

LA METALITERATURA AYER Y HOY

KENIA AUBRY

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CAMPECHE

El Nouveau Roman, paradigma de entrada a la Metaliteratura

El purismo en el arte no existe y la tradición literaria lo pone de manifiesto una y otra vez. Los discursos literarios emparentados en alguna de sus líneas con la *autorreferencialidad*¹ tienen su paradigma inmediato en el llamado movimiento *Nouveau Roman* francés, sin olvidar, por supuesto, que el origen de todo sea “la epopeya del *Ramayana*, pues dentro de ella está el propio autor; el asceta Valmiki, escribiendo las larguísimas sargas que componen el libro y entregándoselas, en forma de *Ramayana*, a los hijos del héroe, Rama” (Merino, 2005: 86). El segundo antecedente literario después del *Ramayana* y, quizá, el más reconocido en materia de *autorreferencialidad*, es la obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* de 1605-1615. Por el lado de la pintura, imposible no mencionar el magnífico cuadro de Jan Vermeer, *El arte de la pintura*

1 De acuerdo con la definición que ofrece Antonio Gil González, “La autorreferencialidad en sentido expandido [refiere al] vasto repertorio de *figuras* que ponen de manifiesto la dualidad consustancial a los procesos de representación (creación, expresión, comunicación...) artísticos o culturales desde el momento en que, institucionalizados de algún modo, dichos discursos pueden constituirse en objeto de referencia en cuanto tales, o bien como partes integrantes del universo representado que los contiene; desde que, por lo tanto, la *tradición* y la consciencia del arte entran así en el absorbente [...] impulso de la mimesis” (2005: 11).

de 1665—1666. Este conjunto de obras artísticas da muestra de los años que hay detrás del fenómeno *meta*.

El *nouveau roman* francés (o nueva novela en nuestra lengua), cierto, representó una ruptura con el arte anterior: la novela tradicional. Y cierto es también que su aparición, hacia 1950 aproximadamente, vino a renovar y a otorgar otro modo de concebir la literatura (el cine y el teatro). Romper con los marcos de la antigua novela (parafraseamos de *Por una nueva novela* de Robbe-Grillet) fue el impulso del propio contexto social de la época: un hombre marcado por la segunda guerra mundial y por el absurdo de su propia existencia. Sobre esta necesidad descansa la filosofía del *nouveau roman*: la búsqueda, la renovación y el distanciamiento de todo aquello considerado inútil para una nueva era. Alain Robbe-Grillet y Michel Butor son los principales representantes del nuevo paradigma literario y con franqueza asientan en sus estudios que, después de Kafka, Joyce y Sartre, la novela tomó otros rumbos: se encaminó hacia la atención lúcida de los problemas de la escritura, consideración retomada por los escritores franceses con la única intención de aportar, quizá con el simulado aire de presunción que desborda la pasión literaria, nuevos significados al mundo de la literatura.

Patricia Cifre Wibrow, en el ensayo “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos”, (V. Bibliografía) cita las posturas teóricas resistentes y/o favorables que encaran la *metaficción* y sus controversias con la posmodernidad. La autora abrevia, por ejemplo, lo que Jacques Derrida tilda de metafísico: “cualquier sistema que dependa de un fundamento inatacable, de un primer principio sobre el que edificar toda una jerarquía de significados, proponiéndonos un nuevo modelo de arte y pensamiento capaz de vivir sin certezas, sin un centro tranquilizador” (2005: 51).

El *nouveau roman*, a nuestro entender, que sigue uno de los postulados fundamentales y viables de la posmodernidad, asume la ruptura con la novela tradicional de un modo positivo y con-

gruente. La nueva forma de narrar no niega la importancia de la tradición de la novela antigua, pues su contribución anterior fue solidificar el género novelesco (un género en constante transición). No obstante, la cada vez mayor variabilidad de los tiempos en casi toda sociocultura, modifica las estructuras de las ciencias, de las disciplinas y las de cualquier ámbito. La novela moderna no hizo otra cosa que modificar las manidas estructuras de la novela tradicional y con ello desplazar del “centro tranquilizador”, al que refiere Derrida, al lector y al propio creador.² Propone un arte no digamos nuevo, pero sí con estructuras distintas que han generado en el binomio escritor-lector una forma de atreverse a experimentar con otros modos de interpretar la realidad y de ver el mundo.

De cualquier manera, en la *babel de las interpretaciones* que nos corresponde vivir (postulado de Federico Nietzsche), algunos autores se preguntan si acaso la posmodernidad «se trata de formas estéticas genuinamente nuevas o si este arte pretendidamente postmoderno se limita a reciclar técnicas y estrategias del propio modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural modificado. Con frecuencia estos autores no ocultan su convencimiento de estar ante un fenómeno del “desencanto”, “nostálgico”, “historizante”, “reaccionario”, “globalizante”» (:51).

Nuestra postura sobre la posmodernidad, en boca de muchos y, quizá, en la comprensión de pocos, no es de una defensa a ultranza

2 Para renovar las manidas estructuras de la novela decimonónica, el *nouveau roman* se propuso prescindir de la presencia del hombre, a cambio, prefirió dejarlo sentir a través del recurso de la descripción minuciosa de los objetos. Es decir, el hombre se halla presente a través de los objetos: “la mirada que los ve, el pensamiento que los recuerda, la pasión que los deforma” (Robbe-Grillet, 1965: 153). Por este recurso, la miopía de algunos críticos reprochó al *nouveau roman* de prescindir del hombre, cuando lo único que pretende la nueva novela es interesarse por éste y por su situación en el mundo; la subjetividad fue (y es) otra de las características privilegiadas por la novela moderna, olvidándose del tradicional narrador omnisciente. Para nosotros, el aporte más importante del *nouveau roman* fue otorgar al discurso literario su estatuto de símbolo, alejándose de ilustrar significados previamente conocidos como proponía la novela tradicional.

o entraríamos en contradicción con lo postulado por la misma teoría: el descrédito de la existencia de verdades absolutas, de fundamentalismos. Somos partidarios, y Nietzsche lo ha explicado con suma lucidez, de que vivimos en la babel de las interpretaciones, que *Dios ha muerto*: ambas metáforas refieren a la pérdida de ese “centro tranquilizador” al que alude Derrida, es decir, el hombre ya no tiene más un centro (un absoluto, fundamento único del que depender); por el contrario, ha sido desplazado a ese punto equis de la incertidumbre, donde solo podrá subsistir asumiendo los riesgos y las responsabilidades de cada elección e interpretación de la que eche mano.³ Es romántico pensar que la posmodernidad —entendida bajo los postulados de Nietzsche— se extiende a todos los niveles de la estructura social (y nos parece que difícilmente sucederá), la propia naturaleza humana ha creado un ser totalitario y mejor lo ha dicho María Zambrano: el absoluto lo lleva el ser humano en su propia condición.

Decíamos que la propia naturaleza humana ha creado un ser totalitario, afanado por imponer sus designios, sobre todo, cuando se trata de aquellos envilecidos por el poder (aunque en ocasiones, sobre todo en promoción de campañas electorales, se vistan y maquillen con el rostro de la tolerancia para lograr sus objetivos más ruines: la preservación de sus mezquinos intereses).⁴ La pluralidad y la diversidad que la posmodernidad propone solo

3 En otros tiempos la *Torre de Babel* fue imagen de lo incomprensible, lo incongruente, según deja ver la tradición bíblica. Pero, seguimos a Iuri M. Lotman, la memoria colectiva tiene la posibilidad de actualizar los símbolos y, como en este caso, trastocar la imagen de la Torre de Babel en símbolo de la *posmodernidad*: ahora vivimos en una torre de babel porque ya no existen valores absolutos. *El absoluto no puede conservarse*, confirma Juan García Ponce en *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*.

4 Por supuesto, la posmodernidad en sentido de desarrollo y progreso es una falacia, sobre todo para los países que no pertenecen al *sistema-mundo moderno* o naciones del primer mundo. Pero también es relativa, aún para los Estados que pertenecen al sistema económico de primer orden, las estructuras económicas no son las mismas entre una nación y otra.

podemos hallarla, desde nuestra consideración, en el terreno de las artes (y nos referimos al arte como esencia metafísica) y, a diferencia de otras ciencias y disciplinas, el arte prefiere morir dialécticamente para no acabar, para preservarse en el ejercicio de la individualidad histórica: “es precisamente esa muerte la condición primera y absolutamente necesaria de la generación del arte como obra libre, individualizada e histórica; y por ende, lejos de acabar con el arte, la muerte lo genera” (Formaggio, 1992: 68, 69). La Visión del arte hegeliana y compendiada por Dino Formaggio en *La “Muerte del Arte” y la Estética*, según nos parece, está muy presente en la filosofía del *nouveau roman* y, por supuesto, en las bases teóricas de la no menos criticada novela *metaliteraria* o *metafictiva*.

