

Distanciamiento estético, literatura en la literatura y nueva narrativa hispanoamericana

Aesthetic distance, literature within literature,
and new Spanish American narrative

WILFREDO CORRAL

California State University, Sacramento
corralwh@csus.edu

RESUMEN • Este artículo revisa el concepto de «literatura en la literatura» sobre la base de la práctica de narradores hispanoamericanos de los últimos tres lustros, tomando el distanciamiento estético como solución al problema de la influencia y adopción. Se propone catorce características, examinadas en «tres novelas ejemplares», alusión a una caracterización de las novelas de los años veinte que redefinieron la narrativa del siglo veinte.

Palabras claves: Distanciamiento estético, literatura en la literatura, maestros, discípulos, nueva narrativa hispanoamericana.

ABSTRACT • This article revises the concept of «literature within literature» in terms of the narrative of Spanish American writers during the last fifteen years, employing «aesthetic distance» as a solution to the problem of influence and adoption. Fourteen characteristics are proposed and examined in «three exemplary novels», an allusion to a description of novels from the twenties that redefined twentieth century narrative.

Keywords: Aesthetic distance, literature within literature, masters, disciples, new Spanish American narrative.

Al principio de los años ochenta, en un ensayo al que volveré, René Wellek se quejaba del abandono de la estética en la crítica literaria (2005: 49-50). Eran años en que la literatura que analizaba la crítica también hacía caso omiso de un llamado muy anterior de Nabokov, quien al hablar de su *Lolita* en 1956 aseveraba: «Para mí una obra de ficción existe solamente en tanto me provee lo que sin rodeos llamaré dicha estética» (235, mi traducción). Paradójicamente, Nabokov se convertiría en uno de los maestros de la generación de narrado-

res hispanoamericanos que comienzan a aparecer y establecerse a mediados de los años noventa, particularmente para el tipo de narrativa que examinaré aquí. Digo paradójicamente porque no es demasiado arriesgado proponer que la estética no es una preocupación del quehacer de los neófitos. Sí, sabemos que tal vez sea el término en sí que se rechaza como anticuado, apolítico, conservador, idealista, o inaplicable. En *The Western Canon* (1995) —en sí una reacción a los excesos del relativismo artístico que de mediados de los sesenta a mediados de los noventa relegaron cualquier apreciación o percepción de la belleza al basurero de la historia— Harold Bloom arguye que uno entra en el canon sólo por fuerza estética. Según él, ésta consiste de una amalgama que incluye la maestría del lenguaje figurativo, originalidad, poder cognitivo, conocimiento, exhuberancia de dicción. Cualquiera que lea a los nuevos narradores hispanoamericanos confirmará que rarísima es la obra en que aparece la gran mayoría de las características deseadas por Bloom. Sin embargo, es difícil negar que existe una «estética» en lo que escriben, a pesar de que renieguen de cualquier «pureza» asociada con su escritura y que no estén en el canon, lo cual es un problema no tan lateral. Si pensamos en la literatura que se nutre de literatura, uno diría que es imposible no hablar de estética, pero no ha sido así. ¿Qué ha pasado?

En estas páginas propongo un recorrido por esa prosa. También planteo que la actitud autorial en ella es más un «distanciamiento estético» que un rechazo frontal de lo que, tradicionalmente, se concibe como ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte, parámetros para casi toda definición clásica de la estética. Así, Roberto Bolaño (2004), escritor emblemático de su generación, nunca habla de estética en la prosa no ficticia (entrevistas incluidas) que dejó. Como sus contemporáneos, emite juicios como éste:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida (37).

Con la excepción de los momentos domésticos a que se refiere Bolaño, su postura no es muy diferente de la que ve la literatura como riesgo, suicidio o, ya que el chileno postula su visión en su discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1999, de la que Vargas Llosa propone, en similares circunstancias y en 1967, que la literatura es fuego. ¿Cuáles son entonces los cambios estéticos que se puede notar?

EL NARRADOR MIRÁNDOSE NARRAR

Los recientes narradores hispanoamericanos, que llamo «de entre siglo» por las claras conexiones entre la narrativa que les precede y la que intentan establecer, tienen un inmenso trabajo por delante, por lo menos en lo que se refiere a la práctica de convertir a la literatura en protagonista y constructora de sus fic-

ciones. Llámese «literatura en la literatura» o los términos afines que discuto a continuación, desde Cervantes ese prototipo persigue a la literatura de manera persistente, y como ningún otro. Esta destreza, método o aplicación, sabemos también, fue un aspecto experimental, frecuentemente teórico (y fallido) de la narrativa del último tercio del siglo pasado, y se creería que con sus pocos autores diestros y versados llegó a buen fin. Se conocía esa práctica decididamente libresco como «novela de lenguaje», entre otras etiquetas empleadas indistintamente, y cuando comienzan a surgir los nuevos narradores, esa metanarrativa también era catalogada por Eduardo Bécerra como «novela de la escritura» (1996: 105-129 *et passim*). Si nos guiáramos por la narrativa de esa índole de la primera década de este siglo parecería que ciertos narradores de hoy creen o sostienen, por lo menos, dos opiniones respecto a ese molde. La primera es que sus antecesores no llegaron a una experiencia de límites. La segunda, que obviamente la práctica da para mucho más, ya como reescritura o como textualización de la autoconciencia narrativa. También puede ser, y es temerario decirlo, que estos narradores simplemente hicieron caso omiso de algunos maestros, o desconocen la práctica, por las razones que sean, entre ellas creerse «original».

Unas cuatro décadas después del *Ulises* de Joyce (1922), época en que irrumpe la primera «nueva narrativa» hispanoamericana, sus autores tendrían conciencia de la *Lolita* (1955) de Nabokov, con *Pnin* (1957) y *Pale Fire* (1962), tal vez la más «literaria» de la narrativa occidental de la segunda parte del siglo pasado. No menos se puede decir de la influencia de *Niebla* (1914), la «nivola» de Unamuno, en el ámbito hispano. Es decir, el cerebralismo lúdico ya estaba establecido como parte de la textura literaria de la modernidad. Paralelamente, el mercado literario siempre ha sido un tema narrativo, y tanto el *Quijote* como *Tristram Shandy* reflexionan sobre su propio estatus de bien cultural, lo cual permitiría hablar de la «ideología» de la estética. La práctica estaba, entonces, matizada, y no se podía añadir a ella con la representación de una hiperactividad verbal. La posibilidad de reintroducir la práctica se complica aún más con el hecho de que gran parte de los nuevos autores, al publicar sus libros inicialmente en España, se estrenan ante un público nuevo que, aparte de tener sólo noticias o haber leído a los «boomistas», por lo general, no tiene un conocimiento profundo de los narradores de las últimas tres décadas, especialmente del número reducido que se puede agrupar bajo una rúbrica común en que los avatares de la autoficción y la «intertextualidad» rigen la escritura.

Sin mucho riesgo, podemos dar por sentado que la nueva narrativa sigue intoxicada de lenguaje, y que seguirá buscando salidas para lo «desnarrado», que según los narratólogos se compone de elementos narrativos que, explícitamente, consideran y se refieren a lo que *no* tiene lugar. El emponzoñamiento surge de un metalenguaje (véase el repaso de Merino, 2005). Éste, si uno se guía por el conocido ensayo de Jakobson, publicado originalmente en 1960, «Lingüística y poética», es cualquier lenguaje técnico que describe las propiedades del lenguaje. Cinco años después, en un aviso al que obviamente varios narradores de la época no hicieron caso (confróntese Alter, 1975), en *Le Degreí zeiro de l'écriture. Suivi de: Eileiments de seimiologie*, Barthes (1965) argumentaba que

la profusión de metalenguajes conduciría a una regresión indefnida o aporía que a la larga socavaría y destruiría todos los metalenguajes. La práctica de los nuevos narradores no ha llegado a ese estado, pero sí nos transmite la *impresión* de que ha llegado a un agotamiento. Un ejemplo clave de la complicación de esa visión de la narrativa sería el del personaje que repentina e inexplicablemente se da cuenta de que es un personaje en una novela. Claro, el peligro yace en el riesgo de que el cerebro del escritor y su narrador, o narradores, se conviertan en la presencia más fundamental de lo narrado, en que no crean en sus personajes.

Hay que distinguir, entonces, entre los autores que inventaban sus artificios y los que reflexionan sobre los que narran deliberadamente acerca de los artificios y se burlan de ellos, a pesar de que los emplean. De los segundos, vimos muchos durante las últimas décadas del siglo pasado, y siempre nos quedaron preguntas sobre por qué hacían eso si consideraban estar por encima de lo que hacían. Tal vez el ejemplar químicamente puro, o al menos prototípico de la literatura en la literatura actual y sus cruces inevitables con la autoficción, es el de César Aira. Éste, sobre todo en *Las curas milagrosas del doctor Aira* y *El congreso de literatura*, es el máximo representante de la que sería la primera generación de narradores que se establecen en el último tercio del siglo veinte y entran en el actual con el mismo vigor creador con que terminaron el anterior. En *El congreso de literatura*, más que poseer la ambigüedad de simple personaje o actor, la literatura es lo que los semióticos llamarían un «actante», es decir, es la que realiza o sufre el acto narrado, como ser, objeto o concepto. Dicho de otra manera, Aira reorganiza el valor estético, sin disparar contra el arte contemporáneo, alejándose así de una práctica hoy generalizada que no ve las obvias conexiones entre las reacciones al vanguardismo y el posmodernismo.

