Universidad de Guadalajara

CUCSH
CENTRO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Colección Graduados
Serie Sociales y Humanidades

10

Miguel Ángel Galindo Núñez

Topología de la metaficción

El metaescrito en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert



El término “madurez lectora” refiere a la capacidad de un lector para analizar de forma crítica un texto escrito, y está estrechamente relacionado con el concepto de “capital cultural”. Esta habilidad se desarrolla a través de la lectura y el análisis de textos literarios, lo cual permite al lector adquirir un mayor bagaje cultural y comprender mejor el *modus operandi* del escritor. Pero ¿qué ocurre cuando el nivel lector requerido por el escritor es más complejo? Si el escritor juega con los postulados mismos de la ficción, puede que sus lectores deban leer de una forma más perspicaz, pero también es posible que descubran nuevos presupuestos, como si —de repente— obtuviéramos una nueva perspectiva que cambiara todas las posibilidades interpretativas. Esto es lo que se estudiará a lo largo de nuestras páginas.

Topología de la metaficción

El metaescrito en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert

COLECCIÓN GRADUADOS
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 10

Miguel Ángel Galindo Núñez

Topología de la metaficción

El metaescrito en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert

Universidad de Guadalajara
2024

Tesis aprobada y recomendada para su publicación como tesis sobresaliente por la Junta Académica del Doctorado en Humanidades y financiada por el Programa para el Aseguramiento de la Calidad de los Posgrados (PROAC, 2024)

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos.

A860.409
GAL

Galindo Núñez, Miguel Ángel / autor

Topología de la metaficción: El metaescrito en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert / Miguel Ángel Galindo Núñez

Primera edición, 2024

Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

ISBN colección: 978-607-581-009-6
ISBN 978-607-581-417-9

Colección graduados
Serie Sociales y Humanidades; Núm. 10

1. Anderson Imbert, Enrique - 1910-2000 - Crítica e interpretación
2. Literatura argentina - Historia y crítica
3. Crítica literaria
4. Literatura hispanoamericana-Siglo XX-Historia y crítica
5. Autores argentinos - Siglo XX.
6. Novela experimental - Historia y crítica
7. Novela - Técnica
8. Literatura fantástica
9. Filosofía de la literatura

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial

Primera edición, 2024
D. R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
José Parres Arias 150
San José del Bajío
45132, Zapopan, Jalisco, México

Obra completa ISBN: 978-607-581-009-6
Vol. 10. ISBN: 978-607-581-418-6

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

INTENTO DE ANTIPRÓLOGO PARA UN LIBRO SOBRE LITERATURA ESPECULAR 9

A MODO DE PREÁMBULO 15

CAPÍTULO 1. ■ ¿Por qué el libro? La presencia del manuscrito y la escritura en la literatura 19
El mito: primer eslabón de la metaficción 20
Primeras manifestaciones narrativas 22
El origen mágico de la letra: el manuscrito 25
El manuscrito encontrado 26
Lo oral y lo escrito: el grimorio y su teoría del archivo 31
Las tradiciones discursivas del diario y la carta en la literatura 35
Una *puesta en abismo* literaria: manuscritos y diarios contemporáneos 38
Ejemplos contemporáneos de metaliteratura 41
Reflexiones finales de la metaliteratura 43

CAPÍTULO 2. ■ El metaescrito narrativo 45
Metaficción: el efecto *matrioshka* de los textos literarios 46
Los triángulos del icosaedro: las caras de la metaficción 52
Un cierre metaficcional, o no… 54
La verosimilitud como apoyo de la metaficción 55
La verosimilitud y el nuevo orden de ficción 56
Autoficción y autorreferencialidad: posible distorsión de la mímesis 60
La autoficción como género 61

El pacto autoficcional o el pacto ambiguo 63
La autorreferencialidad 65
El autor especular: el doble idéntico y el doble distorsionado 69
El doble distorsionado y el doble idéntico 72
Naturalmente, un metaescrito 75

CAPÍTULO 3. El metaescritor y el metalector en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert 79
Características de la obra de Imbert 83
La metaficción a partir de un libro imposible: "El grimorio" 92
Un primer acercamiento paratextual a partir del título 93
Las metáforas creativas en "El grimorio" 95
La lectura eterna; la escritura eterna 99
Tipología de la obra de Enrique Anderson Imbert 102
La metaficción clásica 107
La metaficción intertextual 117
La metaficción metaliteraria 129
La metaficción autorreferenciable 144
La metaficción fantástica 175
Casos mixtos 183
El adentro y el afuera: "La botella de Klein" 200
El umbral del paratexto y la macroestructura 203
El metalector en la botella 207
Cuando el metaescrito cobra vida: la voz de la metaficción intertextual 210
El metaescritor y su propuesta metaliteraria: la antinarrativa metaficcional 214

CAPÍTULO 4. Escritor, Imbert, Metalector 219
La poética de lo absurdo 220
De la narrativa al ensayo, ¿o a la inversa? 222
Los dobles idéntico y distorsionado: lectores idílicos y sus prefijos 224
Manuscritos: los metaescritos para Enrique Anderson Imbert 227
El libro como un elemento de poder: la palabra impresa 228

BIBLIOGRAFÍA 231

Más que una dedicatoria: un agradecimiento. Uno que viaja a muchos lados, porque esta tesis no se realizó con un solo esfuerzo, sino que estuvieron muchas personas involucradas. Mi asesora, la Dra. Marisol Luna Chávez; mi tutor en Argentina, el Dr. Ramiro Zó, a quien sólo debo llamar Ramiro.

En Argentina están los Rinland —todos en esa familia ocupan un lugar especial en mi alma—, Mayara Fernandes, las tantas librerías de viejo que—como Borges— fatigué hasta hacerme de la bibliografía que tanto necesitaba.

En México tengo a Imelda Quezada, con quien compartí muchas de mis inquietudes, Reyna Hernández Haro, Sergio Figueroa… hay tantas personas que me alcanzaron a escuchar por redes, por mensaje, en las aulas y pasillos. Esas quejas eran estrés y fatiga; realmente amé este trabajo.

A ese pequeño niño que llegó a mi vida cuando estaba terminando la tesis: fue agotador; pero valió la pena el esfuerzo. Y si terminé, fue por él: para darle un mejor futuro y buscar la banal certeza de un doctorado. ¿Debería incluir en este agradecimiento a mi marido, a mis gatos? ¡Pero si siempre han estado ahí! ¿En qué momento salieron que no me di cuenta?

¿Lo volvería a hacer? Claro que sí… ¿Sobre el mismo autor?: Mientras Enrique Anderson Imbert no sea reconocido como se debe, yo seguiré al pie de la metaficción: creando y recreando —¿metacreando?—, mientras el trabajo de este autor no esté completo… como dice el dicho: "Los cantares de antaño son los de hogaño".

Finalmente, quiero honrar la memoria de Andrés Bent Miró y del Dr. Pulpeiro: viven en nuestros corazones, en nuestras páginas y en la metaficción.

INTENTO DE ANTIPRÓLOGO PARA UN LIBRO SOBRE LITERATURA ESPECULAR

Abro un hilo argumental que no sé si responderá a un ejercicio lúdico y experimental que trace un vuelo de parapente para caer en saco roto sin posibilidad de degustación lectora.

Basta con posicionarse en una tentativa a ejercer un movimiento mínimo e imperceptible casi como un suspiro en la esencia de los paradigmas escriturales ya preconcebidos y anquilosados por el sistema reinante y gestante de perpetuidad discursiva de la Academia para temer un fracaso absoluto o la abúlica respuesta sin posibilidad de despegue o feedback lector. De intentos y dardos en la periferia es la dinámica gimnástica de toda escritura hasta la académica la más libre de o con baja energía macrobiótica, macroenergética y macrocreativa, salvo algunas considerables interrupciones disruptivas del canon como es incluso el autor del libro que prologo.

Comienzo este intento de rechazo a redactar este dispositivo textual, llamado prólogo. El preámbulo, introducción, proemio, prolegómeno, preliminar, exordio, prefación, prefacio, "ese texto con el que empieza un libro", "ese paratexto que se opone al posfacio", "esas palabras que están delante de lo que quiero leer y siempre las salto y evado", "hay algo delante del texto que quiero devorar, pero no sé para qué está" y entre otras acepciones de índole textual variopintas.

Debo decir que la función genésica escritural o mi intención escritural siempre queda condicionada o debería ajustarse a distintas variables: una respuesta ante un pedido expreso para la confección de este dispositivo textual -esta micropieza engarzada en una macropieza-, una cápsula textual informativa e interpretativa del texto y una *captatio benevolentiae* textual de índole persuasiva y argumentativa destinada a atraer al lector y reternerlo[1].

[1] Si el lector promedio de este intento de antiprólogo desea seguir incursionando por los registros del ecosistema editorial en cuanto a los paratextos, puede consultar el libro bastante pedagógico: M. Alvarado (1993). Paratexto. Eudeba.

Esta orientación o premisa discursiva puede tener algunos ecos o vaivenes reticulares en una tendencia disruptiva a lo antiacadémico para proponer una mirada fresca y dinámica a la escritura de la ciencia. Aunque sea pasible que la flecha se vuelva al arquero, intento arrojar esta saeta lingüística impulsada por un corriente que ya tiene sus años de herencia discursiva, con registros que datan de principios del siglo XX, como el periodista español Julio Camba Andreu, que en su tratado *Sobre casi nada* (1934) realiza un juego metaficcional hablándole al propio corrector de su texto en este efecto lúdico entre lo académico y lo anti: "Y perdóneme el camarada corrector esta pequeña disertación que, quizá por tener un sentido antiacadémico, me haya resultado un poco académica" (151)[2].

Finjo demencia creativa y alego que cualquier lapsus o incongruencia tanto léxica, morfológica, ortotipográfica, semántica, pragmática, discursiva e impulsiva, se debe a una disputatio celestial entre la musa "La de la bella voz"[3] proclive a la elocuencia y la musa "La Celestial"[4] de lo exacta y objetivo tal vez ocasionada por la intromisión del humor de musa "La festiva"[5]. Musas que se hacen presentes sin ser invocadas, pero dándole una pose académico-grecotradicional casi emulándolo un cliché de la Academia.

Googleo para trazar siliconizadamente la existencia de otros prólogos u otras recetas mágicas cómo redactar este tipo de discursos, me encuentro que hay incluso casi miembros de lo que podríamos dar en llamar una Asociación de Consejeros Mundiales en Contra del Prólogo, sin tener existencia como tal ni normativa constitutiva pero sí proliferan ciertos miembros de número por doquier como Sinjania una empresa asesora de escritores que directamente postula dos motivos para no escribir un prólogo[6]: el primero, porque se trataría de un texto ya desusado, gastado, remanido y el segundo, porque todo lo expuesto el prólogo podría estar en el cuerpo del texto. Una razón más para preguntarme si debería haber escrito o no el discurso que están leyendo.

---

[2] El *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española* de la RAE versión en línea, registrar esta historia del uso de "antiacadémico": https://www.rae.es/tdhle/antiacad%C3%A9mico

[3] Calíope.

[4] Urania.

[5] Talía.

[6] "Dos motivos por lo que no escribir un prólogo". https://www.sinjania.com/escribir-un-prologo/

Hasta pensar que la IA puede arrojarme un salvavidas genésico para producir este texto puede ser un vericueto de producción discursivo válido en tiempos de metaficción en los modelos de lenguaje avanzados. Tal vez, este escrito sea producto de un certero *prompt* asertivo genésico generado por *prompts* AI generators, es decir que la metaficción se irá multiplicando exponencialmente, la IA me generará instrucciones para otra IA que terminará haciendo mi trabajo en una comunidad de inteligencia artificial hasta con posibilidades de borrar el trazo "artificial" y simular cada vez más a mi humanidad.

Incluyo una definición de metaficción que podría ir spoleando el tópico que encontraremos en las páginas de este libro. Carlos von Son nos dice que "La metaficción es la práctica de la escritura autoconsciente, de una escritura que atrae la atención a sí misma, y sobre todo al proceso mismo de su creación"[7]. De esta forma, la metaficción sería una suerte de agujero negro escritural que engulle y refleja literatura con fuerzas endógenas y exógenas trazando direcciones reticulares entre los textos.

Junto a definiciones, propuestas discursivas, excusas textuales y objetivos escriturales, creo atinado poner en esta mesa otras cartas argumentativas y en este caso, sería presentar a conceptos emparentados con la metaficción, una suerte de hermanos adoptivos: "ficción autoconsciente" (*Self-conscious fiction*) acuñada por Robert Alter (1978)[8], "narrativa narcisista" (*Narcissistic narrative*) propuesta por Linda Hutcheon (1980)[9], "autorreferencialidad" (*Self-referentiality*) vinculada a lo metaficcional por Svend Erik Larsen (2005)[10] y por último, la "construcción en abismo" (*Mise en abyme*) introducida por André Gide (1889-1939)[11] al

---

[7] C. von Son, (2000) "El libro: posibilidad de metaficción, metalectura y estética", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (University of Texas en El Paso), 5, p. 38.

[8] Se refiere a aquellos novelistas como Cervantes o Machado de Assis, que ponen en el foco al estatus artefacto de una novela. *Cfr.* Alter, R. (1978). *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre.* University of California Press.

[9] Se trataría de la autoconciencia textual de forma figurada. *Cfr.* L. Hutcheon (1980). *Narcissitic Narrative. The Metafiction Paradoxe.* Wilfrid Laurier University Press.

[10] De alguna forma, se refiere a la manera en que los textos pueden referirse a sí mismos. *Cfr.* S. Erik Larsen (2005). "Sel-Reference: Thery and Didactics betwen Language and Literature", *The Journal of Aesthetic Education*, 39 (1), 13-30.

[11] En esta "construcción en abismo", se puede hablar de "literatura dentro de la literatura", "cine dentro del cine" o "pintura dentro de la pintura". *Cfr.* A. Gide (1948). "La Pléiade". *Journal 1889-1939.* Gallimard (p. 41).

hablar de *Las meninas*, *Hamlet* y *Wilhelm Meister* pero con una amplia tradición de uso. Una suerte de familia metaficcional ensamblada que la crítica literaria reúne en ocasiones.

Kilómetros de distancia nos separan de Argentina y de México, pero creo fervientemente no sólo en la posibilidad de discurrir sobre metaficción literaria, sino de defender una metaficción humanista que nos vincule en los afectos con el autor de este libro.

Meme como poliedro ficcional, como el de Spiderman multiplicado autoseñalándose identitariamente. Así se torna este antiprólogo metaficcional en una red metaficcional memística que se autoseñala buscando su sentido literario en otros textos y otras lecturas[12], un texto que es leído y escrito por otra persona que es leída y reescrita hasta un multiverso especular.

Nunca debería negar que el síndrome de la página en blanco puede replicarse metaficcionalmente con cada página. ¿Qué es una página en blanco sino posibilidades de páginas repletas? ¿La página en blanco es parte de este agujero negro del que estuvimos discurriendo hace un rato? Creación y frustración, estados pendulares de la génesis escritural.

Otorgo importancia al marco teórico sumamente sólido del trabajo que podrán disfrutar en estas páginas, no solo en las citaciones que siguen fielmente normativas preestablecidas sino en la capacidad alquímica de crear nueva teoría para ilustrar la obra de Anderson Imbert. Tal vez, todo este libro funcione como una ouija lectora para comunicarse con el escritor argentino y todos estemos jugando con este vehículo comunicacional para acercarnos a su voz.

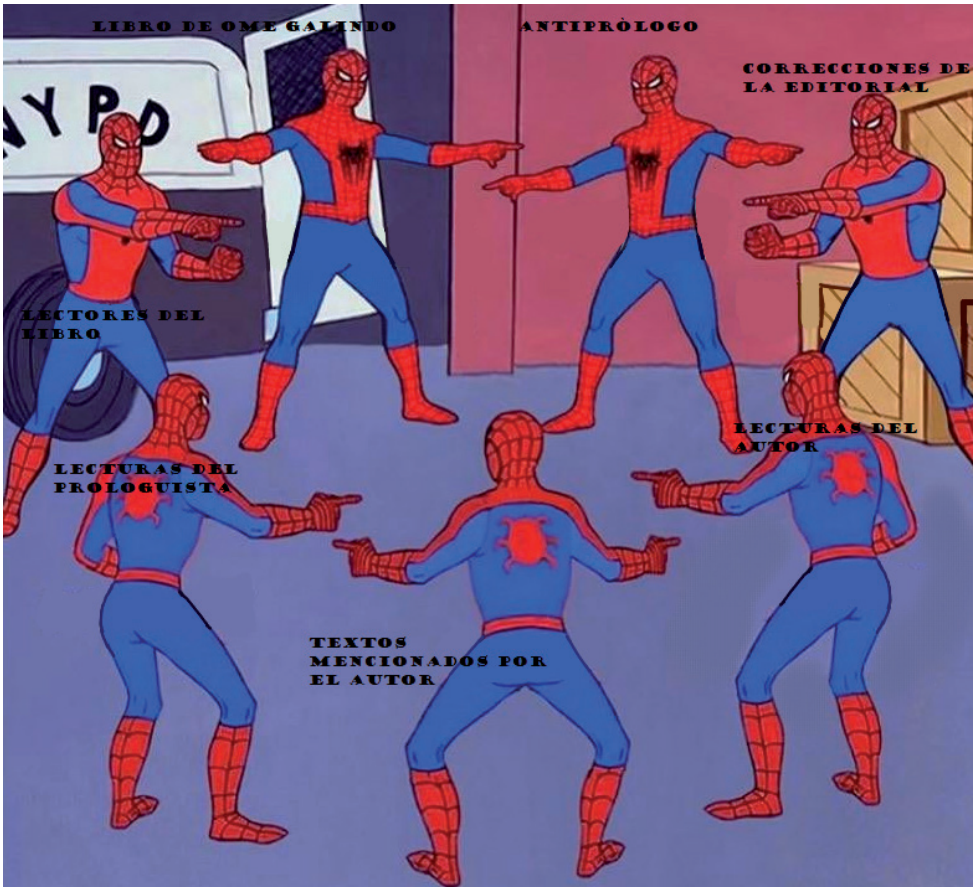
Presento en este texto solo algunas coordenadas para proceder a una antesala lectora del libro de Ángel Galindo. Espero que dicha brújula escritural lleve a buen puerto lector a varios curiosos que se topen con este libro.

Quien escribe este libro sabe fielmente establecer una prosa académica de solidez, creatividad y de claridad que sabe tensar la cuerda de lo científico-discursivo con sus dotes de autor de microficciones, cuentos y novelas. Esto responde a la forma en la que la difusión de la ciencia nos impele a repensar nuestros escritos y cómo impactar al lector promedio para que sirva de anzuelo lector.

Respecto a todas estas posibilidades argumentativas que he estado esgrimiendo creo que plantear que este antiprólogo sea un metaescrito para leer el texto de un tal Ome Galindo, es demasiado pretensioso.

---

[12] Para conocer la historia detrás de este esta suerte de metameme, pueden consultar: https://www.smashmexico.com.mx/marvel/la-historia-detras-del-meme-spider-man-senalando-a-spider-man-origen/



Siempre que sea explícita mi intención de presentar este antiprólogo no me condenará a absurdas pretensiones de posicionarme como un metalector del autor de este libro. Prefiero reconocer que mi discurso es ambiguo y contradictorio.

Tristan Tzara ya por el 1918 en alguna revista homónima a su vanguardia establecía la ambigüedad intrínseca que tiene toda creación: "Estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación. No estoy a favor ni en contra y no explico porque odio el sentido común"[13]. En ese sentido, es intento de antiprólogo se enmarca humildemente en esa ambigüedad bamboleante de una producción. Esta antesala textual a penas puede ser considerada como una pequeña llave lectora para abrir la puerta discursiva del libro que tienen en sus manos.

[13] La George Mason University lo tiene digitalizado al manifiesto: https://mason.gmu.edu/~rberroa/manifiestodadaista1.htm

Uno se ve eclipsado por el conocimiento también metaficcional del autor de este libro que logra trazar vínculos y relaciones de forma trasnacional, diacrónica, supratextual, intertextual y transtextual sin que nosotros como lectores nos perdamos en tal abanico de contenidos.

Viendo llegar el final de este escrito pienso que este intento de antiprólogo no solo fue un intento y todos estas grafemas, morfemas, palabras, párrafos y páginas desaparecerán con la escritura cual instrucción secreta de Misión Imposible.

What? Sí, puede que quede en su memoria este texto o tal vez, ya haya madurado y haya crecido hasta una edad textual para ser considerado un discurso independiente que responda por sí solo de forma inmanentista y rompa el cordón umbilical autorial.

Y el final llega y la escritura comienza a proceder con un tempo en cámara lenta y las palabras se empastan y las ideas recirculan.

Zigzageando en el fin de este escrito silencio mi voz escritural para dar paso a la autorial correspondiente. A disfrutar de la lectura.

Ramiro Esteban Zó
Coordinador de la UGPDC
Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO
Mendoza, Argentina

El término "madurez lectora" refiere a la capacidad de un lector para analizar de forma crítica un texto escrito, y está estrechamente relacionado con el concepto de "capital cultural". Esta habilidad se desarrolla a través de la lectura y el análisis de textos literarios, lo cual permite al lector adquirir un mayor bagaje cultural y comprender mejor el *modus operandi* del escritor. Pero ¿qué ocurre cuando el nivel lector requerido por el escritor es más complejo? Si el escritor juega con los postulados mismos de la ficción, puede que sus lectores deban leer de una forma más perspicaz, pero también es posible que descubran nuevos presupuestos, como si —de repente— obtuviéramos una nueva perspectiva que cambiara todas las posibilidades interpretativas. Esto es lo que se estudiará a lo largo de nuestras páginas.

El presente trabajo tiene como antecedente mi tesis de maestría donde se estudiaron cuatro figuras de la literatura argentina: Bioy Casares, Borges, Anderson Imbert y Cortázar. Ahí conocí la basta producción literaria del tercero y descubrí muchos elementos curiosos sobre su creación. Mi interés en Enrique Anderson Imbert —además de una identificación como crítico literario y escritor con mi propia persona— se debe a la poca crítica sobre su obra; aunque su presencia en la historia literaria pueda ser considerada vaga, es importante tener en cuenta que Argentina tenía muchos otros escritores que acapararon la crítica en su época.

Enrique Anderson Imbert es conocido por su habilidad para crear mundos complejos y detallados para invitar a los lectores —sobre todo los académicos— a explorar las muchas posibilidades de la ficción. Su obra literaria se caracteriza por una combinación de elementos fantásticos, surrealistas y realistas, los cuales —en conjunto—, crean una atmósfera única y cautivadora. A pesar de su destacado lugar en el mundo académico y tener como sus antiguos alumnos a tantos

autores prolíficos, sólo se encuentran disponibles en las aulas de clase y librerías un par de cuentos de Enrique Anderson Imbert. Pese a que posee elementos metaficcionales que entretendrían el foco de cualquier crítico, se lee —desgraciadamente— poco de él, incluso entre quienes alguna vez fueron sus discípulos. Y a pesar de que Anderson Imbert fuera reconocido por su genio literario y su destacado lugar en academias estadounidenses dedicadas a la enseñanza de la literatura, también fue fuertemente criticado por los grupos bohemios de Cortázar y de Borges.

Existen análisis de sus obras, libros dedicados a hacer homenaje luctuoso e incluso publicaciones de lo que no pudo hacer en vida; yo mismo he tomado partida en el asunto y desarrollado trabajos sobre su obra para rellenar los puntos de indeterminación en la crítica sobre el autor, a decir: la ponencia "La expresión de la lucidez por medio de la Teoría del Archivo en H.P. Lovecraft y Enrique Anderson Imbert" dada en el Coloquio de Estudios sobre el Necronomicón, celebrando 125 años de Lovecraft (2015), publicada en *Memorias de R'lyeh* en ese mismo año; la ponencia "La verdad de un manuscrito: el método hermenéutico ontológico realizado por personajes de literatura fantástica" para el XV Congreso Internacional de Literatura: Memoria e Imaginación de América Latina y el Caribe (Por los derroteros de la oralidad y la escritura) en la Universidad de Guanajuato, y publicado por la Universidad de Guadalajara en el libro *Estereoscópica de las Humanidades* del 2019; la charla 「エンリケ・アンデルソン・インベルというアルゼンチン人の作家」 [Enrique Anderson Imbert: escritor argentino] realizada en japonés para el evento internacional Purezen México en el 2021; la conferencia "La sonrisa sin gato: la metaficción literaria en la obra de Enrique Anderson Imbert" impartida en la Universidad Nacional de La Plata en el 2022; "Metaficción y fantasía en las realizaciones audiovisuales" impartida para el Instituto Universitario Patagónico de las Artes en General Roca, Río Negro, Argentina, entre otras citas y referencias en trabajos críticos y artísticos distintos.

Anderson Imbert merece ser estudiado no sólo como una figura literaria de su tiempo, ganador del premio Konex, profesor laureado y escritor prolífico, sino también porque su obra refleja muchos de los temas repetidos innumerables veces en la cultura escrita actual.

Ahora, si nos enfocáramos a la obra metaficcional del autor, encontraríamos de manera sutil algunos elementos a su narrativa, como el acto de escribir, el leer y las colecciones de libros, ligados a lo que se desea analizar y pueden proporcionar pistas para entender mejor su obra. Por ejemplo, ¿por qué coloca estas figuras de forma recurrente en su narrativa? ¿Qué podría significar para

los estudiosos encontrar estos elementos en textos metaficcionales? ¿De qué manera Anderson Imbert se abona a la tradición discursiva del manuscrito? y, ¿qué tipo de propuesta de trabajo puede confeccionarse a partir de su obra para aplicarlo en otros escritores? El uso de este autor como referente se justifica al darnos cuenta de que Anderson Imbert fue un modelo para muchos profesores de primario, secundario y universidad de la Argentina.

Asimismo, quisiera hacer unas consideraciones personales sobre el presente estudio: Bajo la tutela de la Dra. Marisol Luna Chávez se inició este trabajo con el que originalmente me postulé a una beca del CONACYT. Del 2019 al 2022 ella se volvió mi asesora de tesis, presentando finalmente este trabajo para el 2023. Estoy agradecido de cómo me guio a descubrir tantas cosas sobre Enrique Anderson Imbert. Yo también le agradezco haberme dejado presentarle a este gran escritor.

Del mismo modo, agradezco infinitamente al Dr. Sergio Figueroa por todo el apoyo que me ha dado en este trabajo, siendo sinodal de mi tesis e invitándome a desarrollar un trabajo futuro sobre este tema. En misma sintonía a la Dra. Dulce María Zúñiga y a la Dra. Tere Arce: ambas leyeron mi tesis y dijeron cosas hermosas de mi trabajo durante la defensa de tesis. Y, por último, pero no menos importante, a la Dra. Tere Orozco quien tomó las riendas del Doctorado en Humanidades y que estuvo ahí para ayudarme en todos los procesos administrativos y desahogar muchos cuellos de botella en los que me había metido durante todo el proceso.

La bibliografía sobre y por este autor, es casi imposible de encontrar actualmente; y sobre todo en México. Dejando de lado los libros —tanto legales como ilegales— hallados en internet, adquirir los libros de Anderson Imbert es una labor titánica. Apenas hay un puñado de sus ejemplares en librerías y las bibliotecas tienen pocos ejemplares de él.

Para ir a la raíz y buscar ejemplares en Argentina, me postulé al Programa de Becas Internacionales, del Programa de Cooperación Educativa y Cultural entre la República Argentina y los Estados Unidos Mexicanos para realizar una estancia doctoral en Mendoza, Argentina bajo la tutela del Dr. Esteban Ramiro Zó. Las fechas de la estancia correspondían desde el 1 de junio y hasta el 31 de julio de 2020 en la Universidad Nacional de Cuyo; sin embargo, la pandemia por COVID cortó las fronteras y generó una incertidumbre mundial sobre la estancia. Incluyo ahí mis labores académicamente, pues cuando todo se detuvo, el estrés cortó de tajo cualquier acción.

Para cuando terminé las clases de mi doctorado, la pandemia relajó sus restricciones y, para mi fortuna, dos años después me dieron la posibilidad de ter-

minar mi investigación en Argentina. Del 13 de junio al 28 de julio de 2022 dediqué mis esfuerzos para realizar el capítulo 3 de este trabajo con ayuda del Dr. Zó en Mendoza. También tuve apoyo de la Beca Grodman para una estancia breve en Buenos Aires para perfeccionamiento artístico, la cual aproveché sobremodo para recabar la mayor parte de bibliografía del autor. Esta tesis no habría sido posible sin estos viajes, pues muchos libros los terminé encontrando en rincones desconocidos de librerías de usado, similar al protagonista del cuento "El grimorio", donde encuentran el manuscrito original del Judío Errante entre todos esos ejemplares; ojalá no me pase lo mismo al leer ese libro adquirido a las 21:00 horas, con un clima de 8°C en las calles con aguanieve de la Patagonia: de hecho, —curiosamente—se trataba de *El grimorio*, primera edición de 1961.

Volviendo al tema académico: si se tuvieron que realizar semejantes viajes y recorrer cinco provincias para encontrar —aún incompleta— la obra de Enrique Anderson Imbert, está en evidencia la falta de posicionamiento de este autor como un referente nacional. Se escuchaba constantemente un: "¡Buen autor; pero no tengo nada de él!" en todos lados. Este olvido es injusto, por ello la pertinencia de este trabajo remonta demasiado.

Sin duda, el esfuerzo de haber recorrido calles y calles de librerías, pasado horas en bibliotecas y buscado hasta el hartazgo referencias al autor, así como leer sus obras una y otra vez, generaron el estudio que aparece a continuación. Si de este trabajo surge un interesado en conocer la obra de Enrique Anderson Imbert, ya se habrá ganado bastante, pues no me gustaría dejar en el *oblivion* textos tan ricos como estos. De manera que esta tesis es apenas un primer escalón en esa escalera que deseo tramitar buscando la reimpresión del autor en su tierra natal y volverlo un clásico rescatado: un literato de consulta recurrente y devolverle el lugar que la historia, los cambios políticos, el nacionalismo y las envidias le negaron. Ojalá esta propuesta caiga en buenos ojos para replicar el análisis en otros autores, geografías, idiomas y perspectivas.

CAPÍTULO 1.

¿Por qué el libro? La presencia del manuscrito y la escritura en la literatura

En el punto más elevado de Asgar, se encontraba el palacio plateado de Valaskjalf. Desde allí, Ódin vigilaba los nueve mundos; pero había un vacío que no lograba conocer: el futuro. Visitó el hogar de las Nornas dentro de las raíces del gran fresno Yggdrasil, pero sus respuestas no satisficieron al Padre de los Dioses. Fue entonces con su tío, el ser más sabio de la creación: el gigante Mímir. Él le permitió a Ódin beber de la fuente del gran fresno si a cambio daba como sacrificio su ojo izquierdo.

Cayó en la fuente sagrada el globo ocular de Ódin y en cuanto las aguas misteriosas tocaron sus labios, en su mente se revelaron el pensamiento y la memoria; pudo entonces saber todo aquello que les depararía el destino a los Vanires y Æsires.

Al verlo y saberlo casi todo, buscó un modo de explicar su conocimiento a otros. Realizando un nuevo autosacrificio: fue al tronco de Yggrasil y atravesó su carne con su lanza Gungnir, quedando colgado de cabeza durante nueve días. Durante aquel momento de reflexión y meditación constante, atrapó en su mente las runas: los 24 signos del *Futhark*, signo inequívoco del razonamiento, de la historia, de la magia y del conocimiento, en una palabra: la escritura.

El mito de Ódin aparecido en la *Völuspá* [*La profecía de la Vidente*], datado en los 1200 d.C., nos cuenta cómo se volvió el ser más sabio de los nueve mundos, y esto gracias a la escritura. Este sistema de signos lo conocemos como *Futhark* y no fue el primero de todos. En cada cultura existe un mito de cómo la letra llegó a los humanos y cómo nombramos nuestra realidad, llámense Thot, Itzamná, Ganesh, Nabu o el mismo Dios que le entregó a Moisés sus Tablas de la Ley.

Es verdad que la escritura nos permitió expresar ideas, aunque su inicio tuviese más relación con la organización matemática que con el arte mismo, y a pesar de que la reflexión sobre la historia de la letra pareciera no tener cabida en este trabajo, sí importa algo: ¿persiste nuestra relación con el libro, con el manuscribir y con el coleccionismo de los libros? Podrán parecer baladíes estas preguntas, pero en el mundo de las Humanidades los libros, la letra, el acto de verter el pensamiento en algo duradero, es lo que nos mueve, lo que nos ha permitido avanzar como sociedad y, sobre todo, empezar a reflexionar en torno a nuestra propia existencia.

El mito: primer eslabón de la metaficción

> *Y cuando terminó de hablar con Moisés sobre el monte Sinaí, le dio las dos tablas del testimonio, tablas de piedra, escritas por el dedo de Dios.*
> *La Biblia* (Ex, 31: 18)

En la antigüedad, era imposible separar el acto creador de la religión; esto, entre muchas otras razones, explica por qué la mayoría de los dioses involucrados en la escritura eran a su vez hechiceros. Dejar la palabra como una evidencia tácita de lo ocurrido es tanto una experiencia religiosa como cultural. Ernst Cassirer en su libro *Antropología filosófica* (1944) explica la importancia de la religión como sistema de creencias antes de desarrollarse siquiera un concepto de "cultura". De esto podemos concluir que hay mucha más relación entre ambos conceptos de lo que se esperaría. A lo largo de estas páginas trataré de explicar cómo funciona la metaficción en la literatura; sin embargo, durante mi argumentación usaré términos y situaciones que considero importante explicar a modo de antecedentes los cuales se remontan hasta los orígenes mismos del hombre.