Anteriormente dijimos que Cifre Wibrow recoge distintas posturas sobre la posmodernidad en relación al arte y, en particular, a la metaliteratura; nosotros tomamos aquellas que refieren al sentido posmoderno de la novela, originado en el *nouveau roman*. Aunque algunas de estas posturas obligan a la reflexión de los distintos modos de concebir el discurso literario en general. De Baudrillard, la autora cita que “el arte postmoderno simula [...] detrás de sus signos no hay nada. Es un arte que anula el utópico principio de equivalencia entre signo y realidad, negando, a través del simulacro, la diferencia entre ficción y realidad, entre lo verdadero y lo falso” (2005: 52). Frederic Jameson no es menos alentador al respecto: «Lo que en definitiva diferencia a la postmodernidad de la modernidad es “el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal”» (: 52).

Por supuesto, nuestra manifiesta simpatía por la teoría posmoderna indica que no concordamos ni con Baudrillard ni con Jameson. En cambio, nos propugnamos por la propuesta de Lyotard que defiende en el arte “un pluralismo irreductible de juegos del lenguaje, valorando positivamente el abono postmoderno de toda esperanza de reconciliación” (: 52). De la opinión de Habermas, Cifre Wibrow

resume que, para el filósofo, el arte contemporáneo «se ha convertido [...] en un arte para expertos que se resiste a ser puesto en relación con los problemas cotidianos. Y esto constituye un sinsentido, puesto que un arte que “no participa de un proyecto común” (un arte que no nos ayuda a interpretar el mundo según nuestras propias necesidades) no cumple con su principal cometido» (52).

No obstante, renovar la estructura de la novela tradicional puesta en marcha por el *nouveau roman* no lo desliga de su interpretación de mundo; precisamente en la transmutación de los valores estructurales encontramos que existe ya una propuesta o, quizá debamos decir, un modo de concebir el enrevesado mundo. Cuando Habermas señala que el arte posmoderno “se ha convertido en un arte para expertos”,⁵ estamos de acuerdo con él, pues hay obras con excesos formales y con evidente preocupación por el cómo se cuenta sin saber qué contar. Pero, y lo decimos con honestidad y con disgusto, la literatura (y el arte en general) que *da que pensar*, sea o no de factura autorreferencial, no está hecha para cualquier lector. Aceptar tal realidad de la literatura, en general, y de la novela en particular, es desilusionante, pues en verdad creemos que la ciencia literaria (y el arte), en su labor de interpretar el mundo, expanden nuestros horizontes en el acto de pensar.

Sin menoscabar la inteligencia de ciertos sectores sociales, es claro: quienes tienen el poder (pensamos sobre todo en el sistema de los países periféricos o del tercer mundo) se afanan en difundir campañas éticamente correctas, pero falaces. Por ejemplo, *Hacia un país de lectores* se convirtió en el lema que la Secretaría de Educación Pública mexicana (realidad que mejor conocemos) manipuló durante el sexenio de Vicente Fox y con tristeza decimos que la buena “voluntad” del sistema mexicano no ha rendido (ni rendirá) frutos, mientras la educación continúe manipulada para preser-

5 En su momento (como algunos críticos opinan ahora de la novela *metaliteraria*), se dijo que la estructura del *nouveau roman* era inaccesible para el lector y que parecía estar dirigida a especialistas.

var los intereses de quienes detentan el poder. Mas el desencanto por el *uso* que los sistemas políticos ejercen sobre la literatura no es estrictamente de los países desplazados del *sistema-mundo moderno*; el escritor español José María Merino ha expresado lo difícil de entender que, ante la aparente falta de ideas que aquejarían hoy la creación literaria, se hable del “des crédito de la ficción” porque no es la ficción la que está desacreditada, sino la realidad: una realidad manipulada por la fuerza del poder con la ayuda mediática y de la mala política (2005: 82-91).

El inconveniente del “des crédito de la ficción” literaria que destaca Merino, y concordamos con él, no es un tema menor. El des crédito de la ficción se debe a variadas circunstancias; entre ellas, la literatura de consumo en actual apogeo, la escasa seriedad que las editoriales otorgan a la literatura artística en su afán mercantilista, las mafias literarias congregadas para premiar y/o becar a los amigos y, para no enumerar más, las posturas sacralizadoras que continúan expresando la literatura en términos de belleza, sin especificar los matices que tal palabra adquiere en el discurso literario. Pero el arte (nos vienen las palabras de Iuri Lotman) no es ninguna florecita bonita, es otro modo de pensar, otra forma de modelar el mundo.

Lo expuesto hasta ahora tiene la intención de mostrar los dilemas que el *nouveau roman* tuvo en sus orígenes, su vínculo y no menos problemático sentido posmoderno y ese “conjunto de estructuras que la configuran como un sistema cerrado y autosignificante, esto es, autorreferencial” (Butor, 1988: 16); todo ello establece vasos comunicantes con la denominada metaliteratura (nos referiremos sólo al discurso novelado). Ambas formas (*nouveau roman* y novela metaliteraria) son de ese tipo de discursos que se muerden la cola porque se escriben sobre sí mismos; aunque es la nueva novela francesa el primer paradigma en el terreno no sólo de la novela, sino de la literatura metafictiva, término este último, de comienzos de los setenta como respuesta, según William Gass y Robert Scholes, “para salir de la crisis de la representación en la que desembocó el antirrepresenta-

cionismo de la década anterior” (Cfr: Cifre Wibrow, 2005: 53). Desde luego, los dos autores se refieren al *nouveau roman*, tendencia a la que desdeñosamente se le acusó de *antinovela*; por eso, Gass propone sustituirlo por el de metaficción, al considerar que semánticamente, antinovela aporta un sentido negativo a la literatura.⁶ (Nosotros no vemos ningún sentido negativo en llamar al discurso novelesco antinovela; por el contrario, nos gusta la provocación y el juego literario que genera el propio término.)

Es verdad que en el *nouveau roman* muchos escritores cayeron en los excesos “de furor experimentalista” (como también ha sucedido y sucede con la novela metaliteria), donde «la forma y el fondo son una misma cosa», así lo dijo Miguel Delibes en *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Y no faltó razón al escritor español para, en su día, externar:

Se están escribiendo novelas sin argumento y se intentan escribir sin un lenguaje coherente, o, por mejor decir, destruyendo el lenguaje. Los innovadores más radicales parecen olvidar que la libertad es el único caldo de cultivo en que la creación puede proliferar. Paradójicamente, algunos innovadores pretenden basar la nueva novela en un repertorio de prohibiciones: en la novela no contarás una historia; no delinearás unos personajes; no harás afirmaciones, sino sugerencias. Por este camino, me temo, nos quedaremos sin aquello que pretendíamos renovar, esto es, sin novela.

Naturalmente, yo no me opongo por sistema a la renovación del género. Lo que trato de decir es que algunos experimentos

6 La crítica acusó de *antinovelas* los textos originados dentro de la tendencia del *nouveau roman*, porque, según ellos, son narraciones que no destacan ningún personaje, no cuentan una historia, no estudian un carácter ni un ambiente y no analizan las pasiones humanas; categorías contrarias, todas ellas, a lo que postulaba la novela tradicional. Se dijo también de los autores que incursionaban en la nueva modalidad, que sus textos eran eminentemente teóricos sin comprender (y lo señaló Robbe Grillet en su día) que “la novela de hoy será lo que nosotros la hagamos, hoy, y que no tenemos por qué cultivar la semejanza con lo que era ayer, sino que debemos ir más lejos” (1965: 151).

desbordan lo que para mí es esencial. El objeto de experimentación en la novela deben ser sus elementos —personajes, construcción, tiempo posición del narrador—, nunca la destrucción de los mismos. (1985: 105, 106)

Robbe-Grillet no ignoraba los diversos juicios en contra del *nouveau roman* y así lo asienta en el estudio de *Por una nueva novela*. Pongamos el caso de las descripciones: «Se ha hecho a menudo observar [...] el gran lugar que ocupan las descripciones en lo que se ha dado en llamar *Nouveau Roman* [...] Aunque tales descripciones hayan obrado sobre los lectores de modo satisfactorio, el juicio que les dedican muchos especialistas sigue siendo peyorativo: las encuentran inútiles y confusas; inútiles, por su carencia de relación directa con la acción, confusas porque no desempeñan lo que se supone debería ser su papel fundamental: hacer ver» (1965: 162, 163). Desde luego, Robbe-Grillet defiende la postura de la nueva novela. Para el caso de las descripciones indica que se trata de “un total desconocimiento de lo que muy bien puede precisamente constituir el sentido de esas descripciones practicadas hoy en la novela. Una vez más, parece que se juzgan (y condenan) por referencia al pasado las búsquedas actuales” (: 163).