En este punto vale la pena establecer una conexión de por sí válida entre los relativismos de la posmodernidad literaria y la literatura que, haciendo uso de esas estrategias, quiere mantener una presunta pureza de compromiso. Creo que esas semejanzas se pueden ver de manera categórica: *toda narración es propaganda*. Así, cada personaje puede ser un letrado ubicuo a favor de varios «ismos», o algún tipo de *statu quo*. Es más, cada escena o fragmento de la trama que se pueda deducir debido a su omnipresencia y consistencia, es otro mandato indirecto o subliminal para que los lectores sean activos y «terminen» la narración. La pregunta, claro, es si los lectores debemos acabar la narración cuando los que la engendraron no lo pueden hacer. Si los nuevos narradores ya no buscan soluciones al realismo social, ni combinan métodos realistas con simpatías discretas hacia movimientos revolucionarios, es porque la «revolución» es otra. Consecuentemente, la narración posmoderna y la comprometida ideológicamente pueden ser exitosas en la medida que obscurecen esos hechos narrativos, transformando su tesis en entretenimiento, o algo peor. Por otro lado, la narración debe llevar a cabo una metamorfosis de los letrados que mencionaba, convirtiéndolos en apariencias persuasivas de seres humanos.

Si este procedimiento no significa necesariamente que los artistas se convierten en «ingenieros del alma humana», también se puede decir que las vertientes de la narrativa actual siguen lidiando con varios problemas más técnicos que

humanos, como el de la *mise en abyme*, todavía un pilar de la narratología. Gérard Genette (2006), culminando su atención a las intrusiones autobiográficas, de lectores ficticios, y otros efectos de novelización, dice categóricamente: «se puede considerar metaléptico todo enunciado sobre uno mismo y, por tanto, todo discurso y, por inclusión, todo relato, primero o segundo, real o ficcional, que entrañe o desarrolle semejante tipo de enunciado» (102). Vicent Colonna (2004) arguye que a partir de Cervantes, la metalepsis de autor se enriqueció de vértigos ontológicos y paradojas lógicas que estimularon la ingeniosidad de los escritores (130). Cree, además, que esa inflexión explica la supervalorización del *Quijote* en la tradición reflexiva cultivada desde Sterne a Cortázar, pasando por Hoffman, Pirandello, Calvino y Borges. Como también cree que Bryce Echenique y Vargas Llosa caben en su nómina, en lo que sí podemos estar de acuerdo con Colonna es que en la autoficción hispanoamericana seguirá participando de las categorías fantástica, biográfica, especular y sobre todo entrometida con que matiza el concepto (135-144).

Consciente de la fragilidad generacional, como de compilaciones (con sus debidos prólogos) diseñadas para presentar apuestas narrativas por probarse, y de la existencia de «testamentos» prematuros de las generaciones recientes, entre ellos *Palabra de América* (2004) y *Crack. Instrucciones de uso* (2004), examino un grupo representativo de narradores de la literatura en la literatura, estética que podría desmontarse casi al mismo tiempo que se arma. Hay antecedentes inmediatos a aquéllos en novelas extensas como *El fin de la locura* (2003), homenaje díscolo del mexicano Jorge Volpi a la totalidad de algunas obras del boom. El filón continúa con *Mariana y los comanches* (2004) del venezolano Ednodio Quintero, para adquirir auge en 2005 con *Lecciones de una liebre muerta* del mexicano Mario Bellatin y *Ritmo Delta* de su compatriota Daniel Sada. En el 2005 también se publica otra muy buena muestra de la narración que se autoanaliza, *El síndrome de Ulises* del colombiano Santiago Gamboa. La veta sigue en el 2006 con *La novela perfecta* de Carmen Boullosa, contranovela sobre un escritor mexicano vago y un malévolo inventor estadounidense de una máquina que captará las imágenes del libro que el protagonista sólo tiene en mente. El mismo año, con *El libro flotante de Caytran Dölphin* del ecuatoriano Leonardo Valencia, la literatura en la literatura llega a su apogeo, con una novela tan rica y compleja que es injusto examinarla con otras, y no sólo porque textualiza vívidamente cómo una novela dentro de otra domina la vida de todos los que la leen.

CARACTERÍSTICAS Y LIMITACIONES DEL ENSIMISMAMIENTO

Manteniendo en cuenta el contexto anterior, me concentro en el ejemplo de tres autores y sus respectivas novelas cortas, *Todos los Funes* (2004) del argentino Eduardo Berti, escogida como uno de los «Libros del Año» de 2005 por el *Times Literary Supplement* de Londres, *Basura* (2000), del colombiano Héctor Abad Faciolince, y *La obra literaria de Mario Valdini* (2002), del chileno Sergio Gómez. Todas son como la flecha lanzada al blanco, porque en su trayectoria

tocan levemente todos los puntos del recorrido. Pero lo hacen sin morosidad, sin aposentarse en ninguna de las partes de la autoficción, es decir, sin llegar a romper toda referencia al mundo material, y sin hacer de la abstracción un instrumento supremo. Según Colonna, la autoficción:

Siempre es el efecto obtenido en la literatura, el resultado que determina una elección poética; no la conformidad de un procedimiento, o la coherencia lógica de una agencia. Por ende sus impurezas formales, sus mezcolanzas irritantes para el lógico. De allí también la necesidad de siempre volver a las obras singulares y a la historia, para entender una forma o una fuerza: es allí, y no en las taxonomías, que las cosas «pasan», que las figuras literarias enarbolan su verdadero poder (146, subrayado suyo, mi traducción).

Menciono aquellos antecedentes hispanoamericanos porque se distancian ingeniosamente de la prosa etiquetada como metanarrativa, y porque también se los puede leer como ecos de otros. Aunque los ecos y deudas comenzarían con una inmensa tradición anglosajona (de Sterne a Auster), pensemos para el ámbito latino en la veta que va desde *Les Faux-Monnayeurs* (1926) de Gide hasta por lo menos *Les Fruits d'or* (1963) de Sarraute. En la primera el protagonista piensa en la novela que está planeando, y no está seguro que *Les Faux-Monnayeurs* es un buen título. En la segunda una serie de hablantes anónimos discuten una novela llamada *Les Fruits d'or*. La lista de obras metaficticias del siglo pasado sería interminable, lo cual también señalaría su desgaste. Por ende, y para ganar la perspectiva necesaria, me fijo en las tres novelas mencionadas.

Saltará a la vista que los autores nombrados hasta ahora no cubren todas las áreas demográficas del continente, y no veo nada malo con ello en un momento en que el nomadismo literario se hace más convincente. Se notará también cierta ausencia de mujeres en la muestra, y aunque trato el problema en otra parte, se puede ofrecer el análisis de esa brecha a los estudiosos que mantengan otras sospechas respecto a por qué es así. Tal vez el dilema sea no detenerse a repasar lo que generalmente se ha entendido en nuestros países por literatura en la literatura, aún teniendo en cuenta la condición de tópico (sobre la «angustia de la influencia» o la narrativa ensimismada que se convierte en sustancia de sí misma) a la cual este tema se aproxima. Si en principio las características serían las siguientes, sus excesos pueden ser la razón que obliga a los nuevos narradores a tener más cuidado con la carga del pasado:

1. Variantes del manuscrito, carta o papeles hallados, por el narrador o por el autor, con la memoria como eje determinante,
2. contrapunteo de discursos y géneros indefinidos, con cierta ventaja para el ensayístico,
3. alusiones a la otredad, dispersa o colectiva, de los componentes de la obra,
4. referencias, guiños, calcos, plagios, alusiones, halagos, citas del tipo «como dice Rimbaud...», venias a la literariedad como idea obsesiva,

5. presencia de la «sombra» de un autor o autores, ficcionalizada más de lo ya conocido, como homenaje, sarampión de «reescrituras», o como ejemplo de lo que no debe hacer un narrador,
6. crítica visceral o distanciamiento total de todo tipo de «realismo» convencional estricto, aun del empleado como laboratorio narrativo,
7. mezcla de voces y pensamientos del protagonista o narrador con los de otros, sin producir en verdad una polifonía orquestal o coral,
8. énfasis en la técnica del acto de narrar, intentando no mostrar la conjunción de tiempos y espacios, de modo que no se pueda determinar principio/planteamiento, continuidad/nudo o fin/desenlace,
9. agregación o incorporación de varios componentes que no tienen entre sí acción química,
10. desplazamiento de toda estructura lineal (en la trama), frecuentemente dirigiéndose el narrador de manera directa a sus lectores virtuales,
11. mayor preferencia por una narrativa corta que recrea con menor ironía, nostalgia, o pastiche la narrativa de otra época,
12. regresiones y digresiones infinitas en torno a la estructura de la «novela dentro de la novela», sin presentarlas como narraciones intercaladas o encuadradas,
13. hacer que el narrador, lo narrado y lo no narrado se confundan en una voz que el «autor» traduce, convirtiéndola en la indecisión que es el centro de la trama,
14. fusión de la teoría literaria con la ficción, como método para hacer «agradables» las perspicacias teóricas y la búsqueda de lo nuevo.

