanto que la aproximación humorística proporciona una mirada crítica diferente a la solemnidad tradicional del tratamiento histórico literario.

La aplicación de los fundamentos teóricos tiene diversos autores. Por ejemplo, uno de los primeros en emplear la teoría empírica del humor de Juan Pablo es el que lo interroga en el sótano del *table dance* en Guadalajara:

Coloca de nuevo la pistola contra la sien de mi primo. Dispara y cuando el eco del estallido se apaga, cuando los pedazos del cerebro de mi primo terminan por esparcirse por todos lados, me pregunta: ¿Y si yo soy el que cuenta el chiste? ¿Sabes lo que dijo San Lorenzo mártir cuando lo estaban rostizando en una parrilla? ¿No sabes? Ya estoy tostado por la espalda, dijo, ya pueden ponerme de cara. (26)

La superioridad del maleante sobre Juan Pablo se establece a través del acto violento del disparo, el cual acentúa con la pregunta, "¿y si soy yo el que cuenta el chiste?", lo que establece lo demoníaco de la risa, según Baudelaire; es decir, lo humano de la risa fincado en la idea de superioridad (28). Con esta acción, el maleante se erige como superior, de ahí que esté facultado para contar el chiste. Para ello, utiliza la figura del santo Lorenzo, la cual es significativa por tres cosas: la identidad nominal, el sacrificio

impuesto y las presuntas últimas palabras del santo²⁰⁸ para cernir el aura jocosa sobre la violencia de la muerte por él provocada y que se resumen en la siguiente oración: él tiene la pistola, él es superior, él cuenta el chiste.

Otro ejemplo de la aplicación del chiste es para recurrir a los lugares comunes, como cuando se reúnen los miembros de la organización: "[e]staban una vez un mexicano, un chino y un musulmán en una reunión con un mafioso mexicano" (Villalobos 105). Hasta aquí se plantea el tradicional inicio del chiste internacional, sin embargo, ese no es el chiste que el jefe mafioso quiere contar, por lo que, mediante una interrupción al narrador, cambia el principio del chiste:

[e]ra una vez un pendejo que estudiaba un doctorado en teoría literaria acomplexada ... El pendejo era tan pendejo que creía que se le ocurrían ideas mejores que las órdenes que recibía, lo que no pensó el pendejo fue en las consecuencias de sus geniales ideas y lo chistoso del chiste es que el pendejo creía que sus ideas de verdad eran mejores. ... Pues te informo que tenemos un problemita, dice el mafioso mexicano. Y tú lo vas a arreglar. (105-6)

Nuevamente, el chiste se usa como pretexto discursivo de la organización criminal, pero esta vez la voz se extenderá hacia Juan Pablo, quien será obligado a matar al detective que lo estaba investigando y que resultaría –más tarde– ser el tío de su nueva novia, Laia. Así, el chiste continúa: "[m]átalo, dice el mafioso mexicano ... ¿A quién?, dice el mexicano. ¿¡Cómo que a quién, pendejo!?, ¿¡cómo que a quién!?, ¿¡a quién va a ser!?" (107). El Chucky, inadvertidamente bien vestido, le pasa la pistola a Juan Pablo, quien, a pesar de la presión por matar a un hombre, solo puede pensar que con semejante ropa, el Chucky es "es un matón catrín" (108). Sin embargo, este chiste "no puede acabar bien", ya que es muy complejo. Juan Pablo mata, con tres disparos, al

²⁰⁸ Esta referencia proviene de las últimas estrofas del poema de Gonzalo de Berceo, "El martirio de San Lorenzo", donde detalla el martirio de la parrilla y las últimas palabras: " De costillas de fierro era el lechigal,/ entre sí derramadas por el fuego entrar; ficiéronli los pides e las manos atar,/ mandose ello, luego, en el lecho echar". Ahora las últimas palabras: "tornar del otro cabo,/ buscat buena pebrada/ ca asaz so asado,/ pensat de almorzar ca habedes lazdrado;/ fijos, Dios vos perdone" (Berceo).

detective. El chiste es tan malo que el mafioso mexicano tendrá que decir: "Fin del chiste ... Ya pueden reírse" (109).

Como vemos, la aplicación de la teoría del humor se usa como estrategia discursiva del crimen organizado o como estrategia discursiva para hablar del crimen organizado. Es significativo lo dicho por Paco Ignacio Taibo II acerca de que el mexicano desarrolló el humor negro para enfrentar a la muerte –ya en la tradición cultural, ya en la realidad cotidiana–, puesto que es así como puede enfrentarla (en Orduña 107). Por ello, el humor en las narconovelas mexicanas es un mecanismo de denuncia que inyecta un tono menos sombrío para enfrentar la crueldad de los hechos narrados. En tanto, el fragmento anterior, muestra la subordinación de Juan Pablo al mafioso mexicano –el licenciado– y el acto simbólico que lo hunde en la violencia y la ironía del chiste del "pendejo tan pendejo".

5.2.3 Conclusiones

La autoficción que Juan Pablo Villalobos nos ofrece se plantea como un relato lúdico que se balancea entre la idea de verosimilitud e inverosimilitud. Juan Pablo Villalobos no da tregua al lector en el intenso juego entre la ilusión referencial y la metaficción, en la que una vista inexperta sucumbe a sus devaneos y pasa por alto dicho juego.

A partir del análisis realizado, se vierten las siguientes conclusiones: primero, la intensidad con la que Villalobos construye la ilusión referencial es desafiante. Siempre atento a los detalles que unen al narrador con su propia imagen, crea un mundo verosímil en donde él tiene total y simulada cabida. Sin embargo, la condición paradójica de la autoficción se presenta lúdica y terminante: si únicamente nos apegamos a la verdad autobiográfica, entonces la narración se vuelve inverosímil, puesto que las similitudes con Villalobos se van disolviendo en el transcurso de la narración, mientras Juan Pablo se va haciendo cada vez más autónomo. Si nos apegamos a la narración, se torna verosímil, sobre todo si nos situamos en el deslinde de la realidad política y social actual.

La construcción de la ilusión referencial descansa en gran medida en la identidad nominal y los elementos autobiográficos, los cuales ponen en franca relación transgresora de los niveles textuales al narrador homodiegético y al autor real, acción que desdibuja los límites intra y extratextuales. De la misma manera, el uso intenso de la intertextualidad ideológica prepara el escenario verosímil que simula la realidad. La recurrencia a estos elementos es parte de la *figuración del yo* (Pozuelo, "Figuraciones" 161) del autor implícito, pero un yo simulado y metafórico que se abisma, metafóricamente, en la figura del narrador homodiegético. Los elementos ideológicos van completando el cuadro verosímil de la narración, en cuyos vértices se amalgaman el racismo, el clasismo, el malinchismo mexicano y el racismo catalán. Estos elementos construyen el espacio en que el lector puede identificar un mundo socavado por los racismos aspiracionales, los clasismos aberrantes y las ínfulas europeizantes, que no son privativos del imaginario mexicano.

Por su parte, la intertextualidad al mundo literario ofrece un panorama que sustenta las estrategias narrativas del humor, la ironía, la parodia, la corrupción y la violencia. Del poder discursivo de estos elementos atestiguamos una historia mordaz que busca mostrar, criticar y desacralizar el mundo del crimen organizado. Más allá, la intertextualidad literaria también nos ofrece una mirada a aquellos discursos que han moldeado y marcado la narrativa de Villalobos, y que proveen una perspectiva interpretativa anclada a la tradición humorística y crítica.

Este humorismo es el encargado de presentar una cara paradójica del mundo criminal de la novela negra o policial. Una cara en donde los maleantes mexicanos, a pesar de hacer el trabajo sucio que correspondería a los niveles más bajos de la organización, han estudiado maestrías en administración y finanzas en Barcelona o Estados Unidos y viven en las áreas más frescas de México y más pijas de Barcelona. Así, la discordia entre la imagen preestablecida que tenemos de los "matones" y la presentada por Villalobos crea una paradoja lúdica de nuestra idea de lo que es un criminal: los criminales de cuello blanco que no se "manchan las manos" sino en las oficinas de algún rascacielos se rompe con la imagen del Chucky y su abrigo de lana elegantísimo —con la hipérbole— y manchado de sangre en las solapas.

En cuanto a los medios por los cuales los metanarradores se integran a la trama es especialmente interesante que todas se presenten en diversos géneros literarios, pero siempre con el objetivo de la comunicación privada. Valentina utiliza un diario, Lorenzo, la epístola, y la madre, el correo electrónico. El diario ha sido tradicionalmente un espacio de autoconocimiento, testimonial o psicoterapéutico (Cuasante 125). Sin embargo, el diario de Valentina es un recurso autoficcional que busca que el lector esté más inmerso en la trama, dado que leer un diario siempre tiene algo de secreto y voyerista. Contrariamente a toda la teoría sobre el diario, el de Valentina es un "diario ficcional" (Mesa 192) que busca crear cercanía y credibilidad, aunque no sea más que un simulacro. En cuanto a Lorenzo, el uso de la epístola confiere cierta intimidad, como en el caso del diario. La epístola es una comunicación que inmiscuye a dos personas que intercambian confidencialidades. A diferencia del diario, las cartas son un recurso narrativo para determinar el nivel de secretismo de la información intercambiada. No por nada Lorenzo le pide a la muchacha que hace el aseo en su casa que la envíe en el correo postal mexicano, en el cual las misivas son nulamente rastreables. Finalmente, tenemos el uso del correo electrónico, el cual es una versión actualizada e inmediata de comunicación epistolar. La madre envía al hijo tres correos en los que continuamente le pide que se comunique. El uso del correo electrónico contraviene irónicamente la falta de comunicación de Juan Pablo con ese mundo que la madre representa y el deseo de mantenerse alejado. Quizá por ello, Juan Pablo solo le contesta un correo.