Si revisamos las mitologías, Ódin no es el único creador de la escritura, también está el dios Tot con los egipcios, así como Ganesh en la tradición hindú, tenemos a Dios en el mito cristiano pues impone en las Tablas de la ley su dedo para confeccionar las leyes de su pueblo. Cada uno de estos relatos se enfoca específicamente en darnos a conocer el origen de la palabra escrita; así, ésta adquiere un valor especial.

> Las primeras leyes, los primeros códigos, fueron compuestos en verso; la rima, la aliteración, el ritmo, las figuras retóricas y poéticas les daban una autoridad,

> una majestad, que no podrían tener jamás en el idioma ordinario de todos los días. Los hacía, además, fáciles de recordar, como los poemas épicos, que se valían de un estilo formulista similar como recurso mnemónico. En el origen el orden que aspira a establecer el derecho es gramatical, y es la pericia gramatical, retórica e interpretativa la que va a servir de base a la práctica jurídica a lo largo de la historia: la capacidad para redactar y leer documentos de manera que se atengan a la verdad o la expresen (Echevarría, 2011, p. 10).

Además de servir como decreto, hay una relación estrecha entre el proceso de escritura y la cultura; al menos en lo que a caligrafía se refiere. El tipo de letras, silabogramas o ideogramas utilizados, están determinados por el entorno de los asentamientos humanos; por ello en sumeria se optó por el cáñamo y arcilla, así como en el lejano oriente, refinaron el arte del pincel para utilizarlo en su escritura. Su mismo contexto geográfico abonó al desarrollo de ciertos procesos de escritura. Por ejemplo: Grecia y Roma tallaban en piedras sus palabras, por ello se vieron en la necesidad de hacer trazos rectos con ciertas curvas para representar una diferencia entre cada grafía; Ódin talla en verticales y diagonales debido a que la madera podría romperse con facilidad al tallarse en un ángulo recto. Todo esto nos permite identificar la evolución de la caligrafía a lo largo de la historia y su función mitológica.

La escritura por sí misma nació de la necesidad de representar la realidad: *mimesis*, le llamaba Aristóteles en su famosa *Poética*. Así, la letra se dio la oportunidad de hablar de aquellos eventos no-miméticos. De esta forma la mitología, surgida de una tradición oral, se asentó más tarde en algo más eterno como la escritura. Pasó bastante tiempo para que la literatura naciera a partir de esta reinvención de lo real y dar paso a lo imposible o imaginario; y mucho más: ejercicios que rompen con la misma ficcionalización como lo veremos en un par de capítulos adelante.

Los mitos tienen un papel muy importante en la historia de las mentalidades. Claro, lo sobrenatural —todo aquello más allá de la propia naturaleza determinada por el hombre— ha franqueado a la cultura (Calvino, 2010, p. 11). Después de asentarse y comenzar a adorar a sus deidades, la humanidad, en sus ciudades y rutinas, debe ver qué existe más allá de su realidad, y configurar, a partir de su lenguaje, entes imposibles de describir, ya sean magos, criaturas maravillosas, espíritus o potestades de la naturaleza. Tenemos la idea de que los dioses coexistían con los humanos. Bien han hablado del carácter sobrenatural de las tradiciones orales James George Frazer, Joseph Campbell y Mircea Eliade.

Para el caso exclusivo de lo sobrenatural, el literato —o protoliterato si referimos a una tradición oral— empezó a plantearse cómo entender todos estos imposibles. Surgieron demonios, brujas y otra infinidad de seres los cuales mostraban una realidad increíble para la gente. El punto —como llegó a decirnos el profesor Rafael Torres Sánchez durante sus clases—, no es comprobar si las brujas volaban o lanzaban hechizos; lo importante para la historia de las mentalidades es que la gente lo creía. Estos temas eran algo del día a día: para la gente, en el mundo existían los monstruos, genios y seres de maravilla, tanto así, que fueron subvirtiéndose en las manifestaciones artísticas.

En *Las metamorfosis* de Ovidio existen temas similares a los de Kafka, y en las *Mil y una noches* encontramos a un *d'jin* que cuenta su escape de las garras de un *ifrit*: pero no terminará de captar la atención de la palabra "fantástico". Esto formó parte de los orígenes de las tradiciones escritas de varias culturas; y pasaron alrededor de mil años para que manifestaciones como las sagas se transformaran en el cuento de hadas.

> Este arte empezó siendo oral, oír cuentos era uno de los pasatiempos de las largas veladas de Islandia. Se creó así, en el siglo x, una epopeya en prosa: la saga. La palabra es afín a los verbos *sagen* y *say* (*decir*, y *referir*) en alemán e inglés. En los banquetes, un rapsoda repetía las sagas (Borges e Ingenieros, 1996, p. 152).

Delia Ingenieros y Borges, así como J.R.R. Tolkien o Isaac Asimov, no sólo verán en estas imaginerías y canciones, los rituales del pasado y la recuperación de la memoria cultural de un pueblo —como lo explicaría Mircea Eliade—, sino también los primeros pasos de la literatura.

Primeras manifestaciones narrativas

Según Ernst Cassirer, todas las sociedades transitan desde el mito a las artes en su desarrollo antropológico; de esta reestructuración y afinamiento de las creencias y narraciones orales surgió el cuento tradicional, lo que en Alemania será el *Märchen*. El *Märchen* es una coyuntura entre el mito y la narración de autor. Este relato incluye hadas, dioses, seres supernaturales y demás entidades que rebasan las posibilidades cognitivas del receptor del mensaje. Llamarles "cuentos de hadas" podría parecer peyorativo para muchos; y para evitar discontinuidades semánticas, usaré la palabra alemana *Märchen*, pues estos son un eslabón importante. Además, no sólo es el país germano, sino todo Europa donde surgirán narrativas similares: personajes enfrentando a entes paranaturales, o inmiscuidos en peripecias más allá de las limitaciones humanas. ¿Qué característica tienen

como para ser relevantes en un estudio como el que pretendemos hacer? El rompimiento mimético que esperamos no es el único elemento importante, sino en su carácter sobrenatural; los narradores contaban todo de manera "realista", "tética" o "*pseudomimética*". Esto es relevante para nuestro estudio pues veremos cómo los autores jugarán con este efecto de maneras imaginativas.

Volviendo a nuestro desarrollo histórico, convendría mencionar a uno de los folkloristas que analizó este proceso de lleno: Vladimir Propp (Владимир Яковлевич Пропп), uno de los más famosos estructuralistas rusos, quien, como su epíteto lo describe: descubrió la estructura de varios cuentos tradicionales al analizar una muestra significativa de los 680 cuentos rescatados por el folklorista Aleksandr Afanásiev (Александр Николаевич Афанасьев). Propp colocó sus hallazgos dentro de su ya célebre libro *Morfología del cuento* (1927), Морфология сказки, en dónde se especializaba en el "cuento popular" —derivación de "*populi*"—; aunque él use en su título la palabra "сказки" la cual tiene un sentido similar al de "*Märchen*", y lo que muchos han traducido como "cuento popular fantástico", pero que Propp especifica como "волшебным сказкам" ("cuentos mágicos" o "cuentos maravillosos"); en otros momentos utiliza el término "сказки тебе" (cuento de hadas), ambos en sintonía con el *Märchen*; y muy distante de la traducción de "fantástico".

El intento de Propp es relevante para nosotros pues estas narraciones estaban inmiscuidas dentro de "[…] un género de extrema diversidad, y por consiguiente no es posible encararlo directamente en su conjunto […]" (2008, p. 6). Los estudios de Propp sirven como antecedente para comprender a lo maravilloso, término que está jugando un vaivén con lo fantástico. La maravilla refiere a la posibilidad de que todo lo narrado en el texto sea posible: aquí Perrault, los hermanos Grimm, Afanasiev mismo, tendrán un punto común, pues: "Cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso" (Burlá, 2003, p. 15). También pertenecen a este tipo de relatos los que colocan de forma verosímil, pero increíble, ciertas geografías extrañas. Por eso, en el cuento maravilloso se inicia con el "Había una vez…" o "En un lugar muy muy lejano…", pues incitan a la posibilidad de que en otros tiempos o en otros lugares sucedieran estos prodigios sobrenaturales tan comunes para aquel contexto.

Cabe repetir que seguimos moviéndonos por territorios ajenos a lo fantástico, sino sus fronteras; este contacto podría desencadenar la metaficción de nuestro interés. El *Märchen* —en su cualidad de relato maravilloso— y el mito

son producciones provenientes del *folklore* las cuales permanecen en el imaginario hasta nuestros días. Aquí también podrían mencionarse otras dos creaciones similares: el relato caballeresco y la hagiografía, con su buena cantidad de actos sobrenaturales, monstruos inigualables y la intercesión de santos o del dios católico. Los héroes son la cristalización de los ideales de un pueblo, incluyendo su religión, y, en ocasiones, Dios intercede por ellos. A esto, David Roas ha buscado llamarle "maravilloso cristiano", pues los fenómenos sobrenaturales están debidamente explicados en su contexto, pese a la creencia o fe del lector (2001, p. 13).

Aunque debería puntualizarse algo muy importante: la gente creía que algunos de estos relatos eran verdaderos. Había pruebas tangibles de su paso por el mundo: dedos, ostias, fragmentos de cruces. La cantidad de estafadores que vendían reliquias religiosas ayudaba a proliferar esta creencia y las "verdaderas" ayudaban a crear un ancla de la fe. Volvemos a la historia de las mentalidades. Por su parte, el prodigio católico era visto como algo totalmente real por la mayoría de la población.

Hoy en día, parte de este pensamiento mágico sigue siendo atribuido a ciertos fetiches, y esto nos persigue desde que el catolicismo empezó a proliferar como el culto más recurrente en Europa y el resto del mundo occidental colonizado para ser adaptado por medio de un sincretismo religioso.

Justo estas creencias permitían que muchos creyesen los cuentos de las *Mil y una noches* (ألف ليلة وليلة): eran territorios ignotos y la gente desconocía qué moraba más allá de sus poblados. Los cuentos de Schahrasad fueron de vital importancia para darle a oriente la *imago* de una tierra de encantamientos y seres increíbles. Empezaban a jugar con los niveles narrativos, pues a diferencia del *Märchen* no existía un único narrador, sino que en ocasiones alguien contaba una historia dentro de otra, elemento encontrado más tarde en textos literarios ya entrado el siglo xx.

Todo esto, conlleva a pensar en cómo el mito se convirtió en narrativa. La concepción de estos textos donde lo extraño radicaba en sus eventos es de vital importancia, pues permitieron crear ficciones en torno a la procedencia de lo dicho en esa narración: un ejemplo de ello son los cantares de gesta, de los últimos eslabones antes de llegar al cuento *per se*, donde las hazañas del héroe se narraban como reales. ¿No provenían de estas tierras los manuscritos arcaicos que daban pie a varios cantares de gesta? Lo imposible viene desde más allá de la frontera, desde aquellas tierras donde el Sol sale antes o donde se pone después.

El prodigio se torna plausible en las geografías y temporalidades atípicas, ese "reino muy muy lejano". Por ello, es importante pensar que todas las historias

mal nombradas "fantásticas" realmente no tenían ese carácter de estar entre lo posible o lo imposible; muchos pensaban que realmente existían los milagros religiosos o entes amorfos como los referidos por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en su *Manual de zoología fantástica*, estos son un ejemplo de lo que en su tiempo se veía como algo natural, atípico de la zona, pero real.

Se debe insistir en que, hasta este momento histórico, no puede hablarse todavía de "literatura fantástica" o siquiera "cuento metaficcional", pero la idea actual de lo fantástico y de estos textos se comienza a hacer más cercana, al menos en los temas abordados en esos relatos. Surgen creaciones específicas junto con el milagro religioso, como el cuento de hadas o el relato maravilloso; pero, estos, no causan vacilación en el lector, elemento necesario para hablar de lo fantástico. Y la insistencia de explicar el porqué de lo fantástico radica en que más tarde veremos cómo lo fantástico se trasluce hacia territorios más innovadores y extraños.

El origen mágico de la letra: el manuscrito

> *Según la tradición de la Kabbalah las letras del alfabeto hebraico contienen una potencia creadora que el hombre no puede conocer: «Ninguna persona conoce su orden (verdadero), pues los parágrafos de la Thora (la ley) no están indicados en su orden justo. De otro modo cualquiera que los leyera podría crear un mundo, animar a los muertos y hacer milagros. Por esto el orden de la Thora está oculto y no lo conoce nadie más que Dios».*
>
> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant
> *Diccionario de los símbolos*

La letra es mágica, como muestra el epígrafe: el orden (*kósmos*) y el desorden (*cháos*) eran potestades contrarias y sólo las deidades podían encontrar una disposición específica de las palabras, de los signos o de los símbolos para así, decretar o alterar las leyes de la naturaleza. El poder de la creación por parte de un hecho tácito registrado en papel.

La letra es la manifestación física de algo inmaterial: el sonido. Por ello, los antropólogos ven en la escritura rúnica una historiografía y un ritual: una manera de dejar registro de lo dicho. Su constante repetición podría verse como un método para perpetuar el pasado. Leer permitía regresar a aquellos orígenes: un viaje en el tiempo, magia por así decirlo. "Runa" significa "secreto", "misterio" o "susurro"; por esta razón, la magia se inscribe en las runas de algún sigilo

o sello arcano. Del mismo modo, la nominalización sirve para evocar o conjurar; decir el nombre real de los objetos invoca lo eterno.

Cuando la humanidad aprendió a escribir, inauguró la Historia. A partir de este acontecimiento, se separa lo "real" de las relatorías subjetivas (mitos, leyendas y narraciones orales protoliterarias). Podríamos enfocarnos netamente en el devenir de la escritura; sin embargo, este trabajo tratará de la literatura y la metaficción.

De esta suerte, la Historia era cotejable con los documentos y evidencias tácitas. Recurrir a manuscritos era el modo más sencillo de validar eventualidades. De hecho, los rollos y papiros eran un repositorio total del intelecto, apreciados por los grandes escolásticos en la antigüedad como un método para transmitir el conocimiento. Memorizar fuentes específicas medía el intelecto, y no es de extrañarse que de pronto surgieran posibles datos apócrifos repetidos por costumbre sin colocarlos en tela de juicio. Lo vincularemos con el apartado anterior y compararemos aquellos prólogos de los libros de caballería como una declaración jurada.

El manuscrito encontrado

Carlos García Gual menciona en "Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado" (2006) que no existe nada más creíble que una narración hecha por alguien contemporáneo a esos acontecimientos o a quien encontró de primera mano los documentos. Por esto, existen relatos que tratan de inmiscuir al lector en estos hechos reales, verbigracia los antiguos autores griegos que fingían hacer Historia o muchos de los escribas del antiguo mundo. Las pruebas místicas de lo sucedido —al menos para los griegos— dejaron de ser las musas y para la Edad Media se convirtieron en manuscritos y papiros creados en los tiempos del héroe a relatar (pp. 48-50).

Muchos de los libros de caballería tenían esta peculiaridad: desde sus primeras páginas, contaban que esa historia se había hallado en la tumba de algún héroe misterioso o que se trataba de la traducción de un texto desconocido. La historia de Tirant lo Blanch [Tirante el Blanco] escribe en su dedicatoria al monarca que, pese a ser un héroe valenciano, sus manuscritos originalmente provenían de las Britanias y fueron traducidos por Joanot Martorell para el rey don Fernando de Portugal en 1470. Del mismo modo, una de las historias de Amadís surge —según dice en la dedicatoria— del manuscrito encontrado en la tumba de una ermita cercana a Constantinopla, para que luego Garci-Ordóñez de Montalbo corrigiera: "[…] los antiguos originales que estaban corruptos y mal compuestos en antiguo estilo por falta de los diferentes y malos escritores,

quitando muchas palabras superfluas, y poniendo otras de más pulido y elegante estilo tocantes a la caballería y actos de ella" (1985. p. 3).

El *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto pone estas mismas consideraciones al inicio de su novela.

> Tambien [*sic*] más de una cosa
> De que nunca habló nadie en verso u prosa,
> Diré de Orlando, á [*sic*] quien privó de seso
> De su pasion [*sic*] frenética el exceso.
> Dirélo [*sic*], sí, con tal que no me estorbe
> De cumplir mi propósito la hermosa
> Que mi alma ofusca y mi razon [*sic*] absorbe.
>
> De Hércules digno hijo,
> De nuestro siglo ornato,
> Oh Hipólito, aceptad, aceptad grato,
> El humilde homenaje que os dirijo.
> Solo con versos á [*sic*] pagar me atrevo,
> Príncipe, lo que os debo;
> El don, por ser pequeño, no os ofenda;
> Cuanto puedo dar doy; tal es mi ofrenda (1846, p. 2).

El mismo cantar nos cuenta que nadie ha relatado semejante historia. Por lo cual, la hazaña de Ariosto es hacer registro de los amores de Orlando y de cómo llegó a convertirse en un héroe de la calaña de Hipólito y Hércules. Podríamos citar muchos otros más como *Las sergas de Esplandián*, la obra de Chrétien de Troyes u otros; sin embargo, basta esta recapitulación para encontrar que la estrategia utilizada en estas novelas intentaba reafirmar su verosimilitud. María Carmen Marín Pina gusta en llamarle "Romanceamiento": "Al igual que los traductores reales, los intérpretes caballerescos, con una actitud de aparente humildad y recelo, encubren también su conciencia de benefactores públicos, pues no en vano llevan a cabo, como aquéllos, una empresa útil y necesaria" (1994, p. 543).

Tras este proceso, tenemos a una facultad humana —Ariosto, Garci-Ordóñez de Montalvo, entre otros— confirmando que aquello era tácito, lo que llamaríamos hoy en día un argumento por autoridad. Pensemos en una comunicación efectiva: según las máximas de Grice, se requiere *calidad*, esto es no decir cosas falsas ni aquéllas no comprobables. La Literatura estuvo unida a la Historia y

todo lo guardado en sus anales era verdadero. Aquí, estas leyes están siendo quebrantadas, y se recurre al engaño disfrazado de validación oficial. Quizá sí existió un abate que dejara los manuscritos de Tirante en alguna tumba de Constantinopla; sin embargo, nunca lo sabrían sus contemporáneos. En aquellos tiempos el conocimiento geográfico y archivístico no tenía el mismo alcance de nuestro actual Internet; por lo cual, esos datos poco confiables para nuestros ojos actuales, eran vistos como un hecho.

El afamado decir "traductor-traidor" era aún más extremo en la antigüedad. El supuesto caso del morisco aljamiado del *Quijote* era una ficción de Cervantes: la traición —al menos en la obra literaria— no era colocar palabras al gusto del nuevo traductor. "Esto le deja un notorio margen de libertad al autor moderno, el supuesto traductor, para manejar un estilo menos arcaico que el de su fingido original. La traducción, se dice a menudo, es un tanto libre" (García Gual, 2006, p. 51). Así, podríamos encaminarnos a pensar cómo la ficcionalización fue deconstruyéndose hasta llegar a nuestros días y desencadenar en el término de "metaficción".

En aquellos tiempos, la validez de un texto dependía de las posibles referencias con las que contara. Así, el manuscrito será entonces un prototipo textual verificado. Si venía de otra cultura o idioma, tendría el respaldo de la extrañeza. Continuando este pensamiento: se retomó tanto en su momento que, a base de repeticiones, se convertiría en un tópico literario —"cronotopo" o "lugar común", le llamarían otros— recurrente en diversos momentos. Entonces, si un autor utilizara el tópico del "manuscrito encontrado" en mero siglo XVIII o XIX, remitiría al lector a épocas medievales; permitiéndole además desarrollar temáticas interesantes, quizá propias del relato fantástico o de la literatura de viajes. Si en la estrategia estética del Romanticismo se recurría a este tópico, el texto podría añejarse, o al menos dar la apariencia de ser más antiguo de lo normal. La forma en cómo se contaba predisponía al mismo lector a encontrarse con temas de aquellas épocas: a aceptar que la traducción o adaptación apócrifa era real y no propiedad de un autor decimonónico europeo.

En el siglo XIX se popularizó este recurso proveniente de los libros de caballería. Quienes leían dichas obras podrían evocar historias del pasado o propias de una geografía llena de maravillas. Esto, justamente, es una característica del Romanticismo, pues no sólo se rescataba el *folklore* y el *volksgeist*, sino también se retomaron cuentos, leyendas, narraciones orales protoliterarias, y —¡por qué no!— los posibles manuscritos con saberes desconocidos para el pueblo; aunque fuesen mera invención, parecían verosímiles y esto era un elemento primordial del proceso de ficcionalización. Eso acontecerá en obras famosas

como *Manuscrit trouvé à Saragosse* [*Manuscrito hallado en Zaragoza*] (1805) de Jan Potocki —obvio hasta en el título— el cual fue un importante eslabón para otras narrativas.

Le Roman de la momie [*Novela de una momia*] (1858) de Théophile Gautier menciona en el prólogo cómo un egiptólogo y un burgués encontraron un papiro narrativo; y no expositivo como la mayoría de los documentos hallados en las cámaras mortuorias. Luego de tres largos años de traducciones, ha logrado descifrar aquella novela y es el texto de Gautier. Otras referencias indirectas las encontramos en obras como *Die Elixiere des Teufels* [*Los elíxires del diablo*] (1815-1816) de Hoffmann, el cual, más que receta, son las indicaciones de cómo se obtuvo ese bebedizo, o el otro ejemplo: "L'élixir de longue vie" ["El elixir de la larga vida"] (1831) de Honoré de Balzac donde la fórmula mágica de los brebajes provenía de lugares desconocidos por los mismos protagonistas, aunque recuperada después de pesquisas y traducciones.

Posiblemente, el tópico del manuscrito encontrado durante el Romanticismo haya remontado como una consecuencia de los tantos viajes realizados en nuevas y exuberantes geografías. El exotismo, las chinerías, los japonismos, orientalismos y demás manifestaciones estéticas del XIX respondían a la búsqueda de la verdad en lugares extraños. Como abre Michael Foucault *La arqueología del saber*: "Estos problemas se pueden resumir con una palabra: la revisión del valor del documento" (2010, p. 15), que en este caso son los papiros y manuscritos encontrados por los afamados traductores y padrastros de las novelas de caballería. El *documento* —y en consecuencia el "archivo"— tendrán un valor sumamente importante que más tarde analizaremos a detalle cuando se llegue a las creaciones contemporáneas de diversos textos literarios.

> El archivo es la imagen de ese poder; su hipóstasis o expresión concreta. El archivo guarda también una relación, metafórica si se quiere, con las tumbas, con los túmulos, pirámides y mausoleos erigidos para almacenar cadáveres; el archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos. En última instancia ésa es su función principal, el secreto, el arcano de su *arché*, de su esencia, de su misma raíz como palabra […]. También tiene una relación, menos metafórica, con las cárceles donde se retienen cuerpos vivos. El castillo que se convirtió en el Archivo de Simancas, el primer archivo estatal moderno, funcionó antes como prisión. Una red de palabras impresas aprisiona los cuerpos de los súbditos, encerrados por muros de piedra y barrotes de hierro. La novela [latinoamericana

> moderna] narra historias del archivo, de las transgresiones contra la ley que han llevado al confinamiento a cuerpos y papeles (Echevarría, 2011, pp. 10-11).

Cabría mencionar que la Ilustración había dejado una huella imborrable en las mentes de quienes respaldaban sus propuestas por medio de la *Encyclopédie* (1751-1772). El documentalismo había demostrado que aquello era algo digno de verse y estudiarse. Sin duda, la cita y la paráfrasis fueron reutilizados para reafirmar el carácter mágico del manuscrito en la literatura, al menos hasta el siglo XIX. A partir de esto llegamos a varios puntos de interés.

El autor tenía un papel preponderante en esta resignificación: él generaba un texto que era realmente la traducción de un documento encontrado en alguna cripta o viejo castillo; sin embargo, se colocaba a sí mismo como el realizador de ese hallazgo. El autor cedía su título para dejarlo en algún personaje inventado quien correría con las consecuencias de ser el auténtico escritor de las hazañas de cierto héroe:

> Frente a su papel como creador, en tales obras el autor adoptaba el disfraz de editor trasladando la responsabilidad del texto a otra pluma y, sobre todo, encareciendo la autenticidad de la historia mostrada que no se presentaba pues, como mero fruto de su personal invención (Baquero Escudero, 2007, p. 250).

Entonces, existen dos niveles narrativos: un prototexto dentro del relato y el creado por el autor mismo, el cual en su mismo prólogo anunciaba que se trataba de un manuscrito encontrado. Como indica María Carmen Marín Pina: los autores prefieren ser padrastros de sus héroes en vez de sus mismos padres (1994, p. 541): artificio para tomar distancia de lo escrito y fungir como editores, traductores o simples rescatistas: quizá para que no se les atribuyeran ociosidades y fantasías sino más bien un academicismo. La utilidad de esto, como hemos visto, puede ser basta e incluso abrir un sinfín de oportunidades para jugar con los niveles narrativos, la verosimilitud y la misma metaficción que nos compete. Estudiar y comprender los orígenes que tuvo este tópico del manuscrito encontrado nos permite no ver obras como la de Enrique Anderson Imbert con ojos de sorpresa sino con la entera certeza de que está retomando un recurso propio de la Edad Media con un gran valor icónico.

Lo oral y lo escrito: el grimorio y su teoría del archivo

> *Cuando un filósofo ha tomado como base de una nueva revelación de la sabiduría humana este razonamiento; Pienso, luego existo, ha cambiado en cierto modo, y a despecho suyo, según la revelación cristiana, la noción antigua del Ser Supremo. Moisés hace decir al Ser de los seres: Yo soy el que soy. Descartes hace decir al hombre: Yo soy el que piensa, y como pensar es hablar interiormente, el hombre de Descartes puede decir como el Dios de San Juan el Evangelista: Yo soy aquel en quien está y por quien se manifiesta el Verbo, in principio erat verbum.*
>
> Eliphas Levi
>
> *Dogma y ritual de la alta Magia*

Empezamos a hablar acerca del poder de la palabra escrita; sin embargo, no debemos dejar de lado la importancia de la oralidad. Las recapitulaciones de cuentos tradicionales maravillosos surgieron a partir de la escucha atenta hecha por varios folcloristas de amas de casa, cuentacuentos y ancianos. Cómo se adelantó, el *Volksgeist* surgió gracias a una atenta revisión de los productos orales no estandarizados: el término se le atribuye a Hegel y corresponde al espíritu del pueblo, presente en cada individuo de una sociedad, pues en ellos vive algo de su historia. Un ejemplo del rescate de la opinión de una persona que representa a su pueblo la tenemos presente con los hermanos Grimm: ellos creían que este *Volksgeist* estaba vivo en la literatura y el *folklore* (Antonsen [Ed.], 1990, p. 4). De hecho, el volver a las leyendas y a los orígenes también fue algo propio del Romanticismo, por lo cual, nos podemos ir prefigurando la conclusión de que muchas de las características de este trabajo surgirán a partir del XIX: cuando alguien decidió asentar en papel esas historias, cobraron relevancia para los académicos.

Realmente, el hecho de llevar a la casi perpetuidad un discurso oral era atípico. Consideremos lo siguiente: por un lado, está el habla vulgar de las personas y, en el otro, se encuentra la refinada pluma de los intelectuales. La literatura oral y escrita ha sido tema de discusión a lo largo de la historia. Aunque el relato oral fue el detonante de muchas manifestaciones estéticas, la literatura escrita comenzó a tomar preponderancia. Sin embargo, la oralidad sigue siendo fundamental en muchas culturas donde es tratada como un "documento intangible", como lo demuestra la supervivencia y recuperación de estos relatos hasta el día de hoy. A pesar de que la literatura oral puede tener una delimitación geográfi-

ca y temporal, la literatura escrita tiene el poder de expandirse y viajar a través del tiempo. Es cierto que la literatura escrita puede parecer más estable en su forma, pero la literatura oral es sumamente relevante y tiene un valor documental en la comprensión de las culturas de todo el mundo.

Aunque en el pasado no se buscaba el espíritu de un pueblo a través de la transcripción de relatos orales en literatura, hoy en día se reconoce su importancia en la preservación de la memoria colectiva.

> Desde el sistema letrado, en cambio, se ha tendido a mirar la oralidad como un estado precario necesario de superar, y a considerar que el progreso de esas formas primitivas de sociabilidad consiste, precisamente, en el tránsito de la oralidad a la escritura. En este contexto, la oralidad constituye un estado de déficit cognoscitivo y comunicativo que impide a las culturas tradicionales asegurar su supervivencia. Por esto mismo, la noción de literatura oral aparece signada negativamente, en tanto manifiesta la carencia de escritura en sociedades consideradas ágrafas (Ostria González, 2001).

La recapitulación de información del siglo XIX tiene muchos antecedentes, pero no con la finalidad de encontrar el espíritu de un pueblo; al menos no como lo concibió Hegel. Si bien los primeros registros históricos grecolatinos, los pergaminos iluminados de Asia o la recuperación de la escritura por parte de los monjes escribas fueron importantes para el rescate de sus culturas; ir a fuentes orales de primera mano y ¿transcribirlas? en literatura no era propio de aquellos tiempos. Además, cabría mencionar la aparición de una manifestación simbólica para este caso: la escritura —y la voz— por parte del vulgo.

¿Qué sabiduría tenía el pueblo? Herbolaria, medicina tradicional, remedios caseros. Todo aquello que pasaba de boca a boca, nunca antes versada en papel: los mismos ciudadanos lo transfundieron a un soporte perdurable. Sin embargo, conocemos nuestra historia y sabemos que esto fue visto con malos ojos, sobre todo por no ser los métodos de ciertas instituciones religiosas. La palabra "Inquisición" debería estar rondando la mente del lector, pues representa la postura radical tomada para defender un dogma específico: la centralización del conocimiento y del poder, así como el sometimiento ideológico. La palabra de Dios era la única inmortalizable en papel, no por nada fue la primera obra que Johanes Gutemberg imprimió de forma íntegra en 1440.

En estos tiempos seguía dándosele a la palabra oral un misticismo único. En el mito cristiano, Dios tenía poder gracias a su voz —como lo mencionamos en el apartado sobre el mito—; de esta suerte, el llamar *algo*, nominalizarlo o con-

jurarle, podría llevar a la realización tácita de lo que se evocaba (Ortiz, 2007). Tan presentes están estas manifestaciones en nuestra habla que existen frases contemporáneas como "maldecir". Etimológicamente, el participio del verbo "decir" (*-cho*), se altera y se usa *-to*. Añadimos el prefijo "mal", de suerte que el término "maldecir" —o "maldito"— tiene su origen en las cántigas para perjudicar a otros. De igual modo, "bendecir" —"bendito"— proviene de la misma rama. En la mayoría de los contextos católicos, el Señor —o quien tenga su gracia divina— son los únicos que pueden bendecir.

Seguimos dándole preponderancia a ciertos actos de habla mágico-supersticiosos. Hoy en día tenemos la idea del "decreto": mientras no se diga, no podrá ser realizado; como si nuestra voz tuviese el mismo aporte que un rey o un juez para sentenciarle a la vida lo que deseamos realizar. Esto es una herencia mitológica donde el habla tenía un poder sobre la misma materia: pronunciar el nombre verdadero de ciertas cosas permite poseer potestades sobre ellas. De ahí, corrientes mágicas como el Nominalismo han terminado siendo una parte importante de varias sectas, momentos históricos e incluso tramas literarias. Así, pronunciar ciertas palabras para algunas religiones es impensable: imaginemos el nombre de Dios el cual, según los judíos, no puede decirse en voz alta debido a su elevado nivel ontológico; aunque lo mismo pasa con el primordial Cthulhu de H.P. Lovecraft.

Estos ejemplos demuestran la importancia dada al acto de habla: lo oral parece superar a lo escrito en el ámbito de los imaginarios supersticiosos pese al carácter mágico de la letra. Esta ambigüedad se consolida en un soporte específico: un pequeño eslabón que aparecerá en la obra de Anderson Imbert y de muchos otros autores los cuales han tratado de tomar los temas de la metaficción. La culminación final de la palabra tangible e intangible: la maldición o bendición —originalmente oral— transcrita al papel. Este conjunto de oralidad y escrituralidad se encuentra en el grimorio. Su nombre proviene del francés "*grimoire*", anacrónimo de "*gramaire noire*" o "gramática negra". Como sabemos, la gramática es el estudio de la palabra; pero será analizada en su vertiente más oscura: la cual es necesaria para maldecir.

Los grimorios, entonces, eran aquellos libros dictados —supuestamente— por alguna potestad mágica, contenedores de ensalmos para ser leídos en voz alta haciendo conjuraciones y otro tipo de actos mágicos. Abjuración, evocación y encantamientos: de todo esto podía hallarse en un grimorio. Estas palabras retoman lo oral en su etimología y una parte culturalmente relevante para el devenir humano (Ackerman, 2006, p. 217-220). Quizá los grimorios eran un objeto mágico —o ritual, para preferir un término menos esotérico—, aun así,

resulta curioso que fueran mensajes transcritos a un soporte duradero. Si quien dictaba estas palabras era un abuelo, una madre, un sabio, una bruja o el mismo Diablo, no importa a nivel literario; lo simbólico es que en su inicio fue una pieza oral trascendida al papel.

Podemos entender al grimorio como el resultado de un proceso cultural; sobre todo al pensar por qué se prohibieron. Para las épocas medievales, los grimorios —y la palabra escrita— era valorada por los monjes escribanos. La reproducción y traducción de manuscritos representaba un empoderamiento cognitivo: obtener información y hacerse de una fuerte bibliografía, consolidaba —siguiendo la palabra de Michel Foucault— un Archivo.