Creemos que tanto Delibes como Robbe—Grillet tienen razón en sus argumentaciones y nos gusta la mejor defensa que pueden hacer de sus puntos de vista: la congruencia de su propia obra. Las novelas del mismo Delibes se sustraen a los moldes convencionales y se suman a los de la nueva novela, pero, ciertamente, armonizando en la forma, el fondo. Ahora mismo recordamos uno de los textos más entrañables, para nosotros, del autor español, *Los santos inocentes* (1981). Las novelas del francés no son, también para nosotros, menos entrañables que las de Delibes y, por supuesto, no olvidarnos las hermosas repeticiones de *La celosía* (1957) ni su perturbada arquitectura narrativa. Creemos que en el exceso o

el precario sentido que emana de una novela están las claves para su perduración en el mundo.

Las obras *serias* del *nouveau roman* son congruentes con su tiempo: suponen un nuevo concepto de realismo y de formas narrativas más acordes con la percepción discontinua, equívoca e inestable de la realidad del hombre del siglo XX. Son novelas que se alejan de la significación unívoca y no tratan de sentar una teoría ni un molde previo para verter ahí los libros futuros. Y es innegable el estatuto simbólico (hoy, paradigma esencial de la literatura), en novelas como *Las gomas* (1953) o *El Mirón* (1955) de Alain Robbe-Grillet, *La modificación* (1957) de Michel Butor, *El señor Martereau* (1953) de Nathalie Sarraute, o *El viento* (1957) del premio nobel de literatura, Claude Simon.

El *nouveau roman*, por su forma de percibir el arte,⁷ se asumen como tendencia, en cierto modo, pasajera: cuando esta forma de ficcionar (dice juicioso Robbe-Grillet) empieza a «servir a algo» [...] será la señal para los inventores de que un *Nuevo Nouveau Roman* está pidiendo salir a la luz, del que no se sepa aún a qué podrá servir, si no es a la literatura» (Robbe-Grillet, 1965: 188). Las palabras del teórico y novelista aplican a cualquier tendencia o movimiento literario, por ejemplo, pensamos ahora, en la novela metaliteraria.

Metaliteratura y metanovela

Mobile: étude pour une représentation des États-Unis (1962) de Michel Butor, es para José Camarero, en tanto plantea el problema de la representación o de la referencia (los Estados Unidos y la escritura-signo que los vehiculan), el inicio de la escritura de “un tipo de texto que pretende cambiar el estereotipo de la descripción literaria (una de las ambiciones del *Nouveau Roman*), al tiempo

⁷ Que “no es nunca ilustrar una verdad —ni tan siquiera una interrogante— conocida anteriormente, sino traer al mundo preguntas y también, quizás, en su día, respuestas que no se conocen aún a sí mismas” (Robbe-Grillet, 1965: 16).

que inicia una nueva estética basada en la de-construcción de la (arque)tipología de los géneros y su re-construcción como una estructura sintética y moderna, entre otros objetivos” (Camarero, 2004: 114, 115). De sobra quisiéramos que la positiva visión que Camarero muestra al respecto en su libro *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, de donde proviene la cita anterior, fuese una visión más extendida respecto del fenómeno *meta*, pero hasta aquí llega la ilusión que nos hemos permitido.

El fenómeno *metaliterario*, por sus discutidos orígenes (en el *nouveau roman*) y por su efervescencia, se mantiene como asunto eminentemente controversial en Europa donde es, hoy por hoy, un tema de actualidad entre especialistas y creadores. Para los estudiosos de la literatura, acostumbrados a la lectura de textos autorreferenciales, no es un asunto conflictivo, sino un enriquecimiento a la arquitectura de la novela, otra forma de narrar e interpretar el mundo. No obstante, quienes permanecen al margen de la disciplina literaria (y artística) no ven con buenos ojos la autorreferencialidad novelada. Prueba de ello es una nota de *El País* del año 2000 (prensa nacional española) que Domingo Ródenas de Moya, en “La metaficción sin alternativa: un sumario”, transcribe y comenta algunas líneas:

En la primavera de 2000, con motivos de la Feria del Libro de Madrid, saltó a la prensa una extraña noticia: “Críticos, editores y autores reflexionan sobre el auge de la metaliteratura y sobre si es una señal de crisis o de búsqueda”. *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas y otras obras menos rupturistas de Sealtiel Alatríste, Luciano G. Egido o Juan Bonilla parecían indicar que la literatura sobre la literatura estaba sustituyendo a la literatura sobre la vida; algún editor atribuyó esta tendencia “al temor o la incapacidad” y cierta narradora de prestigio algo desinflado la consideraba “un retroceso”. Seguramente no se refería a ningún *regressus ad infinitum*. (2005: 42)

Evidentemente, Ródenas de Moya refiere en ese fragmento al contexto metaliterario de España (pues, en Latinoamérica, por ejemplo, el género metaliterario o metafictional, aunque más adelante sentaremos la diferencia entre uno y otro término, continúa *in crescendo* en el cultivo de los creadores, pero sigue sin explorarse teóricamente). En cierto modo, entendemos que la crítica periodística (referimos al periodismo juicioso) se exprese con un sentido peyorativo de las narraciones autorreferenciales, pues les resultan, según ha expresado Robert Alter,

“demasiado artificiales”, debido al excesivo interés que muestran por el propio discurso [...] por el abuso que hacen de los mecanismos narrativos [...] rompiendo el equilibrio entre forma y contenido, en el que se sigue basando [...] el propio placer estético. Tales prevenciones parecen ser compartidas por Inger Christensen, que descalifica abiertamente aquellas obras metaficticias que únicamente se sirven de la autorreferencialidad para hacer un alarde técnico. (Cfr. Cifre Wibrow, 2005: 57)

En efecto, es innegable la existencia de textos con excesos experimentalistas que generan distancia entre obra y lector. Sin embargo, en la *praxis estética* de cualquier variación literaria entra lo que Umberto Eco ha denominado lector modelo o, bien, competente; esto supone elementos para *deconstruir* y *construir* un texto, para enfrentarse no a la exégesis, porque no es el caso de las reflexiones que aparecen en la prensa, pero sí para la propuesta de juicios coherentes. Quien pretenda reflexionar sobre la calidad de un texto literario está obligado a ser un lector competente; de lo contrario, sus puntos de vista serán invalidados por la falta de seriedad y por infringir la naturaleza del texto artístico con anotaciones impresionistas. Además, solo mediante la *competencia* se reconocerá un mero “alarde técnico” como única intención en un texto autorreferencial (sea novela u otro género) y se tendrá la

autoridad para opinar respecto de su calidad literaria.⁸ Pedimos disculpas a los periodistas capaces, pero algunos, en nombre de la posmodernidad, publican reseñas francamente aberrantes. El otro inconveniente de la metaliteratura en la novela y en otras formas literarias, señalado con insistencia, es la imposibilidad de situársele en el centro de un solo significado y, de modo personal, celebramos la ausencia de esa definición única. Alejado de un capricho nuestro, el discurso metafictivo no pretende un “centro tranquilizador” que lo defina, porque su estructura está (y debe estar) siempre en variación de acuerdo al ingenio de sus creadores: ningún novelista:

se ha puesto, se pone ni se pondrá a escribir una novela metafictiva [y aquí permítasenos alterar el contexto de la cita, donde el teórico Darío Villanueva, señala “*una novela lírica*”] sino que un determinado tipo de lectores confiere a posteriori tal condición a una serie de textos concretos en virtud de las características de concepción, estructura o estilo que en ellos se pueden percibir, y que constituyen por tanto datos empíricos y no meras apreciaciones subjetivas del que lee y analiza. (Villanueva, 1989: 7)

Cada estructura renovada por el ingenio del artista, continuará expandiendo las fronteras del fenómeno novelado metaliterario, lo que permite una amplia y compleja gama de interacción en el estudio de estos discursos. Por tanto, es una pérdida de tiempo la búsqueda de la definición que aglutine las novelas de factura autorreferencial; puede obtenerse mayores provechos, y enriquecer tal tendencia, si se trabaja sobre la continuidad y se las estudia en las diversas posibilidades que ofrece su propia arquitectura narrativa. Por ejemplo, pensamos en algunas novelas escritas por

8 Hablamos de intención y no de *intencionalidad* porque, a nuestro juicio, un texto en el que salta a la vista un abuso de los mecanismos narrativos, no traspasa la barrera psíquica del *sujeto empírico*.

mujeres españolas de los años 40 y 50: *Cinco sombras* (1947) de Eulalia Galvarriato, *Los Abel* (1948) de Ana María Matute, *Nada* (1944) y *La isla y los demonios* (1952) de Carmen Laforet, *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité; todas ellas narradas en forma de diario. Sin ser éstas (empleamos la categoría de Ródenas de Moya) literatura sobre la literatura: el texto que “tiende al ensayo y a los efectos especulares cuando la obra se representa a sí misma” (2005: 47); ni son literatura en la literatura: ese “diseño de cajas chinas (la técnica de la incrustación o *embedding*)” (: 47);⁹ bien pueden ser nuestros ejemplos una variante, aunque quizá menor, de la autorrepresentación: el diario dentro de la novela, pues existe en ellos un acto juicioso de la escritura (propio del diario o el discurso confesional). El diario dentro de la novela de las autoras que proponemos tiene de interesante un doble encabalgamiento: el de una forma de escritura en otra y la yuxtaposición entre autor persona y narrador personaje, llamado por Philippe Lejeune, *pacto autobiográfico*.