El uso del diario, la carta o el correo busca abismar al lector en la lectura para hacerlo partícipe de la misma, para que se sea él el tú a quien se dirigen estas comunicaciones. Además, el uso de varios géneros muestra la calidad de architexto plurigenérico de la autoficción de Villalobos, debido a su capacidad para acoger diversos géneros literarios, los cuales se extienden, como vimos a la novela policiaca y novela negra.

El objetivo de cada voz es fácilmente distinguible y cada uno de ellos otorga información que va completando la historia, bien en el plano, personal y literario con Valeria, bien en el plano crítico del crimen con Lorenzo, bien en el plano social con la madre o en el plano vivencial y de crítica al mundo literario con Juan Pablo. Estos

registros discursivos y sus estrategias de presentación narrativa completan la visión referencial de la autoficción.

Por el otro lado, la autoficción se levanta sobre cuatro estrategias metaficcionales principales: la constante crítica al concepto de autoficción ambigua, la develación de la relación metaléptica entre Juan Pablo y Villalobos, dada por la escritura de ambos de una novela llamada *No voy a pedirle a nadie que me crea*, la explicitación del carácter ficticio de la narración y finalmente la teorización y aplicación del humorismo como estrategia narrativa.

La crítica al concepto de autoficción ambigua es constante en el relato. En esta crítica advertimos la concepción de Villalobos sobre la irreductibilidad de la imaginación a la experiencia, o lo que es lo mismo, la re-significación de la imaginación, de la ficción, con respecto al elemento autobiográfico en el concepto tradicional de autoficción. Esta narración es una propuesta poetológica que, sin proponérselo, avala la propuesta del presente trabajo, ya que postula un concepto de autoficción como ficción. La utilización de la figura de la *mise en abyme* de la poética resulta fundamental para proveer de un modelo teórico que se refracta autorreflexivamente a lo largo del relato en diversas direcciones y magnitudes. Esta teoría práctica –dirá Gadamer– se levanta a través de la autorreflexividad irónica sobre los elementos autoficcionales ambiguos como lo son los elementos autobiográficos o las historias que no despegan con respecto de la biografía del autor.

La mayor evidencia de esta teorización autoficcional es la relación metaléptica que el narrador establece con el autor real. Este rompimiento de la lógica ficcional resulta en la clarificación implícita al lector de que lo que está leyendo es una ficción, lo que no causa poco extrañamiento. La autorreflexividad presente en este elemento plantea la problemática existente entre la identidad nominal y la identidad real asumida, que no es tal, sino simulada, del narrador homodiegético. En esto se concentra el mayor elemento explícito de la metaforización de la identidad, fundamento autoficcional. El segundo elemento que explicita el carácter ficticio de la narración es el análisis de lo autoficcional que Juan Pablo y Valentina llevan a cabo. Este análisis instituye la

autorreferencialidad y autorreflexividad del texto: el relato desarrolla la idea teórica propuesta mientras que se autoanaliza a cabalidad a lo largo de la misma, utilizando como origen y objeto de análisis al texto mismo. En este análisis el objetivo es la problematización no sólo del concepto de verdad, sino del concepto de ficción y, más importante aún, de autoficción: la autoficción es un juego de la imaginación, es un ejercicio para dar cuenta del resultado de los juegos del "y si...".

La última conclusión extraída del análisis es que esta novela también postula una poética del humor, que, así como la de la autoficción, también aplica. Esta poética y su puesta en práctica complejiza la trama hasta el punto en que el lector no sabe si se enfrenta a una narración cómica o trágica. De la misma manera, enmaraña la definición de pastiche (parodia) al transgredir las *doxas* de los diversos géneros presentados: novela policial, novela negra, autoficción ambigua, diario íntimo y epístola. Dicha poética, que parte de que algo es chistoso dependiendo de quién lo diga, se sostiene desde dos bases. La primera es el juego paródico e irónico que hace de la autoficción ambigua; exacerbarla, observarla y criticarla para luego darle una estocada de muerte. Aquí, Villalobos crea un espacio autorreferencial capaz de observar y criticar sus propias fracturas, al tiempo que refuerza a la ficción como base de toda autoficción. También se parodia la imagen del crimen organizado en el que se presenta una imagen contraria a la de los clásicos matones, a partir de un discurso autorreflexivo que cuestiona irónicamente los postulados tradicionales.

Finalmente, es preciso remarcar que la autoficción de Villalobos establece plenamente su superioridad humorística y narrativa, lo que le otorga la posibilidad de ser él quien cuente el chiste.

Conclusiones generales

Acercarse a la autoficción es enfrentarse a un tipo de narración que pone a prueba al lector. Sin embargo, más allá de llegar a una poética de la lectura, este trabajo buscó reflexionar sobre la poética de la escritura autoficcional, sobre sus conceptos y prácticas que necesariamente rompen con la idea tradicional de narración y, más aún, con la idea de que la autoficción es una narración-máscara detrás de la que se ocultan la falta de valor para afrontar el discurso del sí mismo y la falta de compromiso con la verdad.²⁰⁹ La autoficción no es un género cobarde ni una máscara para la reflexión personal sino un acto de escritura sobradamente consciente de sí mismo, cuya intencionalidad es llevar a cabo una puesta en escena que construya una simulación de realidad, al tiempo que destapa su autoconsciencia ficcional y destruye, con ello, dicha simulación, para inmediatamente volver a construirla. Por tanto, la autoficción denota una consciencia lúdica en su construcción que exige del lector una lectura activa en la que se debe hacer partícipe y co-creador de la perturbación establecida por la puesta en diálogo de un antagonismo entre realidad y ficción.

A fin de participar en la reflexión teórica sobre el estatuto genérico autoficcional y aportar a partir de una perspectiva que no ha sido la más favorecida, se llevó a cabo una revisión del concepto, lo que supuso un recorrido histórico y crítico cuyos hallazgos recorren diversas reflexiones sobre su estatuto genérico y su objetivo comunicativo. Dichas reflexiones han situado la conceptualización de la autoficción como una narración ambigua o una autobiografía posmoderna. A partir de ahí, el objetivo de este trabajo se avocó a desmarcar a la autoficción de tales estatutos y

²⁰⁹ Tanto Lejeune como Alberca consideran que la autoficción es una especie de disfraz o de "enfermedad pasajera de la autobiografía" ("La máscara" 313) que le sirve al autor para escribir su vida sin afrontar las consecuencias de su acto; en otras palabras, que quien escribe autoficciones es porque no tiene "el coraje de escribir la verdad" (305).

sitarlo dentro del marco de la literatura de ficción. Para ello, busqué explicar su naturaleza lúdica, sus astucias narrativas y, sobre todo, su intencionalidad comunicativa, elemento, este último, que considero imprescindible para la categorización autoficcional. Uno de los primeros pasos para desarrollar el planteamiento vertido fue el distanciamiento de la tradición teórica de la autoficción, para situar la perspectiva dentro del ámbito ficcional y así reflexionar acerca de la imposibilidad de que la autoficción se construya como género ambiguo o como autobiografía posmoderna. Posteriormente, se hizo necesario preguntar por la intencionalidad del texto al utilizar los elementos referenciales. Finalmente, se analizó qué estrategias se mantienen constantes en la autoficción y constituyen su principio poético. A partir de estas cavilaciones es que se organizó el texto, del cual se vierten las conclusiones siguientes:

El capítulo primero llevó a cabo un planteamiento crítico sobre el estado del arte de la autoficción. Para ello, utilicé autores que proveen el sustrato teórico de las diversas corrientes y reflexiones sobre estas propuestas y su relación. El apartado 1.1 da cuenta de dichas corrientes, sus representantes y argumentos. Con este primer acercamiento se planteó el estado de la cuestión del género autoficcional.

Debido a la necesidad de aislar a la autoficción de la ambigüedad genérica, el apartado 1.2 esbozó y discutió el estatuto genérico ficcional de la autoficción, el cual se ha planteado como respuesta a la reducción del género en torno a los referentes autobiográficos y novelescos, así como a sus gradaciones propuestas. En este apartado se validó la posibilidad de que la autoficción pertenezca al género ficcional por cuanto que su intención comunicativa es mostrar un mundo imaginario; un mundo que se reconoce como tal, a pesar de contener elementos franca o simuladamente autobiográficos. En este apartado se incluyó un excursus para el nombre propio, en el que se discute la identidad nominal, no como un principio de identidad autobiográfica sino como el primer elemento de simulación referencial autoficcional. La conclusión de este apartado es significativa, puesto que traslada al nombre desde el principio de identidad al principio metafórico de identidad autoficcional. Con ello se logró un cambio en la conceptualización de este elemento dentro de la ficción, a partir de su

asociación con el concepto de "enunciado de realidad fingido" de Hamburger y el de "error inicial de referencia" de Kripke. La relación del nombre a dichos conceptos estableció una identidad fingida, planteada como un equívoco, en el sentido ficcional. Esta identidad fingida se erige como el primer elemento autoficcional que causa perplejidad en el lector. La importancia del cambio de conceptualización abre la posibilidad lúdica y la pregunta por las estrategias narrativas propias de la autoficción.

Posteriormente, se hizo una crítica a la postura que sitúa a la autoficción como una autobiografía posmoderna. En el apartado 1.3 se buscó rastrear el origen de la concepción de la autoficción como autobiografía posmoderna y diferenciarlas. Para ello se propuso seguir los conceptos de memoria, verdad e identidad. La conclusión de ello es que la memoria, elemento fundamental de la autobiografía, no se encuentra presente, o no de la misma manera ni con la misma intencionalidad, en la autoficción. Dicho planteamiento se llevó a cabo a partir de la defensa de la verdad autobiográfica llevada a cabo por Lejeune y Alberca, lo que logró posicionar a la autoficción fuera del contexto de la literatura de la memoria, lugar privilegiado de la autobiografía, al no apelar a la verdad subjetiva de la memoria, sino, a la imaginación. Esto tuvo como consecuencia que la autoficción quedara fuera del pacto de verdad. Para esta argumentación se acudió a Wolf y sus conceptos de *fictio* y *fictum*, en los que claramente se establecen los elementos de cada concepto y la consiguiente falta del elemento *fictio* en la autoficción. Una de las consecuencias más significativas de este apartado es la apreciación del papel que los elementos paratextuales tienen en la autoficción y su percepción, en contraposición con los de la autobiografía.