La persecución de los supuestos autores de grimorios fue incansable. Aquellas personas escribían procedimientos —mágicos o no—; en realidad, eran textos expositivos, descriptivos o instructivos. Poco se podía argumentar o narrar con esos ejemplares. Los grimorios eran textos para ser leídos a modo de recetario, no como adoctrinamiento. Recordemos su etimología: "gramática negra"; poca narrativa podría sacarse de un libro de lingüística, por lo cual debe considerarse esto para todos los ejemplos de los grimorios aparecidos en la historia y en la tradición literaria, pues si los autores de tiempos modernos crean grimorios no es quizá para hacer libros de magia, sino más bien contar historias que no tuvieron oportunidad de decir ciertos personajes en esos tiempos oscuros. El *manuscrito encontrado* puede deconstruirse como un *grimorio encontrado*.

Pensemos una vez más en los conflictos de poder. Foucault dice en *La arqueología del saber* (1969) que los documentos deben ser vistos como información y como parte de un archivo: de un recuento de datos plausibles que sirvan de referente cultural. Roberto González Echevarría retoma estas ideas en *Mito y archivo*, donde se cuestiona justamente cómo debe tratarse la literatura oral en pleno siglo XX cuando los discursos de poder —y sobre todo los escritos— recrean nuevos mitos. Utilizando esta misma propuesta, los grimorios antiguos y modernos pueden ser vistos con un extraño recelo: el monje se dedica a la escritura, no la gente del pueblo. Sólo merecía perpetuarse lo indicado por la Iglesia, del mismo modo, la historia oficial —hecha por los académicos— es la única que debe ser escuchada. Cualquier otra manifestación vulgar merece ser remitida al olvido: la magia del pueblo, las tradiciones de herbolaria, los cuentos tradicionales o lo que sea que recuperen los grimorios, debe quemarse.

Sabemos por los estudios de Wulf Oesterreicher que lo escrito permitió darle menos peso a memorizar lo oral. Un libro de historia era fácilmente consultable; por lo tanto, uno podría dedicarse a investigar nuevas cosas en vez de memorizar las *sagas* y *edas* antes de que el soporte anterior —el sabio, el

chieftain— muriese. ¿Nos hemos preguntado a qué se dedicaron aquellos autores —a veces anónimos— de los grimorios? Quizá esas fórmulas mágicas o tradiciones sobrenaturales inmortalizadas sobre el papel les permitieron enfocarse en nuevos procesos mágicos o alquímicos. Si lo volvemos a mirar desde un punto de vista literario: ¿qué motivaciones surgieron en los supuestos autores de dichos documentos? ¿qué pensamientos rondarán la mente de los lectores de estos grimorios? Estudiaremos la metaficción en los cuentos del argentino Enrique Anderson Imbert. Lo expuesto en estas páginas ayudará a enmarcar la obra de este autor. Él se preocupaba por estos menesteres para evocarlos en su narrativa; por esto debemos analizar lo dicho y lo escrito por igual. Cómo se escribe lo prohibido, pero —a su vez— cómo se destruye aquello que incomoda a los lectores.

Las tradiciones discursivas del diario y la carta en la literatura

> *He reunido con cautela todo lo que he podido acerca del sufrido Werther y aquí se los ofrezco, pues sé que me lo agradecerán; no podrán negar su admiración y simpatía por su espíritu y su carácter, ni dejarán de liberar algunas lágrimas por su triste suerte. ¡Y tú, alma sensible y piadosa, oprimida y afligida por iguales quebrantos, aprende a consolarte en sus padecimientos! Si el destino o tus errores no te permiten tener cerca a un amigo, que este libro pueda suplir su ausencia.*
>
> Johann Wolfgang Von Goethe
> *Las cuitas del joven Werther*

En la literatura, la palabra escrita tiene más preponderancia que la oral. Como la letra es el principal canal y el libro su medio masivo de comunicación para transmitirse, vivimos en una sociedad archivística.

A lo largo de la historia de la literatura, se fueron introduciendo maneras innovadoras de plasmar los textos. Ya sé mencionó el descubrimiento de un manuscrito para dar validez a ciertas historias maravillosas más cercanas al *conte de fées* o al *Märchen* que a una crónica; sin embargo, en el siglo XIX entró a juego el género epistolar.

Durante el Romanticismo, la literatura epistolar tuvo un auge significativo. La obra utilizaba cartas o entradas de diarios mandados de un personaje a otro. De esta suerte, encontrábamos toda una narrativa por medio de documentos íntimos, aunque de dominio público a través de novelas de folletín: de cierto

modo transgredía el prototipo textual al transformar una carta en un libro. Así, el espacio privado: el del diario o de la carta, era exhibido al mundo de forma maliciosa. Similar a la novela de caballería, el autor se volvía menos importante que el personaje; aunque para estas fechas la figura de narrador y su relevancia histórico-cultural era comprendida por la sociedad.

Estas obras, trataban de emular la escritura de un diario personal o de las correspondencias. El proceso de lectura revelaba esa intimidad guardada por el supuesto escribiente: o "diarista", como gustan llamarle algunos críticos. De esto podemos deducir que el plano de lo privado —las motivaciones del personaje— se transgredía para llevarlo a la vista de cientos de lectores. "El morbo vende", reza el decir amarillista, sin embargo, aquí es un poco más complicado de ver, pues, en pleno siglo XIX, teníamos una exaltación de las emociones y era casi consecuente que las personas se dedicaran a leer a detalle las obras literarias en cuestión. El hecho de enfrentarse a una lectura de este tipo atraía a muchos: de un modo u otro las personas quedaban fascinadas con dicho rompimiento de las paredes del hogar, el adentrarse en la mente de alguien y comprender su psique. Aquí cabe recordar la relevancia de estos antecedentes para los estudios metaficcionales y sobre todo en la obra de Enrique Anderson Imbert. Lo que veremos en este apartado sirve de roca angular de muchas narraciones epistolares, primordialmente las que emulan un sentir romántico.

La literatura epistolar y confesional tenía formatos establecidos: el habla amistosa entre dos personajes, la elipsis propia de la correspondencia; los diarios por su parte recurrían a una relatoría referencial-emotiva —según lo que diría Jakobson en *Linguistics and Poetics* (1960) sobre las funciones de la lengua— por encima de una apelativa. Para despejar ideas e ir creando un criterio para aproximarnos a la obra de Enrique Anderson Imbert, daremos algunos ejemplos.

El irlandés Jonathan Swift escribe *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships* (1726), abreviada en nuestros tiempos e idioma como *Los viajes de Gulliver*. Este libro de viajes nos relata la historia de un marinero y cómo se perdió en los continentes de Liliput, Brobdingnag, la ciudad flotante de Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdrib, la isla de Japón y finalmente en el país de los Houyhnhnms. Estos viajes a territorios ignotos será algo recurrente en el mundo literario y una posible herencia de los libros de caballería y las relaciones hechas alrededor del siglo XV por los viajantes de extramar. Existe una anécdota interesante que empata con nuestro estudio: el libro sufrió varias enmiendas por parte de sus editores: una de ellas fue la de Motte, y provocó

que Swift añadiera "*A letter from Capt. Gulliver to his Cousin Sympson*" ["Carta del cap. Gulliver a su sobrino Sympson"] donde se quejaba de las alteraciones de su texto original. Si lo analizamos a detalle: esto es similar al prólogo de los libros de caballería: Swift decidió desplazarse para darle a Gulliver —*pseudoverídico* escritor del texto— una voz real, pues se había quejado de la alteración de lo que él mismo escribiera años anteriores.

Así como vemos, el libro de viajes —un estilo distinto de diario— tiene mucho por decir, sobre todo cuando no son viajes reales y se entra a los territorios de la ficción. A diferencia del libro de caballerías, el autor nos muestra la relatoría de todo aquello que ocurrió en su vida: una realidad representada por medio de una serie de figuras retóricas utilizadas por el escritor, pero también por medio de una intertextualidad y referencias del contexto que le envuelve (Alburquerque-García, 2011, p. 17-19). Estos relatos testimoniales permiten que el protagonista dé su apreciación subjetiva de los sitios y pueda errar en descripciones. El autor, como el caso de Swift, tiene la libertad de deslindarse de estas limitantes, aunque los editores —como le ocurrió también— podrían después eliminar alguno que otro pasaje que encuentren ofensivo o en contra de ciertas ideologías.

En el plano del horror, está también la obra de Bram Stoker, *Drácula* (1897), la cual se conforma por retazos de cartas o documentos: de nuevo la presencia del Archivo foucaultiano. Es relevante para este estudio que estos papeles son transcritos en limpio por Mina Harker. Para resultar útil en su rol de mujer —al menos así lo plantea esta novela escrita hace más de cien años—, le dará orden a la historia copiando correspondencias, fragmentos de diarios, informes y otros donde se vea involucrado el famoso conde. El libro *Drácula* parece estar sacado del mismo mundo ficcional, pues estamos leyendo la antología creada por esta dactilógrafa. Tenemos los textos de primera mano sin conocer que aquello es realmente un metaescrito —un escrito dentro de otro escrito—. La innovación hecha por Stoker para esta obra es monumental —haciendo un juego de palabras con *La arqueología del saber*— pues no sólo escribe una serie de textos en soportes variados, sino que nos sumerge en documentos reales: estamos leyendo la recapitulación de Wilhemina Harker. La multiplicidad de perspectivas que observamos en el relato nos permite crear una *imago* fantástica, ambigua y, por lo tanto, más siniestra que la de una bastante determinada.

La serie de capas que empiezan a tener estos textos ha asombrado a críticos y escritores. Así, nuestro recorrido no parece baladí, pues aquello hecho en un pasado, va remontando en fuerza y figura. Visto desde la perspectiva literaria actual, es un rompimiento del esquema tradicionalista del narrador en tercera

persona, omnisciente, omnipresente y con una focalización cero. Escribir desde un Yo no es simple. El autor decimonónico que creaba diarios y epístolas —igual que los padrastros medievales— debían ponerse en los zapatos de otro diarista. Betty Osorio (2001) menciona en su trabajo sobre los diarios en Colombia lo difícil que debe ser el oficio de un escritor fingiendo ser alguien distinto; la escritura de un Otro parecería ser incluso algo demencial.

Veamos unas consideraciones específicas de esta escritura: se trata de una literatura confesional; sin embargo, el autor decide lo que su personaje omite o no. Esto es una autocensura con finalidad estética y retórica. Las elipsis sirven para un fin narrativo. Estas omisiones son coherentes con el tipo de texto. Pensemos en la realidad de los diarios: quien lo escribe, secretamente tiene intenciones de que sea descubierto. La historia de la literatura está repleta de cuadernos que se solicitaron desterrar al olvido máximo —"*oblivion*" le llamarían en inglés—; sin embargo, los amigos del autor los guardaron, los publicaron, les dieron vida a papeles inesperados o documentos que no tenían el talento ni el genio de los escritores en vida. Esta intimidad busca liberarse, pues la escritura es un medio de comunicación, y el destinatario en muchas ocasiones se desea que no sea uno mismo. Si condensamos todo esto en una sola idea, resultaría muy interesante plantearse la razón para que un autor de estas épocas decidiera colocar en un metaescritor el diario o la correspondencia. No era una escritura automática, era paladeada, por ello, no dejaban las ideas sin nexo. Esta peculiaridad será la que empezaremos a analizar en la obra de Enrique Anderson Imbert, y, como se estará imaginando el lector, parece basta en temas y tópicos.

Finalmente, habrá de considerarse la peculiaridad que Todorov dijo sobre lo fantástico y el narrador en primera persona: el menos confiable de todos. Los diarios, por más desgarro emocional que muestren, deben considerarse como un ejercicio de escritura. La apreciación de una persona no es ley, son documentos, pero son cotejables. Su importancia es cómo muestran una visión —una focalización— que abre todo un abanico de posibilidades narrativas.

Una *puesta en abismo* literaria: manuscritos y diarios contemporáneos

> *Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y*

que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

Salvador Elizondo
"El grafógrafo"

El mito fue rescatado por la escritura; más tarde, los hechos cotidianos se recuperaron para inaugurar la Historia. Durante la Edad Media aparecieron textos apócrifos escritos con la finalidad de aparentar ser algo real. Los libros de caballería empezaron así: convirtiendo al verdadero autor en un anónimo o heterónimo. En el siglo XIX volvió está tradición para irrumpir con objetos provenientes de geografías ignotas; de este modo el lector creería que esos prodigios eran propios de aquellos territorios tan disímiles de Europa. En estos tiempos, también surgieron diarios, memorias, cartas y supuestos textos íntimos con la apariencia de verdaderos pero que realmente eran una distorsión del mismo autor. Todo este recorrido para apenas preguntarnos una cuestión sumamente compleja: ¿cómo se maneja la ficción? En realidad, esta duda abarcaría muchísimas tesis doctorales, pues es un problema filosófico de una complejidad inmensa.

El siglo XIX arropó al Romanticismo: un movimiento totalitario que sería la última ocasión para leer una literatura tan conservadora, pues las vanguardias aparecerían para crear una nueva estructura narrativa llena de complejidades y de discursos innovadores.

A partir de los inicios del siglo XX, empezaron a manifestarse modos distintos de crear narrativa, al menos en la forma. Pocos optaron por esta alteración de los registros, discursos o soportes. Por eso son tan variadas las propuestas estéticas, pues tenían elementos únicos que las diferenciaban unas de otras. Es justamente este punto de donde partiremos.

Muchos autores de esta época seguían haciendo sus diarios personales. Estos tomos terminaron publicados por la familia o amigos tras la muerte del diarista. Ramas filológicas de la Edad Media, como la ecdótica, nos permiten conocer, por medio de notas al pie y estudios preliminares, el verdadero valor literario de esos comentarios íntimos, agregando cómo se veía la sociedad en ese entonces. De esta suerte, los diarios y cartas empezaron a aparecer en el mercado y se volvieron famosos sin que su intención original fuese ver la luz.

Hoy en día, la lectura es una actividad común. Para muchos, no es extraño encontrarse con documentos por todos lados: en internet, libros abandonados por prácticas de promoción de la lectura o dados de mano a mano con inten-

ciones religiosas. Los escritores conocen la historia de la literatura y la evolución del mundo editorial. Así pues, los libros son recurrentes en las tramas de muchos escritores. Juan Domingo Argüelles, en *Historias de lecturas y lectores* (2014), les da voz a varios teóricos de la lectura y de la promoción cultural; ellos reconocen —en su mayoría— que para enganchar en la lectura no basta con tener un libro con historia interesante, sino que la historia también hable del proceso de lectura; así puede crearse un vínculo entre el individuo y el proceso lector. Partiendo de esta premisa, podríamos intuir que los autores contemporáneos tratarán de hablar de libros, según lo plantean los entrevistados de Argüelles. Entonces, podría ser que varios autores decidan retomar el tópico de los manuscritos encontrados durante la Edad Media o lo epistolar.

De hecho, esta preocupación por retomar dichos recursos ilumina el camino de nuestro estudio: los trabajos de Enrique Anderson Imbert cuentan con estos elementos, y por ello le hemos dedicado toda esta contextualización. Para poder entender mejor, sólo necesitamos dar unos últimos ejemplos y así saber a cuáles obras nos referimos.

Cuando una narración habla de la labor literaria, se genera una *metaliteratura*. La gama en que pueden presentarse es sumamente amplia, pues va desde un poema dedicado a la poesía, hasta el relato sobre un editor fracasado; las biografías narrativas también están incluidas en este corpus. A pesar de la categoría "novela autobiográfica", no excluímos su carácter metaliterario, pues no se adentra en una tipología excluyente, sino que apoya a la crítica literaria, preponderantemente obras con esta reflexión de la labor escritural.

Consideremos que la metaliteratura tiene un interés peculiar en la literatura. Todo el recorrido histórico realizado nos ha llevado cerca de la modernidad, pero si nos damos cuenta: las obras señaladas son metaliterarias, puesto que esta especularidad ha existido desde la invención de la misma literatura.

Los mitos involucran la creación de la escritura y pueden estar exentos de este mote; pero si analizamos bien: sin Thot, Ódin o Vishnu, no existiría la literatura: son el primer eslabón de esta cadena histórica. De ahí a los cuentos tradicionales, pasamos a los manuscritos encontrados, libros de viaje apócrifos, diarios. Cada uno de ellos ha aportado al amplio abanico de posibilidades y ha desencadenado en lo que hoy podemos llamar "metaliteratura" (Veres Cortés, 2010). Este término contemporáneo lo hallaremos en Enrique Anderson Imbert con elementos tan variopintos como los expuestos hasta ahora. Su obra narrativa —publicada íntegramente a partir de 1961— rescata mucho de lo aquí mencionado. Pero cabría señalar obras contemporáneas las cuales también respondieron de forma similar a las preocupaciones de Anderson Imbert.

Ejemplos contemporáneos de metaliteratura

Empecemos con una propuesta muy clara y conocida: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941) de Jorge Luis Borges. La aparición de una enciclopedia con referencias alteradas nos habla de cómo se plasma este hecho, para el caso del relato: el mundo de Tlön. El cuento proviene de *El jardín de senderos que se bifurcan* —unido a *Artificios* en 1944 y rebautizado como *Ficciones*—, en esta antología encontramos relatos metaliterarios: "Pierre Menard, autor del *Quijote*", "Las ruinas circulares", "Examen de la obra de Herbert Quain", "La biblioteca de Babel" "El jardín de los senderos que se bifurcan" y en menor medida "La lotería en Babilonia". Esta antología enseña coherentemente las varias caras de nuestro tema de competencia: la vida de un escritor, la lectura, la organización —aunque fantástica— de libros, un *pseudoensayo* o la referencia a otros autores inexistentes. Aparentemente el interés de Borges por crear esta obra surca el academicismo y cómo los lectores se enfrentan a estas posturas literarias.

Josefina Vicens publica *El libro vacío* en 1958. En esta obra un escritor adquiere dos libretas: una para colocar una novela monumental, mientras la otra le sirve de borrador. Conocemos toda la vida del sujeto; pero de la obra culmen, poco o nada. El título —vaticinio del final— nos confirma que sólo conoceremos el contexto del proceso creador y de esa historia en ciernes. José García, es un contador quien desea hacer una obra, pero lo único que logra es llenar el borrador sin tocar el cuaderno definitivo. ¿Importará más la vida del autor que su escritura? Esto parecería ser una conclusión en el libro de Vicens: sabemos más sobre la libreta completa que de la vacía; el título de la novela habla de la no-existencia: la no-existencia del relato final y la no-existencia de la profesionalización de la escritura, como si tuviera más relevancia lo irrelevante para el mundo editorial.

El inicio de la carrera narrativa de Enrique Anderson Imbert comenzará en estos períodos, pero terminará hasta el año 2000. Entonces, creará el libro *Historia de la literatura hispanoamericana* en dos tomos; por ello tendrá la difícil tarea de seguir investigando toda la creación literaria que salga en estas épocas. Para esto, mencionaremos otros cuantos ejemplos relevantes para entender las diversas focalizaciones críticas que podrían sufrir las creaciones metatextuales.

Philip K. Dick publicó en 1962 *The Man in the High Castle* [*El hombre en el castillo*]. Esta novela relata la historia de un multiverso donde el régimen nazi ganó la Segunda Guerra Mundial. En este mundo posible la cultura alemana y japonesa son predominantes en los EE.UU. El *I-Ching*, el libro de los cambios y metamorfosis, revela la derrota de este nuevo orden mundial. Colocamos esta

obra entre la metaliteratura debido al papel preponderante del *I-Ching* y cómo evidencia la falsedad de este relato: el oráculo muestra la verdad por sí misma.

A hora da estrela [*La hora de la estrella*] (1977) fue escrita por Clarice Lispector. Se relata el monólogo interior del escritor Rodrigo S.M.; él nos cuenta por medio de un *yo confesional* un posible personaje para sus historias: Macabéa, una chica insulsa pero feliz por sí misma. Similar a Josefina Vicens: el proceso de escritura no se realiza como se esperaba, sino que se crea un mundo posible donde el libro es en realidad el proceso de escritura de alguien más. En esta novela tenemos no sólo la lectura, sino también la redacción, y algo mucho más específico: la concepción de un personaje y por qué merece convertirse en protagónico de la narración.

El 1979, en Alemania Michael Ende publicó *Die unendliche Geschichte* [*La historia interminable*] la cual tuvo aún mayor importancia cultural al tener una adaptación cinematográfica en 1984 bajo la dirección de Wolfgang Petersen. Esta novela no sólo retoma elementos del *Märchen*, sino que toda ella está pensada en un plano metaficcional; sin embargo, para referirnos a la metaliteratura se darán los siguientes puntos: Bastián Baltasar Bux llega a una librería de viejo donde encuentra un ejemplar muy llamativo. La lectura le hace reflexionar sobre su propia historia de vida. Por otro lado, nosotros leemos la anécdota de lo ocurrido en Fantasía, mundo ficcional y metaescrito de la obra de Ende. Los personajes del metaescrito descubren ser parte de un libro, lo que convierte a Bastián en demiurgo de esta creación literaria: un lector-escritor. Los procesos de decodificación y codificación son justamente temas de la metaliteratura: tenemos la biblioteca, el lector, el escritor, construcción de personajes. Como decíamos al inicio del apartado: son obras que tratan sobre el efecto estético y adalides de la promoción cultural.

Más próximo a nuestros días, último, pero no menos importante, tenemos a Umberto Eco, autor de *El nombre de la rosa* (1980). En esta monumental novela de más de 1000 páginas en algunas versiones, un prologuista —supuestamente Eco— nos cuenta cómo encontró los manuscritos de Adso de Melk, quien nos narrará las peripecias que sobrellevó junto a su maestro Guillermo de Baskerville en 1327. Todo inicia en una abadía benedictina dónde se ha cometido un asesinato. La clasificamos como metaliteratura pues ficcionaliza el proceso de un investigador para encontrar la historia de Adso; sin embargo, descubrimos que fondo y forma se entrelazan cuando leemos sobre la biblioteca colosal de la abadía y el leitmotiv para salvaguardar un manuscrito odiado por cierto monje. En esta explica a detalle todas las partes de un libro: desde sus ilustraciones medievales, la fechura, el acomodo, la traducción. En la novela *El nombre de la*

rosa, el protagonista, Guillermo de Baskerville —referencia en su nombre al famoso relato "El perro de los Baskerville" de Sir Arthur Conan Doyle— trata las evidencias de la abadía como si fueran un documento, comparando la nieve con un pergamino y sugiriendo que los pies de los novicios borraron información importante. De esta manera, Eco utiliza la tradición discursiva del manuscrito encontrado y del grimorio —si no es un libro de magia, sí es uno prohibido— para deconstruir estos elementos y crear su propia narrativa.

Reflexiones finales de la metaliteratura

El simbolismo del libro está ligado con la invención, así como a la lectura la han querido relacionar con el goce. Desde que iniciamos este capítulo hemos visto la función sociocultural de la escritura, el prejuicio de tener libros y cómo se aprecia el escribir o rescatar la literatura para el resto de la sociedad.

Las reflexiones de Echevarría en torno al archivo y cómo los documentos son reflejo de las instancias de poder son valiosas para nosotros, y sobre todo para explicar y ejemplificar cómo hacemos literatura en Hispanoamérica.

> Aun así, percibo en la llamada era posmoderna actual un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranzas de identidad y aparentemente desligado de la historia, que algunos proclaman como la nueva escritura latinoamericana. Lisos, sin costuras, textos indiferenciados que combinan elementos de la crítica y de la ficción, estas narrativas se ofrecen como la nueva norma híbrida de algo que ya no sería literatura (Echevarría, 2011, p. 14).

Enfrentarnos a estos procesos de escritura y enterarnos cómo lo analiza un escritor nos permite adentrarnos en una reflexión posmoderna sobre el papel del libro para nosotros. Si la narrativa de estos tiempos concibió el quehacer literario de este modo, podemos preguntarnos —aunque esto rebase los límites de esta tesis— ¿qué se puede esperar de obras literarias más actuales donde se introduzcan las nuevas tecnologías o incluso se juegue con los elementos de la página, el título, los forros, y las miles de posibilidades existentes para imprimir ejemplares hoy día.

La obra metaliteraria permite conocer mejor esta perspectiva, y desde este cariz, debe innovarse, hacerse una nueva postura y empezar a jugar con los procesos de ficción.

> […] la destrucción del modelo de la novela realista se ha llevado a cabo desplazando la figura del narrador a una instancia invisible para el lector, así como presentando una visión del mundo desde el punto de vista de la conciencia del personaje. La concepción de la novela anglosajona moderna conduce así a una autenticidad máxima a través de la cual se representa el mundo en la novela (Bolecki, 2003, p. 3).[14]

La presencia de una biblioteca no es suficiente para encontrar una metaliteratura; debe reflexionarse en torno a su valor, sentido o significado. Si alguien es escritor en una novela, no se habla necesariamente de metaliteratura, sin embargo, si conocemos sus procesos de creación, ya estamos en el redil. Stephen King, por ejemplo, nos muestra en *It* [*Eso*] (1990) a un escritor, pero la historia se centra más en el miedo a Pennywise que en su labor; por otro lado, *Misery* (1987), involucra otro tipo de miedo, narrando cómo un escritor es secuestrado por una *loca*. Esta mujer resulta ser una fan devota de sus novelas y lo obligará a concebir el final de su saga para obtener su libertad. Ambas tienen personajes similares, pero sólo la segunda focaliza la diégesis en la creación literaria.

Con esto conocemos un panorama general de cómo se está contemplando la literatura en estos momentos. ¿Qué haremos con estas creaciones? ¿Por qué son importantes? El tiempo tiene la respuesta. Esta introducción nos sirve para comprender dónde se encuentra Enrique Anderson Imbert, a quiénes pudo leer, cómo se reflexionaba sobre este tema en sus tiempos y cómo se adscribió a nuevos movimientos dejando un pie en la tradición.

---

[14] "[…] la destruction du modèle du roman réaliste a donc été accomplie par le passage de la figure du narrateur à une instance invisible pour le lecteur, ainsi que par la présentation d'une vision du monde du point de vue de la conscience du personnage. La conception du roman anglo-saxon moderne mène donc à une authenticité maximale à travers laquelle le monde est représenté dans le roman". La traducción es propia.

CAPÍTULO 2.
El metaescrito narrativo

Estás a punto de leer el segundo capítulo de este estudio. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla y gritarle a los demás: «¡Estoy empezando a leer el segundo capítulo de la tesis doctoral de Ángel Galindo!».

Si continuáramos, un trabajo de investigación como éste no se sostendría: sin academicismo, sin el debido uso de una primera persona plural "continuáramos", "comencemos" o la redacción reflexiva de una tercera persona "se dice", "se sostiene". Los textos instructivos están en segunda persona, pero esto tampoco figura como un manual procedimental o un grimorio del Medioevo; y en el caso de un trabajo académico debería causar sorpresa: misma que ocurrirá en varios textos literarios como los analizados aquí dentro. Y parecería abyecto el cambio de un párrafo a otro, pero de haberse mantenido, podría ser que el lector aceptara estas nuevas reglas para continuar con el mismo discurso, pues la adaptabilidad es sumamente humana.

El primer párrafo de este capítulo es una reescritura de *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino. El inicio es similar: en segunda persona y apelando al lector, así como *Aura* de Carlos Fuentes lo hizo 17 años antes. Para 1979 cuando vio la luz la novela metaficcional de Calvino, se estaba popularizando esta estética posmoderna.

La obra de Calvino tiene muchos elementos interesantes, y varios de ellos se relacionan con la duplicidad. La novela habla de sí misma dentro del libro y un lector intradiegético —al que llamaremos metalector— tendrá una identificación con el lector-receptor mismo. La trama aborda a un lector que no puede terminar las obras que comienza, y, sobre todo, las dificultades de sobrellevar el mundo literario dentro de una novela. Incluso, el personaje, al visitar una

biblioteca deduce la forma en cómo debe acabarse su propio relato. Lo más curioso, es que finalmente, el protagonista puede leer *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino: como si se reinstaurara el tiempo mítico, la circularidad: que toda la novela fue el preámbulo para algo que no nos vendieron, pero que se encuentra perdido *en* el relato.

Debe apreciarse este juego de dobles: el autor dentro de la novela, la obra dentro de la obra, literatura que trata sobre el mundo literario. Si a esto agregamos el juego de referencias intertextuales y que la obra parece un pretexto para desarrollar el artificio literario, nos encontramos entonces con un recurso innovador para narrar el método: y esto es justamente la ficción.

Esta manera de romper el contrato de verosimilitud para descolocar al lector y convertir al texto literario en un divertimento tiene un nombre: la teoría literaria ha optado por llamarle "metaficción". Su prefijo "meta-" parecería indicar esa búsqueda por ir más allá; pero, aunque su término indique que desea sobresalir de su misma ficción, la realidad nos muestra cómo permanece en la historia y se convierte en un pretexto de la ficción para reflexionar sobre la ficción misma. En este capítulo, como ya fue advertido —usted, lector—, repasaremos no sólo qué es la metaficción, sino algunas peculiaridades de ella, de sus discursos, y del juego de dobles esperado de una novela de este tipo.

Metaficción: el efecto *matrioshka* de los textos literarios

EL DIRECTOR. *(De nuevo enojado) ¡Estamos ensayando! ¡Y usted sabe muy bien que no debe entrar nadie mientras estamos ensayando! (Dirigiéndose hacia el fondo.) ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?*

EL PADRE. *(Dando un paso adelante, seguido por los demás, hasta llegar a una de las escalerillas) Hemos venido en busca de un autor.*

Luigi Pirandello
Seis personajes en busca de autor

Desde que la palabra se hizo arte y la literatura se convirtió en una categoría estética, han surgido novedades en el modo de presentar el discurso y de tratar la obra metaliteraria.

Según la tradición clásica —grecolatina— el primer intertexto literario es la *Iliada*: continuación de la *Odisea*. ¿Acaso es una reflexión en torno a la obra o sólo un referente? Para resolver esta duda, prioricemos un término de los

estudios literarios. Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, aglutina diversas denominaciones bajo la entrada "intertexto" como son: transtextualidad, configuración discursiva, recorrido figurativo, formante intertextual, contratexto, hipotexto, hipertexto, metatexto, metatextualidad, transformación, transposición, paratexto, parodia, alusión, pastiche, antitexto, transmotivación y architextualidad (2010, p. 269). Al agrupar tantas y tan diversas características es lógico que uno pueda confundirse, pues a la fecha los expertos hacen especificaciones entre los distintos términos; es —posiblemente— esta razón la causa de confusión entre "metaficción" e "intertextualidad" y por qué no, entre todas las otras mencionadas en el *Diccionario*.[15]

Cabría inaugurar estas reflexiones a partir de las obras de Julia Kristeva y Gérard Genette, para entrar en el mundo de la intertextualidad. En el artículo de Iván Villalobos Alízar, "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes" (2003), permite comprender por qué el intertexto se mimetizó con otras características del análisis literario.

> El término *intertextual* hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación *entre-ellos*, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada. Asimismo, en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en *intertextualidad*, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción (p. 137).

En su mismo estudio, llama a Gadamer y a Barthes y nos dice que "[…] la lectura no es un acto ingenuo, una correspondencia entre palabras y cosas, el paso de la letra leída a la cosa referida" (p. 138) pues los intertextos están presentes.

---

[15] Antes de cualquier aseveración, cabría defender al *Diccionario de retórica y poética* reconociendo el titánico trabajo que hizo Helena Beristáin Díaz de Salinas al recapitular tantos tropos y elementos discursivos en un solo tomo. Su trabajo ha ayudado a comprender mejor este metalenguaje. Del mismo modo, en ciertos elementos que coloca en el listado de términos afines, varios tienen relación y por lo cual pueden comprender varias acepciones. Además, el libro tuvo al menos 10 correcciones (1985-2018) en su versión de Editorial Porrúa. Es comprensible que para los años 80 en que fue concebido el libro, "intertexto" y "metaficción" fueran considerados términos similares debido a que son estos años en que la crítica literaria empieza a definir las peculiaridades de las características del discurso literario posmoderno. Como punto adicional, obras como el *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter no incluye "metaficción", aunque esta obra data de varias decenas de años antes que la de Beristáin.

Así como uno de los primeros espectadores de la *Odisea* reconoció a personajes de la *Iliada*, el lector contemporáneo tiene en su cabeza el registro de sucesos precedentes al material al cual se enfrenta. Por ello, puede reconocer detalles, guiños o pequeñas pistas dejados por el autor para él.

Sabemos que muchos conceptos y categorías se encontraban prefigurados por Mijaíl M. Bajtín: él planteó la "intersubjetividad", retomada por Julia Kristeva. El libro *Semiótica* (1969) parte con que "[…] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (Kristeva, 1981, p. 190). El destinatario de un libro no sólo halla ese discurso ante él, sino que éste se fusiona con todo lo conocido por el lector.

Al descubrir intertextos en una obra, se conjuntan tres dimensiones: sujeto, destinatario y contexto. El texto nos guiará hacia una interpretación más certera en caso de tener esos conocimientos previos (pp. 189-191). Kristeva aprovechó las reflexiones de Bajtín sobre la intersubjetividad y las reelaboró para adecuarlas a modo de herramientas para la crítica literaria posmoderna. Encontramos intertextualidad cuando nos enfrentamos a citas directas o parodias, siendo esto una parte importante de la creación artística.