Los nuevos luchan con esas cualidades no por nuevas, porque no lo son, sino debido a que el capital cultural que han acumulado es diferente al de los primeros practicantes de esos híbridos, para quienes los vanguardistas de los años veinte y treinta fueron los precursores. Culturalmente astutos, en el sentido de saber superar cualquier división entre erudito e inculto y sacarle ventaja, los nuevos son diestros para evitar teorizar sobre su estética, arropándola con su práctica. La perseverancia de ésta, intuyen bien, será vista como una estética implícita, indagación que dejan a los críticos. Tampoco sienten la necesidad de especular públicamente sobre sus intenciones, sobre todo en un momento en que «el autor» ha sido dado por muerto entre la crítica autollamada novedosa. No obstante, se puede distinguir entre los nuevos, porque transmiten cargas estéticas a pesar de sí.

¿Cómo evitar el formulismo sin pretender argüir que la narrativa de hoy quiere «capturar las complejidades» de lo actual, o «romper con la narrativa

tradicional»? Es, entonces, que la percepción o recepción de lo estético adquiere protagonismo para la interpretación. En su conocido ensayo «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria» Hans R. Jauss (1976) llama «distanciamiento estético» al espacio entre las expectativas del auditorio original de una obra y su violación o negación por obras nuevas. A grandes rasgos, y no pretendo revisar los presupuestos de la estética de la recepción, para Jauss, que parece tomar el término «distancia psíquica» acuñado por Edward Bullough en 1913, esa disparidad o lejanía es la mayor medida del valor estético, y un distanciamiento producido por obras que se consideran maestras. Para que los nuevos narradores no se entusiasmen demasiado, hay que añadir que Jauss observa que el distanciamiento estético cambia a través del tiempo, de manera que las obras clásicas son reevaluadas continuamente, concepción demasiado evidente hoy. Así, debido a nuestro trasfondo como lectores, ya no nos sorprende la narrativa del *boom* y la entendemos de una manera diferente de su recepción inicial en los años sesenta. Como los narradores, los lectores reconocen aquel legado y su papel en la historia de la narrativa, y ese reconocimiento contribuye a que lo llamemos «clásico». Lo que han aprendido los nuevos, y da poder a sus yuxtaposiciones, es que los temas comunes no tienen que ser transparentemente conscientes, sino que los lectores deben sentir que esos temas deben estar juntos. Hay algo muy vivo y atractivo en estas búsquedas constantes, porque en ellas se encuentra momentos de inteligencia o sentimiento, aunque no lleguen a mucho.

Las características resumidas, también es obvio, no son el dominio exclusivo ni la práctica exclusivista de los novísimos, tal como tampoco lo fueron para sus antecesores inmediatos y, de hecho, para la historia de la narrativa. Demás está decir que aquellos atributos componen el tipo de ensamblado dinámico aunque algo repetitivo que caracteriza el movimiento de la conciencia contemporánea, que a la vez tiene amplios antecedentes. Consecuentemente, muchos escritores de la primera ola ensimismada se esforzaron en entrevistas por probar que no eran muy aficionados a leer teoría literaria en tanto teoría literaria. Intuitivamente sabían que los personajes pintorescos y originales en una situación dramática son lo único o mínimo que piden los lectores de narrativa, pero algunos narradores de la segunda mitad del siglo pasado se enredaron en ambiciones y cavilaciones pseudo-filosóficas para evadir esa expectativa. Para no seguir el mal ejemplo, y sin ansiar una mala influencia, los de hoy saben asimilar e integrar los catorce procedimientos y componentes comprimidos arriba sin creerlos mandamientos, y les es claro que por lo menos deben equilibrar esas dosis con un narrar vivo.

Como también hablo de limitaciones, un obstáculo adicional es que esos ejercicios ya no son considerados marginales o derivados del lenguaje y comunicación literaria sino una función central de aquél. Esos ejercicios tampoco son una preocupación específicamente contemporánea o posmoderna, como comprueba la lectura de varios narradores hispanoamericanos de la segunda y tercera década del siglo pasado, rastreados por Corral. Dada esa condición, innumerables contemporáneos establecen colindantes con la práctica de la li-

teratura en la literatura, pero no quieren perderse en la parafernalia que, tradicionalmente, rodea a ese tipo de discurso. Así como durante el apogeo de la vanguardia en los años veinte y treinta (e, inicialmente, ante el *boom*) hubo una «retaguardia», hoy varios narradores simplemente han pasado del relativismo y sobreabundancia. Aquellos narradores «otros» tampoco se meten en la lucha por establecer si la ironía ha sido el espíritu de la época posterior a las guerras mundiales del siglo veinte, o una figura retórica renovada que llegó a definir a buena parte de la posmodernidad copiada del primer mundo.

GENIOS ENTRE MAESTROS

En 1975, en su seminal y vigente ensayo, «Borges y la narración que se autoanaliza», Ana María Barrenechea resumía cómo la crítica de Borges coincide en señalar la importancia de lo literario en su obra, y analiza el hecho de que:

el narrador interrumpa su relato para hacer comentarios sobre la naturaleza de la escritura. Y más aún, que ese comentario adquiera tanta importancia que se ficcionalice y acabe por convertirse en un cuento de segundo grado con respecto a la historia narrada en primer nivel (286).

Barrenechea concluye que estamos ante «una retórica que no deja de hablar de su naturaleza retórica» (300), y que todos sabemos qué quiere decir «ese refugio del hombre en el mundo de los sueños como hacedor de mitos, junto a la obliteración de la historia y del hombre como hacedor de su propia historia» (301). El desarrollo resumido por Barrenechea, sabemos, fue un paradigma de la narrativa mundial del siglo veinte, y los nuevos tienen conciencia de ello, y no hay manera de evitar ver a Borges como maestro precursor. Como asevera Genette: «Esa transfusión perpetua y recíproca de la diéresis real a la ficcional y de una ficción a otra es el alma misma de la ficción en general y de toda ficción en particular» (2006: 121). El tecnicismo no quiere decir abandonar alguna historia empírica. El mismo Borges (1986), en una nota titulada «Cuando la ficción vive en la ficción», de 1939, que termina con un elogio del prototexto metaliterario del siglo pasado *At Swim-Two-Birds*, dice refiriéndose al teatro en el teatro, que:

En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor [*Hamlet*] hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal (326).

La literatura en la literatura, entonces, hace que la experiencia de leerla refleje la más poderosa intuición de sus autores: que la historia «real» es un rompecabezas monstruosamente engañoso, y que el mundo es una ducha de pistas, la mayoría falsas.

En todo detalle y antecedente que se saque a colación para la función del tema que discuto, es innegable la presencia de la narrativa de Augusto Monterroso, sobre todo su «biografía» apócrifa de 1978, *Lo demás es silencio* (*La vida*

y la obra de Eduardo Torres). No es exageración, y la recepción posterior de Monterroso por narradores como Bolaño es sólo una prueba de ello, que estamos ante otro modelo y barómetro, de igual sutileza, erudición y valga decirlo, estilo, como Borges. La diferencia es que Monterroso fue un maestro más cercano y abierto a los jóvenes, comenzando por el hecho de que su ironía humorística y alusiva es más afín a la cosmovisión renovada del camino que ellos han emprendido. Esa ruta de evasión, como también ocurre en Borges, surge de una visión generosamente amplia de la literatura mundial. Igualmente, y su recepción en Hispanoamérica es un indicio, la obra metaliteraria del español Enrique Vila-Matas es otra presencia definitiva y definitoria para los nuevos, y en su prosa constatamos los extremos efectivos a los cuales un narrador puede llevar los procedimientos de la retórica descifrada por Barrenechea. Hay que recordar empero que los maestros aparecen y desaparecen, porque los narradores noveles los presentan como un argumento hecho por inferencia (en tanto personajes), rehusando especificar quién podría ser el diseñador de sus estrategias. Aunque no se conciben como grupo o generación, los narradores de entresiglo no lograrán convertirse en un movimiento respetable mientras no se decidan a impulsar una purga estética entre sus miembros putativos.

En su repaso de cómo los trabajos modernos acerca de la lógica contienen una mezcla azarosa de hechos verbales y mentales, de formas gramaticales y conceptuales de estética y lógica, Benedetto Croce (1953) menciona que esa mezcla enfatiza criterios llamados «narrativos», que tienen un carácter totalmente diferente de otros criterios lógicos. Por eso Croce concluye que «un movimiento de reforma conciente, seguro y radical sólo puede encontrar una base o punto de partida en la ciencia de la estética» (41, mi traducción), porque los criterios narrativos, como la expresión de deseos, no son criterios lógicos propiamente dichos, «ni tampoco son proposiciones puramente estéticas o proposiciones históricas» (43). Por lo que tenemos a la mano, y sin ninguna intención de profetizar acerca de su desarrollo, el depurar de los nuevos debe ser más una autocrítica, sin los dislates psicopatológicos de las venias y falsas concordias, y sin el temor de perder prebendas editoriales. Si la maestría de los canónicos va a quedar desvaída al tratar de establecer relaciones comparativas hay que pensar en qué condiciones entran en juego para que las obras de aquéllos convivan mejor con las actuales. Lo cortés no quita lo valiente, y si Bolaño invirtió frecuentemente esta fórmula fue porque no pensaba preocuparse de maestros monstruos, como algunos de sus contemporáneos. Es obvio que no admitir o contemplar un punto neurálgico es no querer que se los fije o se los compare, o que se crea que los nuevos son un clan disfuncional. Los de entresiglo no son más originales que los del *boom*, por lo menos en comparación a los años cuando éstos comenzaron a ser vistos como una entidad de ciertas características que hoy conocemos ampliamente. Pasemos a los narradores que me sirven de muestra.