El último concepto, la identidad, es sin duda el más conflictivo. Partiendo de la pregunta: ¿es [la autoficción] una narración con la cual el escritor se inventa una personalidad y una existencia, pero siempre conservando su *identidad real*? (Colonna "L'autofiction" 30), se desarrolla este planteamiento. Este elemento inicia con la discusión del modelo planteado por Genette, en el que el teórico francés concluye una identidad contradictoria autoficcional. La crítica a este modelo se derivó del modelo de García Barrientos en el que postula el concepto de semejanza. Dicho concepto abrió la puerta a un nuevo planteamiento que lo incorpora y, con ello, prefigura el diseño del

modelo de identidad planteado en el capítulo dos. Debido al señalamiento de la contradicción en la identidad, así como del elemento de semejanza, se planteó el estatuto paradójico autoficcional. Este modelo aporta un paso adelante en la identificación de la autoficción dentro del género ficcional, en el cual se vislumbran sus cualidades lúdicas y metaficcionales, a la par de las paradójicas.

En el capítulo dos se explican las estrategias que utiliza la autoficción para simular una plena referencia con el mundo factual y, por el otro, para romper dicha simulación y mostrar su andamiaje ficcional.

En el apartado 2.1 se planteó la estrategia de simulación factual a la cual se llamó ilusión referencial a partir del planteamiento de Wolf sobre las ilusiones estéticas. La ilusión referencial se configura en diferentes intensidades y de diferentes formas, de acuerdo con su tratamiento. La primera, y más significativa, es la del nombre propio, la cual a su vez establece la relación metaléptica entre el autor y el narrador. Los elementos autobiográficos vienen en un segundo momento, establecidos antes que nada por el paratexto y después por la narración. En un tercer momento vienen todas aquellas referencias, reales o no, al mundo fáctico. El nombre es la condición necesaria para establecer la ilusión referencial, ya que es el elemento más fácilmente asimilable, independientemente de si se conoce al autor o no. Los elementos autobiográficos requieren de mayor conocimiento sobre el autor para que no pasen desapercibidos. Sin embargo, la autoficción no se sienta a esperar que lo autobiográfico se capte para instituir la referencia, sino que reta el concepto de autobiografía y verdad al desplegar su instancia lúdica introduciendo elementos referenciales que pueden ser ficticios o factuales y que también levantan la ilusión referencial. Evidentemente, la paradoja surge cuando los elementos ficcionales son tratados como factuales y el lector los toma como tal. Este juego de ilusión referencial expone el pastiche –del que hablé en el apartado 1.1– y le otorga la dimensión lúdica que permite el juego de la imitación, para confundir, de otro género narrativo: la autobiografía. Sin la consideración de la ilusión referencial no se podría explicar el porqué de la presencia de las supuestas relaciones factuales que habían llevado al error de considerarlas verdaderas relaciones factuales y a situar a la autoficción entre la novela y la autobiografía.

En el apartado 2.2 se buscó dar cuenta de la dimensión metaficcional, es decir, de aquellos recursos que quiebran la ilusión referencial para mostrar la artificialidad de la narración. En este apartado se dio cuenta de los elementos presentes en la autoficción y que muestran la ficcionalidad del texto: autorreflexividad, autorreferencialidad, metanarración y metaficción. La presencia de estos elementos reveló el estatuto paradójico de la autoficción, en tanto que socavan la referencia previa, creando un desconcierto en el lector, quien no sabe a qué tipo de lectura se enfrenta. La dimensión metaficcional destacó la capacidad de la autoficción de situarse en cualquier intersticio desde el cual mirar y explicitar los mecanismos de narración utilizados, así como sus fines.

Resulta determinante resaltar que en este apartado se fue prefigurando a la metáfora como el tipo de referencia externa que configura la autorreflexividad. Esta capacidad del relato pone al descubierto las estrategias narrativas que proveen al lector de un peldaño más para el descubrimiento de la naturaleza textual. De igual manera, manifiestan la capacidad del relato autoficcional de mostrar los marcos internos y externos de la narración, así como las transgresiones a los diversos niveles comunicativos del relato. Estas transgresiones, por un lado, perturban la percepción del lector en cuanto a la naturaleza del texto que está leyendo, aunque, por otro lado, lo obligan a una lectura activa que le exige comprender las transgresiones para poder comprender la naturaleza e intención del texto, más allá de la historia.

El juego de transgresiones que suponen una contradicción a la manera tradicional de la ficción pone de relieve la naturaleza paradójica de la autoficción. Por ello, en el apartado 2.3 se abordó el principio paradójico de estos relatos. El planteamiento de esta sección afirma que la contradicción de sentidos que deliberadamente se ponen en juego en la autoficción es lo que constituye la base poetológica autoficcional: la transgresión y anulación contradictoria de los límites establecidos. El planteamiento de Lang sobre los elementos de la narración paradójica –'o lo uno o lo otro', 'tanto–como' y 'ni lo uno-ni lo otro'– y su conclusión en la 'identidad de lo diferente' sitúan a la paradoja como interventora de los momentos de crisis cognitiva que tienen su expresión literaria en la transgresión de los límites extra, intra e intertextuales.

Uno de los elementos más importantes por resaltar en este apartado es el continuo establecimiento de la perspectiva hermenéutica que, sin duda, complementa a la narratología y que a partir de esta unión se pone en primer plano el concepto de metáfora, planteado desde el apartado anterior. La metáfora se proyecta como la 'identidad de lo diferente' y eso que es diferente y que funda el principio básico de la autoficción es la identidad nominal entre autor, narrador y personaje. De ahí que, el horizonte discursivo se presente como el espacio en donde acaece la ficcionalización del autor. Una de las aportaciones más relevantes de este apartado al concepto de autoficción es la inclusión de la noción de autor implícito. Esta noción ayuda al distanciamiento de la imagen del autor real y a la comprensión de que la referencia no es al autor real en sí, sino que es un simulacro que sitúa al escritor real en un escenario que se hace presente en la simulación de sus destellos reflejados en la obra, cuya pretensión es de anclaje a la referencia, lo que en última instancia cumple el objetivo de confundir al lector. En este contexto se ha afirmado que el autor implícito constituye una metáfora del autor real, el cual nunca está presente, sino como una contradicción que se resume en la semejanza.

Es en este contexto en que presento mi propuesta de modelo analítico de la identidad autoficcional. Este modelo es la conclusión que ofrezco a la doble estrategia lúdica de referencia ilusoria y antilusoria contenida en la identidad entre el autor, narrador y personaje, a la cual se le incluye el autor implícito. La metáfora mantiene los elementos de contradicción, concreción en la diferencia y creación de un nuevo sentido semejante, lo que se ajusta a los parámetros paradójicos establecidos para la autoficción. Esta propuesta posibilita el planteamiento de la paradoja, pero también ofrece una explicación que resume la creación de un nuevo sentido autoral.

La explicación de la simulación de la intervención del autor real en el texto se aborda en el apartado 2.4, en el que se explicó la figura de la metalepsis del autor. El término se estableció a partir de Genette, aunque se enriqueció con las aportaciones de Minnemann, Grabe y Lang, quienes sitúan dicho concepto en relación con la literatura paradójica. Este apartado clarificó el campo de acción de la estrategia metaléptica y revisó las estrategias narrativas que dan paso a este acontecimiento. Esto resultó

fundamental para comprender la manera en que se puede presentar la simulación de la presencia del autor, especialmente en la metalepsis horizontal, la cual la mayoría de las veces puede pasar desapercibida. Sin duda, hay que destacar la doble identidad de la metalepsis, la cual se configura dentro de la narrativa paradójica y metaficcional, así como elemento esencial de la naturaleza autoficcional.

En el apartado 2.5 se plantea y ejemplifica el proceso de la *mise en abyme*, la cual es otro de los elementos metaficcionales que definen la naturaleza autorreflexiva de la autoficción. Como se ha evidenciado en los análisis, la *mise en abyme* apriorística es paradójica, mientras que la *mise en abyme* de la poética resulta en el principio explicativo de la poética de texto. El uso de esta estrategia resulta en la propuesta metaficcional que desestabiliza la narración tradicional para situarla como autorreferente del texto mismo, el cual se reflejará hacia el interior de la narración. Uno de los hallazgos más interesantes que se observaron a través de los análisis, es el concepto de *mise en abyme intertextual*. Este concepto da cuenta de la facultad que tiene el texto para ser un reflejo extratextual que se refracta intratextualmente. Considero que este punto resulta por demás interesante ya que se parte de la intertextualidad y se materializa en la *mise en abyme*, logrando, a mi modo de ver, una figura más precisa del acontecimiento textual, que no solo indica su relación, sino su aprehensión intradiscursiva.

En cuanto al género de la autoficción es importante señalar la aportación de Colonna acerca de la architextualidad, la cual supone la admisión de varios géneros en la narración que buscan crear una narración que ofrezca un espacio abierto para el pastiche –parodia–, el que, sin duda, ubica el elemento lúdico como uno de los principios poetológicos de la autoficción. Aunque, más allá del juego, la architextualidad ofrece un campo de acción infinito a la narración autoficcional. Este elemento se ha evidenciado en los diversos análisis llevados a cabo, en donde se utilizan los registros del diario, la poesía, la novela íntima, la novela negra, novela policiaca, novela paródica, la novela epistolar –en su vertiente tradicional y contemporánea con el correo electrónico–, entre otros.