Por otro lado, Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), revisa los cinco tipos de transtextualidades existentes en un texto literario tomando como referente la figura del palimpsesto: un manuscrito desdibujado, pero con rastros de los textos anteriores. Los conceptos desarrollados en su libro son:

1) Intertextualidad: inclusión de un texto dentro de otro por medio de citas, plagios o pastiches;
2) Paratexto: todo aquello que rodea al texto y abona en su significado final, como son epígrafes, subtítulos, prólogos y diseños de portada;
3) Metatextualidad: la relación crítica de un texto con otro, quedando sólo sugerida;
4) Hipertextualidad: relación entre un texto A (hipotexto) el cual da pie a un texto B (hipertexto) y que pueden ser transposiciones de acciones o de personajes, como la *Iliada* al ser un hipotexto de la *Odisea*;
5) Architextualidad: la relación de un texto con todos los demás del mismo género o megacategorías para englobar la literatura y hacer más simple su

aprehensión, como novela, ensayo, cuento fantástico y otros (Beristáin, 2010, p. 271).[16]

Este tipo de relaciones —paratextuales (Genette) o intertextuales (Kristeva)— evidencian la interacción entre un texto A y un texto B; no sólo por poseer elementos comunes, sino porque sin el texto A, jamás habría visto la luz un texto B (Genette, 1982, pp. 11-12).

El hilo conductor de nuestro estudio será la metaficción; esto resultará más complejo que la intertextualidad, pues no sólo tendremos una relación de un texto A con un texto B, sino que hablaremos de un nivel más profundo de ficcionalización: pudiendo tener incluso un texto C inmerso en el texto B, llegando a complicar el discurso literario al colocar al lector o al escritor dentro de alguno de esos textos —A, B o C— si es que el autor así lo desea. Por ello, el término "intertextualidad" queda corto y resulta insuficiente para el análisis de este tipo de narrativa; aunque sí conviene mencionarse para no caer en el equívoco de correlacionarlos. Y siguiendo las palabras de Lauro Zavala (2018), "[…] hay pocos trabajos donde se mencione la necesidad de establecer una diferencia entre intertextualidad y metaficción" (p. 181), puesto que la metaficción es una intertextualidad hacia sí misma: *(auto)intertextualidad*, "[…] la metaficción es una intertextualidad cuyo pretexto (el texto al que cita, plagia, etcétera) es el mismo texto que se está leyendo" (p. 182).

Para mediados del siglo xx, se cuestionaba la supervivencia de la escritura como instrumento de calidad, como dijo Robert Darnton en *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*: la imprenta abarató la manufactura de textos, con esto, más personas pudieron comprar obras impresas y leerlas; pero en este proceso de democratización cultural, las personas lograron publicar gracias a su capital económico más que por su propio talento estético (2010, p. 37). La crisis del libro surge tras la ausencia de un aparato crítico o editorial: una serie de censores, promotores y correctores atentos de lo que se publica; "[…] la buena literatura se convierte con frecuencia, no siempre, en objeto de culto de

[16] Para comprender mejor estas clasificaciones se recomienda la lectura directa del libro de Genette, aunque en el mismo prólogo aparecen bien perfiladas las cinco categorías dichas anteriormente. En el ya citado *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin se dan ejemplos de cada una y sirve para comprender mejor estas relaciones paratextuales (2010, p. 271). Lo mencionado en este apartado no es una cita textual, pero se prefirió este formato para hacer más asequible la distinción entre cada una de las transtextualidades.

una minoría letrada […]. Por ello, creo que hay detrás de la metaliteratura una visión intelectualista a la vez que posmoderna de la novela […]" (Veres Cortés, 2010, p. 13).

Para quienes estudiamos la literatura y —sobre todo— hemos tenido contacto con la creación, podemos evidenciar el tejido de ciertas obras. De hecho, es la labor del crítico literario encontrar estos detalles y empezar a desarmar el mecanismo creado por el autor, mirar todas las piezas hasta comprender su función para luego volver a armarlo. Deconstruímos el lenguaje estético por medio de ensayos, dejando a la vista la experiencia estética; entonces, el dispositivo funcionaría incluso con la tapa abierta, giraría, daría la hora e incluso tañería cada punto final. Esta metáfora de la relojería me permite hacer un supuesto: ¿qué pasaría si, al abrir el dispositivo, encontráramos que las piezas son un mapa de cómo se construyó el reloj? Podríamos alejarnos de la antigua gloria de las maquinarias análogas y pasar a lo digital. Pensemos en un videojuego que desarrolla cómo crear otro juego, por lo que el disfrute estético sea confeccionar un videojuego en realidad.[17] Aquí ya hablamos de metaficción.

Iniciamos con la mención del intertexto; pero como se puede ver, la metaficción no tiende un puente interpretativo entre un texto A y un texto B, sino que el puente va de la misma obra hacia el lector en una suerte de comunicación metalingüística —como lo plantearía Roman Jakobson o lo apuntó Lauro Zavala— pues se usa el mismo lenguaje de la literatura para hablar de ella misma. Enfoquémonos en el prefijo "meta-", del griego: "más allá de"; la metaficción no se limita a la lectura hecha por el receptor final, sino que plantea dudas sobre la ficción misma, agregando cláusulas al contrato de ficcionalidad o incluyendo intertextos de formas atípicas. Cuando las costuras del tejido empiezan a verse sin descuidar la calidad narrativa, ha llegado la metaficción.

Cabría detenerse a precisar el término "metaficción" —aún construyéndose— y para analizar sus cualidades. Nos referimos a textos narrativos, de modo que "ficción" será dirigido hacia lo diegético, por lo cual podemos utilizar de refuerzo teórico a Paul Ricœur, Barthes, Auerbach o Bajtín. Así, al hablar de metaficción nos referimos a la ficción; en ella, los personajes apuntarán el reflector

---

[17] Como una anécdota metaficcional de los videojuegos —y que podría ilustrar este ejemplo—, la compañía *System Design Ikegami Co.* desarrolló para Shigeru Miyamoto y su *Nintendo Famicom* el juego *Donkey Kong* (1981). Ellos escondieron en el código de programación del videojuego un mensaje diciendo que, si lograban llegar ahí, podían enseñarles a programar. Este ejemplo puede ayudar a comprender que, en ocasiones, el mismo lenguaje utilizado dentro de una obra de arte puede guiar a hablar de la misma obra.

del discurso hacia elementos específicos —dejados intencionalmente— donde se evidencie, quede cita, plagie o se parodie a sí misma.

Necesitamos preguntarnos una cosa: ¿Si el lector no comprende este guiño, podemos decir que ocurre la metaficción? Para los conocedores de la intertextualidad —y según lo revisamos anteriormente—, necesitan converger el plano contextual con el del lector; así, se aprehende el intertexto. La metaficción es apelativa y va en una dirección similar, por lo cual, el receptor saldrá del pacto ficcional y se descubrirá leyendo una obra literaria.

De esta forma, la metaficción como recurso narrativo puede presentarse de distintas maneras y, según comenta Clemencia Ardila J., se le ha denominado por la escuela anglosajona como "Novela Autoconsciente", "Novela autogeneradora", "Sobreficción", "Novela Reflexiva", "Metaficción historiográfica" y nuestro actual "Metaficción"; mientras que para la escuela europea es: "Antinovela", "Aliteratura", "*Mise en abyme*", "Texto espejo" o "Metadiegético-Metalepsis" (2009, pp. 36-38). Todos estos nombres han sido reconocidos por la crítica, pero poco a poco se ha ido asentando el concepto actual. Es difícil pensar por qué éste y no otro; pero —independientemente de la crítica— se ha canonizado como el término de uso común. Nos quedaremos con "metaficción" debido a que —como lo explicó Patricia Waugh en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984), y respaldado por Clemencia Ardila—, el abanico de posibilidades es mucho mayor y no se limita a una "antinovela" donde se anula la percepción de un autor dando pie a que los personajes creen sus propias historias. En palabras de Waugh:

> La *metaficción* es un término dado a la escritura de ficción que, consciente y sistemáticamente, llama la atención sobre su condición de artificio para plantear preguntas acerca de la relación entre ficción y realidad. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, estos escritos no sólo examinan las estructuras fundamentales de la narrativa de ficción, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción (p. 2).[18]

[18] El subrayado está en su versión original. La traducción al inglés es propia. "*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text".

Existen distintos modos de analizar esta perspectiva: así como en un dodecaedro tenemos veinte triángulos perfectamente integrados, y que vistos desde cierta perspectiva muestran siete caras al mismo tiempo; la metaficción no restringe los modos en que el lector percibirá la obra de arte literaria. Las posibles perspectivas vienen acompañadas de ejemplos clave para comprender la metaficcionalidad.

Los triángulos del icosaedro: las caras de la metaficción

Un ejemplo ya mencionado anteriormente proviene de Jorge Luis Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" donde dentro del relato encontramos a un Borges y a un Bioy Casares interactuando. Sabemos que estos sujetos tienen una correspondencia y se *identifican* con el mundo del lector; por lo cual, cuando dentro de la ficción hace presencia el autor, hablamos de que existe metaficción. Nora C. Benedict (2018) desarrolla justamente la metaficción encontrada en *El jardín de los senderos que se bifurcan* y explica cómo este enfrentamiento entre no saber si es el verdadero Borges o un personaje ficcionalizado —tema muy recurrente en este escritor— permite al lector descubrir una puesta en abismo de la escritura: ¿nos enfrentamos al trasfondo de un cuento o este relato es realmente el cuento? A este tipo de obras les llamaremos de manera tentativa "autoficciones".

Del mismo modo, cuando se hace una mención del mismo autor en el relato encontramos otro tipo distinto de metaficción, como el caso del *Quijote* (1605): hallamos diversas voces autorales y no terminamos de comprender si es Cervantes, Cide Hamete Benengeli, el morisco aljamiado u otro a modo de aquella voz narrativa; "[…] el sistema metaficcional del *Quijote* es el resultado de combinar la *pseudohistoricidad* y la *pseudoautoría*" (López Nava, 2006, p. 173). Sobre esta intercesión metaficcional, Gérard Genette en *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), desarrolla a partir de otros autores el término "metalepsis", como una transgresión ante la figura del autor y un posible autor intradiegético, quien será realmente el creador de la obra del lector final; cabría considerar esta palabra para denominar más específicamente este proceso metaficcional. De esta suerte, la ambigüedad de autoría o su inclusión en la obra rompen por completo el pacto de verosimilitud implícito; por esta razón se considera que va más allá de la ficción —como bien refiere su etimología— y convierte a la obra en un objeto posmoderno alejado de lo esperado de una obra mimética clásica, la cual copia una realidad tangible.

Una modalidad similar de la metaficción se encuentra en discursos apelativos. Scholastique Mukasonga en su novela *L'Iguifou* (2010) —aún no traducida al español— replica lo mencionado al inicio del capítulo: *Aura*, *Si una noche de*

invierno un viajero y otras tantas novelas que se dirigen al lector. Recurrir al lector permite un mayor grado de empatía: identificarse como un personaje de la historia, sentir esa cercanía: "Porque, como yo, porque tú también eras Tutsi, tú fuiste desplazada a Nyamata […]" (p. 11).[19] La voz en segunda persona va hacia un personaje, hacia el lector y —por qué no— a la autora misma. Esta apelación también es un modo de crear metaficción, pues la ficción inmersiva: aquélla que nos hace presenciar la historia queda obsoleta al momento de hacer más partícipe al lector. En cierta medida, los libros interactivos del tipo *crea tu propia historia,* se acercarían al mismo rubro.

Del mismo modo, se puede poner en duda la intencionalidad de la obra. ¿Cuál fue el objetivo de Cortázar al querer organizar *Rayuela* (1963) de esa forma? Él mismo cita que es un "divertimento" como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967); esto también es parte de la metaficcionalidad narrativa. Este proceso de interpretación, traducción o decodificación de la obra es puesto a prueba e incluso se puede confrontar con el horizonte de expectativas que desarrolló Jauss en torno a la recepción literaria y que es ese

> […] sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad, así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico (1987, p. 57).

El escritor desmonta el contrato lector y hace que la lectura no sea lo esperado. El horizonte de expectativa es puesto a juego pues establece una duda importante al no saber cómo leer el texto: el proceso decodificador ha cambiado e incluso debe guiarse al lector, como lo hace Cortázar, así la ficción desarrollada se violenta y hace que el receptor tenga que poner de su parte en construir la historia que más le convenza: como lo que Patricia Waugh llama "*play*" y "*game*" (2001, p. 34-39), equiparable a lo lúdico cortazariano. Es decir, existe un componente metaficcional, no por el divertimento, sino porque el lector es parte activa dentro del relato: él completa el significado final al decidir cómo moverse por *Rayuela* y cómo el fondo y la forma convergen para reformular la intención comunicativa del relato por medio de la transgresión y composición de la obra de arte literaria.

---

[19] El original está en francés: "Puisque, comme moi, parce que tu étais Tutsi, tu as été deplacée a Nyamata" (la traducción es mía).

También está el autor Miguel de Unamuno con *Niebla* (1914) donde el lector debe resolver las necesidades existenciales de él y sus personajes; entonces nos enfrentamos a una "literatura de autoconsciencia" donde se rompen los sistemas tradicionales de la literatura (Waugh, 2001, pp. 21-49).

Una posible apreciación para este tema la encontramos en la posmodernidad y gracias a que en la historia literaria surgen el psicoanálisis y la ontología del personaje literario. Si el mismo autor conoce estas prácticas de interiorización y de cuestionarse su misma función, pueden subvertirse en sus personajes literarios las mismas inquietudes en el nivel de la ficción narrativa, volviendo al relato un objeto más complejo y estéticamente novedoso.

Un cierre metaficcional, o no…

Desde esta perspectiva, la metaficción aparenta ser más compleja de lo que uno podría pensar: así, cualquier rompimiento de la ficción mimética correspondería a un discurso metaficcional. Es justo esta perspectiva la que me obligó a abrir este apartado no sólo con un epígrafe de Pirandello, sino también con la disertación en torno al intertexto y a la mímesis.

En la historia de la literatura se han creado nuevos modos de replantearse la ficción, subjetivizar la realidad y confrontar al lector sobre su papel pasivo. El receptor posmoderno es todo menos un simple espectador, y podría ser incluso incluido en la obra narrativa. Cabría dar la síntesis planteada por Clemencia Ardila J. en su artículo "Metaficción. Revisión histórica del concepto" (2009) donde a su vez cita a Antonio de Jesús Gil González.

> En este trabajo se asumirá el término metaficción como significante de lo que, por el momento, para los objetivos aquí propuestos, se definirá, en un sentido restringido, como una de las modalidades de autorreferencialidad, aquella centrada en la dualidad propia de la estructura de todo discurso narrativo, "la que pone en evidencia la unión de un universo representado –materia narrativa, contenido, fábula, historia– con el acto mismo de la representación" (Gil González, 2005, 11) […] (p. 41).

Según hemos analizado, para encontrar la metaficción en un texto, el autor reflexionará en torno a su misma obra. Cuando un personaje entra a una librería o toma un libro, no se trata de metaficción pues no hay un manejo estético del discurso literario. Hablar de que en la *Odisea* aparecen personajes de la *Iliada* no lo vuelve metaficcional; si de pronto Ulises recogiera a un poeta que cantara la historia de la guerra de Troya, si los argonautas supieran que navegan

un mar de letras mientras un lector agita las mareas de las páginas, si acaso el Cíclope dijera que ahora que es ciego les dictará a sus compañeros de isla las historias de Nadie y de toda su vida; entonces sí tendríamos algo qué analizar en el plano metaficcional.

Esta afirmación —recordemos— sería metaficcional si desconociéramos su carácter de estudio ensayístico; aunque el mismo Borges dijera que, en todos los estudios serios, realmente encontramos ficciones.

La verosimilitud como apoyo de la metaficción

> *El bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y, por tanto, es mudo. Quizá esta biblioteca haya nacido para salvar los libros que contiene, pero ahora vive para mantenerlos sepultados. Por eso se ha convertido en pábulo de impiedad.*
>
> Umberto Eco
> *El nombre de la rosa*

La metaficción envía un mensaje literario de una forma distinta a la cotidiana. Nos preguntábamos antes: ¿qué sucede si el lector no comprende estos guiños?; entonces, deberíamos pensar en que la metaficción requiere generar empatía con el lector para funcionar de manera óptima. Recordemos la propuesta de Roman Jakobson sobre las funciones del lenguaje: la función poética, emotiva y metatextual son las más encontradas en la literatura. Myrna Solotorevsky, en su reflexión sobre la literatura y la paraliteratura, concluye que la creación artística requiere de un manejo fino de la palabra, para que sus receptores-lectores simpaticen con el mensaje dado (1988, p. 172); añadido a esto, Middleton Murry propone que es el lenguaje y su manipulación específica lo que permite reconocer un estilo literario (2014, pp. 110-111). De aquí, surge la necesidad de remarcar teóricamente la cercanía entre los involucrados en el proceso de comunicación.

Comprender algo no se limita a lo textual; requiere ponerse en los zapatos del otro y dimensionar sus palabras contextualmente, así como las intenciones comunicativas. John Langshaw Austin explica los actos de habla: locutivos, ilocutivos y perlocutivos. A partir de esto, podemos saber que toda enunciación —acto locutivo— tiene una intención que supera lo textual —acto ilocutivo—.

La reacción del receptor —acto perlocutivo— tendrá un papel muy importante en nuestro estudio (Yin, 2015, pp. 7-12).

Algo preponderante también es que la literatura, como mensaje, como elemento comunicativo y como constructo social, debe generar algo en los lectores. Por esto surgen teorías como la confeccionada por Wolfgang Iser en torno a la recepción; retomada por Roman Ingarden: en una obra de arte literaria, los lectores completan ciertos elementos indeterminados de un objeto artístico. Debemos comprender entonces a la literatura como algo incompleto, lo cual requiere la participación activa del lector. Austin menciona la necesidad de un lector activo, de alguien inmiscuido en ese juego de interpretación y decodificación propios de la literatura (Beristáin, 2010, pp. 12-14).

Bajo este cariz, el autor plantea su narrativa como una obra abierta: un mensaje ambiguo con pluralidad de significados. El disfrute y análisis hecho por cada espectador evidenciarán la existencia de una pluralidad de significados en convivencia dentro de un solo significante. Hay una invitación para que el lector entienda y descubra el mensaje dado por el escritor (Eco, 1990).

Si el lector elige interpretar la obra encontrando un dejo de la verdad total del texto —como plantearían los hermeneutas Paul Ricœur y Hans-Georg Gadamer—; cuando el receptor de un texto analice la pieza estética, experimentará empatía con el mensaje del escritor. Recordemos lo mencionado por Mijail Bajtín sobre las *configuraciones del yo*: podríamos hallar el nivel empático entre el escritor y el lector; a pesar de pertenecer a niveles distintos, pues tienen contacto por medio del mensaje: el libro. Si existe una relación empática, es porque el mismo texto permite este diálogo autor-texto y texto- lector. Hasta cierto nivel, esta intermediación de mensajes será de utilidad para brindar una nueva *imagen de mundo* para ambos.

Volvamos al punto primordial: ¿el receptor es quién tiene preponderancia? En cierto modo, el papel del receptor generará la mayoría de nuestras hipótesis.

La verosimilitud y el nuevo orden de ficción

La ficción es un concepto sumamente complejo. En apariencia, *la realidad* —término filosófico inasible— corresponde al plano donde usted, lector, lee mis palabras: ese plano de realidad es el mismo en el cual yo escribí. El problema es que la ficción puede trastocar esto y hacer pensar a cualquier lector que esa situación: lector-escritor es posible en cualquier momento. Dentro de la narrativa, cambia la perspectiva. El narrador puede estar contando hechos asimilables a nuestra realidad; sin embargo, por más miméticos que sean, corresponden al plano ficcional. Aristóteles analizó esta copia estética de nuestro

mundo: la mímesis; todo lo colocado dentro de este arte, se vuelve hermoso pues encontramos una correlación con nuestro entorno.

En el capítulo anterior se estudiaron los diarios como posibles copias de la realidad de una persona; aunque muchos sabían de su falsedad estética. Los comentadores o traductores literarios entran en este plano: igual que muchas otras de la narrativa contemporánea, emulan una verdad, aunque se quedan en el plano de la ficción; esto, debido a la verosimilitud. El término se lo debemos también a Aristóteles; él planteó la posibilidad de que existieran discursos estéticos creíbles —parafraseando la *Poética*—: el oficio del poeta no es contar las cosas como sucedieron, sino como deberían haber pasado. Sería el "imposible verosímil" (Tillería Aqueveque, 2020, pp. 390-394), algo que nuestra mente acepta como un hecho plausible, a pesar de que nuestro cerebro razone y sepa que es una mentira.

La verosimilitud es un recurso fundamental en la narrativa para que el lector crea en historias imaginarias. La teoría literaria ha estudiado esto desde hace siglos y utilizado desde la antigüedad clásica (Durand, 2006). La época medieval basaba sus creencias en relatos bíblicos y leyendas populares; para la época moderna nos enfocamos más en la creación de personajes y situaciones realistas que reflejen la complejidad de la vida contemporánea. Sin embargo, para establecer un vínculo emocional entre el lector y el receptor, se deben involucrar ambos en la historia por medio de la palabra.

De hecho, la *inventio* ciceroniana recoge justamente esta posibilidad de hablar para generar *algo* en el escucha —lo que llamamos actos perlocutivos—, aunque siempre con la verdad; al menos en el plano de la retórica clásica (Beristáin, 2010, pp. 273-277). Es decir: el modo de estructurar un discurso literario y dar la idea de que se trata de algo real.

> La obra literaria establece una realidad autónoma, distinta de la realidad objetiva. Esa realidad se basa a sí misma, pero también mantiene, en diversos grados, una relación con el mundo, porque consigna datos provenientes de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza atendiendo a otras consideraciones como son las reglas y convenciones a qué obedece el género literario al que se adscribe la obra en un momento dado, dentro de una época, una sociedad una corriente literaria, etc. (Beristáin, 2010, pp. 499-500).

Esta definición nos explica cómo funciona este trastocamiento de realidades posibles. Cuando se habla de verosimilitud, debemos identificar lo verdadero dentro del discurso literario y que cala en el alma sensible del receptor, pues lo

considera medianamente verdadero. Es fácil saber que algo tiene posibilidad de ser cierto: gracias a eso tenemos el pacto ficcional donde creemos en aquella narración. En cierto modo, experimentamos una empatía, factor determinante para aceptar este discurso como supuestamente verdadero. El lector acepta lo dicho dentro de la ficción pues resuena en su misma vida como algo plausible, o al menos, vive en la negación de que pueda ocurrir.

Existe un pacto del lector-receptor con el libro —y por ende con el creador— donde la obra no dice nada más que verdades; en el subconsciente se asimilan las falsedades, pero realmente no importa durante el disfrute estético. Aquí entra un conflicto: la metaficción juega con estos recursos y planta un nuevo pacto de verosimilitud pidiéndole al lector quedar atento de aquellas marcas y puntos extraños: aquella mentira subconsciente se trae al plano visible y trastoca esa empatía. De ninguna manera se sugiere que una obra metaficcional no pueda ser verosímil por sí misma; de hecho, la literatura mimética o no busca necesariamente la verdad, sino la certeza y la belleza: el contrato entre el lector y el escritor se mantiene, pero el receptor conoce de antemano el código literario y, basado en él, decidirá si la obra es exitosa o no. La metaficcionalidad radicará en el nuevo orden impuesto a la ficción: la empatía del texto con el lector dará a conocer las nuevas formas de contar una historia.

Como hemos mencionado: la verosimilitud es un concepto fundamental en la narrativa para identificar lo verdadero dentro del discurso literario. El escritor sostiene que el lector acepta el discurso dentro de la ficción porque resuena en su vida como algo plausible, lo cual crea un vínculo emocional entre la obra y el lector (Jouve, 1992). Sin embargo, la metaficción juega con estos recursos y plantea un nuevo pacto de verosimilitud donde se le solicita al lector prestar atención a las marcas y puntos extraños. En este sentido, la verosimilitud es un elemento clave en la creación de ciertas historias posmodernas, pues permite al escritor establecer una conexión emocional con el lector e involucrarlo de manera activa.

Así pues, existen reglas del juego que se rompen y otras que no. Cuando la metaficción entra a escena puede hacer que el personaje mire al público, que el autor esté en escena, que el espectador reaccione y sepa que está en un teatro, o incluso que el espectador se descubra como parte de esa misma puesta. La verosimilitud sigue en juego: el lector está atento a la trama principal; sin embargo, hay una alteración en el devenir cotidiano, y esto permite una participación más activa por parte del receptor.

Siguiendo esta postura, debemos replantearnos entonces los elementos necesarios para la narrativa, y sobre todo para la ficción; puesto que tendríamos

elementos imprescindibles y algunos prescindibles: estos los enunciamos en el apartado anterior; sin embargo, serán retomados en el análisis que vendrá páginas más adelante. La ficción podrá romperse, pero la verosimilitud seguirá presente. Puede que el lector se sorprenda al inicio, sin embargo, una metaficción bien lograda debe incluir esa sensación lúdica: en general, disfrutamos de la innovación y tomamos el reto de hacer algo diferente. Si el cambio resulta coherente y sigue con la narración es verosímil, la obra *metaguiará* a su lector a una nueva recepción diseñada por el creador.

La metaficción surge en un contexto posmoderno. Cabría reconocer la postura mencionada palabras arriba, la metaficción muestra una verosimilitud, la rompe y da otra nueva, responde a los postulados posmodernos donde existe un duelo entre el lector y escritor. Ya no hablamos de un personaje contra una potestad divina, o un personaje contra la sociedad o la tecnología. La metaficción podría corresponder con estas nuevas formas de ver el arte: la renovación misma de la ficción por medio de un replanteamiento de su estructura básica. De algún modo, este retoque en la ficción permite al lector estar más participativo en la recepción del mensaje. La relación entre literatura y las funciones de Jakobson mencionadas a inicio de este apartado converge cuando analizamos la interrelación entre los discursos posmodernos y el carácter fático-apelativo de la metaficción.

La obra de arte literaria metaficcional necesitaría permitirnos aprehender el nuevo modo de lectura. Bajtín habla de la existencia de una conciencia autoral: podríamos tomar este presupuesto y llevarlo a creaciones modernas para colocar esta nueva configuración como algo dado por el autor desde su propia concepción. La reinterpretación del texto nos llevará a un *reconocimiento hermenéutico* —por así llamarlo—, es decir: a descubrir cómo funciona y desde dónde vemos a la obra de arte literaria. Conocer todos estos elementos permite que el lector pueda leer con un horizonte de expectativas más amplio del original, pues debe lidiar con problemas de realidad: si la obra es verosímil, entonces no hace falta crear apuntalamientos para resanar la obra.

En ocasiones, los paratextos nos indican que debemos fijarnos en algo más allá del lenguaje. *Óptica sanguínea* (2014) de Daniela Bojórquez Vértiz es un ejemplo de cómo los elementos visuales y editoriales pueden ayudar a transmitir un mensaje más allá del texto escrito. En este caso, el cuento "En lo que es ido" —título de por sí calamburesco— incorpora notas en rojo realizadas por un corrector de estilo, cambios en la tipografía para simular dificultades visuales y cuadros para enfatizar el mensaje. De esta forma, el lector comprende que el

libro trasciende el texto escrito y utiliza estos recursos adicionales para llegar a su mensaje de manera más efectiva.

Así como lo leeremos en el apartado siguiente, la escritura metaficcional muestra un modo distinto de hacer las cosas y en algunos instantes veremos al narrador decir "Éste no soy yo; yo no estoy narrando"; será cuando las reglas cambien y se deshaga el encanto de la mímesis para perpetuar nuestra atención sobre la obra de arte literaria.

Autoficción y autorreferencialidad: posible distorsión de la mímesis

> *Paul vio en seguida al fantasma de sí mismo sentado tras la tabla, como aprisionado en un cepo. Colocó la máquina sobre la tabla, de cara al fantasma, y el paquete de "Corrasable Bond", el papel que él más odiaba en el mundo por la forma en que se borraban las letras cuando las hojas se rozaban entre sí. Acababa de crear una especie de estudio de inválido.*
>
> Stephen King
> *Misery*

La metaficción ha estado presente hasta ahora en nuestro marco conceptual y teórico. Cabría profundizar de nuevo en el concepto primigenio de "metalepsis" para luego abordar dos tipos particulares de metaficción: la autoficción y la autorreferencialidad.

"Metalepsis", según lo recoge el *Diccionario de términos filológicos* (2008) de Fernando Lázaro Carreter: "Tropo, especie de metonimia, que consiste en tomar el antecedente por el consiguiente o al contrario. Por esta figura se traslada a veces el sentido, no de una palabra, como por la metonimia, sino de toda una oración" (p. 274). Apartándonos de la retórica clásica, este concepto pasó a formar parte de los estudios literarios, destacando el aporte de Gérard Genette. En *Figuras III* (1969), al disertar sobre la voz en el relato, analiza la metalepsis indicando que este traslado de sentido puede darse entre el autor y la trama de sus obras, como si Cervantes matara al Quijote o si Shakespeare ahogara a Ofelia; no el narrador, sino el mismo escritor. Helena Beristáin menciona que "Para Lausberg es realmente un tropo, para Genette, un «pretendido tropo»" (2010, p. 320), y el traslado de sentido se da más bien en niveles narrativos. En tanto una metadiégesis —lo más similar a un estilo indirecto al narrar— puede estar involucrada en esta metalepsis, pues la voz narrativa se salta una o varias

instancias para beneficio del disfrute literario. Según Genette, aceptar y analizar esta *voz-otra* como una transgresión vuelve interesante a la metalepsis narrativa.

Así, cuando permitimos que el enunciante de una trama tome control de la narración, alteramos del orden diegético pues de algún modo un personaje externo se cuela en ese mismo relato, como el caso de muchas novelas metaficcionales.

La autoficción como género

Entre las complejas pero interesantes palabras que nos han dejado los estudios literarios hallamos el concepto de "metaliteratura" explicado al final del primer capítulo de este trabajo. Dicho término refiere a un texto que habla sobre el mundo literario, involucrando lectores, escritores, editores, académicos, críticos, entre muchos otros. A este conjunto de perspectivas o actores del campo cultural del libro, Ángel Rama le llama "*ciudad letrada*" y engloba a los mecanismos políticos, sociales y culturales que configuran la adecuada distribución de una obra: editores, concursos, periódicos, círculos de lectura, academias, ferias, críticos y medios de comunicación masiva (Szurmuk y McKee [Coords.], 2013, p. 55-60); lo que para Josefina Ludmer (2016) es el papel del crítico y sus variantes, así como sus tantas funciones a cumplir dentro de la sociedad. Resulta conveniente traerlo a juego ahora pues se mencionará un tipo específico de metaliteratura: donde se incluye al escritor dentro de su ficción.

Cuando un autor ficcionaliza su propia realidad, como en los diarios, tenemos una autoficción. Si parte de su vida aparece en la obra de arte literaria, pero no se especifica que es el autor mismo, tratamos con la autorreferencialidad. Etimológicamente, el término es claro: una ficción hecha por el escritor. Serge Dubrovsky inventa este término, pero igual que con "metaficción", existen muchas variantes, al grado de que Manuel Alberca señala su predilección por "autonovela" (1996, p. 10), concepto para nada alejado de la realidad, pero que no ha llegado a ser aceptado por la crítica actual a diferencia de "autoficción".

La diégesis es un juego mimético con la realidad, pues el diarista o autobiografista altera ciertos detalles de su historia de vida para —similar a la metalepsis— beneficio de la trama, del estilo literario o para ocultar cosas que no le conviene que se sepan. En cuestión de la ficción existe una voz enunciante; es verosímil y todo lo dicho corresponde a una realidad dentro de ese *mundo posible*. Por más experimental que resulte el texto, existe un *efecto imaginante*. Esto corresponderá a los niveles de ficción; si por estética, ese enunciante concuerda con el escritor, tenemos entonces una unión de planos entre lo ficcional y lo real.

Mencionamos ya a los narradores poco confiables y a ciertos textos transgresores en su fondo o forma. La literatura posmoderna como la narrativa metaficcional podría jugar con estas voces engañosas y hacerlos pasar por reales. Aquí entra la autoficción: "un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela" (Lejeune, 1994, p. 227).

> […] lo atractivo de la autoficción es que podemos simpatizar con ese personaje-autor, ya sea porque está sobreviviendo a su divorcio, porque nos está contando su niñez o porque nos hace partícipes de sus defectos y temores. Pero también podemos odiar a ese personaje-autor por ser tan déspota, necio y ambicioso, por su falta de empatía y de humildad. En ambos casos estamos ante una recreación del "yo" del autor, una forma de contar historias a partir de sí mismo (Mendoza, 2021).

Pocos estudios se dieron en un inicio sobre el cuento autoficcional, prefiriendo la narrativa de largo aliento, aunque para estos casos, usaremos todas las vertientes del texto narrativo, incluyendo algunos géneros híbridos o experimentales.

Como se abordó en el capítulo anterior, la diarística posee una subjetividad tal que parecería necesario dudar de sus palabras a diferencia de un narrador extradiegético. Si el diarista decide ponerse una careta de ficción y *retocar* la realidad acontecida para contar las cosas —según dijo Aristóteles— "como debieron de haber ocurrido", es totalmente válido en los terrenos de la ficción. Mientras la obra sea verosímil, pueden representarse las cosas como se desee. "La escritura impone la transformación, la manipulación de lo vivido" (Musitano, 2016, pp. 120-121).