TRES NUEVAS NOVELAS EJEMPLARES

En *Todos los Funes* un despistado anciano especialista en literaturas iberoame-

ricanas, llamado Funès, descubre que autores como Borges, Bioy Casares (con un cuento «inédito», 63), Cortázar, Quiroga, Roa Bastos y otros han escogido el nombre Funes para sus personajes. De esa semilla Berti crea una red de conexiones literarias, culturales y empíricas, complicada por la presencia de otros Funes, mezcla que a su vez conduce a una conclusión fantástica. No se trata de conectar calcos, ya que la historia sobre Funès que vamos descifrando con el narrador nos llega con una ferocidad afectuosa que ayuda a distender el sentimentalismo inherente a una historia en torno a un profesor aparentemente oscuro, y su esposa que había muerto trece años antes del presente de la narración. Con ella el protagonista había querido escribir un libro sobre el tema llamado *La memoria de Funes* (37), asunto que a la larga resulta ser el del libro de Berti. Más adelante, Funès dice «el libro lo escribí mucho después y la incluí como coautora porque soy un sentimental sin remedio» (78-9). Berti parece decirnos que la vida se compone de tragedias en miniatura, como la falta de reconocimiento de Funès, y parecería que los nuevos narradores ven mayor promesa en tematizar ese tipo de desdén que en las sagas familiares de algunos primeros «boomistas». ¿Tienen razón? Sí, si creemos que los desastres menores no son menos importantes que los mayores. Ahora, sabemos que la fábula se compone de ficciones dentro de ficciones, y que éstas se publicaron en un momento histórico dado, como la novela *Todos los Funes*. Por eso, lo que también nos está diciendo Berti es que las anécdotas que mueven las narraciones ficticias se basan por lo general en una comprensión privilegiada o especial de la realidad histórica, revelación que rara vez se obtiene de las fuentes empíricas típicas.

Por otro lado, y como en las otras novelas que discuto, *Todos los Funes* es intransigente porque rehúsa dirigirse hacia donde le gustaría a un auditorio convencional. Como ficción contiene la inadvertencia y falta de lógica de la vida real, con personajes que actúan contra sus propios intereses, hiriendo a las palabras y las cosas que aman o conocen (como hace Funès con Elena), para inmediatamente arrepentirse de ello. Vale preguntarse entonces si en la vida real existen seres que pueden ser autores secundarios de su propia existencia, como nos los vende la ficción. Este andamiaje de Berti, y de los otros dos autores y obras en que me concentro, se basa en la presunción, cuestionable, de que los actos más desequilibrados o desconocidos son más auténticos. Como resultado, aparte de que la literatura en la literatura es el eje de estos relatos, también tenemos antes nosotros una narrativa de emoción, no de sentimientos. Prefiero pensar que estos autores nos invitan a una relación diferente con el sentimentalismo, trabazón en la cual el misterio del comportamiento humano impone que cualquier cosa le pueda ocurrir a cualquiera en cualquier momento. Por esas razones Berti complica esas relaciones, al reficcionalizar la vida literaria. En la undécima sección llega un tal doctor Funes, parecido a otro doctor Funes, a visitar a Funès. El Funes de esta sección es un abogado, especialista en plagios y conflictos de derechos de autor. El abogado «le mostró un libro que proclamaba en su cubierta *Todos los Funes* y más arriba, en minúsculas, llevaba el nombre de Michel Nazaire» (111). Esa era el libro que Funès y su esposa Marie-Hélène nunca habían escrito.

Detrás de ese resultado está la preocupación que aumentó durante el siglo pasado, acerca de cuándo se sobrepasa el límite de los préstamos que caben dentro de la cuarta característica de la literatura en la literatura. Con tantas acusaciones de plagio en años recientes, se olvida que cuando salió *Cien años de soledad*, hubo acusaciones de que era un refrito de una novela ecuatoriana, Miguel Asturias dudó de su originalidad, y veía en la del colombiano rasgos de *Recherche de l'absolu* de Balzac. Según el consenso de varios narradores canónicos a finales de diciembre de 2006, cuando se acusó de plagio al inglés Ian McEwan, la ficción crea un valor añadido a la materia prima que va más allá de la voluntad original. Los narradores que defendieron a McEwan reconocieron que todos practicaban la readaptación, arguyendo que basta señalar una simultaneidad de eventos para probar un plagio. Esa defensa no se dirige a qué adaptaciones serían permitidas para producir un original, o dónde comienza el terreno vedado, y lógicamente es casi imposible pensar más allá de esa conclusión. Es pleonástico decir que es un problema antiguo: en 1924 Víctor Zhirmunski manifestó que no siempre es posible establecer o precisar suficientemente la fuente concreta de una influencia, «al mismo tiempo que muchos procedimientos de la composición y las particularidades temáticas de un grupo de obras pueden estar a menudo condicionados por el estilo general de una época» (1992: 198-9).

¿Cómo resuelve Berti el estar y salir de un terreno conocido de la literatura en la literatura? Primero, hace que su protagonista se desconcierte con leer «impreso en febrero de 2010» y «A la memoria de Jean-Yves Funès» en las última páginas del libro que le había llevado el abogado. Pero ese apuntar hacia el futuro, hacia «el libro que vendrá», también es un truco conocido. Funès le pide al abogado que por lo menos le lea una página, y ésta dice:

La experiencia de la lectura me ha hecho comprobar a menudo que para ciertas literaturas hay apellidos recurrentes. No me refiero con esto a los nombres que por lo común vuelven como mero reflejo de lo real. Pienso más bien en nombres menos manifiestos [...] un escritor suele hacer eso: bautizar para sentar una tradición (115-6, el subrayado es suyo).

El narrador llega a esa conclusión después de proveer varios ejemplos del procedimiento en la literatura occidental, terminando con los hispanoamericanos que consciente o subconscientemente han empleado el nombre «Funes». Como afirma Botero Jiménez, la función estética en casos afines:

se mide por la selección de los materiales que realiza el escritor, acto difícil cual más si se piensa en el caudaloso legado de lo literario tradicional que tiene cada creador ante sí para someterlo a feliz síntesis con la riqueza del mundo exterior que lo obsede (1985: 55).

Por axiomas similares el narrador también se refiere a cómo llegar a la intertextualidad por medio de conexiones onomásticas, y como había manifestado antes, «No soy el primer defensor de la intertextualidad, respondió Funès, en su nombre se cometen los peores delitos» (114). Ahí tenemos no tanto una solución a

la temática de esta novela de Berti, sino una versión de la narración que se autoanaliza. No nos quedan muchas preguntas sobre cómo se ha revelado el recurso, o si la intertextualidad es un concepto demasiado reciente, sino cuán original ha sido la solución del autor. Ante tantas posibilidades, el saldo es positivo.

Es así porque en esta novela hay otros ejemplos de la práctica que muestran rigor en hacer algo diferente, lo cual es lo máximo que se puede pedir en el estado actual del desarrollo de ella. Después de todo, hay conceptos que tal vez no se puedan refrescar. En la séptima sección de su novela (complementada por la novena y su relación del mundo académico francés del hispanismo), Funès conversa con una poeta (Elena) en torno al mundillo literario, intercambio que termina convirtiéndose en mutuas recriminaciones sobre quién tiene razón y en relación clave para descubrir parte del desenlace de la trama. Hacia el fin de la sección la poeta le dice a Funès que un tal «Rémy Doré» era en verdad un venezolano que en los años veinte «adoptó un seudónimo burlón, inspirado en el chileno Jean Emar que se llamaba Sánchez Bianchi pero cuyo alias suena como *j'en ai marre*, o sea, como 'estoy harto' en francés» (74). Ese contrapunto, tal vez demasiado explicado por el narrador de Berti, o hecho con ironía, sirve para demostrar las brechas intelectuales de Funès, porque el nombre verdadero de Emar era Alvaro Yáñez Bianchi, aunque la equivocación del narrador hace pensar si tal vez es un error de Berti, o una estrategia para complicar más la verosimilitud. Lo que está discutiendo Berti a través de las opiniones y percepciones de Funès es la naturaleza de la culpabilidad intelectual y la posibilidad de que un literato se redima en un ambiente en que es difícil encontrar creencias o estándares éticos o estéticos. El narrador se convierte entonces en el director de una versión vaga de la trascendencia por medio de la literatura, versión en la cual los personajes tienen una ética interna que no se atreven a revelar.

Con la estratagema de la literatura en la literatura Berti también enriquece su estética, al extenderla sutilmente a otros artes. En 1970 el narrador argentino Humberto Constantini publicó una noveleta, «Háblenme de Funes», que provee el título del libro que la incluye con otras dos. Constantini, militante de la izquierda revolucionaria, se exilió en México en 1976, y fue recuperado después de su muerte (1987) cuando se produce la película *Funes, un gran amor* (1993), con guión del director Raúl de la Torre y Ugo Pirro. La historia fílmica transcurre en un salón de baile, juego y prostitución, al cual llega Funes, una enigmática pianista de una orquesta de tango, que erotiza a los hombres del negocio. En los textos escritos el padre del Funès de Berti es tanguero (71), la chica con quien se encuentra el protagonista en la segunda sección de la novela es pianista. El exilio (argentino), la música tanguera, el mito de Orfeo, el machismo y en cierto grado la política son temas rebobinados constantemente en ambos textos. ¿Es *Todos los Funes* un homenaje a Constantini? Al referirse a la idea de su libro y mencionar sus fuentes Funès sólo dice «entre ellos el de Constantini, *me parece*» (79, el subrayado es mío).