Todos los elementos antes citados construyen la naturaleza mutable de la autoficción, cuyo objetivo es la desestabilización del mundo que despliega el texto para ofrecer al lector un entramado de hechos que él pueda claramente identificar como verídicos –lo sean o no– y respaldados por el autor real, o bien, como acontecimientos ficcionales fruto de la imaginación del narrador. Mientras que las estrategias utilizadas por la autoficción no son bajo ningún concepto novedosas, sí lo es el objetivo perseguido, el cual es la conjunción de experiencias reales e imaginarias en un mismo plano, lo que pone en crisis el pacto de lectura, el cual continuamente se ve transgredido.

Las conclusiones sobre el capítulo 3 denotan una autoficción que no se muestra como tal al primer intento, sino que exige del lector una lectura profunda capaz de entrever y desentrañar los elementos lúdicos que invitan a la identificación del narrador con la autora. El análisis de *El libro vacío* proporcionó el soporte para la argumentación de la ilusión referencial y de los elementos anti-ilusorios. En cuanto a la ilusión referencial, el nombre propio utilizado en esta obra plantea un giro a la *doxa* autoficcional del nombre que hasta ahora se había mantenido en los planteamientos teóricos sobre el género, en el que se utiliza el nombre o variantes del nombre –iniciales, solo el nombre, diminutivos, iniciales y el primer apellido, entre otros. En este caso se recurre a una identidad nominal en segundo grado. Este giro nominal evidencia la riqueza lúdica de las estrategias de ilusión referencial y la manera en que la identidad autoficcional se construye como metafórica. No podemos dejar de señalar la relevancia de que en esta obra sean los recursos epitextuales los que arrojen luz a la estrategia autoficcional de la obra. Si bien, para el momento de la escritura de esta obra, el género de la autoficción no había visto la luz en la teoría, Josefina Vicens plantea un antecedente muy interesante, pero no por ello explícito, de la autoficción. La presencia de esta obra deja traslucir dos situaciones: la primera, es que la autoficción no es, bajo ningún argumento, un género nuevo, como ya ha señalado la crítica; la segunda, es que la presencia de esta obra asienta un antecedente del género en las letras mexicanas.

Por otro lado, están las estrategias antilusorias de la metafiction y metanarración. Gracias a la división tripartita de los narradores es que se evidenció una obra autorreferencial que se construye planteando su principio poetológico y comentándolo.

Uno de los hallazgos más interesantes es el uso de la metanarración y metaficción, no solo para hablar de la poética de la novela, sino para plantear una poética de la literatura que se hermana con la vida cotidiana; en otras palabras, Josefina Vicens teoriza sobre la relación entre vida y obra, mucho antes que otros teóricos, como Ricoeur, lo hicieran.

El capítulo 4 proporciona una mirada analítica a la obra *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi. Las conclusiones sobre esta obra arrojan una modalidad diferente a la planteada por Vicens, la cual ofrece nuevas posibilidades estéticas autoficcionales. Primero, encontramos que esta es una obra cuyos hipotextos son una biografía, un ensayo y un poema, todos relacionados con la figura del poeta mexicano Jorge Cuesta. Por esta razón, la intertextualidad con dichos documentos toma preeminencia, no solo como referencias, sino como partes inherentes del discurso. Por otro lado, la importancia del paratexto en esta obra ocupa un lugar primordial, ya que, a diferencia de otras autoficciones, desde ahí comienza la lectura, el juego de la referencia y su negación, elemento que resulta imprescindible para ampliar la lectura de la trama. La imagen, la máscara, antecede a la palabra y prevalece a lo largo de la narración a través de la imagen del poeta, personaje cuasi-central de la trama.

A partir del nombre propio se induce a la simulación de identidad, característica necesaria de la autoficción. Sin embargo, la relevancia de esta identidad es que, a pesar de no contener muchos elementos biográficos que la soporten, el nombre, la imagen fotográfica y, paradójicamente, los juegos metalépticos, llevan a la identificación del narrador homodiegético con el autor real, Jorge Volpi. Con ello, la confusión se implanta y se sostiene a lo largo de la obra; es decir, no se pone en duda que el narrador no sea Volpi. Este juego de identidades resalta, por partida doble, la metafóricidad de la identidad autoficcional, la cual, se plantea inequívoca con Volpi, mientras se presenta como una identidad que se va asimilando a Cuesta. La elección de la primera persona y del nombre permite proyectar sobre el narrador-protagonista una estructura tripartita: la historia de Jorge Volpi, autor e investigador de Jorge Cuesta; la narración de Jorge, un ente ficticio que a través de un yo autobiográfico

construye una referencia con Volpi y, finalmente, la narración de Jorge, quien se quiere asimilar al poeta Jorge Cuesta, sin lograrlo del todo.

El recurso historiográfico soporta la idea de la architextualidad de la autoficción, así como la crítica, que más bien es una crítica creativa del poema. Esta cualidad resalta la importancia de la obra, por cuanto que presenta una doble autoficción, la de Jorge en Volpi y la de Jorge en Cuesta, en la cual Volpi y Cuesta son los referentes. Este juego proporciona una posibilidad más de la autoficción.

Al respecto del capítulo 5, el análisis de la autoficción *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos ofrece un panorama muy diverso al planteado por las dos obras anteriores. Por un lado, se plantea una identidad "plena" entre autor y narrador homodiegético. Sin embargo, el análisis demostró cómo esta identidad se levanta a través de elementos ficcionales, tanto como por reales. Esta dualidad de elementos construye una ilusión referencial que apoya la postura de este trabajo sobre la identidad autoficcional metafórica. A pesar de que se cumple la identidad nominal plena, la historia se encargará de ir mostrando el engaño y separando al autor del protagonista, a través de los elementos metaficcionales. Por otro lado, esta obra se presenta como una narración irónica que se encarga de plantear y criticar la noción tradicional de autoficción, en tanto género híbrido entre la novela y la autobiografía. Esto resulta relevante, ya que esta autoficción no es solo una obra narrativa, sino un planteamiento teórico de lo que Villalobos denomina 'novela de la imaginación', a la vez que una crítica de la autoficción ambigua. El planteamiento de la 'novela de la imaginación' va en total concordancia con los principios teóricos postulados en este trabajo.

La narración presenta diversos referentes del imaginario mexicano y barcelonés –que en última instancia resultan bastante universales–, lo que indica la presencia de un componente sociológico. La intención comunicativa es la crítica a estos elementos sociológicos, la cual se lleva a cabo a través del humor y la ironía, lo que posiciona a esta novela como heredera de la literatura humorística y crítica, así como de la novela

policial y negra. Esta plurigenericidad se ve ampliada por el uso de los diversos recursos narrativos de los narradores: el diario y la epístola.

El análisis de la obra de Villalobos proporcionó un ejemplo significativo de la autoficción comprometida con temas como la corrupción política, la migración, la violencia y las redes internacionales de lavado de dinero. Esto ayudó a situar a la autoficción como una narración comprometida con la realidad y a alejarla de la creencia de que son obras de temas triviales o de carácter superfluo, que buscan "desprestigiar las nociones de verdad y mentira, [así como] anular los conceptos de identidad personal y compromiso autobiográfico" (Alberca, "La máscara" 308). Antes bien, la obra de Villalobos nos ofrece una mirada crítica a un contexto sociopolítico corrupto y violento que rebasa fronteras y que, apunta Saunders, "plays a major role throughout colonial and postcolonial literature [...] [and] [i]ts transformations of history and fact can make it a potent form in identity politics and resistance to oppression" (en Toro 325). *No voy a pedirle a nadie que me crea* altera la percepción de que la autoficción solo es un juego narcisista, para dar paso a la autoficción como crítica literaria y político-social.

Uno de los elementos más relevantes desprendidos de los análisis y que quiero destacar es la variedad en la que el juego referencial nominal se puede presentar y sus implicaciones. En el primer análisis, el nombre parte de la alteridad factual de la autora –seudónimos–, en el segundo solo se identifica al narrador con el nombre del autor –sin apellidos– y en el tercero es un ejemplo de identidad "plena" –nombres y apellidos. Estos juegos propician distintas percepciones sobre lo real, como ha quedado evidenciado en los análisis, pero, sobre todo, y a pesar de las distintas estrategias nominales, mantienen una intencionalidad muy clara: la simulación.

Considero que los análisis llevados a cabo mostraron un nutrido abanico de posibilidades con el cual la autoficción levanta la ficción y la destruye. Cada una de las obras ofrece diversas estrategias e intenciones comunicativas. Queda, sin embargo, la cuestión de la validez de analizar tres obras y mostrarlas como representativas de la autoficción en la literatura mexicana. Si bien, tres obras son una muestra muy pequeña,

es importante notar que *El libro vacío* pudiera considerarse el antecedente, seguido tan solo de *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo (Alberca, "Existe" 121; Negrete, "Tradición" 237) el cual sería publicado 10 años después. En el caso de Volpi, no solo la temporalidad de su publicación es importante, sino las estrategias utilizadas para determinar que lo que se lee es una ficción, así como la falta de elementos paratextuales –epitextuales o peritextuales– que confirmen alguna ínfula autobiográfica. Finalmente, en la obra de Villalobos se plantea una narración que la separa de la concepción de autoficción ambigua, pero, sobre todo, que la sitúa como crítica del imaginario sociopolítico del México contemporáneo. En este sentido, las tres obras abordadas ofrecen un panorama general del recorrido de la autoficción en México y de sus expresiones estéticas.

Uno de los elementos más importantes que emergió durante los análisis, y que se quedará para el trabajo futuro, fue la figura del narrador no fiable (*un-reliable*), de acuerdo con la conceptualización de Booth. Para este teórico de la literatura, el narrador no fiable no actúa de acuerdo con las normas establecidas por la ficción (159). Este fue un elemento no considerado en el planteamiento teórico pero que los análisis se encargaron de mostrar. Debido a que la voz narrativa nos sitúa dentro de la situación comunicativa y esta es fundamental para la autoficción, un estudio sobre el narrador no fiable o poco fiable en la autoficción se hace necesario. Esto es porque se afecta la comunicación literaria al problematizar el proceso de narración y al transgredir la *doxa*, todo lo cual lo coloca como un elemento de la narración paradójica y de lo lúdico en la autoficción.