"La escritura de los sujetos por sí mismos está asociada a la escritura por el otro" (Tecuanhuey Sandoval, 2019, p. 11); así, la autoficción es una narrativa del *yo*, mediada por unos ojos distintos. Quizá para entender esto convendría traer el término francés "*otobifiction*" desarrollado por Maryline Likacher. En francés "autobifiction" tendría la pronunciación [otobifiction], y es la combinación de "*auto-*", "*biographie*" y "*fiction*": partes que no necesitan mucha traducción ni explicación etimológica. La idea de usar este neologismo proviene de Jacques Derrida y su libro *Otobiografías: La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* (1984) donde "pasas por el oído" aquello atrapado dentro de un discurso autobiográfico, "Subrayando el diálogo que se intercambia entre el yo y el otro; yo *me* cuento *mi* historia […] y el oído que escucha, que transforma los recuer-

dos en ficción" (Likacher, 2008, p.133).[20] La *otobifiction* corresponde muy bien con una "autobioficción" con este juego de los sonidos "auto" y "oto" —del griego "oído"— para crear un neologismo donde se retome este diálogo de un *yo* visto por *otro*, aunque el trabajo intermedio sea el de oírnos a nosotros mismos antes de imaginar qué debió de haber ocurrido.

Seguiremos llamando "autoficción" a este tipo de construcciones donde la historia comprobable haya sido alterada. Los términos *otoficción* y *otobificción* podrían funcionar, pero preferimos quedarnos en un terreno más amplio, sobre todo porque la obra de Anderson Imbert a analizar posee además instancias autorreferenciales. De este concepto hablaremos en unas cuantas páginas. Primero, cabría recordar que estas autoficciones surgen en un periodo histórico posmoderno: "[…] una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción" (Musitano, 2016, p. 103).

Ya existía la diarística, la reflexión sobre el *yo* y lo que él mismo pudo vivir, mediatizado por los ojos de la ficción desde tiempos antiguos; pero volvemos a remarcar la preponderancia de utilizar metodologías y conceptos posmodernos para hablar de obras creadas en estos tiempos. Tenemos el ejemplo de Bajtin y su visión posestructuralista sobre la novela, la recepción o los estudios culturales: en todo momento hay premisas posmodernas en estas obras, pues corresponden a un momento crucial de la historia de la literatura.

El pacto autoficcional o el pacto ambiguo

Un narrador-personaje no siempre concuerda con la realidad del autor. En la autoficción, el escritor hace que el narrador asuma ser el autor mismo, creando un mundo paralelo. Siendo sinceros: aunque la realidad supere la ficción, siempre conviene mejorar ciertos elementos para crear una narrativa envolvente. Por ello, un buen escritor alteraría su historia de vida en espera de una narrativa más compleja y con valor literario. Así, los escritores autoficcionales juegan con sus historias de vida para dar una posibilidad distinta a los eventos narrados.

> La mayoría de los estudiosos de la autoficción coinciden en señalar que este tipo de narrativa nace del traslape, la basculación o la colisión entre criterios

[20] El original está en francés: "Il souligne le dialogue qui s'échange entre le moi et l'autre; je *me* raconte *mon* histoire —voilà l'histoire que je m'entends parler— et l'oreille qui écoute, qui transforme les souvenirs en fiction". La traducción es propia, pero la cursiva corresponde al texto de Maryline Likacher.

> paratextuales (o instrucciones de lectura implícitas), que proponen un "pacto ficcional", y el criterio onomástico de la triple identidad entre autor, narrador y personaje, que usualmente está asociado al "pacto autobiográfico", descrito por Lejeune. Muchos de ellos dan por sentado, además, que de esta contradicción puede surgir una amplia gama de grises: desde una exploración de las dificultades de atrapar en palabras una trayectoria vital, que cambia de forma en cada momento en que se la reconstruye o en que se trata de articularla o transmitirla, hasta una autobiografía disimulada por el temor o el pudor de decir verdades comprometedoras (Reisz, 2016, p. 82).

Aunque exista una participación de lo autobiográfico, el carácter confesional del autor es filtrado por ciertos posicionamientos estéticos. Independientemente de que la autoficción acepte ser una invención, terminamos aceptando a este *yo*-autor, pues es verosímil. El escritor intenta convertirse en parte de un relato y se inmiscuye en la ficción. La obra que parecía mimética altera los hechos y destruye su asidero con la historia para entrar en los terrenos de la ficción.

Tras plantear esto, podríamos decir que hay una incomprensión entre *identidad* y *autoría* en tanto a los géneros literarios. "Es por ello que hoy en día nos referimos a escritos autobiográficos o a la literatura del yo, cuando son documentos; cuando incorporamos más expresiones nos referimos a ellos como narrativas autobiográficas" (p. 10). Pero también existen denominaciones más genéricas y específicas que no hacen sino ver ciertos casos literarios de interés. Una perspectiva teórica que busque desenmarañar al autor entretejido en su obra, o dilucide la intervención sociocultural de su contexto biográfico, ayudaría a develar el texto; por esto trataremos de entender cómo funciona este pacto de verosimilitud autoficcional.

Cuando un lector se coloca frente a un libro y lo abre, está firmando un contrato implícito donde acepta creerse todo lo que esté dentro de las páginas. Ciertos lectores encontramos al autor siendo mencionado en el texto; quizá reconozcamos su vida, infancia; pero entonces, aparecen puntos llamativos: elementos descolocados de la historia real. La supuesta autobiografía hace dudar o sospechar al lector de que aquello fue tratado con las tijeras de la ficción. ¿Cómo nos sentimos ante esto? Posiblemente algunos lo vean como una traición o una falsedad, otros creerán que el pacto de verosimilitud se ha roto.

Bajtín sugería que el autor refleja su mundo en la obra de arte literaria: uno escribe desde su historia, la ficción se adentra en espacios o dimensiones atípicas; entonces, el escritor puede verse tentado a cambiar algunos detalles (Bajtín, 2003, pp. 19-20). Finalmente, la literatura permite casi todo. Si es una obra de

arte literaria cuenta con coherencia discursiva y responde a la función poética, entra en los terrenos de la literatura y permite el juego de la ficción y de otros tratamientos de la verdad. El escritor autoficcional deja ver a sus lectores una parte de sí mismo, pero también muestra una visión distorsionada: lo que esperaba de la vida o lo que fantaseó durante un tiempo.

En ocasiones este discurso disociativo extraña y sorprende al lector, pero en otros casos no es siquiera percibido. El autor crea un *mundo posible* donde acontecen los anhelos de aquello que pudo haber pasado. Es importante mencionar a Manuel Alberca y su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) el cual tiende un puente entre la relación autor-personaje y la intención autobiográfica. El posible "pacto de verosimilitud" devendrá *antipacto* o *contrapacto* pues se une lo real con lo ficticio en una "*factual fiction*". Al existir la ambigüedad de autor y personaje como el mismo sujeto; se muestra la clave del género, pues mientras encontramos el *pacto autobiográfico* y el *pacto novelesco*, en la autoficción encontramos un *pacto ambiguo* (p. 12).

El reconocer a la autoficción como un elemento recurrente de los textos posmodernos, nos permitirá comprender la razón de ciertas creaciones literarias.

La autorreferencialidad

Del mismo modo en que encontramos referencias ficcionales en las obras biográficas, podría ocurrir a la inversa: que nos topemos con elementos biográficos en un texto prioritariamente de ficción. Como se mencionó en varias ocasiones, cuando hablamos de tipología textual, no debe ser visto como algo excluyente. La literatura no debe ser encajonada, sino más bien debe apreciarse como un *continuum*. De este modo, podríamos comprender que de la autobiografía a la novela hay muchos puntos. Uno de ellos es la autorreferencialidad.

Debemos precisar que cuando se habla de "obra autorreferencial" no se trata de un *género*; es más bien una característica. Ya hablamos sobre los textos autoficcionales y cómo surgen de una inquietud del mismo autor por inmiscuirse en la historia sin ser protagónico: algo más vago que la autoficción. En general, podríamos decir que la autoficción posee elementos autorreferenciales, pero no toda autorreferencialidad es autoficción.

"La autorreferencialidad supone un movimiento de autorretorno del discurso ficcional hacia sí mismo como fuente de la referencia. Se obstruye, literalmente, la relación ficción-realidad para proponer a cambio, como referente del discurso, el mundo representado por ese mismo entramado de enunciados" (Ardila Robledo, 2018, p. 167). Aunque se esté trabajando en un plano ficcional, se trata de evocar hacia algo que pueda haberle ocurrido al escritor. Hay

elementos de la ficción y de la realidad entretejidos, pero que comprendemos más bien como un plano imaginario en su totalidad. Para el lector de estas obras no hay nada descolocado al hallarse con lo imposible, como ocurre en la autoficción.

Alberca citaba a Paul Valery con su frase "No hay que confundir nunca al hombre verdadero que ha escrito una obra con el hombre que la obra hace suponer" (2007, p. 11). Esto lo podemos observar desde el otro plano: si bien "novela" es considerado un género literario, realmente depende de factores externos para determinar su lugar en el campo cultural de la crítica y de las estanterías. En las librerías, los vendedores determinan el género de una obra literaria según la promoción que deseen darle; las editoriales gustan de motes o colecciones específicas para ciertas creaciones; a su vez, los críticos literarios tratamos de encajonar las obras para asirlas teóricamente, o al menos, desde una cierta arista.

Con miedo de pecar de *hipergeneralización*, hablar de que existe un género autorreferencial facilitaría este estudio. De hecho, la autorreferencialidad es una práctica cotidiana: no existe una postura o posicionamiento más connatural que el de la experiencia de vida. Podemos encontrar elementos curiosamente coincidentes entre la vida de un personaje literario, no necesariamente protagónico, y la vida del autor. Si reflexionamos bien esto, podríamos pensar que no hay algo más elemental que escribir desde un *yo* mediado por una voz del *otro*, como se dijo anteriormente; pues aquí el *otro* es preponderante: será más simbólico para la trama darle peso a alguien distinto. El *yo* podrá estar inmiscuido en la narración, pero será como un huevo de Pascua, como un detalle, un *cameo* —usando el lenguaje del cine—, que terminará dándole más valor a la trama y a los análisis de los críticos.

Tenemos una cantidad desbordante de obras literarias donde autor y personaje no parangonan del todo: en sexo, religión, cultura, contexto; si bien, existen posicionamientos y documentación, no siempre se logra tener una cercanía tal que parezca o haga pensar al lector que el autor mismo forma parte del nicho representado en esa obra literaria.

Recordando el capítulo anterior, convendría replantearse que no todo narrador-personaje concuerda con esta peculiaridad discursiva; sin embargo, si existiera un narrador-autor o autor-personaje, entonces ya tendríamos un posicionamiento estético y razones para hacer esto. Es nuestra labor como críticos literarios el encontrar por qué se usó esto, y por desgracia, cada autor tendrá sus razones, siendo imposible crear una teoría de la autorreferencialidad, a diferencia de lo que se mencionó de la autoficción.

Descubrir autorreferencias sirve para validar el pasado o confesar algo de una forma más velada que con la autoficción: generalmente a modo de memorias o recuerdos. De ser así, pertenecería más que a los estudios literarios; a la psicología, sobre todo al tema de la "construcción yoica". No podríamos decir por qué se realiza; sin embargo, podemos sugerir que el autor desautomatiza el arte permitiendo que conozcamos perspectivas atípicas de la narrativa.

Plantemos entonces la posibilidad de diferenciar *identificación* con *identidad*. La *identidad* correspondería al personaje: aquello que determina quién es y cómo se mueve dentro del plano de la ficción, mientras que la *identificación* recae en el personaje-autor: cierto personaje se parece al creador de la obra. Sí bien, ambos elementos tienen un vínculo importante, en el plano de la autorreferencialidad, nos topamos con personajes *identitarios*. En el biográfico-ficcional, hablaríamos ya de una *identificación*: el autor se ve reflejado en un personaje creado, el cual concuerda en nombre e historia.

Los personajes autorreferenciales pueden diferir en nombre, edad y otros rasgos, pero sabemos que la trama está vinculada poderosamente con el escritor, hecha para sublimar su experiencia de vida por medio de la escritura: una catarsis, por así decirlo.

La ficción arremete contra la mímesis, y aunque podamos *identificar* al personaje con el autor, quizá sean elementos mínimos los cuales marquen la autorreferencialidad. Así, concluimos que desgraciadamente el trabajo con estos temas es subjetivo y dependerá mucho del capital cultural del lector y la información personal revelada por el escritor. Basta traer al tema a la escritora española Carmen Mola, quien fue un tema destacado cuando ganó el Premio Planeta 2021. En la ceremonia hecha el 16 de octubre de este mismo año, se presentaron Jorge Díaz, Agustín Martínez y Antonio Mercero, quienes ya tenían otras tres obras publicadas bajo este seudónimo femenino. En Argentina está Honorio Bustos Domecq, heterónimo de Borges y Bioy Casáres. ¿Puede haber *identificación* aquí? Bustos Domecq es una entidad, por ello no lo *identificamos* pues tiene una *identidad* propia. De modo que, si el escritor de forma independiente crea una voz distinta para que tome las riendas de la narración, debemos considerarlo de la misma manera.

Existe una cuestión no desarrollada del todo: ¿en qué momento la autoficción se trastoca de tal modo que se vuelve autorreferencialidad?, y, ¿es en este orden o a la inversa? Bajo una perspectiva de autor, la autorreferencialidad se piensa desde un inicio como eso y no como una declaración *real* o *casi real* de lo ocurrido. La autoficción es una impostura literaria donde el autor toma la realidad y la altera a su gusto. En la autorreferencialidad, el autor no trabaja con la

realidad, trabaja con mundos posibles y verosímiles, donde le permite el acceso a sí mismo, a su historia de vida o a algún elemento significativo. Son discursos recurrentes en la narrativa posmoderna, pues enfrentamos un tiempo de crisis para el personaje narrativo. Autor, narrador y personaje se unen para crear un tiempo y un espacio específico conveniente para la trama (Yvancos, 2012, pp. 151-173).

Recurro nuevamente al argumento dado en el apartado anterior: estos juegos con la ficción, y la posibilidad de que el autor se entrometa en la trama, son propios de la narrativa posmoderna. Los autores buscan superar las reglas discursivas establecidas como canónicas o de uso cotidiano: romper el paradigma por medio de una revolución estética, como diría Thomas Kuhn. María del Pilar Lozano Mijares dice que "[…] no todo el arte actual puede ser descrito como posmodernista, […] todo al final remite al posmodernismo, por semejanza o por oposición" (2007, p. 96). De este modo, no hablamos de una teoría de la posmodernidad, sino una visión post-estructural de los estudios literarios. En un cariz similar, Lauro Zavala desarrolla su apartado "La irrupción de la metaficción posmoderna" (2018, pp. 180-182) para mostrarnos cómo la preocupación por el análisis de la metaficción y la forma en que se configura su discurso es propia de nuestros tiempos, donde

> […] la apropiación genérica del lector es construida (o reconstruida) a partir de sus competencias genéricas, su enciclopedia textual y su contexto de interpretación.
>
> En síntesis, la interpretación textual es posmoderna cuando se presentan estas tres condiciones: a) la intención intertextual del lector es relevante; b) la intención irónica del autor es irrelevante; c) la intención genérica del texto es aleatoria (pp. 185-186).

Por ello, tomaremos teorías surgidas tras el posestructuralismo y reproduciremos sus análisis, al menos en el plano contextual. Existe un discurso posmoderno que nos atañe intelectualmente; pero su suscripción a la posmodernidad podría no ser relevante para nuestro caso. El crítico literario que busque adentrarse en el estudio de la metaficción debe entender que los procesos autoficcionales y autorreferenciales poseen esta posible interpretación. Nos enfrentamos a la fragmentación de la narrativa y del sujeto: el sujeto se debilita y desaparece para formar parte de un objeto-personaje. La realidad se trastoca y se diluyen la realidad y la ficción, puesto que es una "[…] entidad ajena al escritor y que éste se limita a develarla mediante el lenguaje" (Vargas Quezada, 2020).

A modo de colofón de este apartado: los clones autoficticios de este tipo de literatura saltan entre lo autobiográfico y lo novelesco. Cuenta sus vidas potenciales y sus fantasías, basadas posiblemente en lo que les hubiera gustado vivir o cómo les hubiera gustado vivir. Su peculiaridad es que no pueden definirse terminantemente y nos hacen perder la frontera entre lo real y lo ficticio porque —justamente— el personaje es ambiguamente real e irreal, como si se tratase de un conjunto de identidades fraccionadas o una serie de autorretratos intervenidos.

El autor especular: el doble idéntico y el doble distorsionado

> *Para mis oídos y cuando, el día de mi llegada, se presentó un segundo William Wilson en la academia, me indigné con él por llevar tal nombre y me disgusté doblemente con el apellido debido a que lo llevaba un extraño el cual sería motivo de una doble repetición, que estaría constante en mi presencia y cuyas actividades en la rutina del colegio, a causa de esa odiosa coincidencia, muchas veces serían confundidas con las mías.*
>
> Edgar Allan Poe
> *"William Wilson"*

> *Pensó que los otros, en la clase de abajo, deberían estar dando precisamente Lengua […] Se sentó derecho, cogió el libro, lo abrió por la primera página y comenzó a leer* La historia interminable.
>
> Michael Ende
> *La historia interminable*

Así como las conclusiones del primer capítulo llevaron a definir la metaliteratura, aquí debemos hablar de otras "meta-" importantes. Para ello recordemos la propuesta de los diaristas del XIX. En este tiempo, lo fantástico era recurrente, y con esto, surge una figura imponente de la narrativa: el doble.

Para entender la imagen del doble en la literatura podemos considerar "Der Sandmann" ["El hombre de arena"] (1817) de ETA Hoffmann como modelo. Esta obra fue utilizada por Sigmund Freud para explicar sus teorías en torno a lo ominoso. Volvemos a los temas de *identificación* e *identidad*, y los pactos ficcionales; a partir de esto, el concepto alemán "*das Unnheimliche*" nos permite abordar el tema del doble: es espeluznante encontrarse con algo ajeno, descolocado y atípico en nuestra cotidianidad. Comprendamos el concepto al separarlo en

"das", artículo neutro: "lo"; "Un-" prefijo alemán para señalar negación; y por último el adjetivo sustantivado "Heimliche": "hogareño" o "del hogar", más en el sentido de "cotidiano" o "de costumbre". Cuando hablamos de "das Unheimliche" nos referimos a ese sentimiento de algo fuera de lo común, aquello que no correspondería a nuestra vida cotidiana. Aquí volvemos al tema original: ¿existe algo más atípico que encontrarse con una versión duplicada de uno mismo?

En "El hombre de arena" hallamos a las figuras de Coppelius y de Coppola: personajes ancianos relacionados con los ojos y que colocan a Nathanael en una duda eterna de si son el mismo sujeto. Tenemos además a Olympia, la autómata creada por el profesor Spalanzani, una muñeca con una falsa vida. El hecho de replicarse en otro y sentirse descolocado, detona lo siniestro. El doble también aparece en "William Wilson" de Edgar Allan Poe. Como se muestra en el primer epígrafe de este apartado, es una figura contraria pero idéntica, sombra e iluminación: la parte buena de nuestro horrible protagonista. Si hablamos de dobles también tenemos *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [*El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*] (1886) de Robert Louis Stevenson, donde hallamos al mismo individuo con diferentes personalidades: es la exploración del concepto de dualidad humana. El Dr. Jekyll, a través de sus experimentos, pretende separar su lado oscuro de su personalidad y mantener su bondad y virtud en una forma pura. Sin embargo, esto resulta en la creación del malvado Mr. Hyde, que no sólo representa la parte negativa del Dr. Jekyll, sino que se convierte en una entidad separada con su propia existencia. Esta división interna del personaje principal ilustra el conflicto interno entre el bien y el mal en la psique humana y el peligro de intentar separarlos.

Otto Rank, en su libro *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [*El doble. Un estudio psicoanalítico*] (1925), analiza la relación del doble con la psique, la evolución cultural y el desarrollo literario de los cuentos del XIX. Retoma el trabajo de James Frazer en *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* [*La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*] (1890) para encontrar una razón cultural de este ser: como conciencia, como castigo, demonio o como alma. Los análisis de Rank son valiosos desde el punto de vista psicoanalítico. Volvemos a ver la importancia de este régimen en la literatura, y —sobre todo— nos aclara la razón del desdoblamiento de un personaje en otro: mostrar una oposición por medio de características alteradas.

Si lo llevamos a una autorreferencialidad, la obra de arte literaria debería tener muestras de una disociación en el discurso. De esta forma, apuntamos en la dirección final de este estudio: la metaliteratura y las autorreferencias se

vinculan con el tema del doble al desdibujar al autor y a su réplica alternativa; verbigracia: la obra de Enrique Anderson Imbert.

El doble en la literatura puede verse de muchas maneras, pero lo trataremos desde posturas posmodernas, y una de ellas corresponde a la de Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* [*El relato especular: ensayo sobre la puesta en abismo*] (1977). A partir de la heráldica y la literatura de André Guide, desarrolla la idea "relato especular": una manifestación artística que contine a una similar a sí misma dentro, como los escudos de armas, los cuales en su emblemática representan otro escudo: imagen dentro de imagen. En el caso literario: un relato dentro de otro relato —la metaficción— puede encontrarse al tener a un escritor creando el mismo libro que leemos, o a un personaje reflejado en la obra. Un ejemplo de esto se encuentra en *La historia interminable* (1979) de Michael Ende o *Hamlet* (1603) de Shakespeare.

Debemos mencionar que para Dällenbach la autoficción y la autorreferencialidad son afines: ambas son obras de ficción especular; incluso el periodismo y el documental forman parte de la misma categoría. Para esto, retoma las explicaciones de Nietzsche al decir que todo lo escrito es un artificio: una creación del lenguaje y, por lo tanto, un invento. Es importante señalar que *El relato especular* maneja conceptos no del todo afines con lo propuesto en nuestro estudio; a pesar de esto, nos quedaremos con el término de "especularidad". De hecho, la ambigüedad de "especular" nos permite jugar con las dos interpretaciones del diccionario. Por un lado, tenemos la idea de la ficción, del *qué tal si*, del proceso de pensamiento humano; entonces, el narrador ficcionaliza, crea personajes y universos posibles, dejando la obra abierta para que el receptor complete todos aquellos puntos de indeterminación. Por otro lado, la segunda definición nos habla de los espejos, el reflejo: si el autor crea un personaje, debe encontrar *algo* de este mundo, un asidero para que a partir de él pueda trabajar. Al enfrentarnos a la autorreferencialidad, el autor especular se hará presente en la obra fingiendo ser otra persona, pero manteniendo parte de sí. El nivel de complejidad de esta idea va de la mano con el *mise en abîme* ["puesta en abismo"] citada por Dällenbach: un espejo frente a otro, una réplica constante que lleva a la locura a quien le mira: "una rosa es una rosa es una rosa es una rosa"; Borges dentro del sueño de Borges dentro del cuento de Borges pronunciado en una conferencia dada por Borges: todos iguales y distintos a la vez. Los niveles narrativos y las capas literarias se entretraman en un caos planeado; entonces, gracias a la madurez lectora del receptor, se asirá del proceso metaficcional, abrazándolo y haciendo suyo el relato.

La incomprensión del texto se da por una otredad inquietante, casi *unheimich*, y los rescoldos autorreferenciales se manifiestan para explicarle al lector que se trata de un evento literario.

El doble distorsionado y el doble idéntico

Para este apartado y el siguiente debemos especificar el corpus de análisis y, sobre todo, por qué la preponderancia de la metaficción: existen relatos donde hay un personaje que escribe algo, y, a su vez en el texto alguien lo lee. Podemos ver esto como una serie de cajas chinas: una *matrioshka* narrativa; sin embargo, el objetivo principal de este libro es crear categorías para el estudio de estos elementos tan recurrentes hoy en día.

Pensemos que el escritor es consciente del caos que está creando al hacer que dentro de un texto literario encontremos un nuevo texto, y más complejo, aunque su autor y lector estén perfilados como actantes del relato. Siguiendo la propuesta hasta ahora desarrollada: el autor está dándole a sus personajes un carácter etológico afín al suyo: autor y personaje escriben, de modo que algo de autorreferencialidad debe quedar en este juego de dobles. Para Otto Rank, el doble es un desprendimiento psíquico de otro personaje, pero si unimos ambas ideas: el doble y la autorreferencialidad, nos daríamos cuenta de que —entonces— si el autor coloca a un escritor, debe haber cierto grado de *identificación* en ese personaje: el metaescritor sería un doble del autor.

Detengo la reflexión para explicar más a detalle este neologismo: "metaescritor" será aquel personaje que se dedique a la creación de un texto literario —con toda la ambigüedad semiótica que pueda tener el concepto "texto literario"— dentro de la narración. Si hallamos a un *metaescritor,* podemos encontrar también un *metalector*. Ambos tendrán una relación comunicativa por medio de un *metaescrito* —término explicado en su propio apartado—. Todo esto dentro de una narración metaficcional. Las palabras aquí planteadas ayudarán a los estudios literarios para evitar sintagmas como "el autor dentro de la obra" o "el personaje lector" y aclarar su función actancial dentro del relato en todo momento.

Metaescritor o metalector no son solamente un doble literario, sino que se verán como un desdoblamiento del autor y para esto tendremos dos posibilidades: *doble idéntico* o *doble distorsionado*. Curiosamente, ambos tendrán una relación complementaria: si un metaescritor es el *doble distorsionado* del autor; el *metalector* será un *doble idéntico*. En consecuencia, pueden invertirse los papeles sin encontrar mayor problema. Recordemos lo mencionado páginas arriba: *identidad* e *identificación* son similares, pero no sinónimos para los estudios de

la autorreferencialidad. Si un personaje resulta ser un *doble idéntico* no significa que sea una calca del autor real, sino que tendrá elementos más próximos a él; podría interpretarse como un ente con las mismas funciones de su autor, pero en un nivel narrativo, y manteniendo la jerarquía establecida. Para el caso del *doble distorsionado*, como buen actante decimonónico, mostrará comportamientos atípicos —o cercanos al *alterego*— para identificarse con el escritor.

¿Por qué se pueden dar estas situaciones?; se piensa como una idea posmoderna donde fondo y forma vayan de la mano. Si el objetivo del escritor es hablar sobre literatura, la forma en que escribe debe poseer elementos para fijar la atención del lector y reafirmar su mensaje: el código, los referentes y el mensaje —y en ocasiones también el contexto— deben coincidir en su intención comunicativa. La especularidad se hace presente de nuevo: es una dualidad fortuita pues los espejos reflejan y deforman: como el *doble idéntico* y el *doble distorsionado*. Algunas serán alteraciones casi grotescas si la forma del espejo lo permite: de esto hablamos cuando referimos a *fondo* y *forma*. El autor forma parte del relato gracias a lo especular y más aún si se trata de un anamorfoscopio —espejo cilíndrico— distorsionante y ominoso por igual.

Categoricemos mejor los conceptos de metaescritor y metalector:

> Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra del autor mexicano Emiliano González: *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*, parte de *Casa de horror y de magia* (1989). En esta historia, un anónimo antologador de relatos de horror obtiene el diario de a Aurelio Summers a manos de un religioso. En este documento, encuentra una historia imposible: cómo Aurelio conoció a Maisie y cómo habitaron juntos un metaverso dentro de la esfera que los condujo a otra realidad. El narrador en primera persona es anónimo, pero gracias a la trama podemos leer el manuscrito de Aurelio Summers. Hasta ahora, el narrador es un metalector y Summers es un metaescritor. Emiliano González se identifica con el narrador, pues ambos se dedicaron a antologar relatos, mientras que el escritor *in fabula* sería el *doble distorsionado*.
>
> La redacción del diario que le presenta el reverendo, y que es donde se narra toda la historia de Summers es una *misse en abyme* en la novela. Es un juego de dobles, pues —como argumenta Otto Rank en torno a la literatura—, hay un desdoblamiento del autor en sus personajes, hay un doble idéntico de Emiliano González autor en el protagonista de la novela; y por el otro lado, tenemos a Aurelio Summers, quien es un doble distorsionado de González (Galindo Núñez, 2019, p. 61).

Añadiendo al estudio, podemos agregar también otra referencia: en el cuento "El grafógrafo" de Salvador Elizondo se muestra una reflexión metanarrativa sobre la escritura y la percepción de la realidad. Como en otras obras analizadas anteriormente, aquí se juega con el desdoblamiento del autor y la presencia de un narrador-metalector. El protagonista se ve a sí mismo escribiendo, recordando que escribía y viéndose recordar que escribía, en un juego de espejos donde se reflexiona la naturaleza de la escritura y su relación con la realidad. El cuento también muestra cómo la escritura puede crear una realidad propia, pues el protagonista se imagina escribiendo que ya había escrito que se imaginaba escribiendo, creando así una especie de bucle temporal *ab nauseam* de dobles hablando de dobles. Al menos hasta donde hemos mencionado, el desdoblamiento del autor y la relación entre realidad y ficción en la literatura son una reflexión metanarrativa sobre la escritura: "El grafógrafo" nos da esta dualidad compleja la cual buscamos estudiar.

El caso de *Historia de lo fijo y lo volátil* (2010) de Fernando de León es similar al de *El discípulo* y al de muchas otras, pues muestran a un narrador-metalector. Aquí, nuestro protagonista encuentra una serie de manuscritos que relatan la vida del Judío Errante desde el año 33 e.c. hasta que los lectores descubrimos que el metalector es justamente el mismo Judío quien bebió las aguas del olvido, y quien dejó sus memorias a la vista del protagonista fue su sobrino, otro inmortal. Tras beber las aguas del olvido en el bar del Diablo, Cartophilus —el Judío Errante— perdió la memoria y empezó a vagar por el mundo hasta volverse metalector de lo que él mismo escribió.

Como podemos apreciar, la identidad del personaje es distinta en los dos puntos de la novela: por un lado, el Cartophilus metaescritor es consciente del pecado que cometió al burlarse de Cristo y de su maldición de inmortal; por otra parte, el narrador anónimo en segunda persona es un metalector quien se identifica con el metaescritor. Este juego de especularidad se da porque son dobles y el *Doppelgänger* se manifiesta: el narrador en segunda persona —metalector— es un *doble idéntico* del autor; mientras que ese ser maldito, consciente de sus pecados, el Judío Errante —el metaescritor—, es un *doble distorsionado*. El evento fantástico le ocurre al metaescritor quien debe evidenciar: como diario o documento todo lo acontecido.

En *El nombre de la rosa* de Umberto Eco existe también un metalector que se identifica como *doble idéntico* de Eco: el prologuista; y Adso, metaescritor de quien leemos toda su vida, es un doble distorsionado: aquella *imago* alterada del Eco medievalista, poseedor de todos los conocimientos del autor en modo práctico.

Desde el otro lado, el cuento "La pluma mágica" (1961) de Silvina Ocampo cuenta la vida de una mujer y su pluma con la cual confecciona las mejores historias por arte de magia: el personaje de la metaescritora tiene a su vez un metalector: el amante quien no tarda en robarle la pluma y quitarle su talento. La metaescritora se *identifica* con la autora siendo una *doble idéntica*, por lo cual, el ladrón sería un *doble distorsionado*, pues afecta de forma significativa las intenciones de la protagonista.

En la minificción —"casos" los llamaba Anderson Imbert— también podemos encontrarnos con estos elementos. Por ello debemos considerar que, si en la obra narrativa que analizaremos, y sobre todo sus minificciones, poseen estas características de un metaescritor, así como sucede con sus cuentos, será parte de su poética: punto recurrente para el análisis.

Cualquier narración puede tener un doble del autor; pero prestaremos atención a las instancias de autorreferencialidad en alguno de los dos puntos: el *metalector* o el *metaescritor*. Puede existir un metaescritor de forma independiente sin contacto con lectores o metalectores, como *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens donde el protagonista es un metaescritor que nunca llega a tener un metalector, ni un metaescrito *per se*.

Desde esta nueva categorización, puede quedar un miembro aislado; no sería lo óptimo para el análisis que propondremos. Sobre todo, porque hasta ahora no se ha profundizado del término central de nuestro estudio.

Naturalmente, un metaescrito

Es complicado, si no imposible, recapitular la historia de la escritura y sus procesos escriturales en un trabajo como éste. El objeto que nos atañe es analizar el *metaescrito*: un texto literario inserto en otro texto metaficcional desplegado dentro de otra obra de arte literaria.

A estas alturas del estudio, ya fijamos nuestra atención en la diarística, el manuscrito encontrado, la metaliteratura, la metaficción e incluso la intertextualidad. Sabemos por términos de Genette que existen palabras como "metatexto": la cual analiza la relación de un texto con otros de forma sugerida, aquello que ciertos lingüistas observan en las superestructuras de una tipología textual. A pesar de que "texto" puede ser cualquier cosa que tenga sentido y significado, como indican los preceptos semióticos; "metatexto" llega a ser confuso por la categoría precedente de la crítica literaria.

Independientemente de la ambivalencia, el concepto "metatexto" podría ser de gran utilidad para el caso de cuentos como "Sala de espera" (2017) de Fernando de León donde una mujer no puede ser recordada por nadie y sólo

existen evidencias de su existencia por las grabaciones con el psicólogo, el doctor Tario. Desde esta perspectiva, las cintas magnetofónicas textualizadas en el libro *Rudy te manda saludos* —colección donde aparece este cuento—, podrían ser "metatextos" si utilizáramos el concepto que buscamos acuñar: pues son verbalizados por la *Señora Z*, quien fungiría como *metaescritora*. Sin embargo, esto sale del plano de lo *escrito*, abre demasiado el abanico de posibilidades, incluso figurando ya en estudios de *literaturas transmedia*: algo completamente ajeno a nuestro trabajo.