Éste no es el Funes memorioso borgesiano, aunque al fin de la novela el papel de la memoria es similar en ambas historias. Pero la relación no es entre personajes sino entre autores y un comentario sobre la memoria literaria argentina.

En «Fichas», la última noveleta de *Háblenme de Funes*, el narrador atribuye al personaje pirandelliano Corti varias conclusiones que, en realidad, sólo pueden ser del autor. Berti crea una «memoria argentina» de la narrativa (excepción hecha de Roa Bastos, aunque vivió en ese país). Pero el juego de realidad y ficción ya le había sacado la delantera, porque en *La vorágine* (1924, ed. def. 1928) de José Eustasio Rivera leemos: «Y no pienses que al decir Funes he nombrado a persona única. Funes es un sistema, un estado de alma, es la sed de oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes, aunque lleve uno sólo el nombre fatídico» (348).¹ Respecto a la memoria, Berti juega con un estereotipo de las formas de ser argentinas. La trampa literaria es una referencia a la picardía criolla o «viveza» mediante la cual el engaño tiene más prestigio que la honradez. Pero Funes también posee el virtuosismo y habilidad que son la otra cara del carácter nacional que, paradójicamente, nutre a la otra.

En *Basura*, el recurso del manuscrito encontrado adquiere giros novedosos, porque la precisión con que Abad se acerca a la melancolía de la existencia sin significado de un escritor nunca ha sido tan divertida. El protagonista, como el escritor cuya práctica narra, no especula acerca del futuro de la escritura, porque Abad sabe muy bien que las estrategias de auto-reconocimiento se convirtieron en un lugar común del siglo veinte. El narrador considera a Bernardo Davanzati un gran escritor, y dice «Lo que me intrigaba, lo que también me fascinaba, era la fidelidad de Davanzati a su oficio solitario, silencioso, inédito...» (33), añadiendo que se sentía a la vez traicionero y salvador, «un Max Brod criollo y anónimo que recogía los desechos de un mediocre Kafka» (33). La escritura de Davanzati (su apellido no deja de tener relación con su práctica), que va en cursiva para diferenciarla de la del narrador, no contiene especulaciones sobre la naturaleza de la observación y la subjetividad, y paulatinamente nos damos cuenta de que por medio de Davanzati, Abad muestra lo innecesario que es volver a las teorías sobre esos temas. Más bien, si la escritura de Davanzati es presentada como de ideas, también es exhibida como una práctica que no necesita convicciones, y por eso no hay una sintaxis densa que socave el sentimiento a los sucesos más dramáticos.

Este procedimiento se ve claramente en la sección «Balada del viejo pendejo» (34-40), en que Davanzati justifica y explica su tercera vía y vida. Nos enteramos de que tuvo dinero y poder, que se sacrificó por su esposa e hijos, y que un día simplemente decidió borrarse, irse con otras mujeres, y asevera «No me van a joder» (40). Pero como ese texto es uno de los que el narrador encontró en la basura de Davanzati, la sorpresa no está necesariamente en la arenga sino en el narrador que sirve de mediador, porque cuando éste sigue leyendo notamos que al final de «Balada del viejo pendejo» Davanzati ha añadido «¡Por leer esta pendejada nadie me daría ni siquiera cien pesos!» (40). Su autocrítica apunta al problema entre lo nuevo y el concepto de la duración estética. En la época

¹ Este relato intercalado en la novela de Rivera ficcionaliza la historia verdadera del coronel indio Tomás Funes, que mató más de seiscientos indios gomereros en la Masacre de San Fernando de Atabapo, el 8 de mayo de 1913.

actual esta última, según Adorno, se agudiza cuando las obras de arte «al sentir su interna debilidad, se aferran a ella» (45). De ahí su llamado a que el arte se deshaga de la ilusión de duración, que «interiorice la propia transitoriedad por solidaridad con lo efímero de la vida y llegará así a una concepción modesta de la verdad ya no supuestamente duradera en su abstracción, sino consciente de su núcleo temporal» (46).²

Es decir, Abad quiere encontrar una manera de responder a esa situación, y lo hace elevando la autorreferencialidad por medio del suspenso y de la autocrítica con medida sutileza, manteniendo la visión actual del narrador como instrumento falible, no como mero transportador de datos. Abad desarraiga un guión de la narrativa mundial —el relato del artista postergado cuyo imparables proceso sicótico le permite, sin embargo, expulsar sus culpas con humor— para resembrarlo en una localidad que, precisamente por sus indicios hispanoamericanos, no deja de ser cosmopolita. De esta manera, la fábula de enajenación de *Basura* refresca y mejora esa conocida intrahistoria de la literatura en la literatura, porque no depende de perspicacias limitadas a una situación social particular sino de una concepción general del comportamiento humano. En una época preocupada por las «masas» y por cómo el escritor puede ser su emisario, Abad sostiene que, por idiosincrásicos que sean, los individuos son lo que son, así su prometido porvenir se haga trizas. Es una visión difícil de mantener en términos prácticos, y no sólo por imponer grandes responsabilidades a los lectores. Es así porque los narradores actuales se ubican honesta y mayoritariamente en oposición a un ambiente intelectual en que la autoestima proviene de aliarse (de manera siempre circunstancial) o mostrar solidaridad intransigente con el «otro» que esté de moda. En *Basura*, el «otro» es uno mismo y revela los odios internos que hacen que uno no pueda escribir lo que verdaderamente siente, y lo eche a la basura.

Ahora, ¿qué hace Abad para distanciarse de lo que ya se ha hecho con su tema? Primero, parte de la noción de que el mundo está lleno de personajes ficticios que buscan su historia, «conscientes» tal vez de que ya lo había hecho Pirandello. El autor parece querer saber sólo un poco de sus personajes, que nos llegan como imágenes de su subconsciente. Su ignorancia de la historia de sus personajes tiene su paralelo en la vaguedad que ellos muestran sobre sí mismos. Esta actitud narrativa le permite manejar su relato maravillosamente, mostrando un estilo de narrar immaculado, que exhibe una apreciación del poder inherente del control, la sutileza y los matices que hasta la publicación de *Basura* no era común. La costumbre de no notar lo que los lectores perciben es para los personajes de Abad un recurso narrativo interno que nunca podremos descifrar; y así lo construye el novelista, y la sintaxis misma de su discurso lo aparta más de un entendimiento real de sus propias emociones. Recuérdese, además, que el «distanciamiento estético» o «distanciamiento psíquico» se refiere a veces a la

² Imposible tratar aquí las relaciones de la «verdad» con el discurso ficticio y otros problemas cognitivos. Limitándonos a una teoría que disminuye el distanciamiento, véase Kenneth Walton (2004).

libertad de un conocimiento de relaciones externas, lo cual hace que el término sea engañoso. Ya hace casi cincuenta años Hospers decía que «El significado de la metáfora ‘distancia’ ha cambiado: a primera instancia se refiere a la manera no práctica de observar, y en segunda instancia, a la falta de familiaridad, lo cual es algo totalmente diferente» (400, mi traducción).

Por la pesquisa que emprende el narrador en torno a Davanzati se da cuenta de que éste era un «yo mentiroso» que hablaba de sí mismo en tercera persona, que tal vez se llamaba Marco Tulio Jaramillo (124), etcétera. Pero el narrador se interrumpe a sí mismo constantemente, con preguntas y comentarios como «(ya no estoy tan seguro)». A continuación se da un juego onomástico literario que, como con Berti arriba, mezcla personajes ficticios y reales, concluyendo: «Sí, a los poetas les toca cambiarse el nombre, porque díganme si alguien hubiera leído el *Cántico espiritual* si hubiera salido firmado por un tal Juan Yepes» (125). El narrador se refiere a Juan de Yepes y Alvarez, más conocido como San Juan de la Cruz. Pero el truco no tiene que ver con la lógica, porque si el místico español hubiera publicado su poema como «Juan Yepes» no nos importaría la diferencia hoy. Como sugiere el narrador, todo tiene que ver con el discurso escrito: «Pero todo eso lo investigué, decía, solamente porque un día en la basura me topé con que Davanzati dizque contaba la historia de una tía suya, una tal Luisa Davanzati» (126).