A partir del trabajo realizado puedo afirmar que la autoficción es una narración ficcional de naturaleza paradójica en la que se transgreden y anulan los límites de los niveles textuales establecidos, toda vez que dicha narración, por un lado, simula la relación con el mundo empírico a través de la ilusión referencial, mientras que, por el otro, conscientemente despliega su estatuto de ficción; es decir, la autoficción es una narración que busca crear una lectura que simula una relación factual, que quiebra al develar su naturaleza metaficcional.

Referencias

- Academia Mexicana de la lengua. "Malinchismo y malinchista." Revisado el 4 de mayo de 2020. Disponible en:
<http://www.academia.org.mx/esp/respuestas/item/malinchismo-y-malinchista>
- Agustí, Anna. "Autobiografía y autoficción." *Goroza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, no. 6, 2006, pp. 9-18. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377596>
- Álamo, Francisco. "La ficcionalidad: Las modalidades ficcionales." *Castilla. Estudios de Literatura*, no. 3, 2012, pp. 299-325. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/116>
- Alarcón, Javier. "Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular." *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 107-125.
- Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido fuego, 2017.
- . "Las novelas del yo." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp.123-149.
- . "Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 31- 49.
- . *El pacto ambiguo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. Alberca, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" *Cuadernos del CILHA*, no. 7/8, 2005-2006,

pp. 115-127. Disponible en
<https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523003.pdf>

----. "El pacto ambiguo: ¿Es literario el género autobiográfico?" *Boletín de la Unidad de Estudios biográficos*, no. 1, 1996, pp. 9-18.

Alter, Robert. *Partial Magic: The novel as a Self-Conscious Genre*. London, University of California Press, 1995.

Andrade, Gabriela. " 'Las Poquianchis', las hermanas que cambiaron a historia del crimen." *Milenio*, 22 de noviembre de 2019. Disponible en
<https://www.milenio.com/politica/comunidad/las-poquianchis-hermanas-que-prostituian-ninas-en-guanajuato>

Angenot, Marc. "La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional." *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, editado por Desiderio Navarro, La Habana, Criterios, 1997, pp. 36-52.

Anta, Juan Fernando. "Claves perceptuales de la tonalidad y la atonalidad." *Arte e investigación*, año 14, no. 8, agosto 2012, pp. 10-15. Disponible en
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39692/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ardila, Clemencia. "Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficcionales historiográficas." *Estudios de literatura colombiana*, no. 43, 2018, pp. 155-171. Disponible en
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/334303>

----. "Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana." *Estudios de literatura colombiana*, no. 25, julio-diciembre, 2009, pp. 35-59. Disponible en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9794>

- Aristóteles. "Capítulo IX." *Poética*. Universidad de Granada, 25 octubre 2019,
 Disponible en <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>
- Arning, Ursula. "Inscribiéndose en el mundo de la ficción: una posibilidad de crítica política y social en *Cola de lagartija* de Luis Valenzuela." *Metanarrativas Hispánicas*. Münster, LIT, 2012, pp. 73- 82.
- Arredondo, Inés. "Acercamiento a Jorge Cuesta." *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1988, pp. 273-354.
- Arreola, Cristina. "Autoficción y dualidad en Jorge Volpi. Un acercamiento a su nouvelle *A pesar del oscuro silencio*." *Interpretextos*, año 9, no. 15, 2016, pp. 29- 42. Disponible en
http://ww.uco.mx/interpretextos/pdfs/64_inpret1506.pdf
- Arroyo, Susana. "El diálogo paratextual de la autoficción." *El yo fabricado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 65-77.
- . *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Universidad de Alcalá, tesis doctoral, 2011. Disponible en
<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941>
- Artigas, Irene. "En las orillas de la autoficción: las vacilaciones del autorrelato en textos de Sergio Pitlor, Angelina Muñoz-Huberman y Alice Munro." *Anuario de Letras Modernas*, no. 20, enero 2018, pp. 171-182.
 DOI:10.22201/ffyl.0186-0526p.2016.20.539.
- Audi, Robert (editor). *Diccionario Akal de filosofía*. Madrid, Akal, 2004.
- Ayanz, Miguel. "Jorge Volpi: «La lógica excesiva lleva a la locura»." *La Razón*, 26 de marzo de 2011, Disponible en https://www.larazon.es/historico/5939-jorge-volpi-la-logica-excesiva-lleva-a-la-locura-ILLA_RAZON_366618/

- Bajtin, Mijail. "Autor y personaje en la actividad estética." *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1999, pp. 13-190.
- Balzac. *Papá Goriot*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- . "El efecto de realidad." *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 210-219.
- Bataille, George. *El erotismo*. México, Tusquets, 2008.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, La balsa de la medusa, 1988.
- . *El spleen de París*. En línea. Disponible en https://www.academia.edu/4564252/ baudelaire_charles_el_spleen_de_paris
- Begué, Marie-France. "La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada." *Teoliteraria*, vol. 3, no. 5, 2013, pp. 48-86.
DOI: 10.19143/2236-9937.2013v3n5p48-86
- Beltrán, Luis. "Novela y diario." *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, editado por Luisa Paz Rodríguez Suárez y David Pérez Chico, España, Ed. "Fernando el Católico"-Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 9-20.
- . "Capítulo II. Arquitectura y composición del discurso ajeno." *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. España, Cátedra, 1992, pp. 48-72.
- Beltrán-Jaimes, Javier, et. al. "Memoria autobiográfica: un sistema funcionalmente definido." *International Journal of Psychological Research*, no. 5, vol. 2, 2012, pp. 108-123. DOI: 10.21500/20112084.742

- Berceo, Gonzalo de. "El martirio de San Lorenzo." Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-martirio-de-san-lorenzo--0/html/fedecf60-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Ed. Porrúa, 1995.
- Bonfil, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México, Ed. Grijalbo, 1990.
- Booth, Wayne. *La retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch, 1974.
- Borges, Jorge Luis. "Borges y yo." *El hacedor*. Buenos Aires-Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 69-70.
- . "El otro." *El libro de arena*. Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 7-14.
- . "La busca de Averroes." *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1965, pp. 91-101.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*. Barcelona, Ariel, 1985.
- Bradú, Fabienne. "Lupe Marín." *Damas de corazón* [libro electrónico]. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . "José García ¡soy yo!" *Señas particulares: escritora*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 50-70.
- Bustamante, Guillermo. "Los tres principios de la lógica aristotélica: ¿son del mundo o del hablar?" *Folios*, no. 27, primer semestre 2008, pp. 24-30.
DOI: 10.17227/01234870.27folios24.30
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." Trad. Marie Lourties, *Debate Feminista*, vol. 18, 1998, pp. 296-314.

- Caillois, Roger. *Acercamientos a lo imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Calderón, Sara. "Ficción y realidad en las novelas de Jorge Volpi: en los márgenes de la textualidad, entre legado e innovación." *Halshs-01502781*, 2017, pp. 1-11. Disponible en <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01502781>
- . "Las muertas de Jorge Ibaranguoitia, del realismo grotesco a la novela negra, incursión en un universo de horror y de humor." *Coloquio "Jorge Ibaranguoitia: nuevas perspectivas"*, Universidad de Montpellier, 25 y 26 de octubre de 2012, pp. 1-21. Disponible en <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01504053>
- . *Jorge Volpi ou l'esthétique de l'ambiguïté*. Paris, L'Harmattan, 2010.
- Camblong, Ana. "Umbrales paradójicos." *Tópicos del Seminario*, no. 34, julio-diciembre 2015, pp. 29-49. Disponible en <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/292>
- Cano, Gabriela. "Josefina Vicens, una voluntad de autonomía." *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, editado por Maricruz Castro y Aline Pettersson, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 29-35.
- Cano, Gabriela & Verena Radkau. "Josefina Vicens." *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. (1920-1949)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 79-138.
- Cardoza y Aragón, Luis. "Jorge Cuesta." *La Gaceta*, vol. VIII, no. 90, junio de 1978, p. 14.

Casas, Ana. "La autoficción en los estudios hispánicos: Perspectivas actuales." *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 7-21.

----. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 9-42.

----. "La construcción del discurso autoficcional." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 193-211.

Castilla del Pino, Carlos. "Autobiografías." *Temas, hombre, cultura, sociedad*. Barcelona, Península, 2002. pp. 175-178.

Centro Virtual Cervantes. "Pragmática." Diccionario de términos clave de ELE. 2 noviembre 2019. Disponible en https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/pragmatica.htm

Cercas, Javier. *Relatos reales*. Barcelona, El Acantilado, 2000.

Champeau, Geneviève. "El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 261-281.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1980.

Chávez, Ricardo. "La génesis." *Crack. Instrucciones de uso*, Chávez, et. al, México, Random House Mondadori, 2004, pp. 140-148.

Chevalier, Jean. *Diccionarios de los símbolos*. Barcelona. Herder, 1986.

- Clavel, Ana. "Hombres narrados por mujeres." *Revista de la Universidad de México*, no. 85, 2011, pp. 76-80. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/c786a74a-51d2-4b34-ace8-54b13421fde7/hombres-narrados-por-mujeres>
- Colonna, Vincent. "Cuatro propuestas y tres deserciones (Tipologías de la autoficción)." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 85-122.
- . *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Tesis doctoral. Lille, ANRT, 1990.
- Cortázar, Julio. "Las babas del diablo." *Las armas secretas*. Madrid, Cátedra, 1978, pp. 123-139.
- . "Segunda vez." *Alguien que anda por ahí*. Barcelona, Bruguera, 1978, pp. 35-46.
- . "Ahí, pero dónde cómo." *Octaedro*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 81-93.
- . "Axolotl." *Final del juego*. Argentina, Ed. Sudamericana, 1972, pp. 161-168.
- . "La continuidad de los parques." *Final del juego*. Argentina, Ed. Sudamericana, 1972, pp. 9-11.
- Cuasante, Elena. "Las escrituras del yo y sus variantes funcionales." *Revista de filología*, no. 37, septiembre 2018, pp. 25-39.
DOI:10.25145/j.refiull.2018.37.003
- Cuéllar, Donají. "El lugar de *El libro vacío*." *Actual*, no. 40 (31), mayo-julio 1999, pp. 211-230. En línea.
<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/viewFile/2665/2595>
- Cuesta, Jorge. "Canto a un dios mineral." *Poemas y ensayos. Tomo I. Poemas*. México, UNAM, 1978, pp. 63- 71.