Veamos otra posibilidad: si *manuscrito encontrado*, refiere a un tópico, así como el *found footage* es un supuesto *filme proyectado* —de forma íntegra, intervenido o documentado— en el cine; hablar de "metamanuscritos" nos remitiría más a esos procesos de validación del Medioevo. Igualmente, el manuscribir ya no es tan cotidiano; así, podríamos considerar que un impreso, manuscrito o archivo digital, hallado dentro de un texto literario, sea un *metaescrito*.

Como últimos, si la obra de arte literaria emula el prototipo textual de una carta, un diario o una supuesta anotación, no se trataría de un metaescrito, pues, aunque seamos los lectores y alguien lo creó para nosotros; al no existir un segundo nivel discursivo, se mantiene como una narración simple. Para encontrarnos con un metaescrito necesitaríamos de la metaficción, entonces si iniciamos con un "Querido Juan" y terminamos con una firma, no hallaremos intradiegéticamente a ese tal Juan; podríamos identificarnos con él por medio del pacto ficcional, porque generamos empatía; sin embargo, al no colocar a un personaje metalector y metaescritor, no afirmamos la existencia de un metaescrito, sino de una estrategia narrativa.

En contra de esta última regla, el lector puede convertirse en *metalector*: Recordando que la obra de arte literaria metaficcional debe ser apelativa, tendría total sentido que el receptor final cumpliera este doble papel, pues, como posible texto híbrido, nosotros podríamos tener el rol de un metalector ausente, enterándonos de aquello que jamás descubrió un personaje. Sin embargo, la obra debe incluir un texto narrativo inicial (texto 1) y un metaescrito (texto 2) destinado al lector en específico; pero habría de requerirse de un manejo del discurso tal que invite a pensar que el lector está realmente inmerso en el relato. Sólo así encontraríamos una *identificación* entre el metalector y el lector.

Cabría pensar también en la propuesta de que el escritor contemporáneo escribe para sí mismo. Si agregáramos que, el metaescritor está creando un metaescrito para sí —similar a *Historia de lo fijo y lo volátil* mencionado palabras arriba—, ¿podría ser metalector y metaescritor a la vez? Esta pregunta puede ser interesante y sumamente compleja; pero dejo la oportunidad de que alguien

más analice al *metaescritor especular* o al *metaescritor autoficcional*, como desee llamársele entonces; ya que rebasa los límites autoimpuestos para este trabajo.

Para cerrar el apartado podemos referir la reflexión de Alberto Mangel:

> Desde aquellos lejanos días, los libros han definido a los personajes que los leen o los poseen, y el libro dentro del libro se convierte en un espejo del protagonista, que es un espejo del lector, como la obra dentro de la obra que monta Hamlet para atrapar a su incestuoso tío y que también, implícitamente, relata al propio príncipe (2017, p. 63).

Quizá "metaescrito" sea un término adecuado para tratar estos manejos literarios. "Metatextualidad" y "Metanarrativa" no parecen muy efectivos. "Libro especular" da la posibilidad de una ambivalencia, de forma que podemos aceptar este término y aplicarlo al estudio de la obra de Enrique Anderson Imbert.

Entonces, para concluir: "Carta a una señorita en París" no cumple con los elementos de "metaescrito" porque la misma forma utilizada para contar la trama determinó que fuera así; *Mil y una noches*, *El Conde Lucanor* y *La historia interminable* sí presentarían metaescritos. Es decir: *metaescrito* es todo aquel texto escrito inserto dentro de una obra de arte literaria; generalmente, creado por un metaescritor y decodificado por un metalector: ambos, personajes intradiegéticos.

Demos paso ahora —ya que perfilamos el marco histórico, conceptual y teórico—, al análisis de la obra de Enrique Anderson Imbert.

CAPÍTULO 3.
El metaescritor y el metalector en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert

Enrique Eduardo Anderson Imbert, nació en Córdoba, Argentina en 1910 y falleció en el 2000. Aunque es considerado un *autor del interior* —no originario de Buenos Aires—, se convirtió en una figura importante de la literatura porteña. Comenzó escribiendo en la revista literaria del diario *La Nación* y colaboró en las revistas *Nosotros* y *Sur*, y, en cuestiones menos conocidas, sus textos abrían siempre la efímera revista *El grillo*. Fue becario de la Guggenheim Foundation en la Universidad de Columbia, miembro de la Academia Argentina de las Letras desde 1979 y su vicepresidente de 1980 a 1986. Obtuvo el mérito por su trayectoria como cuentista al ganar el Premio Konex en 1984 y también podemos agregar que en 1994 fue finalista del premio Cervantes.

Historia de la literatura hispanoamericana (1954) fue publicada en dos tomos por el Fondo de Cultura Económica de México, y algunos textos bajo el sello de Ariel, son los únicos de sus libros a la venta en librerías mexicanas; por ello, es un autor de importación rara vez consumido, y me atrevo a decir que, desde antes de su descatalogación por parte de Editorial Corregidor, tampoco era muy leído en Argentina.

Su gran documentación se evidencia en *Historia de la literatura hispanoamericana* y *Teoría y técnica del cuento* (1979); ambos son libros útiles para entender su obra, como lo veremos más adelante. El primero es un escalón obligado para todo trabajo de índole contextual, pues ahí, con seña y detalle, nos muestra los aspectos más relevantes de varios autores, sus obras y los años de publicación. Lograr este trabajo documental le llevó años de investigación, convirtiéndolo en un ejemplar de consulta frecuente. El segundo, es una explicación del cuento y todos los aspectos involucrados en su lectura, escritura y análisis.

> Cuentos, cuentos, cuentos es lo que con más gusto he leído y con más ambición escrito. Esto, desde niño. Ahora que soy viejo ¡qué bueno sería —me dije— aprovechar mi doble experiencia de lector y escritor! Y me puse a improvisar unos ensayos breves sobre cuentos ajenos y míos. Con facilidad, con felicidad, me deslizaba cuesta abajo por el camino, cantando y borroneando páginas y páginas […] (1970, p. v).

Su obra crítica comprende más de veinte libros —entre sus objetos de estudio están Ibsen, la posmodernidad, el realismo mágico, por decir algunos— y una amplia lista de trabajos sueltos en revistas. Resulta admirable cómo procuró la revisión de sus trabajos, por ejemplo, la primera versión de *La flecha en el aire* (1937) —su primer libro de ensayos—, difiere mucho de la ampliada en 1972; la *Historia de la literatura hispanoamericana* de 1954, fue constantemente revisada y aumentada con nuevas entradas.[21] Otra de sus obras importantes es *La crítica literaria contemporánea* (1957) y, con las modificaciones de 1969, se transformó en *Métodos de la crítica literaria*; el siguiente paso fue *La crítica literaria, métodos y modalidades* de 1979. Para 1984 tomó su forma definitiva con *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Entre otras de sus obras, *Teoría y técnica del cuento* tuvo sus tres etapas de evolución en 1979, 1982 y 1992. *Escritor, texto, lector*, publicado en el 2001, es la condensación de sus últimas conferencias, discursos y reflexiones en torno a la literatura, aunque no tan extensa como sus textos anteriores, se imprime de manera póstuma, por lo cual puede ser de las únicas obras sin enmiendas ni correcciones por parte del autor.

En sus obras refleja una erudición inconmensurable dedicada al documentalismo; no procura la cita textual y opta por el parafraseo o la explicación; esto, quizá, permeado por sus años de trabajo docente.

> El profesor autor de ficciones, con larga tradición en el mundo anglosajón, especialmente Inglaterra, difícilmente se acepta en el mundo hispanoamericano, donde uno —el escritor— queda subsumido en la condición docente, como si

[21] Hizo numerosas revisiones a sus ediciones. Y, aunque el acto de reeditar y revisar los textos muestra bastante academicismo; no era bien visto por todos los demás del campo literario. Julio Cortázar, en una carta a Jaime Alazraki, dice el chiste: "Cuando uno ingresa en el mundo de la carrocería, está seguro de la inmortalidad. En el 2010 habrá una línea en la 576a. edición de la historia de la lit. de Anderson Imbert "J.C., escritor argentino del que se ha dicho que su estilo recuerda al de las carrocerías de Zagato" (Cortázar, 2012, p. 583).

la fantasía creadora no pudiera conciliarse con la lógica del crítico (Cruz, 2001, p. 72).

En el prólogo de *Escritor, texto lector* menciona: "[…] aspiraba a una crítica literaria que integrase todos los métodos, es decir, una crítica que examinara las tres fases en el proceso de la creación literaria" (Anderson Imbert, 2001, p. 13).

En entrevistas como "La crítica literaria, hoy" explica: "El crítico lee, examina, toma posición frente al texto y enuncia un juicio, afirmativo o negativo" (Anderson Imbert, 1977, p. 6). Se percibe una visión muy parecida a la del académico —o científico literario— enfocado en la verosimilitud, la verdad y cómo se maneja una realidad en los textos literarios, narrativos o ensayísticos. Así lo explica Arturo García Ramos en su artículo "Anderson-Imbert y la Mímesis".

> El primer crítico de la obra de Anderson-Imbert [*sic.*] es él mismo, de ahí que cualquier intento de explicación o de valoración del grado de imitación o la forma en que esta relación con la realidad se produce en sus cuentos, pase forzosamente por sus propias palabras críticas. En su ensayo *Teoría y técnica del cuento*, así como en otros ensayos, hace frecuentes explicaciones de su propia obra, y adelantándonos al comentario de sus cuentos, hemos de apuntar que llega a comentar sus cuentos dentro de otros cuentos (García Ramos, 2014).[22]

Este elemento es uno de los tantos detonadores de la metaficción explicado en el siguiente subtítulo. El escritor regresa una y otra vez sobre sus pasos, toma su obra y la usa para explicar la teoría, pero también su narrativa explica los procesos de la ficción: de ahí la importancia de la metaficción. Anderson Imbert verterá parte de sus críticas sobre su propia obra, convirtiendo sus textos en una referencia para comprender la ficción a partir de la literatura universal: y en lo universal también está la andersoniana: comprobable si vemos que "Enrique Anderson Imbert" aparece como entrada en *Historia de la literatura hispanoamericana* (Anderson Imbert, 2005, p. 279). Este efecto no se limita —como cita García Ramos— a sus ensayos: la crítica a la ficción y a la metaliteratura existe en sus cuentos: desmiente sus propias creaciones, reescribe y reseña algún otro trabajo suyo o crea versiones apócrifas de la realidad. La obra de Anderson

[22] La ortografía del nombre de Enrique Anderson Imbert varía según el país. En algunas ediciones mexicanas y estadounidenses su nombre figura como "Anderson-Imbert", como apellido compuesto, mientras que en la mayoría de las ediciones argentinas se escribe sin guion. En este caso, se transcribe fielmente.

Imbert se particulariza por su vuelta a sí misma, son cuentos *urobóricos* donde la historia se autoconsume en una especie de *narratofagia*, alimentándose de su propio *Duende creador* —como diría García Lorca—. La metaficción andersoniana aparece cuando apenas se estaba creando el concepto de "metaficción"; por ello, analizar su obra es relevante para los estudios literarios.

Para hablar más sobre su obra, tenemos libros que hacen homenaje de ella, ya fuera por el aniversario de su muerte o en antologías. Anderson Imbert procuró dar su tiempo a la academia sin abandonar su faceta de escritor, entremezclando ambos puntos en su vida. Su narrativa apareció en la editorial Emecé, y luego fue publicada por Corregidor: los cuales trataron de juntar las *Obras Completas* en una primera versión de dos tomos, y luego en siete tomos. En inglés encontramos tres ejemplares de su obra: *The Other Side of the Mirror. El grimorio* (Southern Illinois University Press: 1966), *Spanish-American Literature: A History* (Wayne State University Press: 1969) y *Woven on the Loom of Time* (University of Texas Press: 1990); en ellas, participó activamente revisando la traducción.

Sin adentrarse en la poesía, e involucrándose poco con el teatro, su obra fue basta: seis novelas, 15 libros de cuentos —aunque algunos repetían partes de los anteriores o tenían versiones modificadas del mismo—, y una amplia lista de trabajos críticos. Adentrándonos a palabras más tristes: lamentablemente, fuera de la Argentina, la recepción de Enrique Anderson Imbert es escasa debido a la poca distribución de su obra, pese a su prolífica narrativa. Poco o nada hay de este autor fuera de *Historia de la literatura hispanoamericana*: al menos ya una muestra de que él existió como narrador y un posible hilo del cual tirar para futuras ediciones.

¿Y por qué la insistencia de recuperar la narrativa de un autor que sólo ha triunfado editorialmente por una obra de historiografía literaria? Él mismo consideraba al cuento como una unidad de impresión. Esto podemos ligarlo a lo dicho por Magali Velasco (2007) donde nombra al cuento como "la casa de lo fantástico" pues la condensación narrativa se lleva bien con el sobresalto ante lo sobrenatural. De este mismo modo, Anderson Imbert veía a sus creaciones —ya lo desarrollaremos más adelante— como obras fantásticas, textos que podían y debían leerse como algo atípico. La obra de Anderson Imbert ciertamente es atípica: con textos donde lo cotidiano es trastocado y alterado para entrar en el mundo de la imposibilidad; los cuentos son para él, el sitio donde puede desembocarse esa fuerza extraña, ese mundo improbable, ese mentir de las estrellas que tanto le fascinaba. Quizá por esto la brevedad y la extrañeza se unen tan bien en su prosa: pues la unidad narrativa mínima como la minificción y el cuento breve son espacios indicados para que prolifere lo

imposible. Enrique Anderson Imbert usa su prosa para incluir lo ominoso, el extrañamiento, la duda preternatural, el efecto metaficcional, y hacernos dudar de la realidad; y esto lo logra justamente con ayuda de sus conocimientos sobre lo extraño: la crítica le ayuda a desarrollar mejor su diégesis. Claro que, esto forma parte de la hipótesis de esta investigación, por lo que identificar los vínculos entre la narración, los efectos de la metaficción y la brevedad será parte de los resultados de este trabajo.

De Anderson Imbert sólo tenemos una pequeña impresión: una probada para adentrarse a esta obra y tener la paciencia de buscar todas las referencias posibles: en internet, librerías de usado, bibliotecas e individuos entre quienes llegaron a conocerlo en vida.

Características de la obra de Imbert

> *Regresé a casa en la madrugada, cayéndome de sueño. Al entrar, todo oscuro. Para no despertar a nadie avancé de puntillas y llegué a la escalera de caracol que conducía a mi cuarto. Apenas puse el pie en el primer escalón dudé de si esa era mi casa o una casa idéntica a la mía. Mientras subía temí que otro muchacho, igual a mí, estuviera durmiendo en mi cuarto y acaso soñándome en el acto mismo de subir por la escalera de caracol. Di la última vuelta, abrí la puerta y allí estaba él, o yo, todo iluminado de luna, sentado en la cama, con los ojos bien abiertos. Nos quedamos un instante mirándonos de hito en hito. Nos sonreímos. Sentí que la sonrisa de él era la que también me pesaba en la boca. Como en un espejo, uno de los dos era falaz. «¿Quién sueña a quién?», exclamó uno de nosotros, o quizá ambos simultáneamente. En ese momento oímos ruidos de pasos en la escalera de caracol. De un salto nos metimos uno en otro y así fundidos nos pusimos a soñar al que venía subiendo, que era yo otra vez.*
>
> Enrique Anderson Imbert
> *"Espiral"*

Esther de Izaguirre, en el estudio preliminar del libro *Páginas de Enrique Anderson Imbert seleccionadas por el autor* (1985), de la colección "Escritores Argentinos de hoy", afirma que parte de la *concepción de mundo* de Anderson Imbert del contexto literario provenía de Alejandro Korn y sus presupuestos dados en "La libertad creadora" (1922), influenciado a su vez por Immanuel Kant y su

Crítica de la razón pura (1787). El nexo hecho por Izaguirre es comprensible puesto que el texto de Korn inicia con un "No escribo para quienes aún padecen de realismo ingenuo" (1938, p. 11); "Veamos si cabe siquiera la posibilidad de concebir algo fuera de la conciencia. Y de ahí que, al decir concebir, ya la hemos puesto en movimiento, ya prevemos que el resultado de nuestra tentativa volverá a ser una concepción" (p. 14):

> Pero si el orden sensible y el inteligible no existen sino en la conciencia, este universo, pese a su aparente solidez, ¿no es más que una ficción? No hay tal. Consideremos al cosmos como un proceso material o ideal, en uno y otro caso será real. Solamente la interpretación habrá variado (p. 15).

Estos postulados tienen la intención de ver la concepción, el arte y el deslinde de lo real. Este texto —con basta influencia kantiana— ya había llegado a manos de Enrique Anderson Imbert. Incluso, si nos apegamos demasiado a la postura dada por Esther de Izaguirre, se comprende que la literatura de Anderson Imbert fuera más un juego, pues en *La libertad creadora* de Korn —separada en 31 apartados— incluye un diálogo entre un sujeto y su psicoanalista (XXIV) y un listado de 13 puntos necesarios para repensar la realidad (XXVI); ambos divertimentos disyuntores del presupuesto filosófico tradicional.

Pero, volviendo a las características de la obra andersoniana: tenemos también elementos vastos de la teoría y de la filosofía. Los personajes tienden a ser docentes, lectores o editores —metaliterarios—; esto nos hace pensar que la realidad donde el autor está inmerso se permea hacia lo ficcional. La narrativa analizada usa siempre recursos metaficcionales; sin embargo, no descartamos el valor de la obra no seleccionada para el presente estudio: cada libro tiene decenas de cuentos entrañables, algunos fácilmente podrían ser adaptados a cortometrajes o a otros soportes.

Del argentino, encontramos su presencia en los libros de texto gratuitos para sexto año repartidos por la Secretaría de Educación Pública de México en las ediciones de 1972, 1982, 1988 y 1993. El cuento seleccionado fue "El leve Pedro" (pp. 88-89), presente por 36 años en los libros de educación básica hasta que fue removido para la edición del 2008; y, pese a esto, el nombre es casi desconocido: sólo pocos estudiosos del cuento o de la historia de la literatura lo reconocen.

En internet, *El gato de Cheshire* es el único libro que puede encontrarse completo en redes de distribución gratuita; además, varios de sus cuentos están leídos en voz alta en YouTube y en otras plataformas digitales. En el Archivo Histórico RTA, se recupera una entrevista para el programa *Autores y libros* de

la Radio Nacional donde el mismo autor explica que sus textos no son realistas, sino fantásticos y los llama "caprichos de la imaginación"; se puede escuchar en la viva voz del escritor los —en ese entonces— inéditos cuentos de *El gato de Cheshire*: "César y su bola", "Prudencia", "Luna", "El retrato", "El esqueleto", "El crimen perfecto", "Quirón", "La caída" y "Tokyo". Todos estos cuentos son fantásticos y provienen de una obra con un título simbólico; mientras otros de sus libros, como *La botella de Klein,* referencian esa superficie compleja que gira hacia el interior de sí misma creando un falso volumen.

En Anderson Imbert encontramos que la literatura es un artificio ficcional: "[…] el narrador, muy orgulloso de su fantasía, está simulando que su personaje es una criatura de carne y hueso, real y libre, es decir, que con vehemente subjetividad está disimulando el carácter ficticio de la literatura" (Anderson Imbert, 1982, p. 114); es decir: no se descuida al criterio de verdad de una obra.

> […] cuando el crítico habla de cuentos realistas y no realistas ¿de qué realidad está hablando? ¿De la extraordinaria realidad creada por un cuento? Si habla de ésta, lo que tiene que hacer es comprender las intuiciones del narrador. Con ellas el narrador conoce, sí, pero no conceptualmente. ¿Habla el crítico de la realidad ordinaria que conoce fuera del cuento? Entonces lo que hace es clasificar materiales extraídos de los cuentos. pero los cuentos quedan deshechos (Anderson Imbert, 1982, p. 238).

En otro momento dice: "Creo que la dicotomía sujeto-objeto, pensamiento-realidad, posibilidad-imposibilidad, lo natural conocido-lo sobrenatural desconocido y así por el estilo no vale para clasificar cuentos" (Anderson Imbert, 1982, p. 254). Lo fantástico es, entonces, una herramienta y no un género: similar a las reflexiones hechas por Silvina Ocampo, Borges y Bioy Casares en la *Antología de la literatura fantástica* (1940).

Debemos mencionar también: la obra andersoniana se encuentra plagada de referencias e intertextos. Es un escritor que, gracias a su enorme conocimiento, logra mostrar una exhaustiva lectura de las literaturas universales. En la versión del 79 de *Teoría y técnica del cuento*, explica sobre su creación:

> Mi arte de componer cuentos es muy parecido al del poeta: parto de la intuición concreta de una acción que no es real sino posible. En seguida me ensimismo y me autocontemplo hasta ver cómo esa situación ideal se va revistiendo con imágenes de experiencias que he vivido de verdad. Entonces empiezo a sentir el placer del juego.

> Juego con el lector. Sé que el lector querrá escaparse, querrá leerme rápidamente, querrá ser coautor de mi cuento e interpretarlo a su manera. Pero, para que no se me escape, elijo cuidadosamente cada palabra, anudo todos los hilos en una urdimbre perfecta, le armo una trampa y así, en un proceso rigurosamente vigilado, de expectación en expectación, lo llevo a un punto desde el que cae, sorprendido (Anderson Imbert, 1979, p. 238).

Al menos, con esto, tratamos de definir los temas utilizados por el autor, pero también tratamos enfocarnos en la extensión recurrente de sus narraciones. Los críticos de Anderson Imbert lo reconocen por su obra corta: inaugurada con *El mentir de las estrellas* (1940). Este libro tiene algunas partes reimpresas —casi de forma exacta— en *El grimorio* (1961) bajo el nombre de "Casos", el más corto de ellos es "Tabú":

> El ángel de la guarda le susurró a Fabián, por detrás del hombro:
> —¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra zangolotino.
> —¿Zangolotino? —pregunta Fabián, azorado.
> Y muere (p. 86).

Este texto es recurrente en diversos libros, por ejemplo, en la antología más importante de minificción de inicios del siglo xx, *El libro de la imaginación* (1970), compilado por Edmundo Valadez, o en *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, de la editorial Menoscuarto del 2007 donde, Anderson Imbert inaugura el capitular "Los que ya no están".

Por otra parte, Jorge Cruz categoriza las etapas del artista de este modo:

> El lector asiduo de la narrativa breve de Anderson Imbert reconoce por lo menos dos etapas en esta producción: una primera etapa en la que la creación se funda básicamente en materiales culturales, de manera hegemónica aunque no exclusiva, en el muto y en la posibilidad de transgresiones a las leyes que rigen el mundo físico; una segunda etapa en que los elementos de la tradición cultural entraman con situaciones de la experiencia cotidiana y esta conjunción da lugar a historias singulares, notoriamente atractivas.
> Los cuentos de la primera etapa corresponden a *El mentir de las estrellas* (1940), *Las pruebas del caos* (1946), *El Grimorio* (1961), *El gato de Cheshire* (1965), es decir, las colecciones más difundidas de esta obra y *El estafador se jubila* (1969). [...] Los cuentos que podemos reconocer como de la segunda etapa de la pro-

> ducción cuentística de Anderson Imbert corresponden a *La botella de Klein* (1975); *Dos mujeres y un Julián* (1982); *El tamaño de las brujas* (1986) y *El anillo de Mozart* (1990) (Cruz, 2001, p. 282).

Su presencia como creador es indispensable para las letras argentinas. Aunque lo más recordable de él, son, aparentemente sus minificciones. Cuando nos referimos a su parte breve tenemos en cuenta que él mismo los llamaba "casos", palabra curiosa explicada en *Teoría y técnica del cuento* (1979):

> Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera. Para evitar esta cualidad, la de ser verdadera, prefiero el término "caso", cuya forma es tan interesante como la anécdota, pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos. […] El caso puede connotar peligro, lance, cambio, emergencia, infortunio, fracaso, muerte. Es una coyuntura o situación de dificultosa salida. […] El caso es lo que queda cuando se quitan accesorios a la exposición de una ocurrencia ordinaria o extraordinaria, natural o sobrenatural. Es, en fin, un esquema de acción posible, y por eso la destaco, entre las formas cortas, como la más afín al cuento […] (p. 43).

Si bien el término "caso" es válido para el autor, quisiera precisar un poco un dato mencionado por Mary H. Lusky en el artículo "The Function of Fantasy: Creativity and Isolation as Related Themes in the Fiction of Enrique Anderson Imbert":

> Es en estos *casos* irónicos donde Anderson Imbert se revela más claramente como alguien que se deleita en el ejercicio de la fantasía por sí misma. Los cientos de *casos* de Anderson Imbert ofrecen la apabullante muestra de una mente en proceso de afirmarse a sí misma a través de su propia creatividad. Quizás no sea casualidad que la palabra "*caso*" sea un anagrama del español "*caos*", un anagrama que connota lógica más que desorden (Lusky, 1979, pp. 35).[23]

---

[23] La traducción es propia, para cotejar, el original dice: "It is in these ironic *casos* that Anderson Imbert reveals himself most clearly as one who delights in the exercise of fantasy for its own sake. Anderson Imbert's hundreds of *casos* afford a dazzling display of a mind in the process of affirming itself through its own creativity. Perhaps it is no accident that the word "*caso*" ["case"] is an anagram of the Spanish "*caos*" ("chaos"), an anagram which connotes logic rather than disorder".

Ciertamente, una afirmación como esta parece entrar al plano de la sobreinterpretación, aunque suena casi como si el destino hubiera arreglado la filología de cientos de años para que Anderson Imbert lograra desplegar el ingenio del *caos* en algún *caso* suyo. La interpretación dada por el mismo autor basta y sobra, pero es interesante cómo es que esta afirmación dada por Mary H. Lusky fue tomada en cuenta por la academia. Por su parte, Alba Omil, en su libro sobre ensayos en torno al microrrelato comenta a su vez, usando la obra de Anderson Imbert, dos puntos importantes que tiene este tipo de narrativa:

> 1. La búsqueda de un lector cómplice que se sienta reflejado en el relato, interpretado por él, tentado para bucear en su interior en busca de contenidos ocultos, deseoso de reescribirlo y de completarlo. 2. La intención de buscarle, o de inventarle otra cara a la realidad: mostrar una cara virtual, no infrecuentemente insólita -destruir, o alterar las reglas de su funcionamiento, más allá de la lógica, tal como se advierte en *Las pruebas del caos* y en tantos cuentos de *El gato de Cheshire* de Enrique Anderson Imbert, y tal como lo vemos con frecuencia en la poesía de nuestro tiempo, en el arte moderno en general, o una versión diferente de la historia en la cual se basa, o llevar un microgramа motivadora de reflexiones existenciales; o convertir imágenes *tradicionales*, desgastadas por el uso, en alegorías cargadas con mensajes diferentes (Omil, 2000, p. 16).

Entonces, es aquí donde empezamos a clasificar la obra de Enrique Anderson Imbert pertinente para nuestro estudio como "narrativa breve". Lo que para el argentino eran "casos", para Edmundo Valadés fueron "minificciones".

> La minificción puede adoptar diversas formas. Puede ser un minicuento (es decir, una narración brevísima con las características del cuento clásico), como en el caso de algunos textos de Julio Torri. También puede ser un microrrelato (una narración brevísima con las características del relato moderno), como en el caso de algunos textos de Julio Cortázar y Juan José Arreola. Pero con más frecuencia es un texto narrativo brevísimo que comparte los elementos del relato posmoderno: hibridación genérica, autoironía de la voz narrativa, metaparodia, simulacro de epifanía, intertextualidad extraliteraria (Zavala, 2005, p. 10).

Según Lauro Zavala, las minificciones tienden a tener menos de una página; esto se puede vincular con los "casos". Pero también es importante puntualizar que no sólo hablaremos de minificciones, sino también de cuentos. Así, jugaremos con la idea de "narrativa breve" para seleccionar varios textos, ampliando el

abanico de posibilidades ofrecido por la minificción. Si bien, buena parte de los textos seleccionados son casos, encontraremos cuentos a lo largo de este análisis. De esta manera, el término "narrativa breve" queda perfecto para descartar las novelas de Anderson Imbert, y ser generosos con su amplia bibliografía de cuentos y casos.

Teoría y técnica del cuento abre con la frase: "El cuento es una de las formas del arte de narrar, el arte de narrar es una de las formas de la literatura y la literatura es una de las formas de la ficción. […] De ahí que los libreros y bibliotecarios cataloguen el cuento como ficción por antonomasia" (Anderson Imbert, 1982, p. 1), el prefacio indica su atracción por la brevedad: un mensaje estético con un giro posmoderno. En cuanto a las minificciones, basta revisar sus cuentos completos en seis tomos —o las poco más de 1500 páginas de *Narraciones completas* (1990) en dos tomos— para corroborar la cantidad de textos hechos por el autor, y, sobre todo, muchos guiños al lector con temas comunes, como Jonathan Swift o la leyenda del Judío Errante.

Si consideramos la existencia de un discurso contestatario donde el lector se involucre, hallaremos que se trata de aspectos metaficcionales. Quizá esta combinación —temporal y contextualmente fortuita— nos permita revalorar nuestro objeto de estudio y una nueva perspectiva, al menos desde lo que se refiere a la crítica literaria sobre la obra de Anderson Imbert. Podemos también citar el libro *Modernidad y posmodernidad* (1997), donde Enrique Anderson Imbert explica su postura en torno a estos vocablos: "[…] escenarios provisionales, y su voz, con su propio timbre, se suma al coro de las voces originales de todos los tiempos" (p. 24); una polifonía propia de los discursos minificcionales y de la metaficción *per se*.

Sabemos, por los propios trabajos académicos de Anderson Imbert, que una parte de lo teorizado en este apartado —que el autor introdujera conscientemente varios elementos para la reflexión teórica— sí formaba parte del *checklist* del autor al momento de concebir una obra.

> La creación de un cuento implica un «esquema dinámico de sentido». El término es de Henri Bergson («*L›effort intellectuel*», *L›énergie spirituelle*). [...] Nuestra mente, siempre pero notablemente en el instante de la invención, salta hacia una forma. La mente arranca de una idea problemática y procura su solución. Es como un movimiento de concentración. […] Pensemos en un cuentista en el instante de concebir un cuento. Ha intuido un conflicto y su esfuerzo tiende a que la intuición adquiera un cuerpo literario. Se pone a escribir. Su intuición era incorpórea pero el «esquema dinámico de sentido» de esa intuición se lanza

> de un brinco hacia una forma literaria. El esquema dinámico —que era simple y abstracto— atraviesa un medio de imágenes y se va vistiendo de imágenes. Las imágenes son el medio en que el esquema dinámico inicial se desarrolla y completa, La invención del cuentista va, pues, «de lo abstracto a lo concreto, del todo a las partes y del esquema a la imagen» (Anderson Imbert, 1982, p. 34).

Anderson Imbert prefería —en palabras de Esther de Izaguirre— analizar el "yo" y el "no-yo" (1985, p. 13); algo muy cercano a las categorías de *doble idéntico* y *doble distorsionado*. A partir de esto, el hecho de que un personaje se ponga a contar un cuento dentro del cuento —lo que hemos denominado metaescrito— está fuertemente relacionado con el plagio, un tema recurrente de Anderson Imbert (1985, p. 27), sobre todo como tópico central de sus cuentos: un escritor fingiendo ser el autor verdadero de un cuento, un ensayista apócrifo creando elucubradas versiones de los clásicos o muchos otros plagios literarios devenidos en cuento. Quizá, para esos tiempos, la metaliteratura no recibía esa denominación por parte de la crítica, por lo cual es imposible afirmar que Anderson Imbert decidió crear "metaliteratura" o "metaficción"; sino que vio una oportunidad para verter sus inquietudes literarias de alguna manera innovadora para su tiempo. Incluso, hablando del proceso de concepción de estos textos, Izaguirre les denomina "meta-cuento" o "cuento-objeto" a lo que aquí llamamos "cuento metaficcional". El mismo Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento* gusta de un término un tanto radical, pero preciso para sus postulados de *Modernidad y posmodernidad*. Él rescata el término "*anti-cuento*" —último apartado del capítulo 2: "El género cuento"—. Para ejemplificar, utiliza la *Anti-story: an Anthology of Experimental Fiction* (1971) de Philip Stevick quien organiza su antología

> […] según la clase de agresión que se cometa contra el clásico arte de contar: «contra la imitación de la vida», «contra la realidad», «contra el acontecer de hechos», «contra el tema», «contra las experiencias normales», «contra el análisis», «contra el significado», «contra la proporción en el espacio» […], contra contra contra... El anticuento sería, pues, algo así como un subgénero reaccionario (Anderson Imbert, 1979, p. 21).

Así, nuestro escritor argentino expone que, la definición de "*anticuento*", parece darse en un código negativo, pero sin ser una versión contraria, sino con un solo punto de quiebre, o en ocasiones varios, como veremos en el apartado

siguiente. Según Anderson Imbert, estos *anticuentos* parecen ser una versión retorcida del cuento experimental.

> El cuentista, dentro de esas normas que llamamos "género cuento", ordena sus materiales con la misma libertad con que el hablante, dentro del sistema de su lengua, ordena sus palabras para hablar. El género cuentístico y el sistema lingüístico están cerrados, pero no son cárceles: tanto el cuentista como el hablante pueden combinar todos los elementos a su disposición, pueden experimentar, pueden crear, pueden construir, destruir, reconstruir. Un cuento que hace polvo el modelo de cuento clásico no es necesariamente un anticuento. Como su nombre lo indica, el anticuento no es un cuento (p. 23).