Inmediatamente después encontramos la historia (contada por Davanzati) de esa tía, con el título «La fea». Pero para este momento ya hemos caído en la trampa que el autor empírico ha creado, porque queremos participar de la dinámica dialéctica que establece su narrador con el autocuestionamiento inagotable que provee la escritura de Davanzati. Para esta etapa el cuento intercalado se llama «La virgen manca», y entre parodias, autocrítica y burlas contra el discurso académico observamos el análisis psicológico que pretenden darnos el narrador de *Basura* y el de «La virgen manca», a tal punto que cuando leemos: «Güevón que escribe güevonadas, ¿Por qué te obstinas en acariciar tus errores, en defenderte, en defenderlos, si son pura mierda, pura mierda, pura mierda» (133) es innecesario diferenciar los «estilos», o examinar las páginas que pretenden dar una explicación seudofilosófica de Davanzati, cuyas páginas (134-145) han sido tachadas con grandes equis en las páginas de *Basura*. El aviso del narrador, en que insiste en que «estas hojas decadentes y tachadas se las pueden saltar sin el menor remordimiento» (134) es falso, porque, como los avisos de Cortázar sobre los capítulos prescindibles de *Rayuela*, pueden ser vistos como un truco obvio para hacer de los lectores polos más activos de la comunicación. Dicho de otra manera, Abad, más preocupado con los hechos que con el realismo, juega frecuentemente con los detalles, porque funciona como crítico interno de una novela cuyos parámetros él mismo ha creado.

Si varias o la mayoría de las novelas librescas han querido mostrar el fracaso de la esfera literaria, se podría leer *Basura* como contrapunto de una novela como *La pérdida del reino* (1972, reeditada en 2004) de José Bianco. En *Basura* el narrador no busca la vida, como hace Rufino Velázquez en la novela de *campus* o universitaria del argentino. Davanzati proyecta el aspecto de un hombre que

está en el fondo de una piscina pensando en ahogarse. En cambio, el personaje de Bianco es un crítico literario, escritor y profesor universitario que ha fracasado en tres quehaceres que, por su afinidad, se creería que no le ofrecían mayores desafíos para compaginarlos. La falta de talento que intuimos en Velásquez hace más trágica su condición que la de Davanzati o la de Funes en la novela de Berti. Es más, Davanzati *no* quería hacer un libro autobiográfico de sus apuntes y recuerdos, como había hecho el personaje de Bianco, ni tampoco exhibe las pretensiones que quiere criticar el argentino. En las novelas del colombiano y de Bianco los protagonistas pasan mucho tiempo pensando, lo cual tiene sentido debido al tipo de gente que les acompaña. Si ambas novelas son librecas, lo que permite poner ese mundo posible en perspectiva es el humor en el caso de Abad y la profundización del quehacer literario en Bianco. Pero en ambos casos no hay regresiones infinitas, porque los textos intercalados no disminuyen la importancia de la narración principal.

Abad controla su narrativa y psicología de manera convincente, porque logra penetrar la progresión del autoengaño de sus personajes, y como resultado *Basura* nos parece más inspirada que caprichosa, y no necesitamos ningún tipo de redención, porque orgullo y arrepentimiento se mezclan. No obstante, novelas como la de él siguen dejando a los lectores con preguntas, y no es la menor de ellas por qué un novelista quiere ponerse a cuevas de otro, aunque sea ficticiamente, para contar una vida que presenta como real. Sí, es una aventura atrevida meterse en la epidermis de un personaje que no es extraordinario, porque el autor real tendría que hacerlo interesante. Astutamente, Abad se limita a una época calamitosa de Davanzati, y lo que la hace interesante es que el que controla las entregas, por así decirlo, es el narrador y lo que va leyendo de lo que encuentra en la basura. Naturalmente, al darle a sus lecturas el marco de estar escritas en cursivas, los lectores pueden confundir el diálogo interno con el diálogo externo.³ Pero para ese momento el autor empírico ya ha convencido a los lectores, y lo que más nos interesa es la disciplina que muestra el narrador, porque debido a ella lo percibimos como un ser relativamente fiable, así no nos guste lo que creemos haber construido de su personalidad, o del culto que haya tratado de fomentar en torno a su ser.

En *La obra literaria de Mario Valdini*, Gómez se sitúa al lector ante una infinita variedad de formas, texturas y disposiciones, ninguna de las cuales está por encima de la redención estrictamente verbal. En ella tenemos el tópico del profesor (véase *Todos los Funes*) que pretende desentrañar la vida de un escritor desaparecido, ocasionando que la novelización de esa búsqueda se muerda la cola. Algunas versiones exitosas de ese tipo de pesquisa son *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa; y antes *Los ídolos* (1953) de Mujica Lainez, y

³ Las narraciones que funcionan con marcos, como muestra Bruce Kawin (1982) en su estudio de la novela reflexiva tradicional, subraya los elementos extremos del relato principal, a la vez que nos distancia de ellos, y como resultado los hace más manejables (283). Para Kawin el problema yace en la jerarquía de los múltiples narradores que aquellas novelas suelen tener (82-83), percepción que ha perdido actualidad al complicarse la naturaleza del yo que confronta su textualidad.

la búsqueda en ésta de un escritor perdido. Pero claro, los nuevos narradores parecen haber jurado lealtad a la pregunta que Diderot propuso en *Jacques le Fatalista et son maître* (1796): «¿Quién debe ser el maestro, el escritor o el lector?», dándole un giro nietzscheano, similar en tono a las primeras páginas de *Ecce Homo* (1908). Hacia el final de los ocho capítulos de la novela de Gómez se puede llegar a la conclusión de que el transformar un novelista la investigación académica en arte narrativo no quiere decir confinar los demonios, especialmente si se presenta al novelista buscado como víctima del injusto olvido. Es la sensación que queda porque Gómez recurre a la antigua treta de mezclar autores, obras y revistas reales con apócrifos. La novela también refiere algo más. Uno de sus mensajes es que un problema de la interpretación académica de lo nuevo o los nuevos es que ésta parece exigir una «teoría de la obra literaria» para que un texto quepa en ella. Es decir, hoy se cree más en una tecnología de la narrativa que en una estética de la narrativa. Otros enunciados de *La obra literaria de Mario Valdini* transmiten que lo que se necesita para percibir un texto como literario es maestría o dominio de la práctica de la interpretación de obras. La verdad es que uno no necesita una teoría del arte literario de la misma manera que uno no precisa de una teoría del lenguaje para reconocer una oración en español u otra lengua. Lo que se necesita es saber las partes complementarias de la competencia lingüística.

Por esa ambivalencia ante lo que pueden estar enunciando estos narradores vale detenerse, aunque brevemente, en una consideración que no ha sido examinada para este tipo de procedimiento narrativo: ¿Qué pasaría si los jóvenes autores, e incluso los que les anteceden inmediatamente en este giro emplearan autores canónicos, los del tipo que se convierten en figuras públicas antes de hacerse ficciones de sí mismos, y antes de que ellos mismos privilegien la introspección? Es más, ¿por qué los autores «disfrazados» son siempre menores, o los raros y más olvidados? Creo que la diferencia en la práctica actual es que se emplea a los autores como personajes no para instruir o para retomar los problemas de la verosimilitud, sino porque la ficción permite acceso a un poder conceptual. Este modo se nota en *Nueve madrugadas y media* (2003) de la mexicana María Luisa Puga. Aquel poder no tiene que ver con la credibilidad sino con un entendimiento estético compartido en el seno de la totalidad de nuestras sociedades diversificadas. La adquisición de ese poder en la cultura literaria es más difícil hoy, cuando algunos narradores pretenden o quieren ser sensibles a las convenciones retóricas y presuposiciones ideológicas que componen los libros que escriben y los textos que emplean para documentarse. Por otro lado, es común «activar» a los lectores, convirtiéndolos en personajes y metiéndolos en misterios que los sepultan en los designios del autor. Éste no es el caso con Gómez, porque sí podría perdonarse su recurso al tópico, y que el pasado de los personajes parezca producirse *ex nihilo*. Sin embargo, el problema es que parece empeñado en publicar una especie de manual del subgénero.

El profesor narrador de la novela del chileno planea escribir una monografía titulada, ostentosamente, como admite él mismo, «La obra literaria de Mario Valdini», y nos enteramos de ese título sólo en el sexto capítulo, aunque desde

el primero sabemos cuál es la empresa del narrador. El problema es que, a través de los capítulos, sabemos que Valdini fue el autor de una sola novela, llamada *Provincia lejana*, y en verdad nunca sabemos si vale la pena recuperar la vida de Valdini y su obra, más allá de la insistencia del narrador y de lo que dicen los habitantes del pueblo al cual se había retirado el objeto de la biografía. Curiosamente, ya que el narrador de Gómez no ofrece ningún ejemplo de la obra de su autor, está en una competición que sólo este último puede ganar, porque los lectores preferirían leer a Valdini. Por eso, cuando leemos «Mi trabajo se centra exclusivamente en su obra literaria. Pero también muchas veces las vidas de los autores iluminan de significados sus obras» (40), aumenta nuestra expectativa, pero nos decepcionamos con el cliché interpretativo simplista. El problema es que el profesor narrador, doctorado en Estados Unidos, pasa su tiempo indagando en la vida de Valdini, ocasionando respuestas levemente literarias, o anexas a la literatura, de parte de los que ayudan a descifrar un rompecabezas cuya solución podemos adivinar desde el principio. Sí, es literatura en la literatura, pero *La obra literaria de Mario Valdini* tendrá más valor como comentario tal vez irónico acerca de cómo los análisis críticos de autores atípicos u olvidados rara vez conducen a una iluminación; y es en las referencias a esos procedimientos eruditos que yace una novedad de la novela de Gómez, que no es necesariamente un valor permanente para la veta que discuto.