----. "Un errar soy sin sentido." *Poemas y ensayos. Tomo I. Poemas*. México, UNAM, 1978, pp. 75.

----. "El diablo en la poesía." *Poemas y ensayos. Tomo II. Ensayos I*. México, UNAM, 1978, pp. 166-171.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid, 1991.

Darrieussecq, Maria. "La autoficción: Un género poco serio." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 65-82.

De Mauleón, Héctor. "Volpi, Urroz, Chávez y Palau, la generación del 'Crack' ataca de nuevo." *La crónica de hoy*, 11 de septiembre de 1997, pp. 14B.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.

Di Gerónimo, Miriam. "Laberintos verbales de autoficción y metafiction en Borges y Cortázar." *Cuadernos del CILHA*, no, 7/8, 2005-2006, pp. 91-105. Disponible en <http://ffyl1.uncu.edu.ar/IMG/pdf/digeronimo2cilah78.pdf>

Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá, Biblioteca abierta, 2013.

Díaz de Quijano, Fernando. "Juan Pablo Villalobos: "El humor tiene que ser problemático." *El cultural*, 9 de diciembre de 2016. Disponible en <https://elcultural.com/Juan-Pablo-Villalobos-El-humor-tiene-que-ser-problematico>.

Díaz Ruanova, Osvaldo. *Los existencialistas mexicanos*. México, Editorial Rafael Giménez, 1982.

Domenella, Ana Rosa. "Los relámpagos desmitificadores." *Jorge Ibarquengoitia: ironía, humor y grotesco. "Los relámpagos desmitificadores" y otros ensayos*

críticos. México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011, pp. 19-105.

----. "Los tesoros de la memoria." *La Colmena*, no. 71, julio-septiembre 2011, pp. 17-24.

----. "Josefina Vicens y El libro vacío: sexo biográfico femenino y género masculino." *Mujer y literatura mexicana y chicana*, editado por Aralia López, Amelia Malagama y Elena Urrutia, México, Colegio de México, 1990, pp. 75- 80.

Domínguez, Christopher. "Volpi." *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 531- 540.

----. "De envidia a envidia." *Vuelta*, no. 195, febrero de 1993, pp. 40-41.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. París, Éditions Galilée, 1977.

Dumitrescu, Domnita. "Estructura y función de las preguntas retóricas." *Actas XI de la Asociación de Hispanistas*, 1992, pp. 139-147. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_013.pdf

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Ed.Cristiandad, 1964.

----. *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid, Editorial Guadarrama, 1962.

Elizondo, Salvador. "La historia según Pao Cheng." *Narrativa completa*. México, Alfaguara, pp. 79-81.

Elphnick, Lilian. "Penélope III." 2008, 13 noviembre 2019, Disponible en: <http://lilielphick.blogspot.com/2008/11/penlope-iii.html> el 20 de octubre de 2019.

Faulí, Josep. "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d' "Antaviana"." *Serra de Or*, no. 240, 1979, pp. 11-15. Disponible en https://ddd.uab.cat/pub/pcalders/pcaldersreccri/Cal_1442.pdf

- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna. (Primera novela buena)*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1975.
- Ferrater, José. *Diccionario de filosofía. Tomo II*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1981.
- Flores, María Laura. "Preguntas sobre Guadalajara." Recibido por Alba Devo, 21 mayo de 2020.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, Ediciones literarias, 2010.
- François, Cécile. "Carme Riera y el espacio lúdico de la autonovela. Aproximación a los juegos autoficcionales de *La mitad del alma* (2004)." *Estudios hispánicos en el siglo XXI. Monografía en conmemoración del 40 aniversario de la creación del Departamento de Lengua Española y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado*. Belgrado, Universidad de Belgrado, 2014, pp. 47-61. Disponible en <http://www.fil.bg.ac.rs/lang/sr/estudios-hispanicos-en-el-siglo-xxi/>
- García, José-Luis. "Paradojas de la autoficción dramática." *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 127-146.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. New York, Alfred A. Knopf, 2002.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008.
- . *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- . *Nuevo discurso del relato*. España, Ed. Cátedra, 1998.
- . *Fiction & Diction*. USA, Cornell University Press, 1993.
- . *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Gil, Eve. "Escrituras travestidas o metrosexualidad literaria." *Revista Universitaria de la UABC*, vol. 4, no. 55, julio-septiembre 2006, pp. 60-68.
- Godoy, Patricia. "Retrato hablado: Juan Pablo Villalobos; alentado por los detectives." *Excélsior*, 27 de noviembre de 2016. Disponible en:
<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/11/27/1130655>
- González, Adriana. "Una escritura desde el clóset." *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*, coordinado por Ana Rosa Domenella y Norma Lojero, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 151-164.
- . "Josefina rebautizada." *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. Colección Desbordar el Canon, editado por Maricruz Castro y Aline Pettersson, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 37-56.
- González, Daniel y Alejandro Toledo. *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*. Material de Lectura, México, Instituto de Cultura del Estado de Tabasco y Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura-UNAM, 1986.
- González, José Manuel. "De peritextos y epitextos. Juegos intermediales con Jorge Volpi, Damián Tabarovsky y Pedro Juan Gutiérrez." *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, editado por Ana Casas, España, Iberoamericana-Vervuert, 2017, pp. 161- 174.

----. *En los "bordes fluidos.". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Pligia*. Bern, Lang, 2009.

Grabe Nina, Lang Sabine & Klaus Meyer-Minnemann. "De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico." *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, editado por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 9-17.

Grant, Nigel. *Vida y obra de Jorge Cuesta*. México, Premio Editora, 1984.

Grillo, Rosa. "El mito de un nombre: Malinche, Malinalli, Malintzin." *Mitologías hoy*, no. 4, invierno 2011, pp. 15-26. Disponible en <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v4-grillo>

Güemes, César. "'Jamás he intentado convertirme en Jorge Cuesta'. Entrevista a Jorge Volpi". *El Financiero*, 6 de noviembre de 1992.

Gutiérrez, Adriana. "Dualidad de la escritura y en la escritura: El libro vacío, de Josefina Vicens." *Mester*, no. 20, vol. 2, 1991, pp. 49-65. Disponible en: <https://escholarship.org/uc/item/16d428xc>

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor, 1995.

Harshaw, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia." *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/libros, 1997, pp. 123-157.

Herrera, Luz Elena. *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*. Tesis doctoral 2007. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>

Holguín, Perla. "Los enigmas de María Elvira Bermúdez." *Confabulario*, 18 marzo 2017. Disponible en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-enigmas-de-maria-elvira-bermudez/>

- Holmes, Frederick. "The novel, illusion, and reality: the paradox of omniscience in The French Lieutenant's Woman." *Metafiction*, editado por Mark Currie, New York, Longman Publishing, 1995, pp. 206-220.
- Hubier, Sébastien. "Aux lisières de la vie et de la fiction." *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2003, pp. 109- 129.
- Hurtado, Guillermo. "El hiperión y su tiempo." *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*. En línea. México, 2020. Disponible en http://desh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Corrientes/ElHiperionysutiempo-Hurtado_Guillermo.pdf
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London, Routledge, 2004.
- . *Irony's Edge. The theory and Politics of Irony*. London, Routledge, 1995.
- . *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York and London, Methuen, 1984.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. México, Joaquín Mortiz, 2002.
- INAH. "El panteón francés, una joya de la arquitectura funeraria." 14 de abril de 2014, Disponible en: <https://www.inah.gob.mx/boletines/1003-el-panteon-frances-una-joya-de-la-arquitectura-funeraria>
- Isla, Augusto. *Jorge Cuesta: el león y el andrógino*. México, UNAM, 2003.
- Jaramillo, Darío. *El juego del alfiler*. Valencia, Pretextos, 2002.
- Kerlow, Carolina. "Josefina Vicens: una alegría urgente." Serie *Garbanzo de a libra*, dirigido por Luisa Riley. Investigación, realización y guion de Carolina Kerlow. Programa de La Casa de Atrás para Canal 22, 2004. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o9OWAs3e79s>

- Kripke, Saul. *El nombrar y la necesidad*. México, UNAM, 1995.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela." *Semiótica 1*. España, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 187-225.
- Lacan, Jacques. "Reseña con interpolaciones del seminario de la ética." *Reseñas de enseñanza (1964-68)*. Argentina, Hacia el Tercer Encuentro del Campo Freudiano, 1984, pp. 3- 23.
- Lang, Sabine. "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica." *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, editado por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 21-47.
- Laurence, Sterne. *Life and opinions of Tristan Shandy, gentleman*. New York, The Modern Library, 1928.
- Lejeune, Phillipe. "Autobiografía, novela y nombre propio." *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 149-189.
- . "El pacto autobiográfico." *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 49-88.
- . *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986.
- Lezama, Leopoldo. "El Crack o la renovación de la novela mexicana." *Confabulario, Suplemento cultural de El Universal*. Abril 9, 2016. Disponible en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-crack-o-la-renovacion-de-la-novela-mexicana/>
- Lojero, Norma. *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente... Sumamente apasionada*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.