Sería bueno detenerse en esta particularidad, pues Anderson Imbert puntualiza: "[…] me es más fácil describir el cuento clásico sobre el que los experimentadores experimentan" (p. 23). Partiendo de ello, él mismo se incluye en este grupo de escritores atípico. El libro *Teoría y técnica del cuento* surge de su inquietud de lector y escritor, agregando buena parte de su sistemática de crítico literario. Por ello, si nos fijamos en los múltiples apartados del índice de este libro encontraremos, no sólo el análisis de otros textos, sino su propia obra como pretexto.

También sería un buen punto para hablar de la obra de Anderson Imbert con uso de sistemas y sub-sistemas resignificados en el al texto: esa *historia subterránea*, como la llamó Piglia, las *dos historias* de Raymond Carver, *el punto ciego* de Javier Cercas. Y es que, si todo lo construido por el hombre —mitos, cultura, filosofía, arte, entre otros— es simbólico; todo se puede convertir en una ficción: en un constructo; serían, como menciona Ernst Cassirer: una filosofía de formas simbólicas, un espacio donde se pueda resignificar el discurso tradicionalista para volverlo posmoderno. Nuestro escritor se nutrirá plenamente de su entorno, de sí mismo, y de su propio academicismo característico.

Cabría entonces la pregunta: ¿Anderson Imbert crea literatura a partir de la teoría?, por ello quizá innova en formas narrativas; aunque también está la posibilidad de preguntarnos si es la teoría la que surge de su propia literatura, y esto es la razón para citar su propia creación literaria en *Teoría y técnica del cuento.* El *yo-escritor* y el *yo-académico* están inmiscuidos en su narrativa breve. Anderson Imbert trata de resignificar los temas literarios y los tópicos de los cuentos, intenta generar un nuevo mito, de concebir la literatura como un juego de libertad creadora. ¿Será pues, la obra de Anderson Imbert sesuda y compleja para el lector acostumbrado a lo simple o un descanso de la reiteración tradicionalista

y comodina de sus tiempos?; ¿existe un lector ideal para estos cuentos?; ¿hace falta estar en el aula de Literatura para gozar de Anderson Imbert? Quizá esto pueda resolverse tras analizar a profundidad su obra.

Antes de terminar esta presentación, me gustaría señalar algo relacionado a la redacción específica del apartado: la inclusión extensa de citas textuales amplias provenientes de la obra andersoniana. Aunque se podría entender como un capricho, leer estos fragmentos es santo y seña de cómo tenía una coherencia tal que puede ser expuesta al hablar de su propia obra: el narrador era un académico, un experto en la comunicación crítica, conocedor de la literatura y un referente directo a su narrativa donde la teoría y el ensayo convergen. Por eso, iniciaremos el abordaje crítico desde un cuento con muchos elementos interesantes para el análisis.

La metaficción a partir de un libro imposible: "El grimorio"

> *Él escribía cuanto podía, pero no le importaba lo que escribía y lo iba desbalagando tras de sí, y yo tuve la calma de ir recolectando los textos que me encontraba. […] Vivir tanto, escribir cada día para luego olvidar definitivamente, eso no está bien.*
>
> Fernando de León
> *Historia de lo fijo y lo volátil*

"El grimorio" es el cuento que titula la antología homónima publicada por Enrique Anderson Imbert en 1961. Visto a partir de las lentes teóricas sugeridas en torno a la metaficción, autorreferencialidad e intertextualidad, es pertinente desmenuzar esta obra para comprender parte de la poética del autor al utilizar estos *recursos* o *discursos* literarios.

"El grimorio" narra la historia del profesor de Filosofía y Letras Jacobo Rabinovich quien acaba de salir de vacaciones de la Universidad de Buenos Aires. De regreso a casa, visita una librería de viejo; este lugar le parece monstruoso y fascinante. En el establecimiento, Rabinovich encuentra un tomo sin decoración alguna el cual parecería estar escrito a mano bajo una codificación anómala: quizá, su propia letra. Tras analizarlo con más detalle, Rabinovich descubre que, si se lee la obra desde el primer carácter hasta el final, lo imposible se torna comprensible, formando así la historia del Judío Errante, aquel ser mitológico que se burló de Dios durante el viacrucis, castigado a vagar eternamente por su descaro. La tarea de Rabinovich será leer el libro completo sin interrupción para evitar que las letras se conviertan en hormigas desacomodadas. A partir

de aquí, él comienza a hacerse varias preguntas intrigantes: ¿se puede leer una historia infinita como lo es la misma del Judío Errante? ¿La obra ya se acabó de escribir o se está escribiendo todavía? Rabinovich tratará en vano de agotar el ejemplar a base de drogas y ejercicios de concentración que le eviten separar la vista del libro, dejando en claro que no lo logró, pero lo intentará de nuevo.

Un primer acercamiento paratextual a partir del título

El primer elemento que analizaremos en este cuento es el título: "El grimorio"; paradójicamente no nos encontramos ante un instructivo. Lo mencionado en el primer capítulo sobre el poder de la palabra escrita y cómo se creaba una *gramática de la oscuridad* no se ve reflejado como debería ser en este cuento: el libro de Jacobo Rabinovich es narrativo, y no instructivo como deberían ser los grimorios.

Otra interpretación del título aparece al definir el discurso propio de los grimorios como algo hermético: el cuadernillo contiene codificado el diario del Judío Errante; será labor del metalector resolver este metaescrito. El supuesto grimorio nos cuenta toda la vida del Judío —metaescritor— desde su infancia al lado de Jesús.

De los diversos tipos de paratextos que advierte Gérard Genette en su libro *Umbrales*, están los remáticos: generales y que remiten o sugieren el tema. En esta situación, Enrique Anderson Imbert optó —en sus propias palabras— por el bautismo remático más que por uno temático. Así, debe considerarse esta libertad creativa del autor. En "El grimorio" no se manifiesta el tema del libro mágico, sino que el ejemplar de Jacobo Rabinovich es narrativo y expositivo: se hace un rema del grimorio y se transgrede la tradición discursiva mencionada en el primer capítulo de este estudio: en esta narración no existe un *grimorio en sí*, sino más bien, un *grimorio para sí*, dejando en claro la importancia del libro como objeto dentro de la obra en cuestión.

Si revisamos a detalle la narrativa completa de Enrique Anderson Imbert, encontraremos recurrente a la metaliteratura como estrategia: se desarrollarán tramas en torno al proceso de la escritura y la lectura; y, sobre todo, planteará a sus lectores-receptores colocarse dentro de esa ficción en un plano metaficcional al desenvolver el carácter narrativo de su obra. Podría decirse que Enrique Anderson Imbert procura que el lector se dé cuenta de su verdadero papel como partícipe de la historia, haciendo que la verosimilitud pueda pasarse por alto y el lector-receptor descubra que lo importante no es caer en los engaños del metaescritor o del narrador sino ver el talento mismo del escritor y observar el texto desde sus entrañas, percibiendo todas las posibilidades de lectura. Esto

es habitual en obras metaficcionales. Enrique Anderson Imbert se suscribe a esta misma poética, por lo que será recurrente este rompimiento de la ficción para crear esta reacción propia de la literatura fantástica: una ilusión que desencadenará un efecto estético. Aquí preguntémonos cómo ocurre esto en el cuento "El grimorio".

Según el planteamiento hecho por Enrique Anderson Imbert en su obra *La Crítica literaria y sus métodos* (1979), todo texto literario puede ser visto desde tres planos: la *impresión*, la *exégesis* y el *juicio*; estos tres pueden comprenderse como la recepción, el método histórico, psicológico y estilístico, así como la misma crítica (pp. 78-81).

La *impresión* es la primera etapa de la metodología de Anderson Imbert y refiere a la reacción inicial del lector frente a la obra: implica la captación de las características principales del texto y la creación de una inferencia global. La *impresión* es subjetiva y puede variar de un lector a otro. La *exégesis* es la segunda etapa y se refiere a un análisis más detallado de la obra; en esta etapa, el crítico se enfoca en desentrañar los significados implícitos y explícitos de la obra, incluyendo la estructura, el lenguaje, los personajes y los temas. Anderson Imbert considera que la *exégesis* es el momento más importante del análisis literario, ya que es aquí donde se encuentra la sustancia de la obra. Durante el *juicio*, el crítico realiza una evaluación de la obra basada en la *impresión* inicial y el análisis detallado realizado en las etapas anteriores. En esta etapa se emiten juicios de valor sobre la calidad de la obra y su importancia en el contexto literario y cultural.

La crítica interna debe incluir una reacción inicial subjetiva —*impresión*—, un análisis detallado y objetivo de la obra —*exégesis*— y una evaluación final basada en los resultados de las dos etapas anteriores —*juicio*—. Desde esta perspectiva, un análisis de cualquier obra puede enfocarse en el plano de la estilística, y así comenzar desde el mismo estilo para revisar las figuras retóricas, e incluso la deconstrucción de metáforas tradicionales en —como propone John Middleton Murry— *metáforas creativas*.

La literatura es un medio de comunicación que trasciende a su función comunicativa primordial. A partir de ello, nos daremos cuenta de que la obra de Anderson Imbert recae demasiado en la función poética de la lengua pues no sólo transmite un mensaje, sino que también causa efectos estéticos. En consecuencia, el autor es el principal artífice que tratará de crear ese discurso único para conmover al lector. Los tropos y metáforas serán elementos básicos de este efecto estético en el lector-receptor; de modo que fijarse con detalle en este elemento del estilo literario puede abonar a la interpretación final del texto.

Recordemos la premisa mencionada anteriormente sobre el título atípico y narrativamente ineficaz, para explicar el discurso literario del cuento.

Me gustaría justificar por qué el estudio lingüístico abona significativamente en el análisis literario. Primeramente, cabría mencionar al *ornatus*: parte de la *elocutio* en la retórica clásica. Cicerón incluye los tropos y las figuras literarias como parte de un buen orador para manipular y adornar su discurso; así el público recibe su mensaje más fácilmente (Lázaro Carreter, 2008, p. 302). Todo buen narrador debería considerar esto al momento de generar sus *metáforas creativas*; sin embargo, el *extrañamiento del lenguaje* requiere permanecer comprensible; el estilo literario de la expresión cotidiana se vuelve vulgar y más cercano del *entretien* de los nuevos burgueses, pues esta originalidad no se correlaciona con la sensibilidad esperada por sus lectores, y tacha más en la artificialidad que en el artificio. J. Middleton considera al uso precioso de la expresión literaria como una *victoria sobre el lenguaje,* para que, a pesar de la renovación, tenga un completo sentido y que esta fascinación quede grabada en la historia de la literatura (2014, p. 28).

En su carácter de relato fantástico, "El grimorio" debería infundir cierta extrañeza en el personaje y en el lector, y para fines prácticos les llamaremos por sus funciones, pues Jacobo Rabinovich es un personaje-lector —o metalector— y el lector final de la obra literaria —lector-receptor—; ambos sentirán esa irrupción de lo fantástico; Rabinovich por parte de las acciones, mientras que el lector-receptor con los tropos de Anderson Imbert. El cuento está narrado en tercera persona con una focalización cero que nos faculta a saber qué piensan los personajes (Pimentel, 2017, pp. 98-100). Este narrador, permitirá conocer los pensamientos del personaje y desarrollar metáforas innovadoras: punto primordial para motivar ese deslinde retórico y, en consecuencia, la caracterización del metaescrito en manos de Rabinovich. Desde esta perspectiva, separaremos las metáforas creativas utilizadas en grupos semánticos específicos sobre la figura del libro, pues es nuestro primer referente: el paratexto analizado al inicio. Enrique Anderson Imbert no es ignorante de la tradición discursiva a la que suscribe su cuento; entonces, podemos revisar las metáforas relacionadas con el mundo literario descubriendo que lo anómalo de la narración no sólo proviene del paratexto, sino que subsiste por medio de su adjetivación y metaforización.

Las metáforas creativas en "El grimorio"

¿Qué sabemos en torno a la figura del libro? Como bien lo indican Chevalier y Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*, el libro es una fuente de sabiduría, de la ley, de la Historia y del conocimiento por adquirir (2015, pp. 644-645). Las

bibliotecas han sido representadas en distintas tradiciones como almacenes de cultura, y el mismo Jorge Luis Borges hace toda una disertación en "La muralla y los libros" (1951). Tan profunda ha quedado la marca de este elemento en el imaginario colectivo que persiste para recrear historias y hacer una metaliteratura: aquello que Javier Cercas desarrolla en torno a la posmodernidad literaria en *Punto ciego*: la indeterminación o disociación en un texto literario, objeto comunicativo del lector, descubierto a lo largo de la narración. En la descripción de Anderson Imbert sobre el temible grimorio del Judío Errante, se trastoca el concepto del libro. El cuento tiene dos momentos narrativos: el correspondiente a Jacobo Rabinovich —metalector— y sus vicisitudes con el ominoso diario; y por el otro tenemos al metaescrito: las andanzas del Judío Errante —metaescritor—. La historia plantea la posibilidad de que la escritura del Judío Errante y la de Rabinovich sean idénticas, pues la caligrafía del tomo maldito es similar a la del profesor; sin embargo, cuando leemos al Judío, las metáforas cesan, siendo sólo parte de la Narración 1 donde habita Rabinovich como metalector.

Podría sugerirse que el Judío y Rabinóvich son uno mismo; también, la posibilidad de que el libro sea el que se adapte a los pensamientos de su metalector, parecería ser más propio de lo fantástico, incluso tiene todos los elementos que Todorov le daría a este subgénero: narrador en primera persona, *symploké*, la utilización de los *temas del yo* y *temas del tú*. Todo en conjunto pareciera apuntar hacia la posibilidad de que el objeto encantado sea el verdadero protagonista de esta irrupción fantástica y no el ánima amnésica del Judío Errante. El *quid* del análisis surge cuando Rabinovich toma parte en la narración, pues el narrador es quien da esta renovación metafórica al discurso literario.

Se mencionó previamente la separación en tipos de referencias o campos semánticos de las metáforas creativas; para este cuento se clasificarán en:

a. lo escrito como espacio,
b. lo escrito como algo monstruoso,
c. lo escrito como animal,
d. lo escrito como sensual y
e. lo escrito como un objeto valioso o arcano.

Las tres primeras recalcan el carácter sobrenatural del metaescrito y serán el principal punto de análisis para este apartado pues convierten al diario en algo inefable.

Cuando el protagonista llega a la librería de viejo donde adquirirá aquel diario, describe el lugar de forma ruinosa: "Las estanterías **gateaban por las pare-**

des, tocaban el techo, se retorcían. Estaban **tan repletas que amenazaban con desplomarse**" (Anderson Imbert, 2008, p. 130).[24] El hábitat del grimorio era propio de la decadencia, pero además, describe a las estanterías gateando por las paredes. El paso primigenio, trastocado por la idea de caminar en vertical. Por otra parte, el ejemplar descrito como un gran cuaderno sin rayas, pronto pasa a ser "**Un libro al revés**, un **antilibro**, una especie de **literatura en guirigay**, más extrema que el Dadaísmo de Tristán Tzara o el Letrismo de Isidore Isou. **Letras en libertad, letras-letras, como pura materia**" (p. 134). Se puede observar la recurrencia del *antilibro*, como un objeto que va *en contra* del concepto libro y trastoca sus funciones. Esta literatura del caos, del ruido, de la incomprensión, abona a la idea monstruosa del ejemplar: un tomo que, en su cualidad de escrito, parecería gritar un sinsentido. Además, las letras del ejemplar no se quedan quietas, esto aterra a Rabinovich, sugiriéndole que son más propias de la ficción que de la realidad. Antes de comprar el ejemplar, el profesor hace el siguiente símil: "El castellano sería, para esa civilización, una **lengua tan esotérica** como para nosotros el griego" (p. 134); la idea de que la lengua tenga algo de esotérico lo acomoda en ese terreno monstruoso, donde el prodigio ominoso va de la mano con esa incomprensión y con aquellos idiomas arcanos. También cabe preguntarse sobre el término "esotérico"; podría referirse al carácter mágico del grimorio histórico (escritos en griego y latín); pero también está la posibilidad de otorgarle a la letra desordenada una habilidad sobrenatural.

Jacobo Rabinovich tuvo la sospecha de que, durante su proceso de lectura, sus ojos, a medida de saltos de langosta, recorrían las líneas y dejaba atrás las letras inservibles. En efecto, después de leer: "soy el Judío Errante", quiso retroceder para releer la retahíla de nombres y se encontró con una negra estela de letras sin sentido. Allí donde leyera palabras en castellano, ahora sólo estaban esas **lombrices monstruosas** de todo el texto: "… hgjxkoalcqsifduphmrvynuze…" (p. 135). Las descripciones de este metaescrito remarcan el carácter animalesco, monstruoso y fantástico del libro.

Algo tan inefable como maravilloso es descrito de manera extraña en el cuento. Los lugares comunes o metáforas de lo cotidiano se pierden por completo para que, en este caso, el libro abandone la tradición a la que estamos acostumbrados; en consecuencia, el ejemplar de Rabinovich deviene atípico como cualquier grimorio.

---

[24] La negrita es propia; en esta cita y las siguientes de este apartado servirá para remarcar las metáforas creativas que utiliza Enrique Anderson Imbert.

Los elementos descritos por Anderson Imbert por medio de su narrador se subvierten al plano de lo imposible: "¡Imaginarse **el espectáculo de ese mar de frases ondulando** por el «cálamo currente» **de un solo autor, inmortal**!" (p. 137); del mismo modo que Rabinovich, como portador de un apellido judío y profesor de literatura, puede hacer afirmaciones del tono: "El lector es quien da existencia de libro a unas **enrevesadas aljamías**" (p. 138). Ambos elementos remarcan su conocimiento de la literatura, pero el modo de nombrar al metaescrito dista mucho un discurso técnico y específico. Pese a que Rabinovich es un crítico literario —igual que el mismo Anderson Imbert— el narrador opta por un vocabulario más estético: ahí radica lo extraño del cuento y desentona con su título, pues —repito— los grimorios tienen un carácter expositivo-descriptivo por encima del narrativo-argumentativo.

Otro ejemplo que podemos tomar aparece en: "Los abrió, a duras penas, ¡ay!: se **le había apagado la luz del libro**. Los **ringorrangos ondulaban fantasmagóricamente**, como guirnaldas de mechas chamuscadas y de cartuchos carbonizados después de una fiesta de fuegos artificiales" (p. 156).

Del mismo modo, Anderson Imbert opta por animalizar el libro: "Las letras de nuestro alfabeto latino se seguían como **un desfile de hormigas**: Ixkqrtvsajzultxvobgaretlpgqoooscidhmefwgy…" (pp. 131-132), "Rabinovich apretó el volumen con dos manos como si fuera **una caja llena de moscardas** (moscardas de ésas que se alimentan de la carroña) y temiera que se le escapasen" (p. 136), "Otra vez el pandemonio, **la olla de grillos**, el totum revolutum…" (p. 137), "Abrió el libro y se agarró como **una sanguijuela** a esa vena de sentido, desde la primera línea" (p. 153). El modo de plasmar estas imágenes es a partir de símiles —gracias al relativo "como"— y no metáforas. Una razón posible sería que la metáfora establece una relación simbiótica entre ambas partes; mientras que el símil genera distancia entre los dos términos. Quizá el único símil que no sale del lugar común es: "¡Si no pesaba nada! El mamotreto **se había echado a volar como un pájaro**" (p. 130). Este fragmento parecería incluso caer en la metáfora gastada; sin embargo, el modo en cómo le da alas a un libro sin darle un lado positivo, desentona por completo. En conjunto, todo remarca nuestra hipótesis: el libro parecería un objeto vivo, pero el modo de plasmarlo lo vuelve agreste y desconocido. El metaescrito importa más como elemento fantástico que como evidencia histórica del Judío Errante.

¿Cuál es la razón para optar por la animalización del libro? Cada uno de los grupos de metáforas creativas mencionados en este apartado apuntan hacia una isotopía: el grimorio del Judío Errante tendrá aptitudes arcanas, animalescas, como espacio, monstruoso, sensuales. Desde la perspectiva de la creación lite-

raria, el libro está supeditado a la metáfora creativa mediante la reiteración de tropos innovadores o símiles atípicos.

Hasta ahora hemos visto el título del cuento y las figuras retóricas del narrador. A partir de estos elementos podemos deducir que se trata de una historia fantástica y que la intención de Anderson Imbert es contar la imposibilidad de *este libro*; sin embargo, esto restaría todos los elementos metaficcionales, pues el metaescrito debe ser analizado también como una diégesis y no sólo como un texto fantástico; pues como se mencionó en el apartado anterior: la presencia de la metaficción destroza parte de la narrativa para darle peso al *cómo se cuentan las cosas*.

De todas estas metáforas irregulares alejadas de las clásicas imágenes en la literatura con respecto al libro y su contexto, descubrimos que en este cuento el libro no debe ser tratado con la misma naturalidad que en cualquier otra instancia narrativa. El libro es monstruoso en sí mismo y por ello se acerca al grado de grimorio —en su rema, no en su tema—; sin embargo, esto remite exclusivamente al nivel discursivo y metafórico utilizado por el escritor y no involucra en absoluto el nivel metaficcional extraído de esta obra. La manera en cómo Anderson Imbert plantea su universo posible, y cómo su narrador aborda al objeto mágico, ayuda a comprender parte del cuento: al menos en el nivel poético. Todo esto junto al lector-receptor quien deconstruirá parte de la imagen estética de la narración.

La lectura eterna; la escritura eterna

Ahora, con todo esto a nuestras espaldas, podemos adentrarnos al análisis sustancioso de la narración del Judío Errante. Quizá, lo más evidente sería analizar hasta dónde se modifica la apreciación de la lectura al utilizar la imagen mítica del que camina por siempre para dar una alegoría de un libro leíble por la eternidad. Aquí, la metáfora implícita sería que la lectura infinita se asemeja a la errancia sin fin. Parodiando la frase dicha por don Quijote a Sancho: "El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho"; quien camine eternamente seguramente escribirá para siempre. Así, la lectura nunca llegará a su fin. Esto se remarca en el primer mensaje que leemos de parte del Judío Errante:

> Lector, compañero de viaje ¿hasta dónde me acompañarás? Cuanto más te esfuerzas en leerme más comprenderás la Historia, la mía y también la tuya. Pero no llegarás muy lejos. Aunque leyera si leyeras, te morirías antes de terminar este libro. Es bueno que lo sepas: **aquí tienes el cuento de nunca acabar**. Es mi vida. Soy Joseph Cartaphilus, Battudeus, Juan d'Espera en Dios, Ahasuerus,

> Sieur de Montague, Israel Jobson, Harech… ¿No te dicen nada estos nombres? Muchos otros me han dado. Acaso Éste te diga más: soy el Judío Errante (pp. 134-135).

Este metaescritor, a diferencia de la voz narrativa con la que se inaugura el cuento, está en primera persona confesional. Tiene un tono intimista similar al de la narrativa epistolar donde el destinatario realmente es un desdoblamiento del emisor: el metaescritor será un reflejo distorsionado del metalector; interpretación a juego con el autor y el lector-receptor. Incluso Anderson Imbert lo coloca de forma textual: "¡El protagonista de una leyenda, discutiendo la leyenda misma, con bibliografía y todo!" (p. 144). Pese a la mofa al academicismo, expone el carácter especular de los personajes.

La vida infinita provocaría una escritura infinita. Terminar el libro de corrido es una tarea imposible, pues cuando está en las últimas líneas, se aparece ante el metalector el siguiente mensaje: "Ahora, lector, ten cuidado. **Este libro es eterno. Como yo, va dando vueltas**. Apenas acabes estos renglones, torna a abrir el libro en la primera página y sigue quemándote las cejas. Si te interrumpes aquí, de nada te valdrá lo leído" (p. 149). Este proceso inesperado resulta ser el fondo y la forma del relato: dar vuelta al libro continuar la historia como si de un nuevo libro se tratase. El girar el libro, regresar a la primera página y encontrar un texto distinto tiene un paralelismo con el viaje del Judío Errante pues su maldición es seguir andando, dando la vuelta al mundo, andando por toda la eternidad en un castigo divino.

Pero, ¿de dónde surge la fascinación por esta figura mítica? La imagen mítica de este ser como un receptor del castigo divino se contrapone con lo que narra el metaescrito. En ambos casos parecen sufrir condenas, pero en el relato de Anderson Imbert se cuestiona la razón para semejante pena, pues Cartaphilus nació el mismo día que el mesías e incluso jugaban juntos de niños; entonces, ¿por qué habría de darse esta imposición a un ser tan cercano a Jesús? Aunque el planteamiento que da Enrique Anderson Imbert puede venir de la monumental obra decimonónica de Eugène Sue, enfocándose en la posible descendencia que hubiese tenido el personaje a lo largo de la historia; le da una remontada energía y se permite argumentar las razones por las cuales es injusto el castigo que le dio el mesías.

Combinando las ideas sugeridas hasta ahora, podríamos lanzar la hipótesis de que este texto busca vincular la iglesia católica con su manera de registrar las cosas o incluso medir el tiempo a partir del origen de la letra. La idea podría ser

rechazada; pero en el nivel narrativo de esta obra, no podemos limitarnos a una interpretación genérica, sino a una que satisfaga la propuesta dada por el relato.

Para Rabinovich, descubrir la verdad acerca del mito cristiano y lo que rodea al Judío Errante le lleva a cambiar su perspectiva en torno a la historia misma: docente de Filosofía y Letras, descendiente de judíos y además asiduo lector al que incluso el libro llama "Lector, compañero de viaje". *Grosso modo*, la tradición cristiana estaría a la par que la literaria, o al menos ésa sería una de las posibles conclusiones de Rabinovich tras darse cuenta de que el metaescrito contiene la narración misma del mundo. El libro en las manos de nuestro metalector es una crónica interminable sobre lo que ha ido ocurriendo para la humanidad, así como sus cambios y adecuaciones a lo largo de la escritura. Resulta triste el hecho de que esta tradición estuviese perdida en una abigarrada librería de viejo: mensaje quizá colocado con saña por Anderson Imbert.

En el plano metaficcional, esta narración cumple muy bien como introducción de los muchos otros análisis que se harán a lo largo de este libro. Como ya se ha ido explicando en capítulos anteriores, la obra de Enrique Anderson Imbert no se limita a la metaficción sino también se inmiscuye en el terreno de la autorreferencialidad y la autoficción. Esto lo podremos confirmar al cotejar que Enrique Anderson Imbert tiene un *doble idéntico* en la figura de Rabinovich, intenso inquisidor literario, profesor y coleccionista. De este modo, todo *doble idéntico* deberá tener a su vez un *doble distorsionado*, pues se ficcionaliza como dos diferentes personajes. El Judío Errante es un metaescritor y un *doble distorsionado* de Enrique Anderson Imbert. El escritor confecciona a su metaescritor y metalector en su *doble distorsionado* e *idéntico* respectivamente. Rabinovich encuentra en la letra del Judío Errante su misma *identidad*: la caligrafía tan afín a la suya y por lo tanto algo de él está en ese personaje; aunque también podría ser a la inversa y que parte del Judío Errante esté en Rabinovich, abriendo un abanico de cuestiones tales como: si la letra que reconoce Rabinovich en ese libro se debe gracias a que es él quién está leyéndola y no a la inversa. Así, probablemente, el libro haya tomado conciencia para dar algo al metalector que pudiese reconocer; esto desde el plano de lo fantástico.

Aquí retomamos la idea de que Jacobo Rabinovich es judío de apellido. En esta cultura, el nombre de la familia debe persistir siempre y, por lo tanto, aquél que pierda el apellido, perderá la cultura, siendo incluso un bastardo para los judíos más ortodoxos. Si a esto aunamos la imagen mitológica del intertexto, entonces tendremos un campo rico de interpretaciones históricas analizables desde la crítica literaria según planteó Anderson Imbert. Desde esta lógica, cabe señalar que de todos los personajes míticos que seguramente conocía, ¿por qué

éste y no otro? Incluir al Judío Errante y su tradición, podría respaldar la tesis que ya mencionábamos sobre la historia de la letra y la escritura. Sin embargo, cabe el lado fortuito, pues es conocida la cercanía que hay con la comunidad judía en Argentina.

Si nos quedamos con esta interpretación, el Judío Errante es una antítesis del cristianismo: él logró burlarse del mesías y ridiculizar al icono religioso. La Pasión de Cristo era el culmen emotivo de esta cultura: al momento en que Cartaphilus destruye está catarsis divina, Jesucristo se vuelve una imagen distorsionada del amor; "Si yo quiero que permanezca hasta mi vuelta, ¿a ti qué te importa?" (Jn. 21:21), y es este matiz humano de Jesús deconstruido en el cuento. El intertexto del Judío Errante y toda la posible ficcionalización hecha por el narrador, nos permiten remarcar la posible hipótesis que hemos dado: lo que conocemos siempre es la historia de los vencedores y no la de los derrotados; y aunque Jesucristo muriera para volverse un icono religioso, Cartophilus triunfó para la posteridad de modo que el cuento de "El grimorio" es una visión de los vencidos, es una historia no contada, aquella narrativa velada por las instituciones, un documento al cual sólo se puede acceder de maneras muy específicas, un *Archivo* que debemos interpretar para comprender la verdad de los hechos.

Podemos sintetizar un poco mejor lo que será la poética de Enrique Anderson Imbert: sobre todo porque "El grimorio" incluye muchos de los temas, herramientas y procedimientos que utilizará el autor a lo largo de su narrativa. Los intertextos, autorreferencialidades, las distintas voces narrativas, los rompimientos de los niveles de la ficción, entre otros. Se usa este primer cuento para abrir con una posible interpretación de la obra de Anderson Imbert, y sobre todo mostrar el camino al cual buscamos llegar: un método de analizar la metaficción metaliteraria por medio de la interacción que hay entre los planos del metalector y el lector-receptor por medio de un metaescrito. Aquellos que disfruten esta obra por los curiosos entretejidos de las voces narrativas, encontrarán en Enrique Anderson Imbert interesantes destellos de luz en la tradición literaria de inicios del siglo XX, y, sobre todo, un rico camino para recorrer en las siguientes páginas.

Tipología de la obra de Enrique Anderson Imbert

La señora Rodríguez, en plena crisis existencial a partir del descubrimiento en su bolsa del manuscrito de «La señora Rodríguez», comenzó a preguntarse: «¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?», y llegó a la siguiente conclusión: La autora

puso el manuscrito en mi bolsa porque la autora y yo somos una sola persona. Por lo tanto, soy la autora de la autora; sin mí ella no existiría.

Martha Cerda

La señora Rodríguez y otros mundos

El análisis del cuento de "El grimorio" podría abarcar completamente esta tesis; sin embargo, queremos ampliar el campo de búsqueda y no limitarnos únicamente a la profundidad del estudio inmanente. Llevar a cabo dicho abordaje resultaba imprescindible para abrir el abanico de posibilidades. No obstante, debido a que la obra maneja muchas variables de la metaficción, podemos retomar el mencionado cuento como punto de partida para la observación de otros relatos del mismo autor.

Cronológicamente, "El grimorio" es el texto inaugural de la muestra literaria del presente estudio: pues, en *El mentir de las estrellas* (1940) y *Las pruebas del caos* (1946), Imbert aún no terminaba de perfilar un carácter posmoderno en sus obras, tanto narrativas como dramáticas, las cuales —si bien estaban escritas con formato teatral— no tenían la finalidad de ser representadas. Hubo que esperar hasta 1961 para el surgimiento de *El grimorio*, en donde seguía incluyendo obras teatrales, y donde apareció el relato homónimo ya analizado.

A partir de esto, podemos sugerir que la carrera literaria de Enrique Anderson Imbert inició de manera lenta, pero escaló poco a poco a niveles más complejos de desarrollo ficcional: se desapegó de las leyes tradicionales del cuento y cayó en la metaficción; mesuró sus recursos, los implementó cada vez más hasta sus últimas obras, gracias a ello, mejoró su estilo literario constantemente. Lo importante de esta reflexión será analizar si Anderson Imbert escapa o no de ese corsé autoimpuesto de las tradiciones discursivas académicas; nos interesa observar si su faceta más prominente (como teórico y crítico literario) trasciende en la narrativa metaficcional de sus relatos. La enseñanza de la literatura —como el caso de Anderson Imbert— puede proporcionar una amplia comprensión de las técnicas narrativas, estructuras literarias y elementos estéticos esenciales para escribir ficción; la confección de *Historia de la literatura hispanoamericana* y varios de sus libros de crítica evidencias sus análisis y lecturas realizadas, lo cual le brinda una base sólida de conocimiento y una comprensión profunda de los géneros y estilos de escritura: suficiente para quebrantar los presupuestos de esos prototipos textuales.

Justamente, en este cariz, presentaremos cada tipo de metaficción utilizada. Existen numerosas variantes de las mismas, tal y como fue desarrollado en el

capítulo anterior. La más evidente es aquélla donde son distorsionadas las reglas de la verosimilitud; la denominaremos *metaficción clásica*. Ésta es experimental: dentro de los parámetros más tradicionalistas de la posmodernidad. Es el caso de "El grimorio", en donde nos encontramos con una pared infranqueable: el texto cobra vida, las lexías informes se transforman en palabras con sentido. Para explicar este fenómeno en otras obras de Anderson Imbert, requeriremos de subapartados; pero por el momento, establecerlo como categoría es un buen punto de partida para desarrollar el análisis.