Lo intrigante de la búsqueda que lleva a cabo el profesor narrador es que los comentarios que logra sacarle a la gente son del tipo asociado con un asesino en serie, sobre el cual ningún vecino dice nada malo. Gómez necesitaría antagonistas menos seudofilosóficos cuyos peligros no son hipotéticos. Linda con lo inverosímil la distancia que el profesor narrador pretende establecer entre su actitud hacia su profesión y la de su colegas, afirmando «Yo, en cambio, me mantenía al margen de esos encuentros, donde se leían embrollados ensayos, con temas rebuscados que sólo justificaban el ejercicio intelectual y la convivencia entre profesores de Literatura Hispanoamericana» (58-9). Dicho de otra manera, las oraciones del libro son ocasionalmente torpes, y los lectores no pueden imaginarse la acción antes de ser pedidos que imaginen su contrario. Después de todo, este es el narrador que en la primera página manifiesta «llevaba dos años sin conseguir terminar el libro que la universidad me exigía y cuya entrega aplazaba con evasivas nada convincentes» (11). Es decir, escribe a pedido, lo cual es sólo una crítica del sistema académico.

Por lo anterior, si leemos *La obra literaria de Mario Valdini* en clave paródica llegamos a mejor fin, porque otro obstáculo para ver esta novela como buen ejemplar de la literatura en la literatura es el tono despreocupado con que el profesor narrador relata su conocimiento y eventual ruptura con María Rain. Tal vez sea así para los profesores más interesados en su trabajo que en sus esposas, pero el hecho es que no tenemos ningún indicio de que ese sea el caso para la voz que nos transmite los detalles. La mezcla de estas ramas de la prosa tuvo un buen comienzo en el siglo veintiuno, con la publicación de *The Biographer's Tale* (2000) de la inglesa A.S. Byatt, obra en que fluyen la biografía como forma literaria, la ficción psicológica y la *bildungsroman*, en

torno a un joven estudiante de postgrado que quiere hacer una biografía de un biógrafo. Es decir, las extensiones progresivas de varios discursos ficticios permiten pasar, en la terminología de Genette, de la simple figura a un modo muy ampliado de la ficción (16-9). En cierto sentido, Gómez ha vuelto al modelo clásico-realista del arte, en que el novelista intuye y sabe más que sus figuras. Gómez no persiste en la ambigüedad y prefiere volver a la narración que hace que los lectores se sientan bien, y a lo improbable.

PREVENCIONES

En estas tres novelas estamos ante la imagen literaria del prejuicio, o sea, son historias contadas de tal manera que embragan algo en la memoria que conlleva una certeza absoluta derivada de la naturaleza de nuestros estereotipos estéticos. Y no se puede culpar a estos narradores por esa elección profundamente humana, aunque es nuestra obligación resistir prejuicios. No obstante el valor de las novelas discutidas, no está demás reiterar la dificultad de decir algo nuevo con y por medio de ellas, y un crítico sagaz como Alter también lo notaba en 1975:

Si ésta es la hora de la novela autoconciente, sin duda es una bendición a medias. Tal como indicaría la espectacular desigualdad de la ficción innovadora de hoy. La creciente insistencia de la auto-conciencia en nuestra cultura mayor ha sido a la vez una fuerza liberadora y paralizante, y esto se aplica igualmente a su desarrollo reciente en la expresión artística. Al respecto, la crítica debe ser especialmente precavida (220, mi traducción).

Y si la crítica tiene que ser «precavida» según Alter, tampoco está de más añadir que hay que pensar también en los críticos, que con Bajtín, recuperado en los años que proveen mayor apoyo «teórico» a la literatura en la literatura, contribuyen a una nueva visión de la estética narrativa. Si lo que más se aceptó del ruso fue cierta terminología que surge de sus ideas, la realidad es que su visión de la estética no ha tenido la misma recepción.⁴ Dada esa condición —y autores como Volpi y Aira parecen estar al tanto de los movimientos teóricos actuales, como muestro en otra parte— los «ataques» conceptuales de algunos de los nuevos narradores se centran por ende en la coquetería o cuestionamiento constante de lo que define al arte narrativo. ¿A dónde vamos a dar si ésa es una búsqueda perenne y archiconocida?

Preguntas como la anterior también comenzaron con los dadaístas hace casi un siglo, y desde los ochenta han sido refrescadas para mal o bien por olas sucesivas de narraciones ensimismadas, obsesionadas con la representación como

⁴ Imposible detallar aquí los nexos con Bajtín. Véase por ahora, Ródenas de Moya. En términos de estética, consúltese en la compilación de Ródenas de Moya (1995) los trabajos de Luis Beltrán Almería, «Ideología y estética en el pensamiento de Bajtín» (53-66) y el de Francisco Vicente Gómez, «La teoría estético-literaria de Mihaíl Bajtín: la 'poética sociológica'» (67-80). La mejor y más exhaustiva puesta al día sobre la relación entre el valor estético y la crítica se encuentra en Livingston (2005).

desempeño (la *performance*, anticipada ya por los *hapennings* de los sesenta). De hecho, en los años sesenta la narrativa hispanoamericana había llegado a una desaprensión normativa que demostraba en qué medida había que conocer las normas para poder ignorarlas. Esta es una de las conclusiones importantes de Block de Behar (92), autora de varias observaciones críticas tempranas y fundacionales de finales de los sesenta acerca de cómo la fascinación por el lenguaje durante el *boom* provenía de un fenómeno más hondo. Ese suceso mostraba que la literatura seguía existiendo, aun cuando prescindía de sus formas tradicionales (105).⁵ Block de Behar prepara el terreno para aceptar esa visión al decir que el uso de *bricolage* de parte de los «boomistas» parece demostrar «la consciente convicción del artista sobre un trabajo rapsódico que está realizando con materiales ya inventados y empleados por otros» (34). Este es el proceder que se da en *Quiero escribir pero me sale espuma* (1997) de Gustavo Sainz, autor primordial de «La Onda» mexicana. En esa novelita un joven de los años sesenta, aún sin libro publicado, quiere recrear el México de los años veinte para una novela que escribe. Pero no logra encontrar el tono, y sólo se puede concluir que lo mismo le ocurre a la ficción que enmarca esa otra ficción. Considerando el pasado narrativo experimental al que contribuyó Sainz inmensamente, lo que queda a su favor es la necesidad de seguir estirando los límites narrativos de su obra. Esto ya había ocurrido con los experimentos de Samuel Beckett que condujeron a la *nouveau roman*, que al parecer de Jauss (1986) introdujo «una forma de escribir sin distanciamiento estético; todo ello, para negar que la aisthesis fuera una postura literaria» (1986: 150). De la misma manera, la narrativa que giraba en torno al concepto de *écriture*, asevera Jauss, «al negar el placer estético, renuncia, sin darse cuenta, a las propiedades cognitivas y comunicativas de la aisthesis» (1986: 152).

Paralelamente, lo que había notado Block de Behar, y que sigue vigente para los nuevos narradores de hoy, es una lucha por la igualdad lingüística, que ve así:

Como avanzada de esta lucha sin esperanza contra lo literario aparecen las sublevaciones de una lengua, en tanto que todavía no es literatura. Vale decir, la literatura no radica tampoco en el material con que se manifiesta de la misma manera que el valor de la pieza maestra no se realiza en virtud del material precioso con que ha sido forjada. Sin embargo, la lengua literaria se ha venerado por su exquisitez y prácticamente era aprendida como si fuera una lengua más un adjetivo, es decir, una lengua distinta o perteneciente a una actividad especial. Constituía así una expresión técnica, muchas veces ajena, dialecto dentro de la lengua común (35).

Hay que tener en cuenta que un desarrollo natural de cualquier tipo de narrativa es que incorpore o asimile técnicas al cuerpo mayor de los métodos

⁵ Buena parte de la imprescindible compilación de Fernández Moreno (1972) se dedica a rupturas generacionales, experimentación, desplazamiento de géneros y destrucción formal de la narrativa. Véase los capítulos de Rodríguez Monegal, Jitrik y Campos. Paralelamente, se hablará de «antilitreratura», y subsecuentemente de «posliteratura», pero estos términos no despegaron, precisamente por su desdén de cualquier noción estética.

ficcios, como ocurrió con el fluir de la conciencia, que se da por sentado hoy en día, o con tratar de expresar lo inefable, experiencia que metafísicamente está más allá del poder del lenguaje. De acuerdo a tales progresiones, tal vez sea demasiado pedirle a los nuevos narradores notar o admitir que conceptos amplios como «arte», «gusto» y por cierto «literatura» cambiaron al mismo tiempo (del romanticismo europeo en adelante). Cuando cambiaron las acepciones de esos conceptos, nos recordó Raymond Williams en su *Marxism and Literature* (1977), la «estética» cambió de su sentido de percepción general a una categoría especializada asociada a lo artístico y lo bello. Como he notado, los nuevos narradores elevan los artificios técnicos a un extremo de virtuosismo deslumbrante, a la vez que los revelan como una farsa soberbia. Los neófitos se deleitan con la plenitud de sus espectáculos, pero en todo el frenesí se nota también un latido punzante de desolación, de lo inacabado. En ese tipo de distanciamiento, concluye Jauss, la experiencia estética asume la tarea de oponer, «frente a la experiencia atrofiada y al lenguaje al servicio de la «industria cultural», una función lingüístico-crítica y creativa de la percepción estética» (1986: 158). Wellek arguye que no hay duda de que, históricamente, ha habido y hay rasgos estéticos en mucho de la crítica, pero opina que la más cercana a este siglo quiere hacerse indistinguible de la ficción, y no reconoce que hay una obra literaria que debe ser entendida, que nos desafía y se nos impone (44). El paralelismo con la progresión y postura estética de los nuevos narradores que he examinado no necesita mayor ampliación.