A Rodenas de Moya no parece desagradarle la ausencia de un modo genérico para identificar un texto metaliterario, sino el abuso de los términos, y lo compartimos:

En numerosas ocasiones leemos reseñas en diarios y revistas donde se airea el término metaficción o sus adláteres metaliteratura, metanovela, metarrelato, metapoesía, metateatro, sin mayor definición ni elucidación del sentido con que se emplea. Unas veces parece significar una práctica literaria anticonvencional, subversiva, experimental, algo así como lo que en los años cincuenta se llamó *aliteratura*. En otras ocasiones da la impresión de que sustituye a etiquetas como “posmodernos”, “postestructural”, “antinarrativo” o se confunde con lo “intertextual”, como si la remisión a textos anteriores, expresa o tácita (por ejemplo en la

9 Pero quede claro que una novela «que trata de un escritor que escribe una novela no es, solo por eso, una novela autorreferencial, una metaficción» (Ródenas de Moya, 2005: 48).

parodia), convirtiera *ipso facto* una obra literaria en metaliteraria. Incluso en quienes utilizan con más medida el término no parece estar claro el concepto que hay detrás: ¿literatura *sobre* la literatura, literatura *en* la literatura? (2005: 47)

Ahora bien, tenemos claro que, por convención, siempre está la necesidad de nombrar las cosas. En ese sentido, aceptamos que de modo genérico haya un referente para designar la literatura autorreferencial (metaliterario, metafictivo, metanovela y todos sus derivados), pues ello no la convierte en un compartimento estanco. Por eso, lejos de disgustarnos, preferimos que cada estudioso elabore su propia definición (siempre y cuando sus argumentos lleven sensatez) y la emplee de diversas maneras; en ello va el respeto que prevalece sobre la imaginación literaria de cada texto, de cada escritor.¹⁰

Hasta ahora, cuando hemos aludido a la novela, hemos empleado indistintamente los términos autorreferencial, metaliterario y metafictivo, en el sentido restrictivo de sinónimos de aquella literatura que emplea su propia constitución literaria para verterla hacia su mismo *corpus* como materia narrada, así que vayamos otorgando sentido a los términos. Para Antonio Gil González, de acuerdo a la explicación proporcionada en el ensayo “Metaliteratura y metaficción...”, la metaliteratura, en tanto autorreferencia en sentido amplio, se encuentra circunscrita solo al ámbito literario; mientras que la metaficción es “aplicable a cualquier dominio narrativo, ficcional o artístico. (La esfera de la autorrepresentación, la espectralidad, la obra *de*, *dentro* o *en* la obra)” (2005: 13): la novela

10 Incluso, Antonio Gil González, responsable de la edición 208 de *Anthropos* dedicada a los estudios metaliterarios, señala en el estudio que encabeza la publicación de este número, “Metaliteratura y metaficción. Percepción intelectual del tema”, la variabilidad con la que se entienden los conceptos de *autorreferencialidad*, *metaliteratura*, *metaficción*, *metanovela*, entre otros.

(metanovela), la poesía (metapoesía), el cuento (metacuento), el teatro (metateatro), la pintura (metapintura).¹¹

El hecho que una novela trate de un escritor que escribe una novela, no permite a un relato alcanzar la condición autorreferencial o metafictiva; es la opinión de José María Merino (2005) que coincide con la de Ródenas de Moya (2005). El requisito para que un texto pueda considerarse metaliterario (el propio Merino ejemplifica con un texto de su autoría *Novela de Andrés Choz*) es que «“el mundo real” —el mundo en que Andrés Choz escribe su novela— [sea] invadido por el “mundo ficticio” —la ficción que Andrés Choz escribe. Esa invasión determina que ese libro pueda ser considerado una metaficción» (2005: 83).

Nosotros tomamos partido por la dilucidación de Ródenas de Moya que, de hecho, la hemos mencionado páginas atrás. Partimos del juicio de Gil González para decir que la metaficción es una categoría inscrita dentro de lo metaliterario (recuérdese que desde el inicio aclaramos nuestra referencia al género novelesco, aunque lo metaliterario puede abarcar a otros géneros de la literatura), pero llamaremos metaliteratura a aquellas novelas que

11 Ampliemos la definición de A. Gil González para los estudios metaliterarios. Explica que lo metaficcional surge en el momento en que el acto de contar en segundo grado (categoría lotmaniana que afirma que en todo texto artístico el lenguaje se encuentra cifrado dos veces, es decir, la lengua natural, articulada en el discurso artístico adquiere su propia significación para dotarlo de sentido). “El efecto metaficcional surgirá, entonces, cuando dicho *meta-lenguaje* deja de operar como el (código) acompañante y regulador natural de la información narrativa, del mundo narrado, para convertirse a sí mismo en el (*lenguaje*) objeto básico del relato” (2005: 11). Aunque, dicho de un modo más práctico, «lo *meta* surgirá entonces como un corto circuito entre ambos planes convencionalmente estancos, cuando el “acto de narrar” pasa a constituirse en “materia narrada”, y viceversa: cuando desde el universo construido por el relato se acaba designando —o identificando— el acto narrativo que lo conforma» (:11). Es decir, para que a un relato se le otorgue necesariamente la condición *metaficcional* es necesario que la “ficcionalización que afecta naturalmente a toda acción enunciativa se reproduzca de nuevo, reduplicada, en el interior de un mundo narrativo que escenifique la *representación de la representación, la ficción de la ficción*” (: 12).

tratan (aquí entra la jerarquía de Ródenas de Moya) literatura *sobre* la literatura: el texto que (permítasenos volver a citarlo) “tiende al ensayo y [/o] a los efectos especulares cuando la obra se representa a sí misma” (2005: 47). Y nos referiremos a metanovela o metaficción cuando se trate de literatura *en* la literatura, el “diseño de cajas chinas (la técnica de la incrustación o *embedding*)” (: 47).¹²

El tercer dilema de la literatura autorreflexiva (para la novela y otros géneros literarios) descansa sobre la enigmática realidad. Hemos explicado ya que los orígenes del fenómeno *meta* viene de una tradición literaria de añares, que los recursos referenciales empleados hoy día aparecen desde el *Ramayana*, Ariosto, Cervantes, Sterne, Diderot o los románticos alemanes. En este sentido, la tradición literaria delimita que no puede hablarse propiamente ni de novedad ni de ruptura. Los investigadores Robert Alter, Ingren Christensen, Steven Kellman, Manfred Schmelling, Klaus W. Hempfer, Robert Spire y otros más, dedicados a rastrear la revolución de la también llamada literatura autotemática a través de la historia literaria, han manifestado que dentro de la tradición no cabe hablar de una ruptura y es Schmelling, particularmente, quien sostiene: “se trata de una manifestación literaria que [...] reaparece periódicamente” (*Cfr.* Cifre Wibrow, 2005: 57). Hablar de ruptura, cierto, es demasiado tajante, pero referir que la escritura autorreflexiva reaparece periódicamente, nos parece, también lo es. La afirmación de Schmelling traza una barrera infranqueable en la capacidad creadora del artista, como si todos ejercieran el acto de la escritura bajo el mismo molde; mientras que a la literatura, niega el potencial de ofrecernos la interpretación de un mundo renovado en cada lectura.

12 Lo que nosotros hemos determinado metaliteratura, para Patricia Waugh es metanovela y la define como <<“aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad”>> (*Cfr.* Sobejano, 1988: 19, 20).

Algunos estudios focalizan la estructura como el elemento modular en la escritura autotemática y, en cierto modo, estamos de acuerdo con ello. La estructura es esencial en las obras metafictivas, porque la representación de lo representado (explica Wibrow con base en las propuestas de los especialistas del fenómeno metaliterario) clarifica la idea «que la función de la literatura no es ni puede ser reproducir el mundo como una realidad preexistente, sino la de producir un mundo propio. “Escribir significa, según esto, *producir* significado y no reproducir un significado preexistente”» (: 54). Es así que no puede desligarse la estructura de la interpretación que sobre la realidad emerge de las obras autorreflexivas: qué sentido tendría un texto metaliterario si solo enriquece la propia literatura y qué sentido tendría si no emerge una interpretación del mundo en el que nos movemos.