- . "Era yo mismo pero al mismo tiempo otro." *Una aproximación ricoeuriana a El libro vacío de Josefina Vicens*. UNAM, Tesis de maestría, 2006. Disponible en <http://132.248.9.195/pd2007/0610353/Index.html>
- Lorenzano, Sandra. "Josefina Vicens. Sobrevivir por las palabras." *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, coordinado por Elena Urrutia, México, Instituto Nacional de las Mujeres y Colegio de México, 2006, pp. 83-98.
- Louis, Annick. "Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 73-96.
- Luiselli, Alessandra. "La bitextualidad en las novelas de Josefina Vicens." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 2, primavera 1997, pp. 19-36. Disponible en <https://docplayer.es/6388482-Revista-de-humanidades.html>
- Lutas, Liviu. "Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento "El otro" de Jorge Luis Borges." *Tópicos del Seminario*, no. 34, julio-diciembre 2015, pp. 131-153. Disponible en <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/336>
- Lyotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2003.
- Maná. "Lluvia al corazón". *Youtube*, 13 de abril de 2011. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=p5k8BPMndao>
- Marías, Javier. *Negra espalda del tiempo*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- Marina, José. *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos*. Barcelona, Anagrama, 1999.

- Maristáin, Mónica. "Dolor, rabia y los 43 en la "Ciudad Vampira" de Nacho Vegas." *Sin embargo*, 24 de abril de 2015. Disponible en <https://www.sinembargo.mx/24-04-2015/1322416>
- Martínez Bonatti, Félix. "El acto de escribir ficciones." *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 66-76.
- Martínez, Patricia. "Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre." *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17, 2002, pp. 197-220. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0202110197A>
- Matamala, Anna. "La oralidad en la ficción televisiva: análisis de las interjecciones de corpus de comedias de situación originales y dobladas." *La oralidad fingida: descripción y traducción*, editado por Jenny Brumme, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 81-94.
- Matus, Álvaro. "César Aira: "No hago novelas, sino juguetes literarios para adultos." *Revista Santiago*, 25 de noviembre de 2016. Disponible en <http://revistasantiago.cl/actualidad/cesar-aira-no-hago-novelas-sino-juguetes-literarios-para-adultos/>
- Mesa, Daniel. "Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea." *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 191- 206.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 58, no. 1, 2010, pp. 215-240. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v58i1.2453>
- . "Narración paradójica y ficción." *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, editado por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 49-71.

- Mignolo, Walter. *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984.
- Molero de la Iglesia, Alicia. "Figuras y significados de la autonovelación." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 33, 2006. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>
- Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Madrid, Alfaguara, 2003.
- Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo*. México, Ed. Era, 2005.
- Musitano, Julia. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos." *Acta Literaria*, no. 52, 2016, pp. 103-123. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006
- Navarro, Desiderio (editor). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, Criterios, 1997.
- Negrete, Julia. *Autor y autoficción. Un estudio de Abaddón el exterminador de Ernesto Sábato*. México, Colegio de México, 2016.
- . "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea." *De Raíz Diversa*, vol. 2, no. 3, enero-julio 2015, pp. 221-242. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ppel-unam/20160621050647/Negrete_Julia_Tradicion_autobiografica_y_autoficcion_en_la_literatura_hispanoamericana_contemporanea.pdf
- Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar. "Metanarration and Metafiction." *The Living Handbook of Narratology*, editado por Peter Hühm et al, 2012, Versión impresa extraída de la página Disponible en <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/50.html>

- Noguer-Ferrer, Marta & Carlos Guzmán-Moncada. "La literatura catalana contemporánea. Una visión desde México." *Revista Renglones*, no. 58-59, 2004, pp. 93-107.
Disponible en https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/286/58-59_11_literatura_catalana.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Nünning, Ansgar. "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rethorical Approaches." *A Companion to Narrative Theory*, editado por James Phelan y Peter J. Rabinowitz, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 89-107.
- . "On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary." *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, editado por John Pier, Berlín/New York, de Gruyter, 2004, pp. 11-57.
- Olivier, Florence. "De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea." *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, no. 40, julio-diciembre 2016, pp. 430-448. doi:10.11144/javeriana.cl20-40.aflh
- Orduña, Esther. "¿Es posible narrar y describir con humor una situación violenta?" *Actio Nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no. extraordinario: retórica del humor: perspectivas desde la retórica cultural, editado y coordinado por Rosa Navarro y Amelia Fernández, 2018, pp. 92-109. URI: <http://hdl.handle.net/10486/686517>
- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid, Arco/libros, 2003.
- Orsini-Saillet, Catherine. "Del pacto referencial a la ficción: Soldados de Salamina, de Javier Cercas." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 283- 303.

- Panébiere, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pavel, Thomas. *Universos de ficción*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1995.
- Paz, Octavio. "La caída (a la memoria de Jorge Cuesta)." *Obra poética I*. México, FCE, 1997, pp. 68-69.
- Pereira, Armando & Claudia Albarrán. "Josefina Vicens y el abismo de la escritura." *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 61-82.
- Pérez, Héctor. "La muerte de un poeta." *Literatura y Psiqué*, compilado por Esther Hernández Palacios. México, UAM, 1990.
- Pérez, Martha & Adriana Leal. "Las telenovelas como generadoras de estereotipos de género: el caso de México." *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, vol. 16, no. 31, julio-diciembre 2017, pp. 167-185.
DOI: 10.22395/anqr.v16n31a7
- Pérez, Rafael. "La parábola del tedio. Trazos de las letras mexicanas (1890-1910)." *La literatura mexicana del siglo XX*, coordinado por Manuel Fernández Perera, México, Fondo de Cultura Económica-CONACULTA-Universidad Veracruzana, 2008, pp. 17-48.
- Pettersson, Aline. "Las pasiones de Josefina Vicens." *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. Colección Desbordar el Canon, editado por Maricruz Castro y Aline Pettersson, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 21-28.
- . "Prólogo." *El libro vacío/ Los años falsos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 9-20.

- Pizarnik, Alejandra. "33." *Obras Completas. Poesía completa y prosa selecta*. Colombia, Ediciones Corregidor, 1994, p. 85.
- Poisson, Albert. *Teorías y símbolos de los alquimistas*. Barcelona, MRA Ediciones, 2004.
- Pozuelo Yvancos, José María. " "Figuración del yo" frente a autoficción." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 151- 173.
- . "La ficcionalidad: estado de la cuestión." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 28 octubre 2019, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html#I_35_
- . *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006.
- . *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.
- Prado, Gloria. "Metaficción, puesta en abismo y escritura autoconsciente en *El libro vacío* de Josefina Vicens." *Josefina Vicens: Un clásico por descubrir*, coordinado por Ana Rosa Domenella y Norma Lojero, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2017, pp. 115-124.
- . *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México, Diana, 1992.
- Pron, Patricio. "De qué hablamos cuando hablamos de autor: la autoficción de César Aira en *Cómo me hice monja*." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 111-121.
- . *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona, Mondadori, 2011.

Ramírez, Mario. "Villoro, el existencialista." *Eikasía. Revista de Filosofía*. En línea, no. 65. julio 2015, pp. 295-312. Disponible en <http://www.revistadefilosofia.org/numero65.htm>

Redacción. "Juan Pablo Villalobos cuestiona los límites del humor en su nuevo libro." *Aristegui noticias*, 8 de marzo de 2017. Disponible en <https://aristeguinoticias.com/0803/kiosko/juan-pablo-villalobos-cuestiona-los-limites-del-humor-en-su-nuevo-libro/>

Regalado, Tomás. "De contemporáneos al Carck. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de fin de siglo." *Lectura y signo*, no. 10, 2015, pp. 45-67.

----. "En la palabra habitan otros ruidos. Apuntes sobre las relaciones simbólicas entre *A pesar del oscuro silencio* y el "Canto a un dios mineral"." *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, editado por José Manuel López de Abiada, Félix Jiménez Ramírez y Augusta López Bernasocchi, Madrid, Editorial Verbum, 2004, pp. 263- 276.

Reisz, Susana. "Formas de la autoficción y su lectura." *Lexis*, vol. XL, no. 1, 2016, pp. 73-98. Disponible en <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/15049>

Reyes, Juan José. "María Elvira Bermúdez, la "Agatha Christie mexicana"." *Letras libres*, 29 de octubre de 2015. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/maria-elvira-bermudez-la-agatha-christie-mexicana>

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI, 2006.

----. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- . "I. De la memoria y la reminiscencia." *La memoria, la historia y el olvido*. España, Trotta, 2003, pp. 17-172.
- . *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones cristiandad/Ediciones Trotta, 2001.
- Rodríguez, Miguel. "Huellas del relato policial en México." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 59-77. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110059A>
- Román, Dan. "Técnica Dodecafónica: Referencia básica". *Musiké. Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico*, vol. 1, 2008, pp. 1-5. Disponible en <https://musike.cmpr.edu/docs/v001/roman-esp.pdf>
- Romera, José. "La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura." *La literatura como signo*. Madrid, Editorial Playor, 1981, pp. 13-56.
- Romero, Luis, et al. "Representaciones y estereotipos latinoamericanos en las series españolas de prime time (2014-2017)." *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, no. 78, septiembre-diciembre 2018, pp. 93, 121. Disponible en <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9162/8999>
- Romero, Rafael. "El artista romántico y su cosmovisión." *Arte e investigación*, no. 11, noviembre 2015, pp. 100-105. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/34/228>
- Rosental-Iudin. *Diccionario filosófico*. Ediciones universales, Bogotá, Colombia, 2004.
- Ruiz-Vargas, José María. "Claves de la memoria autobiográfica." *Autobiografía en España: un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, coordinado por María Ángeles Hermsilla y Celia Fernández, Madrid, Visor, 2001, pp. 183-222.