CONCLUYEN LOS NUEVOS MAESTROS

La nueva narrativa de hoy no tiene, entonces, la necesidad de presentarse como parte de la resistencia discursiva de esta década, o de décadas anteriores, sino como una negociación entre el intimismo ensimismado de sus antecesores inmediatos (la «novela de lenguaje» combinada con la «novela del nuevo artista») y la fugacidad populista que todavía no se desprende de etiquetas, tenga ésta que ver con adopciones de tangos, salsa, tiras cómicas o superhéroes sexuales o sociales. Es una negociación que no quiere reivindicar estéticas, por lo menos visceralmente, y si las búsquedas siguen, ya no son tan suntuosas. Los nuevos ya no buscan una incoherencia entre el asunto y su representación, como intentó en su momento Severo Sarduy, por ejemplo. Hoy no dominan las ínfulas postconceptuales, y lo serial y los inventarios remplazan cada vez más a los fragmentos. La nueva literatura en la literatura ya no es un híbrido formado por la heteroglosia posmoderna (registros discursivos múltiples, de alta y baja factura, géneros mixtos, e historias banales dentro de historias fugaces) y narraciones premodernistas (moralidad convencional, la simulación de una tradición oral indígena). La práctica ha aprendido que el exceso de florituras estilísticas se convierte en una desmesura, con oraciones repletas de juegos de palabras, vocablos en lenguas extranjeras y autorreferencias infinitas. También rechaza la prosa que frecuentemente parecía enamorada de su propia sofisticación, y poco bravucona, giros que la convirtieron en conven-

ción y parodia de sí misma. Como recuerda Borges respecto a la «magia» de la ficción en la ficción:

Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad (1986: 327).

Por la propia dinámica del parangón que se impone a los lectores se plantean cuestiones que quizá hagan de la «literatura en la literatura» (ahora entre comillas, como memoria) un asunto generalmente baladí. Después de todo, si para los narradores de los sesenta y setenta el aforismo «Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo» (112), emitido por Wittgenstein en 1921, todavía tenía mucho sentido para el solipsismo del mundo que los rodeaba entonces, los narradores de hoy saben sobradamente que hay muy poco que se pueda decir con claridad, y por eso tienen que esforzarse más para no quedarse en lo obtuso. En 1950, George Boas (1973) propuso una defensa de lo ininteligible en el arte de su momento, e incluye el amparo siguiente: «A pesar de lo que han dicho en el pasado los teóricos de la estética, la gente persiste en ver las obras de arte pensando en todo y no con alguna facultad especial llamada percepción estética. Por ende ellos están condenados a fallar en su intento de encontrar en lo que es único aquellos elementos que no son únicos, para aplicar como estándares de excelencia una conformidad a reglas que ya no son aplicables» (431, mi traducción). De hecho, cambiar las proporciones de la práctica, es una respuesta, por que ¿qué son las fábulas sino historias que se han elevado fuera del alcance de la experiencia y el sentido común?

Como hemos visto, en varios casos los novísimos confirman con su ejemplo la antigua verdad de que nadie es buen juez en propia causa, porque lo que determina el significado de la literatura en la literatura no es una doctrina particular que separa la identidad estética del autor de la identidad estética de la forma narrativa. Hay que recordar entonces que, como hábito, su estética de la grafomanía sirve para estabilizar y anquilosar a la vez, para permitir comodidad, y trampas. El peligro, por supuesto, es que si los lectores conocemos las reglas de esta práctica se pierde el misterio, y las superposiciones son tan familiares que se las disfruta mejor como montajes de la evolución de un narrador. Adorno (1971) arguye que la estética contemplativa presupone que el espectador se distancia de las obras cuando se acerca a ellas, y por eso asevera: «Esta forma de gusto estético, prisionera del subjetivismo, debería reflexionar teóricamente sobre su fallo ante los más jóvenes artistas contemporáneos» (433). Después de todo, estos narradores forman parte de una dinámica común de la literatura y la vida: llevarse bien con los abuelos de esa práctica, y no tan bien con la generación que les antecede inmediatamente, que no es obligatoriamente la de sus padres. Sin embargo, es claro que como practicantes en un mundo más ancho y ajeno quieren delimitar la estética de la literatura en la literatura, para obtener resultados óptimos, porque *es* un empeño que supone proyectos ambiciosos.

Decir que tienen todos los defectos de la narrativa hispanoamericana también es decir que tienen algo de su genio. En estos años no nos queda otra opción que leerlos, porque algunos serán los maestros del futuro.

REFERENCIAS

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. (2000). *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo.
- ADORNO, Theodor W. (1971). *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus.
- ALTER, Robert. (1975). *Partial Magic: The novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press.
- CROCE, Benedetto. (1953). *Aesthetic as science of expresión and general linguistic*. Trad. Douglas Ainslie. New York: The Noonday Press.
- BARRENECHEA, Ana María. (2000). Borges y la narración que se autoanaliza. En *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- BARTHES, Roland. (1965). *Le Degrè zéro de l'écriture. Suivi de: Éléments de sémiologie*. París: Gonthier.
- BECERRA, Eduardo. (1996). *Pensar en el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la narrativa Hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- BERTI, Eduardo. (2004). *Todos los Funes*. Barcelona: Anagrama.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. (1969). *Análisis de un lenguaje en crisis*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.
- BOAS, George. (1973). In defense of the unintelligible. En Melvin Rader, (ed). *A Modern Book of Aesthetics. An Anthology*. 4ta ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- BOLAÑO, Roberto. (2004). Discurso de Caracas. *Entre paréntesis*. Ed. Ignacio Echeverría. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis. (1986). Cuando la ficción vive en la ficción. En *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)* (pp. 325-327). Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, (eds.). Buenos Aires: Tusquets.
- BOTERO JIMÉNEZ, Nodier. (1985). *Crítica de la novela moderna: teoría narrativa, estética y esquemas didácticos*. Armenia: Quindío, Editorial Quingráficas.
- BULLOUGH, Edward. (1973). Psychological Distance. En Melvin Rader (ed). *A modern book of aesthetics. An anthology* (pp. 368-384). 4ta ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- BYATT, A.S. (2000). *The biographer's tale*. London: Chatto & Windus.
- COLONNA, Vincent. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Francia: Éditions Tristram.
- CORRAL, Wilfredo H. (1996). Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística. *Revista Hispánica Moderna* XLIX, 2 (Diciembre): 267-284.

- FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.). (1972). *América Latina en su Literatura*. México, DF: Siglo XXI-UNESCO.
- GENETTE, Gérard. (2006). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Reverso.
- GÓMEZ, Sergio. (2002). *La obra literaria de Mario Valdini*. Madrid: Lengua de Trapo.
- HOSPERS, John. (1973). The aesthetic attitude. En Melvin Rader (ed.). *A modern book of aesthetics. An anthology* (pp.396-403). 4ta ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- JAKOBSON, Roman. (1975). Lingüística y poética. *Ensayos de lingüística general* (pp.47-365). Trad. J.M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Seix Barral.
- JAUSS, Hans Robert. (1976). La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. *La literatura como provocación* (pp. 131-211). Barcelona: Ediciones Península.
- . (1986). Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética (*voir plus de choses qu'on n'en sait*). En *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (pp.117-158). Trad. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Taurus.
- KAWIN, Bruce R. (1982). *The mind of the novel: Reflexive fiction and the ineffable*. Princeton: Princeton University Press.
- LIVINGSTON, Paisley. (2005). Literary aesthetics and the aims of criticism. En Will H. Corral y Daphne Patai (ed). *Theory's empire* (pp. 651-667). New York: Columbia University Press.
- MERINO, José María. (2005). Los límites de la ficción. En Antonio J. Gil González (ed). *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas* (82-91). *Anthropos* 208 (julio-septiembre).
- MONTERROSO, Augusto. (1978). *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. México DF: Joaquín Mortiz.
- NABOKOV, Vladimir. (1968). On a book entitled *Lolita*. En Page Stegner (ed.). *Nabokov's Congeries* (pp.231-238). New York: Viking Press.
- RIVERA, José Eustasio. (1990). *La vorágine*. Edición de Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1995). La autocrítica de la palabra: acerca de la enunciación en la novela metafictiva. En José Romera Castillo u otros (eds.). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor.
- WALTON, Kenneth L. (2004). Fearing fictions. En Peter Lamarque y Stein Haugom Olses (eds.). *Aesthetics and the philosophy of art*. (pp.307-319). Oxford: Blackwell.
- WELLEK, René. (2005). Destroying Literary Studies. En Will Corral y Daphne Patai (ed). *Theory's empire* (pp. 41-51). New York: Columbia University Press.
- WILLIAMS, Raymond. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial.

ZHIRMUNSKI, Viktor. (1992). Byron y Pushkin: el concepto de influencia literaria. En Emil Volek (ed. trad.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin* (pp. 191-203). Madrid: Fundamentos.

RECEPCIÓN: DICIEMBRE DE 2006

ACEPTACIÓN: ENERO DE 2007