Desde luego, la *praxis estética* de la escritura autorreflexiva es compleja, la competencia literaria es fundamental para entenderla a cabalidad y para comprender que «las metaficciones contemporáneas no hacen [...] sino reproducir la complejidad de un mundo en el que resulta cada vez más difícil diferenciar entre la realidad y las diversas ficciones y simulacros que se nos ofrecen como reproducciones suyas. Es decir que, más que representar una nueva forma de “antirrealismo”, la denuncia metaficcional reflejaría, según esto, la confusión reinante entre la realidad y los simulacros que la reproducen» (: 54). Y nos parece que José María Merino, “Si los escritores buscan fórmulas nuevas de expresión narrativa no es porque no crean en la ficción, sino porque intentan restaurar esa maltrecha realidad, darle desde la literatura lo que podría ser un aire más consistente, ordenar ese caos en forma de delirio paranoico con que suele mostrarse” (2005: 91).

Si, casi siempre, se duda que haya una *emergencia de la verdad* en la novela, el conflicto se agrava cuando proviene del género autorreferencial. Hablar, desde nuestra propuesta, en la novela metaliteraria (autorreflexiva, autorrefleja, autoconsciente, autote-

mática, todas ellas literatura *sobre* la literatura) y en la metanovela o metaficción (literatura *en* la literatura) de una interpretación de “mundo”, resulta increíble porque, tal parece, la novela aún no termina de desafanarse de su significación original: maravillosa y colmada de fantasía, donde la ficción nada tiene que ver con la realidad. Frente a tal sacralización del género, la metaliteratura y la metanovela parecen burdas blasfemias, formas narcisistas «que se preocupa como nunca por ser “ella misma”, por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva» (Sobejano, 1988: 10). Sin embargo, la garantía de que la escritura autorreferencial no tiene intención de desvincularse de su interpretación de la realidad, es, precisamente, su propia estructura autorrefleja.

Dos preguntas de Sobejano nos obligan a reflexionar que la estructura de la novela autorreflexiva en vez de distanciarla la acerca a otra forma de ver la realidad del mundo exterior: los escritores “¿Exaltan la ficción por menosprecio de la realidad? ¿Aprecian tanto la realidad que consideran la novela como mero juego?” (1988: 11). Y ambas preguntas las acuñamos en una sola respuesta. Ensimismar la estructura nos parece, ante todo, un desafío literario (y artístico si pensamos en otros géneros que optan por el encalegamiento narrativo, visual, musical...), sin serlo, sin saberlo, en protesta contra la exaltación tecnológica que ha devaluado y deshumanizado al discurso literario, asignándole un papel menor, un rol social de entretenimiento por considerársele impragmático, cuando su practicidad es de otra naturaleza.

La novela (y la literatura toda) decidió autorreflejarse, cada vez del modo más complejo, para socavar la inteligencia del lector y para enseñarle a las ciencias duras que puede ser igual de sistemática, compleja y rigurosa como una operación matemática (de la que también echa mano como explica José Camarero en el capítulo “Las fórmulas de la composición”, en *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*). Ahí está *Rayuela* de Julio Cortázar o *Farabeuf*

de Salvador Elizondo, ambos poseedores de una prosa increíblemente soberbia. La metaliteratura con plena consciencia, y hoy más que nunca, quiere ser ella misma “novela y solo novela, ficción y solo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia [...]” (: 12). Es así que montarse sobre su propia estructura es un desafío, pero también un modo de hiperbolizar al género novelado para, a través de él, hiperbolizar la realidad del mundo exterior que está cada vez más desproporcionada.

Quizá, la necedad literaria (y artística) del ensimismamiento, lejos de ser un narcisismo, dicho así por Linda Hutcheon, sea una evidente ironía; un deseo pleno de la propia literatura de burlarse a sí misma, de la realidad y del lector, sin que ello presuponga un sentido negativo en ninguno de los casos. Nos viene a la memoria la filmografía argentina *Nueve reinas* (2000), dirigida por Fabián Bielinsky, una película que transcurre sin aparente extrañeza narrativa hasta que cae la última escena y, sorprendentemente original, los espectadores nos damos cuenta que la materia narrada es una falacia, aunque, de momento, nos hemos creído que lo visto es la “verdadera” historia del relato fílmico.

La estructura narrativa de *Nueve reinas* nos sumerge en un *universo apócrifo*, donde la historia presenciada a lo largo de casi dos horas ha sido una ilusión óptica, una ironía, una estupenda tomadura de pelo tanto para el personaje principal como para el propio espectador.¹³ De modo que la irónica arquitectura creada sobre las bases de una materia narrada apócrifa, convierte a *Nueve reinas*, sin duda, en un discurso cinematográfico de clara factura metafictiva y del que emerge una interpretación de la realidad. Aunque ahora no compete abordar con amplitud, digamos que Bielinsky narrativiza el mundo de la estafa que no reconoce pa-

13 La categoría *universo apócrifo* es de José María Merino y con ella refiere a aquellos relatos en cuyo universo sobresalgan “los autores apócrifos [...] los libros y [...] los lugares que, siendo inventados, se muestran como reales” (2005: 85).

rentela ninguna, medio de sobrevivencia económica al que obligan los sistemas de gobierno en América Latina. *Nueve reinas* deja ver también que lo fantástico en un relato puede estar en los objetos, en los personajes extraños, misteriosos o sobrenaturales; pero también, lo fantástico en un discurso puede emerger de una enrarecida estructura, cuyo *efecto de lectura fuerte* pone en vilo al espectador (o lector, según sea el caso) con la idea que el mundo narrado trata un tiempo y sucesos verdaderos.

La literatura autorreferencial sigue su camino: algunas estructuras asombran por su ingenio creador o por la falta de ingenio. Las secciones culturales de la prensa, pongamos el caso de España, que han aceptado la importancia de las novelas autorreflejas dedican buen número de páginas a la escritura metaliteraria europea e hispanoamericana. Razón por la que, aún hoy, cuesta creer la escasa credibilidad dada a la metaliteratura: que se discuta la presunción estética, la ausencia de referente único o si pretende o no interpretar un mundo; y se nos hace todavía menos creíble, cuando el fenómeno *meta* puede hallarse hasta en las circunstancias más nimias de nuestra cotidianidad, por ejemplo, un frasco de dulce de leche en cuya etiqueta, a modo de mercadotecnia, se reproduce a sí mismo hacia el infinito. Según parece, el destino de la literatura (como todo en el mundo real) pervive en el de la conveniencia: se le increpa por desconocimiento o se hace apología de ella porque da *status* en las charlas de cócteles o porque llena de modo óptimo la sección cultural de un periódico. No obstante, y aunque parezca una contradicción, todo ello no pone en peligro al discurso novelado (ni literario).

No dudamos que prosigan los críticos que han visto en la autorreferencialidad actual, lo que, en su día, se dijo de la nueva novela: que es un arte nuevo malsano, decadente, inhumano y negro. Para responder a ello, recurrimos una vez más a Robbe-Grillet que defendió al *nouveau roman* del siguiente modo: no es demasiado inhumano “querer construir una vida nueva para el hombre; esa vida

solo parecerá negra si [...] no se trata de ver las nuevas bellezas que le iluminan. Lo que propone el arte de hoy al lector, al espectador, es en cualquier caso un modo de vivir, en el mundo presente, y de participar en la creación permanente del mundo de mañana" (: 187). Para conseguirlo, como pidió el teórico para la nueva novela, la autorreferencialidad de hoy, sin afanes puramente experimentalistas, pide "al público que siga confiando en el poder de la literatura, y al novelista que no se avergüence de hacerla" (: 187).

La primera metaliteratura mexicana: *El libro vacío*

En Latinoamérica la metaliteratura va en aumento. Cada vez más escritores apelan en sus textos a la modelización metafictiva y tratan de explorar en ese terreno: *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (colombiano), *Amuleto*, *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño (chileno), *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (argentino), *Ritmo Delta* de Daniel Sada (mexicano), entre los que recordamos ahora. Sin olvidar a la Generación de Medio Siglo en México, introductora de esta nueva forma de narrar: Josefina Vicens, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo y otros que se escapan a la memoria.¹⁴ En el conjunto latinoamericano sobra mencionar a Borges y Cortázar que son, dentro de la narrativa metaliteraria, los primeros y más grandes exponentes.