- Ruíz, Álvaro. "Novela de una novela. La búsqueda de otro lenguaje." *Estudios de Literatura Mexicana. Segundas Jornadas Internacionales "Carlos Pellicer" sobre Literatura Tabasqueña*, compilado por Samuel Gordon, Tabasco, Ed. Instituto de Cultura de Tabasco, 1992, pp. 193-200.
- Saer, Juan José. "El concepto de ficción." *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 9-17.
- Saltz, Joanne. "El libro vacío: un relato de la escritura." *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, editado por Aralia López Gonzáles, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, México, Ed. Colegio de México, 1990, pp. 81-86.
- Samperio, Guillermo. "Tario: el corrosivo eterno." *El club de los independientes*. México, Lectorum, 2005, pp. 123- 126.
- Sánchez, Ignacio. "La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: El libro vacío y Los recuerdos del Porvenir." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 32, no. 63/64, 2006, pp. 149-167. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/25070329>
- Sancho, Xavi. "Juan Pablo Villalobos." *Icon*, 4 de febrero de 2017, pp. 134-5.
- Sanders, Max. "Autobiografiction: Stephen Reynolds and A. C. Benson." *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. New York, Oxford University Press, 165-208.
- Schlickers, Sabine y Vera Toro. *Perturbatory Narration in Film. Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*. Germany, Walter de Gruyter, 2018.
- Schlickers, Sabine. "La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI." *Prismas del cine latinoamericano*, editado por Wolfgang Bongers, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2012, pp. 277-302.

- . "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 51-71.
- Seligson, Esther. "... Y el vivir nunca es silencioso." *A campo traviesa. Antología*. México, FCE, [versión electrónica], 2011.
- Seydel, Ute. "El travestismo textual en *Los años falsos*." *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*. Colección Desbordar el Canon, editado por Maricruz Castro y Aline Pettersson, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 123-135.
- Shaeffer, Jean Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal, 2006.
- . "Genres littéraires." *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. París, Encyclopaedia Universlaidis, Albin Michel, 1977, pp. 339-343.
- Sheridan, Guillermo. "Epílogo." *Los contemporáneos ayer* [libro electrónico]. México, FCE, 2015, pp. 404 - 418.
- . "Jorge Cuesta, poesía a la mano." *Señales debidas* [libro electrónico]. México, FCE, 2012.
- Simson, Ingrid. "El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi." *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, editado por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann Madrid-Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2006, pp. 105-123.
- Soto-Corominas, Adriana. "Un favor catalán." Recibido por Alba Devo, 20 mayo de 2020.

- Stam, Robert, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis. "Desde el realismo a la intertextualidad." *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España, Ediciones Paidós, 1999, pp. 211-250.
- Standford, D y P. Wimsatt. "Metaphor." *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, editado por Alex Preminger, Frank Warnke y Hardison Osborne. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1965, pp. 490-495.
- Taibo II, Paco. "Sin humor negro, la literatura mexicana sería un cadáver." *La Jornada*, 25 de abril de 2006, Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2006/04/25/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
- Téllez,-Pon, Sergio. "Una carta Inédita de Jorge Cuesta." *Confabulario*, 13 de enero de 2018. Disponible en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/una-carta-inedita-de-jorge-cuesta/>
- Tornero, Angélica. "Existencialismo y literatura: El libro vacío de Josefina Vicens." *Hispanic Journal*, vol. 35, no. 1, spring 2014, pp. 125-139. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/44287506>
- Toro, Vera, Schlickers, Sabine y Ana Luengo. "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2010, pp. 7-29.
- Toro, Vera. "*Soy simultáneo*". *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid, Cátedra, 2005.
- Urías, Beatriz. "El racismo y el clasismo: dos formas de discriminación en el México contemporáneo". *Eutopía*, vol. 7, no. 20, 2014, pp. 6-8. Disponible en <http://www.journals.unam.mx/index.php/eutopia/article/view/47094>

Urroz, Eloy. "El Crack en el vórtice de la novela mexicana". *Crack. Instrucciones de uso*, Chávez, et. al, México, Random House Mondadori, 2004, pp. 149-162.

----. *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*. Universidad de California, Los Ángeles, tesis doctoral, 1999. Disponible en: <https://search-proquest-com.proxy1.lib.uwo.ca/docview/304496606?pq-origsite=primo>

----. "A lo oscuro del mar." *Yo soy ella*. México, Ed. Marsias/ Las impurezas del blanco, 1998, p. 76.

Valles Calatrava, José. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistémica*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

----. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Ed. Alhulia, 2002.

Vara, Natalia. "Formulaciones paródicas al servicio de la autoficción: la propuesta de Enrique Vila Matas." *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 209-225.

Vegas, Nacho. "Ciudad Vampira." *Youtube*. 15 de abril 2015. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=D6-J_odEUWE

Veres, Luis. "Metaliteratura e identidad: Roberto Bolaño." *Amerika* [En línea], 2010. Disponible en <http://journals.openedition.org/amerika/1644>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.1644>

Vicens, Josefina. *El libro vacío/Los años falsos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 21-219

----. "El infierno blanco." *Uno más uno*. México, 24 noviembre 1986.

Villalobos, Juan Pablo. *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona, Anagrama, 2016.

- . "Memoria fantasma." *Revista de la Universidad de México*, no. 157, mayo 2017.
 Disponible en
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=830&art=17981&sec=Homenaje%20a%20Rulfo>
- Villalobos, Valeria. "Hacer literatura humorística porque sí. Una entrevista con Juan Pablo Villalobos". *Tierra adentro*. Disponible en
<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/hacer-literatura-humoristica-porque-si-una-entrevista-con-juan-pablo-villalobos/>
- Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía." *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, UNED, julio 1992, pp. 15-32.
- . *El polen de ideas (Teoría, crítica, historia y Literatura Comparada)*. Barcelona, PPU, 1991.
- . *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Júcar/Aceña, 1989.
- Villaurrutia, Xavier. "In Memoriam: Jorge Cuesta." *Obras*. México, FCE, 1966, pp. 847-849.
- Villoro, Juan. "Jorge Ibarguengoitia: el diablo en el espejo." *La utilidad del deseo*. Barcelona, Anagrama, 2017, pp. 246-274.
- Vizcaíno, Laura. "La metaficción en algunas brevedades narrativas de Hispanoamérica." *Cuadernos Americanos*, no. 143. vol.1. Enero-marzo 2013, pp. 87-101. Disponible en <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca143-87.pdf>
- Volkow, Verónica. *El retrato de Jorge Cuesta* [libro electrónico]. México, Siglo XXI editores, 2010.
- Volpi, Jorge. "El fin de la narrativa latinoamericana." *Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 206-223.

- . *A pesar del oscuro silencio*. México, Editorial Planeta Mexicana, 2001.
- . "El magisterio de Jorge Cuesta." *Plural*, no. 234, 1991.
- . "Tres cartas imaginarias de Jorge Cuesta." *Universidad de México*, no. 489, octubre de 1991, pp. 51-54. Disponible en:
<https://www.revistadelauniversidad.mx/p/a6c114b6-bcb8-4126-ac48-c39e5f8f9ac4?response-content-disposition=inline;filename=tres-cartas-imaginarias-de-jorge-cuesta>
- Wagner-Egelhaaf, Martina. "La autoficción y el fantasma." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, editado por Ana Casas, Madrid, Arco/libros, 2012, pp. 237-258.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York, Routledge, 1993.
- Williams, Tamara. "A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi: Jorge Cuesta y las elecciones afectivas del crack." *En breve. La novela corta en México*, coordinado por Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. México, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. U de G, 2014, pp. 225-238.
- Wolf, Werner. "Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction." *Style*, vol. 38, no. 3, German Narratology, Fall 2004, pp. 325-350. URL:
<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.38.3.325>
- Wolfenzon, Carolyn. "Las muertas y los relámpagos de agosto: la violencia como esencia de lo mexicano en la obra de Jorge Ibargüengoitia." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCIII, no. 5, 2016, pp. 859-875. DOI:
<https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1091644>
- Yéñez, Zenia. "Lógicas del delirio. La paradoja en el discurso filosófico de Kant y Deleuze." *Tópicos del Seminario*, vol. 2 no. 34, julio - diciembre 2015, pp.

51-81. Disponible en

<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/316>

Zambrano, María. *La Confesión: género literario*. Madrid, Editorial Siruela, 1995.

Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México, UNAM, 2007.

Zavala, Oswaldo. " Una narrativa de silencios: A pesar del oscuro silencio y la transgresión del campo literario." *Explicación de textos literarios*, vol. 36, no. 1-2, 2007-2008, pp. 21-39.

Curriculum Vitae

Name:	Alba Devo Colis
Post-secondary Education and Degrees:	<p>Universidad del Centro de México San Luis Potosí, México 2001-2005 B.A. in Communications</p> <p>Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey San Luis Potosí, México 2007-2010 M.A. in Humanistic Studies</p> <p>The University of Western Ontario London, Ontario, Canada 2016-2020 Ph.D. in Hispanic Literatures and Cultures</p>
Honours and Awards:	CONACYT Scholarship 2019-2020
Related Work Experience:	<p>Graduate Instructor The University of Western Ontario Winter 2020</p> <p>Marker The University of Western Ontario Winter 2020</p> <p>Full instructor / Teaching Assistant The University of Western Ontario 2016-2020</p> <p>Research Assistant The University of Western Ontario 2017-2020</p>

Publications:

Refereed academic publications (as author)

Devo, A. (2019). *El mundo simbólico en la obra temprana de Leonora Carrington*. Proceedings of XIII Conferencia Internacional de Lenguas Extranjeras, Comunicación y Cultura, WEFLA, 2019.

Devo, A. (2011). *La formación humanística: reto de la educación actual*. Proceedings of XV Encuentro Nacional CONEICC. En López, G. M; López, J. L y Martínez, J. (eds). *La comunicación que necesitamos, el país que queremos*. México: CONEICC, pp. 700-711.

Refereed academic publications (as editor)

Devo, A & Fernández, D. (Eds.). (2018). *Entrehojas*, vol. 8.
<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/entrehojas/issue/view/739>

Non-refereed academic publications

Devo, A. (2011). *La transgresión y el desafío: Matilda y Diamantina*. Proceedings of XXIV Concurso Nacional de Creación Literaria of Tecnológico de Monterrey. México: ITESM, pp. 303-321.