Se entiende que a realidades diferentes corresponden distintas formas de relato. En Latinoamérica el influjo del *nouveau roman* o *antiliteratura* tiene otras significaciones, alejadas de la agorera "crisis" de la novela y del distanciamiento de la realidad, como se pensó de esta forma de novelar. Desde el enfoque de Fernando Alegría, la metaliteratura tiene que ver con modos de acción y no solamente con modos de escribir:

14 Los estudiosos de la historia de la literatura han agrupado a la narrativa del Medio Siglo mexicano entre las llamadas *Novelas del Lenguaje*.

El creador se ve en el acto de la creación, se autoanaliza y autocritica: descarta lo falso, aquello que va a empujar hacia un escamoteo de la verdadera condición humana. Hace una novela y dentro de ella la deshace [...] En consecuencia, la antiliteratura del siglo XX es, entonces, un alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces. (1970: 190)

Pudiera resultar sorprendente la visión disímil que sobre la tendencia metaliteraria se tuvo en el contexto latinoamericano y más si se piensa en la tradición literaria europea que pesa sobre el continente. Pero dos circunstancias marcan la pauta de la diferencia: la primera, hacia los años cincuenta (en que aparece el *nouveau roman* francés), había ya una casta de narradores que se propusieron “reinventar América” a través de una nueva novela latinoamericana contendiente de un nuevo lenguaje (como una forma de empezar su propia tradición literaria en el experimento de nuevas formas de expresión, un modo de patentar que la literatura occidental ha perdido su centro, su universalidad), y tuvo influencia decisiva en Jorge Luis Borges, Juan Rulfo y Agustín Yáñez; la segunda, un contexto político-social en constante ebullición (como hasta ahora) que transforma la visión de las cosas; por tanto, la nueva forma de narrar da la oportunidad de oponerse al orden establecido y mostrar, como lo hizo Carlos Fuentes, que nuestra literatura “es verdaderamente revolucionaria [...] niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje en suma de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura” (1998: 31, 32).

Leo Pollmann en *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica* destaca que el *nouveau roman* encontró sucesor en la nueva

novela de América Latina, pero con la superación de una distancia espiritual que supone la realidad que se vive al otro lado del Atlántico:¹⁵

Del lado de la “Nueva Novela” de Iberoamérica lo decisivamente diferenciador se da en la forma de estilo, construcción y temática, que abarca contradicciones formales, en la preocupación metafísica explícita y, por último, en la orientación ontológica hacia las estructuras prácticas de la vida. Del lado del “Nouveau Roman” la sumisión de estilo, construcción y temática a un principio continuo, la orientación ontológica hacia los fenómenos puros y la elusión de una inquietud metafísica explícita, lo que no es más que una consecuencia de la limitación a los puros fenómenos. (1971: 345)

La cita del teórico pareciera un contrasentido, pero, en nuestra consideración, es un modo de acentuar la influencia y, al mismo tiempo, la diferencia del *nouveau roman* sobre una realidad histórica, social y políticamente disímil. Por esta razón, el camino que toma la nueva novela latinoamericana representa una solución propia, “que no puede equipararse ni a la irrupción caótica de la totalidad en James Joyce, ni a las fórmulas técnicamente perfectas e inteligentemente sopesadas, que delatan el cálculo y una estética literaria europea y norteamericana, de Faulkner, Virginia Woolf y Dos Passos” (:100). La fórmula dentro de la que crece la nueva novela latinoamericana se ajusta a las circunstancias de su realidad que permite, por fortuna, la renovación del discurso literario.

Bajo ese contexto de apertura, de renovación, irrumpe en la escena mexicana la primera gran metaliteratura, *El libro vacío* (1958)

15 La base del estudio de Pollmann es la literatura iberoamericana, pero con acentuación sobre la literatura de Sudamérica. No obstante, consideramos que algunas de las particularidades que destaca de la nueva novela sudamericana, aplican a una variedad de escritores latinoamericanos, razón por la que nos permitimos ampliar el contexto.

de Josefina Vicens.¹⁶ Se trata de un libro, a nuestro juicio, soberbio por su riqueza formal y estilística: una configuración hacia la doble referencialidad que le devuelve su propia condición de artefacto y, desde luego, pone de manifiesto su interpretación de la realidad *extratextual*. De entrada, digamos que en la escala de términos para referir a la metaliteratura, en primer lugar, *El libro vacío* es metaliterario: narrativiza y especula sobre el problema de la escritura como tema central; por tanto, es literatura *sobre* la literatura. En segundo, es una metanovela, una metaficción: narra la obsesión de José García por escribir una novela en la necesidad de comunicarse a través de la escritura y, sin embargo, la asfixiante cotidianidad ha anulado su posibilidad de escribir, es el efecto de las cajas chinas, la literatura *en* la literatura:

¡No soy escritor! No lo soy; esto que ves aquí, este cuaderno lleno de palabras y borrones no es más que el nulo resultado de una desesperante tiranía que viene no sé de dónde. Todo esto y todo lo que iré escribiendo es solo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío. No es una novela, hijo mío, ni acaba bien. No puede acabar lo que no empieza porque no tengo nada qué decir. Tu padre no es escritor ni lo será nunca. (Vicens, 1986: 45)

16 Josefina Vicens (1911—1988) retoma rasgos de la sociedad donde vive, para plasmar los avatares de la sociedad mexicana en su obra literaria. Autora de dos espléndidas novelas: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos*, publicado en 1982, tras una larga tregua de veinticuatro años, son de esa literatura seria que *da que pensar*. Y resulta aberrante que algunas críticas feministas se empeñen en ver una escritura femenina, “confundiendo criterios sociológicos con temáticos [otorgando] funciones referenciales a discursos estéticos como su elemento esencial” (Prada, 1999: 225). La propia autora manifestó que le disgustaban los cuestionamientos constantes de por qué elegir a un hombre como narrador y protagonista central, y por qué dejar de lado la estrategia narrativa de la propia voz femenina dentro de la literatura. Y Vicens respondió: “Yo considero que no hay literatura masculina o femenina: hay buena o mala literatura. Para lo que yo quería escribir era mejor que los personajes fueran hombres [...] Podría añadir toda proporción guardada ¿por qué Flaubert escribió *Madame Bovary* (que es su mejor obra) y Tolstoi *Anna Karenina*?” (Saltz, 1990: 81).

La autocrítica y la autonegación, evidentes en el ejemplo anterior, Fernando Alegría las refiere como particularidades de la antinovela latinoamericana y señala que ambos fenómenos antiliterarios proporcionan, en los textos metafictivos, la especulación teórica que los define y justifica. De modo que en este narrativizar la escritura y en el ensimismamiento del libro dentro del libro, leemos una historia concluida por Vicens: *El libro vacío*, a cambio de una historia en la que nunca sabremos qué pretendía contar José García en su propio *Libro vacío*, porque precisamente la intencionalidad del discurso del *autor persona* es contar cómo no se puede contar una novela.

La construcción de los personajes, torturados a menudo por la confesión, son configurados como medianos y reforzados bajo la semantización de los ambientes grises. Esto, en lo aparente, los homogeniza con los personajes propuestos por el *nouveau roman* francés, pero Marco Antonio Campos ha señalado que, aunque la tendencia iniciada por Robbe-Grillet y Butor presta atención a los personajes ordinarios y a los ambientes limitados como reacción a los problemas existencialistas, el libro de Vicens se diferencia porque no excluye ni lo político ni lo social como determinante del encierro del personaje.¹⁷ Seducida por la tendencia de la nueva novela francesa, es indudable que la mexicana trata narrativamente

17 Anterior a Marco Antonio Campos, Pollmann explica la razón de ese existencialismo diferente que emerge de las páginas de los escritores latinoamericanos, aunque él solo refiere a los sudamericanos: «En contraposición con el “aderezado” “Nouveau Roman”, que con consecuencia experimental se acerca al punto en el que la novela es todavía posible, pero no más allá, es por ello la “Nueva Novela” de Sudamérica una evolución dialéctica natural, que discurre en curvas. Mientras que, por ejemplo, el existencialismo de cuño sartriano es un precedente necesario del “Nouveau Roman”, encontrándose el “Nouveau Roman” en la continuación rectilínea del existencialismo, en cierto modo como consecuencia formal, vuelve a aparecer por fases la forma sudamericana del existencialismo transformada y se sumerge consiguientemente a intervalos: así encontraremos de nuevo el acervo intelectual existencialista en la fase de las grandes síntesis novelescas (1960-1963)» (1971: 97, 98).

lo que Robbe-Grillet y Butor teorizaron: la memoria como fuente de la escritura: José García abatido por sus fracasos y sin poder escribir una sola línea, ve en la memoria su refugio de salvación y la mayor riqueza del hombre, entonces rescata sus recuerdos de la infancia.

Octavio Paz elaboró el prefacio para *El libro vacío*, y, entre otras cosas, destacó:

Es una verdadera novela. Simple y concentrada, a un tiempo llena de secreta piedad e inflexible y rigurosa. Es admirable que con un tema como el de la “nada” [...] hayas podido escribir un libro tan vivo y tan tierno. También lo es que logres crear, desde la intimidad “vacía” de tu personaje, todo un mundo (Paz, prefacio de *El libro vacío*, 1986: 7).

Es, pues, *El libro vacío*, hacia fines de 1958, el texto que bifurca los senderos de la narrativa mexicana y abre (y continua hoy día) la posibilidad de narrativizar la reflexión estética de muy diversas formas y abordando muy diversas temáticas. Es una paradoja que con la fuente inagotable de ejemplos que abordan la escritura ensimismada, hasta ahora no haya en México estudios teóricos que exploren en el terreno de la autorreferencialidad novelada. Los autores que giran sobre la línea de la escritura autotemática siguen ahí, escasamente abordados desde ese plano, pues al igual que para el contexto español—incluso una década antes a la segunda mitad de los sesenta—, la metaliteratura mexicana representó (y posiblemente representa) la tendencia narrativa más pujante.¹⁸

¹⁸ La tradición teórica sobre la metaficción se fue gestando a lo largo de la década de 1970 que “encontró en la literatura anglosajona coetánea una fuente inagotable de ejemplos. A los norteamericanos [...] vinieron a añadirse algunos europeos (John Fowles, Samuel Beckett, Muriel Spark, John Hawkes, Italo Calvino, Michel Butor, Philippe Sollers, Juan Goytisolo...) y unos cuantos latinoamericanos (Julio Cortázar y, muy especialmente, Jorge Luis Borges), pero se prestó escasa atención a la metaficcionalidad como un fenómeno discursivo que se registra en textos narrativos de cualquier época y tradición. [...]

Quizá una razón por la que se ha dejado de lado el tema del fenómeno *meta* se debe a que los estudios teóricos en México estaban envueltos en todo lo referente a los procesos semióticos desde distintas áreas del conocimiento. (La introducción de la semiótica hacia 1970, fecha aproximada, sí causó serias controversias. La literatura fue de los primeros discursos que echaron mano de ella para hallar un mejor y mayor acercamiento a la interpretación de su propio discurso y esto, por supuesto, fue toda una polémica. Entonces se dijo que era una propuesta aberrante para aproximarse al texto literario, que no aportaba nada al discurso. El proceso de asimilación respecto de la importancia de la semiótica en casi todas las áreas humanísticas ha sido paulatino y en la contribución de su admisión, mucho tuvo que ver la influencia de los estudios europeos. En México, José Pascual Buxo y Renato Prada Oropeza han llevado al cabo una ardua labor con los estudios de semiótica y hermenéutica literaria que finalmente va rindiendo

En 1975, Robert Alter apuntó una vía de estudio de la metaficción que no tuvo, desdichadamente, muchos adeptos. Alter hablaba de la *self-conscious novel* y su definición sí hizo fortuna, pues acabó siendo parafraseada por muchos teóricos posteriores. [...]

Lucien Dallenbach (1977) dedicó todo un libro a clasificar las distintas formas de reduplicación en el relato especular. [...]

Quizá la inflación de doctorandos en letras y la pareja deflación de temas de tesis hizo que en los albores de los años ochenta la metaficción se convirtiera en moda académica. La moda del modo metafictivo, según bromeó un crítico. Al calor de este interés vieron la luz los libros de Steven Kellman (1980), que acuñó la expresión *self-begetting novel* (novela autogenerativa), Inger Christensen (1981), Larry McCaffery (1982), Michael Boyd (1983), Patricia Waugh (1984), el mismo año que se reeditó, como he dicho, el de Linda Hutcheon y que se publicó el primer estudio sistemático de la metaficción española, obra de Robert C. Spires (1984), enfoque luego centrado en las primeras décadas del novecientos en *Transparent Simulacra* (1988). En Alemania se publicaba la espléndida tesis de Rudiger Imhol *Contemporary Metafiction* (1986); en el ámbito del hispanismo Gonzalo Sobejano se interesaba por la novela ensimismada (1988), a la que un año después denomina ya metanovela (1989), en tanto que John Kronik, desde el comienzo de la década, estudia la metaficción en la novela galdosiana (1981)" (Cfr. Rodenas de Moya, 2005: 43-46).

frutos: otorgarle, poco a poco, la legitimidad a la vilipendiada literatura y a las investigaciones que de ella se derivan.¹⁹

Una nueva novela

Consecuencia de los cambios que la novela experimenta desde inicios del siglo XX, el tema “crisis de la novela”, insistente en Europa hace algunos años, no es motivo de preocupación en América Latina ni antes ni ahora. Si bien, la tradición literaria europea ha pesado considerablemente en la americana, el punto de partida o la madurez literaria se alcanza, no por dejar de mirar o de dialogar con la literatura de Europa, sino por mantener una postura que en vez de denostar privilegia al género novelesco. La novela latinoamericana, nos parece, solo ha ganado terreno en la preferencia de escritores y lectores.

La novela (y la literatura en general) siempre ha dialogado a través de su *corpus* con otros discursos (histórico, antropológico, periodístico, filosófico, etc.). No obstante, a partir de la abolición de la novela tradicional, iniciada por el *nouveau roman*, da comienzo una búsqueda por hallar nuevos modos de narrar, y la materia novelesca se torna cada vez más híbrida, cada vez más sincrética. En el contexto posmoderno el sincretismo de la novela tiene sobrada importancia, la introducción de otros discursos la convierten en lo que Butor ha denominado *poligénero*. En una entrevista que José Camarero realiza precisamente a Butor en el año noventa

19 Los estudios semióticos (no lingüísticos) inician por ahí de los setenta, cuando José Pascual Buxo funda un Seminario de Semiótica en la Universidad Nacional Autónoma de México. Poco después dichos estudios cobran mayor impulso con la llegada del boliviano Renato Prada Oropeza que desde el Instituto de Investigaciones Semiótico-Literarias (hoy Lingüístico-Literarias) de la Universidad Veracruzana, funda la revista *Semiosis*, vigente aún en nuestros días y de las más serias e importantes en lo que a estudios semiótico-literarios se refiere. Ambos estudiosos tienen en su haber una considerable cantidad de libros, en los que exponen los resultados que a lo largo de todos estos años han rendido sus investigaciones.

y siete, el entrevistado comenta que el sentido poligenérico de la literatura siempre ha estado ahí y lo que ha hecho es transformarse:

Los géneros literarios “tradicionales” son, de hecho, los de nuestro siglo XIX. El abanico de géneros en el siglo XVII era diferente y en la Edad Media todavía más. Veamos, por ejemplo, el género literario por excelencia para nuestros antepasados: la tragedia. Comienza en la antigüedad griega, desaparece durante siglos, vuelve a la superficie en el siglo XVI, florece en el XVII y luego desaparece prácticamente en el XIX, a pesar de que se escriben centenares de dramas románticos o simbolistas [...] Por el contrario, hay géneros absolutamente nuevos cuya aparición fue provocada por descubrimientos técnicos o transformaciones en los medios de comunicación: el teatro radiofónico, el guion, las series televisivas, etc. Incluso a pesar de haber tratado de establecer pasarelas entre ellos, dentro de mis libros se pueden encontrar géneros de este tipo muy diferentes entre sí. (Camarero, 2004: 132)

El hibridismo de la novela se evidenció con el origen del *nouveau roman*, primero, y con la metaliteratura, después, ofreciendo al escritor la posibilidad de renovar las gastadas temáticas a través de la modificación de la estructura. En México, la Generación de Medio Siglo, mencionada con anterioridad, echó mano de esa nueva forma de narrar; así nos encontramos textos estructuralmente complejos, es el caso de *Farabeuf* de Salvador Elizondo o *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* de Julieta Campos. Ambas metaficciones comparten la aparente carencia de anécdota y la reducción temporal, aunque cada texto por su parte pone énfasis en otros recursos.²⁰ Elizondo, por ejemplo, rinde homenaje al recurso

20 La *reducción temporal* —explica Darío Villanueva en *Estructura y tiempo reducido en la novela*— “consiste en limitar el *tiempo narrado* al máximo, de forma que la novela no abarque, como era usual, años o vidas enteras de los protagonistas, sino horas o, a lo sumo, días. Lo que dura entonces no es el objeto descrito, la historia contada, sino la descripción, el relato en sí mismo” (1994: 46).

literario cinematográfico robbe-grilletiano y al fotográfico; mientras Campos, además de los mencionados, privilegia la suspensión temporal y cuando el relato avanza lo hace a través de instantes y sucesiones, pero sobre todo, la autora se esmera por otorgar a la novela ese peculiar carácter ensayístico.

Después de la Generación de Medio Siglo, la novela metaliteraria en México se ha convertido, desde nuestra perspectiva, en una fuente de *neonovelistas*: escritores que aspiran a crear una “nueva novela”, que “[...] pugnan por añadir algo nuevo a la forma más avanzada de un género literario cortado a la medida de la mente humana” (Cfr. Gonzalo Sobejano, 1985: 26).²¹ La cita anterior tiene marcada relación con lo que en otro momento Robbe-Grillet señaló como particularidad del *nouveau roman*: cada novelista debe inventar, en cada novela, su forma particular, de modo que al final sea el libro el que establezca sus propias reglas. Entre las novelas mexicanas, ya sean literatura *sobre* la literatura o literatura *en* la literatura, más recientes están *Ritmo Delta* (2005) de Daniel Sada, *Te están buscando* (2004) y *Tus ojos serán silencio* (2007) de Carlos Vadillo Buenfil, *Península, Península* (2008) de Hernán Lara Zavala; el mérito de todos ellos es agregar, en sus propios estilos, algo diferente a la arquitectura de la novela, sin dejar de lado el afán de contar una historia. En la misma medida de la megalomanía por el cómo, se halla el qué se narra, equilibrio que se agradece.

21 La cita de Carlos Otero citada por Gonzalo Sobejano en el artículo “La novela poemática y sus alrededores”, publicado en *Ínsula* No. 464-465, julio-agosto de 1985, tiene una segunda parte que nosotros hemos omitido del *corpus*: «< [...] a los dados a desentrañar el género y a volverlo sobre su ombligo (“c’ est le roman luimême qui se pense”) podemos darles el nombre de “antinovelistas”» (Sobejano, 1985: 26). La omisión se debe a la discrepancia con esa parte de la definición de Otero, pues en la categoría de neonovelistas, con la que sí concordamos, también puede estar considerado aquel escritor que pretenda desentrañar el género de modo ensimismado. No vemos la diferencia entre el sentido de un término y otro.

Los cambios experimentados por la novela en el siglo XX, dice el teórico Darío Villanueva, la vuelven más compleja, la explicación se halla en que el mundo en que se escribe también lo es; se adensa por su cargazón intelectual y filosófica, y se perfecciona en sus artificios constructivos y formales privilegiando el *cómo* de la narración. Por supuesto, los textos autorreferenciales forman parte de ese sendero narrativo y es importante que la *nueva novela* autorreferencial de nuestros días, sin dejar de privilegiar sus afanes estéticos (haga lo que pedía Delibes a la nueva novela de su tiempo) buscar el equilibrio y la armonía entre forma y fondo para no dejar de historiar. Pues, en nuestra consideración, en este momento en que el mundo está más desproporcionado y tiene al absurdo como esencia, el lector exige a la nueva novela metaliteraria “—dentro, naturalmente, de estilos más depurados y actualizados— un hombre, un paisaje y una pasión. Tales elementos insertos en un tiempo nos darán una historia. Esta historia (o este argumento), más o menos fragmentada, más o menos dislocada en su enfoque, disposición de actores y cronología, es lo que aún solicita el hombre de hoy [...] para que la novela exista” (Delibes, 1985: 105).

Contar una historia, para nosotros, es la clave de toda obra de arte (y el vínculo que une a cualquier discurso artístico con el discurso literario). La hermosa parafernalia estética de los discursos del *nouveau roman* o la Generación de Medio Siglo en México, cada uno en su contexto, estén ahí en la historia de la literatura en tanto pioneros de otra forma de narrar, pero, hoy, ya no es necesario, como antes lo fue, el abrupto tránsito de la novela tradicional al *nouveau roman*. No estamos diciendo con ello que se deje de experimentar en la arquitectura de la novela, sino que las “técnicas en sí, como vehículos expositivos, no son antiguas ni modernas, sino eficaces o ineficaces, adecuadas o inadecuadas. Admitido esto, las novelas pueden ser buenas o malas dentro de cualquier técnica. Lo primordial en una novela es el *qué* se dice. El *cómo* se dice, por sí

solo, nunca podrá darnos una gran novela y, apurando un poco, ni siquiera una novela" (: 107).

A las ideas del *qué* y el *cómo* de Delibes, añadimos lo que para nosotros debe tener el arte de la nueva novela autorreferencial de hoy (y, según lo aprendimos de Milan Kundera, la de cualquier factura literaria): "una novela que ensalce [...] poses convenientes, [...] símbolos ya manidos, se excluye a sí misma de la historia de la novela" (2005: 115), pues lo esencial en ella es "rasgar el telón de la preinterpretación [...] su gesto destructor se refleja y se prolonga en cualquier novela digna de ese nombre; es *la seña de identidad del arte de la novela*" (: 115). Digamos entonces que, para ser un verdadero novelista, no basta tener un *qué* y un *cómo* se cuenta, un verdadero novelista no es aquel que reproduce "las verdades bordadas en *el telón de la preinterpretación*" (: 149), sino el que tiene el valor cervantesco de rasgar el telón de las preinterpretaciones para abrir paso a una nueva interpretación.

Nosotros admiramos y nos cautiva la estupenda espesura literaria de los discursos novelados del *nouveau roman* y de la nueva novela autorreferencial de nuestros días, pero posiblemente esa jungla nos devuelve, a veces, una mirada perdida: la que nos ofrecen los textos de estructura menos densa o, incluso, tradicional. Encontramos, por ejemplo, en una cinta armada con el gusto estético de *Las afinidades electivas* (1996) de los hermanos Taviani, *transducción* de la novela del mismo nombre escrita por Goethe, un discurso eminentemente artístico en la aparente sencillez de su estructura basada en la linealidad, en la presencia del narrador heterodiegético que entra y sale de la historia y en el manejo de unos símbolos, simultáneamente, más revelados que ocultos. Por supuesto, se agradece a los Taviani la recuperación de los elementos literarios en *Las afinidades electivas* que dejan ver los orígenes del discurso cinematográfico.

Referencias

Alegría, Fernando

1970 *Literatura y revolución*. México, FCE (Popular: 100).

Butor, Michel

1967 *Sobre Literatura I: estudios y conferencias 1948-1959*. Barcelona, Seix Barral.

1967 *Sobre Literatura II: estudios y conferencias 1959-1963*. Barcelona, Seix Barral.

Camarero, Jesús

2004 *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos.

Cifre Wibrow, Patricia

2005 "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos", en *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, No 208. Barcelona, Anthropos Editorial.

Delibes, Miguel

1985 "La revolución narrativa", en *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito Ediciones.

Formaggio, Dino

1992 *La 'Muerte del Arte' y la Estética*. México, Grijalbo.

Fuentes, Carlos

1998 *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz.

Gil González, Antonio J.

2005 "Metaliteratura y Metaficción. Percepción intelectual del tema", en *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, No 208. Barcelona, Anthropos Editorial.

Kundera, Milan

2005 *El telón. Ensayo en siete partes*, (Trad, Beatriz de Moura). Barcelona, Tusquets.

Lotman, Iuri M.

1988 "El arte como lenguaje", en *Estructura del texto artístico*. Madrid, ISTMO.

1998 "El fenómeno de la cultura", en *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid, Cátedra: Universitat de Valencia.

Mauriac, Claude

1972 *La aliteratura contemporánea*. Madrid, Guadarrama (Punto Omega: 154).

Merino, José María

2005 «Los límites de la ficción», en *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, No 208. Barcelona, Anthropos Editorial.

Pollmann, Leo

1971 *La 'Nueva Novela' en Francia y en Iberoamérica*. Madrid, Gredos (Estudios y Ensayos II: 159).

Ródenas de Moya, Domingo

2005 «La metaficción sin alternativa: un sumario», en *Anthropos. Metaliteratura y Metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, No 208. Barcelona Anthropos Editorial.

Robbe-Grillet, Alain

1965 *Por una nueva novela*. Barcelona, Seix Barral.

Saltz, Joanne

1990 «El libro vacío: un relato de la escritura», en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. México, El Colegio de México: El Colegio de la Frontera Norte (Programa interdisciplinario de estudios sobre la mujer: 2).

Sobejano, Gonzalo

1985 «La novela poemática y sus alrededores», en *Ínsula: «Diez años de novela en España (1976-1985)»*, No. 464-465, julio-agosto, Madrid.

1988 «La novela ensimismada», en *España Contemporánea*. Revista de Literatura y Cultura, No. 1, Tomo I, España.

Vicens, Josefina

1986 *El libro vacío*. México, SEP.

Villanueva, Darío

1989 «Novela lírica, novela poemática», en *Ínsula: Novela y poesía de dos mundos. La creación Literaria en España e Hispanoamérica, hoy*, No. 512-513, agosto-septiembre, Madrid.

1994 «La renovación de la novela en el siglo XX», en *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos (Literatura: 20).