Continuando con el resto de sus obras, al segundo tipo lo llamaremos *metaficción intertextual*. Se trata de aquellos casos en los que la obra incluye a un personaje o un tema de otra historia, lo cual, en sí mismo, genera un choque metaficcional. En "El grimorio", la inclusión del Judío Errante propicia la intervención de numerosos elementos. La intertextualidad es considerada un tipo de metaficción porque es una técnica literaria: hace referencias explícitas a otros textos o a la propia escritura y establece una relación de interdependencia entre ellos. Las citas, parodias, pastiches, o simples alusiones no deberían estar ahí en un principio, por lo cual obligan al lector a considerar el contexto literario y reflexionar sobre la naturaleza de esta escritura. La intertextualidad crea una dimensión metafórica en el texto (Zavala, 2018, pp. 177-186), convirtiendo al acto creador en una reflexión sobre la literatura y su papel en la cultura.

Como se mencionó en apartados anteriores, también existen las *metaficciones metaliterarias*, en las cuales se pone en juego la misma existencia del libro o de la *ciudad letrada*. La metaficción metaliteraria se encuentra presente en varios textos analizados. Así, consideraremos a la metaliteratura como una subcategoría de la metaficción, pues se enfoca específicamente en la reflexión sobre su papel en la cultura, la naturaleza de la ficción, la construcción de la narrativa y la identidad literaria. Incluso, la intertextualidad y la autoreferencialidad podrían explorar estos temas por medio de la metaliteratura. Por lo tanto, lo metaliterario podría ser una consecuencia de otro tipo de metaficción, y no necesariamente el centro del rompimiento de verosimilitud. Tal es el caso de guiños a la vida del escritor, pero con mayor peso metaliterario, pues incorpora elementos biográficos como pretexto de una especulación sobre el arte mismo y no su vida personal. Esta aclaración es importante pues, en ocasiones, aparecen autores o editores que no pueden ser *identificados* como Enrique Anderson Imbert, y por ello se opta por catalogar tales casos como manifestaciones metaliterarias.

Para aquellas instancias donde sí hay un grado de *identificación* con el autor, consideramos la existencia de una *metaficción autorreferenciable*, en donde entra en juego la importancia de los *dobles* y de la *identidad*. Hemos preferido el con-

cepto "autorreferenciable" y no "autorreferencial" por la distancia brindada por el sufijo "-able": no es totalitario y no empuja a la sobreinterpretación. En este caso, en el relato serán incorporados aspectos en torno a la vida del mismo escritor las cuales rompan la verosimilitud. Las experiencias personales del autor no tienen la finalidad de predisponer a un biografismo, sino que cumplen la función de guiar al lector posmoderno en la identificación de un componente inusual en la narración, posiblemente debido a la intromisión del escritor. Si la metaficción refiere a la reflexión consciente y explícita sobre la propia ficción; la autobiografía y la autoficción serán reflexiones sobre las experiencias personales del autor *en* el campo literario. De esta suerte, existirán especulaciones sobre la naturaleza de la escritura y la memoria, la manipulación de la narrativa o de la perspectiva para contar su historia: por ello tan importante de considerar a los *dobles idénticos* y *distorsionados* en este estudio. Así, cuando la metaficción explora los límites entre la realidad y la ficción, la autorreferencialidad hace lo mismo en una especie de espejo alterado donde se entremezclan la verosimilitud con otros mundos posibles.

El último tipo de metaficción que reconoceremos es la *fantástica*. En ocasiones, la interrupción de las leyes de verosimilitud se da por intervenciones en el orden lógico. De este modo, la irrupción fantástica será un punto importante para determinar la presencia de la metaficción. En la literatura fantástica, la metaficción puede explorar la naturaleza de la realidad y la ficción, y para cuestionar las expectativas y convenciones del lector. Por ejemplo, los cuentos fantásticos —como se describió en el primer apartado de este trabajo— tienden a tratar niveles de incomprensión para los personajes y lectores por igual. Todorov, Caillois, Béssieère y otros tantos teóricos de estas categorías afirman que —en cierto modo— el hecho fantástico resquebraja los presupuestos de lo esperado; es por ello que lo fantástico se presenta por medio de la metaficción. No existe una respuesta certera sobre cuál de los dos fenómenos ocurre primero, este estudio podrá ayudar a entender —al menos desde la poética de Enrique Anderson Imbert— cuál elemento constituye una condición necesaria para la existencia del otro. En este sentido, la literatura fantástica puede ser metaficcional, y la metaficción —a su vez— puede resultar efectiva para explorar temas y cuestiones centrales en la literatura fantástica. En "El grimorio", la presentación fantástica predispone el cambio de reglas e incluso influye en la tipografía exhibida en el cuento. Será importante distinguir cuáles textos contienen elementos metaficcionales y fantásticos por igual.

Por último, debemos mencionar que "El grimorio" es un caso mixto: contiene varios tipos de metaficción; por lo tanto, no se trata de una tipología ex-

cluyente. Tendremos manifestaciones variadas en nuestra muestra: así, cuando desarrollemos cada una de estas clasificaciones, podremos examinar su interacción en conjunto para determinar cuáles son los tipos de metaficción utilizados por Enrique Anderson Imbert, cómo los implementa y si este recurso proviene de alguna inquietud particular.

Acerca de la cuestión desarrollada por Todorov en torno a los géneros y aplicándola en nuestro estudio, nos cuestionaremos si la metaficción es un género literario o una herramienta. Se trata de una interrogante compleja de responder, abordable solamente desde la suposición y la argumentación desde las humanidades. La respuesta a esto formará parte de las conclusiones del presente estudio pues no se puede encontrar de otra manera una respuesta si no es por medio de un análisis profundo. Para esta reflexión, es pertinente volver a citar a Korn (1938):

> Extraña hasta cierto punto es la relación entre los conceptos opuestos, que la lógica formal, según el principio de identidad, considera contradictorios, sin admitir que aquel principio sólo rige para las cosas. Este martillo no es aquella tenaza, ciertamente; pero ambas herramientas las empleo según el caso sin que se excluyan. Ambas me son útiles y el uso de una no envuelve la prohibición de emplear la otra. La elección depende de las circunstancias y de mis propósitos; su eficacia, del resultado práctico. Así, también, el empleo de los conceptos que son meros instrumentos del trabajo lógico. […] En el conflicto vivo de la conciencia no se realiza un juego de pálidas abstracciones, sino el choque de fuerzas antagónicas que experimentamos y no soñamos (pp. 24-25).

Hemos seleccionado los textos en función de poseer al menos una manifestación metaficcional específica. Y se dejaron en el presente libro los que abonen de forma más clara a las explicaciones sin repetir tanto los procesos. Varios se descartaron también por ser textos dramáticos o no formar parte de nuestro muestreo. Se espera tener un trabajo que lea mejor la obra de Enrique Anderson Imbert en un futuro, sobre todo, desde el ámbito metaficcional.

Como se mencionó hace algunos renglones, además de concluir si la metaficción es un recurso o un género literario, procuraremos entender cuál es la relación entre la obra crítica y narrativa de Anderson Imbert. Ya se ha mencionado que el autor es conocido por su fama académica, escribiendo siempre desde las aulas de literatura: para ser invitado como escritor a charlas y a tertulias. En comunicaciones personales mantenidas con algunos autores y teóricos argentinos en 2022 me hablaron del maestro Imbert como un escritor. Era docente, pero

su pasión era escribir fuera del corsé académico. Disfrutaba haciendo prólogos, presentaciones, columnas, artículos de interés social. Si de algún modo este *salirse* de lo institucionalizado se transmitió a lo narrativo, podríamos entender la metaficción como un paso obligado de quien trasciende en la creación estética: "metaliteratura" como el "más allá de la literatura". De esta manera, quedará como compromiso del presente estudio analizar cómo se trata esto: si como un sistema abierto o como una recurrencia narrativa.[25]

Entonces, ¿qué obras analizaremos? Si bien queda claro que "El grimorio" aparece en el libro homónimo de 1961; también consideraremos otros cuatro libros más: *El gato de Cheshire* (1956), *La botella de Klein* (1978), *El tamaño de las brujas* (1986) y *El anillo de Mozart* (1990). Las obras dejadas fuera —como se adelantó anteriormente— son las novelas: *Vigilia*, *Fuga* y *Evocación de sombras en la ciudad geométrica*. Además de la antología *El estafador se jubila* porque es más intertextual, aunque igual de interesante; pero con elementos metaficcionales que podemos encontrar repetidos en otras obras, caso similar a *Dos mujeres un Julián*. Si bien se podría analizar sesudamente toda la producción del autor, los 66 relatos (entre casos y cuentos) seleccionados como una muestra significativa de la obra contienen lo necesario para mostrar el funcionamiento de la metaficción y tratar de resolver las múltiples dudas dejadas a lo largo de estas primeras páginas. Pero, reiteramos que de estos 66, sólo estará presente una parte proporcional que abone sustancialmente a nuestros intereses de perfilar la obra de Anderson Imbert.

Para esto, cimentemos la estructura básica de nuestra tipología.

La metaficción clásica

Nos parece propicio comenzar por destacar la dificultad que implica la definición de conceptos relacionados con lo "clásico". En la literatura, lo clásico es lo grecolatino; "lo clásico", también genera un canon, es algo reconocible de entre los objetos artísticos por ser una clave para avanzar en el proceso de sistematización e instrumentalización estética. Ubicamos dentro de la música clásica

[25] Esta apreciación surge de comunicaciones personales con la Dra. María Rosa Lojo, el Dr. Esteban Ramiro Zó, la Dra. Stella Poggian y el Dr. Ricardo Haye, así como diversos dueños de librerías de viejo en Buenos Aires, Mendoza y La Plata, por mencionar algunos de aquellos que conocieron en persona al profesor Enrique Anderson Imbert o que han revisado su obra literaria. Las sesiones de charla informal surgieron entre el 23 de mayo y el 28 de julio de 2022 durante mi estancia de investigación académica por parte del Ministerio de Educación Argentino y la Beca Grodman para perfeccionamiento artístico.

a Beethoven, Bach, Mozart; igual catalogamos aquí a los próceres de un movimiento y el modo en que lo refinaron. Estas obras suelen considerarse modelos de excelencia en cuanto a estilo, forma, temática o contenido; lo clásico refiere a una obra o autor que ha demostrado su relevancia, calidad y perdurabilidad a lo largo del tiempo y es considerado como un modelo de excelencia en la literatura.

Así, la "metaficción clásica" —como podríamos entenderlo— establece un precedente para que se siga construyendo a partir de ella: es nuestra primera manifestación metaficcional por lo cual debe considerarse como una base de la cual partirán muchas otras posibilidades. La *metaficción clásica* manifiesta una ruptura de las leyes de verosimilitud, y arma de nuevo el entramado, sin necesidad de recursos fantásticos, la identificación del autor con alguna instancia narrativa o referir —al menos como centro de la trama— la figura del libro y su sistema de producción y consumo. Como veremos el papel de la metaescritura, nuestros procesos metaficcionales estarán relacionados con metaescritores, metalectores y metaescritos; es decir: estaremos atentos a estas recurrencias.

Podríamos comenzar la explicación a partir de la obra de Enrique Anderson Imbert: analicemos el relato proveniente de *La botella de Klein* (1975): "Mi prima May". El cuento, narrado en primera persona por un tal Patrick, explica el origen de la familia del protagonista y la vincula con la de Oscar Wilde. En el relato se menciona un libro escrito por Patrick —nombre bastante irlandés a pesar de vivir en Buenos Aires—, quien ya se perfilará como el metaescritor y su libro como el metaescrito (p. 55). Durante la narración, los primos se encuentran en varias ocasiones, pero nos compete la reunión en cierto punto de su adultez; sobre todo porque ella tenía en sus manos el libro escrito por su primo sobre Lady Wilde y su hijo Oscar (p. 56). Al leer "Mi prima May" nos toma un poco de tiempo descubrir que se trata realmente de un metaescritor pues inicia como una narración oral, pese a que éste es el elemento alrededor del cual gira la trama: "¿Por qué, en vez de perder el tiempo escribiendo sobre las ficciones de otros, no escribes las ficciones tuyas?" (p. 57). Esta pregunta altera al metaescritor; Patrick trata de conservar la calma y situarse en un plano neutro desde el cual tratará de razonar sobre lo que significa ser creador y tener la inspiración —"Duende", como mencionaba García Lorca— de un escritor literario. De este modo, la charla con la prima May exaspera al protagonista, pero todo se calma cuando recibe esta sorpresa:

> —No necesito ningún Príncipe Azul. Ahora que sé que entiendes de estas cosas —señaló mi libro— te lo puedo confesar: tengo un duende.

—Quieres decir que tienes duende —garcíalorquicé.
—No. Quiero decir, y digo, que tengo un Duende —oscarwildizó. […] Y… yo tampoco lo hubiera dicho si no fuera porque escribiste ese libro, con cosas del folk-lore [*sic*] irlandés (pp. 58-59).

La concepción mágica de la prima May está estrechamente relacionada con el contexto: el relato del protagonista sobre la migración celta hasta las tierras bonaerenses, el libro sobre Wilde e incluso aquel juego de palabras —*garcialorquizar* y *oscarwildizar*— lo cual vuelve a Patrick un metaescritor culto. Sin embargo, la intromisión de este ser del *folklore* no es otra cosa sino el detonante de la historia y cómo la metaficción entrará en conjunto de este *fey* en el relato: al ser algo proveniente de la tradición oral, él no lo comprende del todo. Es un escritor conocedor de las reglas de la escritura, pese a que en el inicio del texto pareciera una leyenda: realmente, es un metaescritor apegado a la escrituralidad. Ciertamente esto es una regla que se irá rompiendo poco a poco gracias a la presencia de la metaficción.

Por otro lado, parecería que la metalectora tiene una *imago mundi* limitada por el texto confeccionado por su primo; sin embargo, resulta ser más capaz de lo que en un primer momento parecería, pues el duende le dicta cosas:

—¡Si oyeras al Duende! Es un cronista de sucesos que él saca de su memoria, memoria de cuando vivía su vida abiertamente, pero al sacarlos los cierra y yo se los oigo como si fueran cuentos, cada uno con un titilante enigma en el centro. Te los contaré, aunque no tan bien como él, y tú podrás escribirlos en vez de escribir sobre quienes los escriben (p. 62).

Es remarcable cómo la palabra "memoria" se duplica para no perderla en la narración. El tema de la *historia* es muy relevante en la obra andersoniana: los límites entre la ficción y la realidad se desvanecen hasta convertirse en una mancha de indeterminación.

En el relato la mitología irlandesa ha sido el material de los cuentos de Wilde, reescritos por Patrick. Después de hablar con May, la memoria del duende se transforma en posibles textos fantásticos reescritos por este metaescritor. Entonces, entramos en un conflicto al tener dos metaescritores: El metaescritor A (Patrick) y el B (el Lepracaun [*sic*]) tienen dos puntos de convergencia: la prima May, y su concepción de la Historia. Si los dos son metaescritores, sus textos deben ser metaescritos: por un lado, el tangible y apergaminado libro —la

escrituralidad— de Patrick; por el otro, la etérea oralidad del duende, un místico revelador de secretos, a diferencia de los mistagogos, quienes los ocultan:

> Pude saber en qué consiste la credibilidad de un mito. Después de todo, yo había publicado un libro sobre la materia. Pero me abstuve: después de todo, ella lo había leído y lo único que sacó en limpio fue que mi vocación de crítico andaba equivocada. […] Para ella, una explicación racional sería lo misterioso (p. 60).

El texto parecería marcar un punto decisivo en este momento. Justamente, sucede tras la declaración de la prima May. El metaescritor mira al lector y le explica el porqué de su narración, sobre todo al romper esta pared de distancia y terminar reconociendo su condición de narrador.

> Y colorín colorado este cuento se ha acabado. Quiero decirte, lector, que ya no tengo más que contarte. Un cuento es un cuento porque cuenta. Cuenta una acción, acontecimiento tras acontecimiento. Y el lector con el ánimo en suspenso, ante cada peripecia quiere saber qué va a suceder después, y después, y después, hasta que el narrador, que ha guardado esa curiosidad con una estrategia de clausuras y aperturas, de pronto lo sorprende con un desenlace. El lector de estas páginas que estoy escribiendo querrá saber qué aconteció después de lo dicho. Pues bien: ¡nada! (pp. 62-63).

El texto sigue por cuatro páginas —según la versión de Ediciones Corregidor, de 1999; tres en la del 90— en donde expone una extensa retahíla de nada. Este fragmento nos sorprende con un elemento metaficcional de tipo clásico: de pronto refrena el curso de la imaginación del lector con una *nada*, sin una explicación del duende o de lo que sucedería con el interés amoroso entre los primos. A partir de este punto, parecería empezar a *des-contar* el cuento y anular la narración: nos ofrece un sobrante a modo de cuento.

Nuestro narrador incluso afirma "Ah, es peligroso. Uno empieza a jugar y las reglas del juego lo atrapan" (p. 64), para mencionar al duende y cómo sigue entrometido en su relación con May. Estas reglas son las de la ficción: son el motivo del lector. Las reglas de la ficción que se alterarán cuando el narrador decida ser consciente de su postura como narrador —supuestamente bueno por la intervención del *leprechaun*— y dar paso a este nuevo segmento de reglas. El narrador dijo un "No sigue nada en esta historia; sin embargo, voy a continuar y cambiar las reglas: *des-narraré* lo que no se debe narrar". Me atrevo a lanzar

esta interpretación libre a partir de mi conocimiento de la obra crítica del autor. Enrique Anderson Imbert no infringiría las máximas de la comunicación, por ello mismo, lo aquí creado es un *anticuento*, una reescritura, un *ir más allá* del cuento.

Asentándonos de nuevo desde "Mi prima May"; posteriormente, el lector descubre que el narrador comienza a sentir la presencia del *leprehcaun* en una sombra ausente, hasta tomar el consejo: "[…] May me transmite las patrañas del Lepracaun [*sic*] y yo, mudándoles la ropa, las convierto en cuentos fantásticos. Porque por su culpa he abandonado la crítica y publicando relatos absurdos que solamente a ella parecen convencer" (p. 65).

Aquí se instala la metaficción: el personaje ha reflexionado y decidido imponerse un *hiatus* escritural en su carrera como crítico —aspecto fácilmente identificable en la vida de Anderson Imbert— con una nueva perspectiva. Sin embargo, el final vuelve a golpear al lector al decir que, cuando llegue a tocar al duende, él dejará de escribir relatos fantásticos, como si esta imposibilidad, este surgimiento de criaturas inadmisibles, destruyera por completo la ficción instaurada en el cuento. Se negaría lo fantástico, pero también lo maravilloso o lo extraño —límites de lo fantástico según Todorov— y por lo mismo, sería una *antiescritura* —de Anderson Imbert y de Patrick— al momento de dictaminar que los duendes no pueden sino ser cosa de la memoria, del olvido, del pasado y de lo que no puede seguir presente en nuestro contexto cotidiano.

De nuevo: hay una *impresión*, una *exégesis* y un *juicio* como parte del metaescritor según los presupuestos dados por Enrique Anderson Imbert. El crítico es tal mientras no escucha la voz del duende; luego tiene una intermediaria, la musa May, quien ayuda a transmutar su labor de metaescritor en un arte literario. Sin embargo, al momento de analizar con mente científica esta irrupción, Patrick se cerraría a seguir creando narrativa. Es curioso: dejará de transcribir los relatos contados por la prima, pero ¿seguirá elaborando literatura? La pregunta tiene una índole filosófica intensa. ¿Es ficción? Si bien Enrique Anderson Imbert deja indeterminada la respuesta, la metaficción nos da la posibilidad de elucubrar con su contestación al momento de cuestionarnos el papel del escritor en la tradición contemporánea, sobre todo con quien cuenta *historias reales* o memorias.

También de *La botella de Klein*, el relato "Gatitos en Estocolmo" presenta un nuevo punto de quiebre a la tradición que hemos estado analizando: en este caso, el protagonista es la esposa de un docente argentino —identificable quizá como Enrique Anderson Imbert— y es de las pocas mujeres protagónicas de los cuentos del autor. El relato no hace énfasis en la autorreferencialidad, por

ello nos fijaremos exclusivamente en el elemento metaficcional analizado en los demás libros de Anderson Imbert. Por una parte, a la mujer apenas le interesa la crítica literaria; sin embargo, la literatura le fascina. A su vez, esta narración incluye elementos musicales como un textual "Taaa-ra-raa-ra" correspondiente al sueño y a la anunciación y que representa una melodía que ni siquiera la protagonista logra identificar.

La mujer busca recoger unos gatitos de la calle, a pesar del frío, a pesar de las críticas de las mujeres quienes miran a la sudamericana con desdén. La motivan a no avergonzar a su marido, pero decide arrojarse a salvar a los gatitos abandonados dentro de una caja durante una nevada: luces, claxon, lágrimas; lo que ocurre al final es completamente abierto. En el cuento, no se dice de manera explícita si la mujer sale victoriosa en salvar a los mininos de la helada o si la atropellaron al cruzar la calle ensimismada por esa melodía en su cabeza. El *tararán* ominoso y recurrente da paso a la metaficción: el relato cierra con la intromisión de un narrador salido de ningún lugar para transcribir la melodía del sueño y quebrantar la narrativa al cortar los pensamientos de la mujer y de tajo acabar con el relato y quizá con la vida de la viajera.

Si la intrusión constante de una voz en cursiva ya es irruptora, añadamos las inclusiones del narrador para colocar todo con el campo semántico de la música, o las admiraciones y preguntas retóricas otorgadas de vez en cuando. Ciertamente, este narrador metaficcional es más reservado con sus rompimientos en la línea de verosimilitud y se queda limitado al efecto de *impresión*. Así, no es una muestra tan simbólica, pero a un lado de las otras creaciones del autor, podemos descubrir la recurrencia de esta estructura; además de ser un punto de curioso retorno cuando encontramos a personajes eruditos o relacionados con el mundo de las Letras: la mujer no es una crítica literaria, pero entiende de literatura a causa de su esposo. Discursos de género aparte, la protagonista y el narrador se combinan en su intencionalidad: no darle peso al docente y fijarse en un aspecto baladí.

¿Entró el narrador para matar a la protagonista o al cuento? La única manera de completar el sentido final del texto es por medio de las dimensiones ya mencionadas por Enrique Anderson Imbert: *impresión*, *exégesis* y *juicio*. La explicación del narrador no existe, por lo que la *impresión* y el *juicio* quedan a mano del lector quien hará el papel crítico de entenderlo todo pues el narrador clásico resulta insatisfactorio para el relato. De este modo, la metaficción se manifiesta al dejar todo el peso en el lector, pero no sólo en un final abierto, sino porque el momento de *exégesis* desaparece. La metalectora está presente, hay un

personaje del mundo literario, pero todo aquello es ignorado para entretejer la trama en una tonada desconocida y unos gatitos en Estocolmo.

Asimismo, en *La botella de Klein* nos encontramos otro ejemplo magistral de metaficción. Antes, habría de mencionarse que el libro cierra con una colección de minificciones o casos llamada "Veinte cuasicuentos". El título —elemento recurrente para nuestros análisis paratextuales— por sí mismo es atractivo: no son cuentos en la extensión de la palabra, sino *cuasicuentos*, un estilo de los *anticuentos* presentados anteriormente. Cada *cuasicuento* tiene un número, un punto, y el paratexto más indicado para él. El último de esta colección —y la pincelada final del libro— se llama "20. El cuento es éste".

El atractivo título nos hace pensar ¿es acaso un mensaje puesto para el lector? Si bien el cuento trata sobre Leonora, narradora quien se suicidó de un disparo en la cabeza, y cómo su fantasma sigue a su novio mientras descubre el cadáver. Al final, el novio intentar echarse la culpa en una carta de confesión seguido de cerca por el ojo avizor de la fantasma.

> Ahora está escribiendo, y con los rasgos de la pluma me retiene a su lado. Leo por encima de su hombro. La elegía que había comenzado en verso —"¿por qué morir del modo que moriste?"— continuó en línea recta y ahora en prosa... ¿de Diario íntimo? Un momento... No, tampoco. Es una confesión. Se está echando la culpa por el tiro que me disparé en la sien. ¿Qué disparate va a cometer? ¡No, Horacio, no!: mi muerte no tiene nada que ver con nuestras riñas. Horacio, ¿me oyes, Horacio? Tienes que oírme ¡hay tanto silencio en la casa! No te incrimines, no te tortures. Horacio querido, para de escribir, por favor. No es justo para ti. Ni para mí. No quiero que cuando te lean las gentes se imaginen pecados. Deja eso... Me dijiste muchas veces que, como escritor, eres un médium: que tus contemporáneos se valen de tu mano para expresarse (1999, p. 236).

Resulta interesante el murmullo, el silencio: la misma etimología de "ángel" aplica para este fantasma: el mensaje divino que debe ser interpretado por el esteta.

Al final del *cuasicuento* —al final del libro—, Horacio rompe la carta donde se incriminaba de la muerte de la narradora tras sus peleas:

> Ah, Horacio, sé mi médium. Ya que empezaste, continúa, pero no escribas sobre mí ni sobre ti. Escribe ¡qué sé yo! un cuento un cuento sobre un hombre cualquiera que se siente culpable por el suicidio de una mujer cualquiera. Todo muy impersonal… Ah, gracias a Dios… me estás oyendo, querido. Has roto el

> papel, tomas otro y comienzas de nuevo. Sigue, sigue… Te va saliendo bien… Un cuento… (1999, p. 236).

Si relacionamos esto con el título, tal vez debiéramos tramitar toda *La botella de Klein* sólo para este mensaje. La *dispositio* del libro afectaría el significado final, y es por ello que podríamos intuir lo que Enrique Anderson Imbert nos está tratando de decir con este cuento. Pero —fuera de interpretaciones esteticistas— la metaficción se presenta de nuevo en maneras diferentes, y es el título el que vuelve a ser de interés para nosotros.

A partir de las reflexiones hechas, ya tenemos una contradicción: la reestructuración de significados aparentemente oximorónicos que hacen del cuento un *anticuento*, y de *La botella de Klein* un ejercicio de lectura ocioso y prescindible, si "El cuento es éste" es realmente el cuento y no todo lo dispuesto en la antología. ¿Qué fue todo lo anterior? Ya lo veremos más adelante cuando analicemos el cuento "La botella de Klein" donde entendamos por qué el adentro y el afuera se conjuntan en un fondo-forma; pero, por ahora podemos encontrar la reiteración del mismo tipo de metaficción clásica: cómo lo fútil se vuelve el discurso literario.

Incluso podemos profundizar en el hecho de que el metaescrito es leído por quien logra alterarlo: como si la palabra pudiese reinventarse. Esto se relaciona bastante con lo planteado en el primer capítulo con relación a la palabra y los diarios. La narradora lo duda: ¿es una elegía o un diario íntimo?, parecería preguntarse Leonora. Y es que, incluso, en un plano subconsciente —o de la vigilia, según sea el genio de Anderson Imbert—, el metaescrito se va perfilando por todas las etapas de la humanidad para la generación de obras artísticas: el rezo, la historia y la literatura. El metaescritor compone su confesión, pero luego genera historias verdaderas, como el *leprechaun* de "Mi prima May", como las palabras susurradas por el Judío en la mente de Ravinovich. El metaescritor en los cuentos de Enrique Anderson Imbert, al menos en aquellos con una metaficción clásica tienden a mostrar metaescritores impulsados por energías externas.

Siguiendo con el sinsentido vuelto el centro de atención literario, de *El anillo de Mozart* (1990), tenemos el cuento "Esquilo". *Grosso modo*, narra cómo Troiani —de nuevo un apellido afín al tema a tratar— discute acaloradamente con el profesor Ardao en su clase. El tema es *Los persas* de Esquilo, donde ambos tratan de demostrar su superioridad para impresionar a la señorita Undset, estudiante de intercambio sueca. Todo el cuento es una constante retahíla de argumentos sesudos sobre por qué *Los persas* es una obra actual o no: todo esto adscrito a un contexto postnazista con dictaduras incipientes. En el cuento, también, se des-

criben libros en el escritorio del docente (p. 206) los cuales terminarán siendo su final: sobre todo *Historia de la literatura griega* de Carlos Otfrido Müller.

Encontramos de nuevo el sinsentido del cuento: toda una discusión sobre Esquilo y su obra termina con un argumento bien acomodado: la razón la tiene Troiani y es respaldado por Müller en sus libros. El docente —tratando de evitar la humillación y perder la atención de la sueca— le pide que señale en su libro. Troiani no puede porque él leyó la versión italiana en dos ejemplares y no la española en tres; sin embargo, por un azar encuentra la cita y arremete contra el docente a modo de cita textual. Así, el narrador se focaliza en los pensamientos de Ardao y entremezclando su voz leemos al final de cuento: "La sueca le dio unas palmaditas en el brazo y le deslizó al oído palabras que debieron de ser congratulatorias porque Troiani se sonrió feliz. ¡Pavote! Y ella también. Los dos" (1999, pp. 216-217). Es decir, se reitera nuevamente que no se necesitaba esta historia ni esta narración: todo eran meras pavadas.

Ahora, si mencionamos que el siguiente cuento se intitula "Hawthorne", nos pondremos a pensar en innumerables razones y referentes que tendría Anderson Imbert para colocar este cuento en *El tamaño de las brujas* (1986). Es cierto que Nathaniel Hawthorne es un pilar de la literatura estadounidense de suspenso, misma que estudió tan diligentemente Anderson Imbert, por lo cual, el inicio del cuento nos da una pista autorreferencial, pero ya veremos que esta tesis no se sostiene por sí misma.

> El viaje había sido muy largo, pero Yung, al llegar, lo describió en una frase muy breve: "mi viaje ha sido un salto desde mi biblioteca". Un salto, no hacia afuera, sino hacia dentro de sus libros. Él, que en su país se especializó en una literatura extranjera, ahora era un extranjero en el país que produjo esa literatura. De libros sobre Salem, Massachusetts, U.S.A. había saltado a Salem, Massachusetts, U.S.A. ¿Dónde estaba lo real, dónde lo irreal, fuera o dentro de su biblioteca desde la que había saltado? (1999, p. 37).

Como podemos observar, él se siente ya un personaje literario, esto es muy importante porque al final del cuento descubriremos que Yung está consciente de ser el narrador de esta historia en tercera persona. Por eso el inicio tan curioso podría ser sumamente simbólico para el análisis final.

Otro elemento que podemos destacar es el nombre del personaje: Yung. Siguiendo la lógica de los otros cuentos, Enrique Anderson Imbert deja pistas en los nombres de sus personajes: Patrick, Ravinovich o Troiani. Desde este presupuesto, podríamos conjeturar que Yung puede hacer referencia al famoso

intérprete de los sueños y del subconsciente: Carl Jung. Ciertamente, el genio escritural se destaca en romper los propios moldes, es por ello que podríamos arriesgarnos en decir que Anderson Imbert esperaba justamente eso de parte de su receptor. Volviendo a adelantarnos al final del relato —el goce estético lo podemos dejar al lector y a una relectura— descubrimos que el nombre completo del personaje es Shen Pao Yung: un estudioso chino dedicado a investigar literatura norteamericana y no necesariamente un argentino como Anderson Imbert. Podemos imaginar que guardar el origen del protagonista con un nombre ambiguo fue un arreglo lúdico para entretener al lector con una maquinaria distinta.

El *quid* del cuento está en romper los supuestos: transgredir el lugar común y —en un arrebato de fondo y forma coherentes— descubrir que ni Yung es argentino, ni Salem es el de las brujas, ni Hawthorne se ve replicado *ab nauseam*, ni el narrador es el mismo hasta el final. Durante sus recorridos por Salem, el personaje de Yung cree observar a Hawthorne en cuerpo y alma andando por la calle, a la luz del día y no como una fantasmagoría del pasado. Para esto, disculpará el lector que hagamos una cita de casi una página, pero todo en ella resultó relevante para nuestro estudio.

> —Cómo que no! ¡si son idénticos, idénticos!
> Iba a agregar "como lo serían dos sombras si una fuera la sombra de la otra" pero se calló porque acababa de descubrir un sello étnico en el corte de cara de la anciana. Esos ojos, esa nariz, esa frente, ese mentón, esos pómulos, esa tez eran típicos. La anciana, para responder a la exclamación de Yung, con la imaginación, arrancó el bigotazo del retrato de Hawthorne y también del caballero de la capa negra. Al quedarse lampiños los dos rostros copiaron el de la anciana. Acto continuo, otra vez con la imaginación, pegó el bigotazo en el rostro de la anciana, que inmediatamente copió el de los Hawthorne. Entonces Yung recordó otras fisonomías que había visto desde que llegó y se divirtió con la idea de que la entera población de Salem constaba de ciudadanos multiplicados con espejos.
> La anciana proseguía con sus reflexiones filosóficas. Él había dicho que bisabuelo y bisnieto eran idénticos y ella lo negaba:
> —Modos de ver caras. Unos, al mirarlas de ven los rasgos de Juan, o de Pedro, o de Diego; otros, desde lejos, ven los rasgos de la raza a la que Juan, Pedro y Diego pertenecen. Comprendo la confusión de usted. Para mí, como para Marco Polo, todos los chinos son iguales. Supongo que, al revés, para un chino todos los anglosajones se parecen. Cerca.

> "Si yo contase esta escena", pensó, "los lectores dirían que se trata de un simple chiste; pero de chistes ¿no? está hecha la sabiduría del *Tao-te-Ching* de Lao-tze". Y un brillo en los ojos oblicuos iluminó el semblante del chino Shen Pao Yung (1999, p. 42).

Este cuento le da la voz narrativa a Shen Pao Yung para lanzar un juicio de valor. Aunque el narrador siga siendo el mismo, esa mínima intromisión es suficiente como para retomar la metaficción clásica. Si bien hay una cuestión intertextual, el referente no detona lo metaficcional, sino el presupuesto quebrantado, así como el que el narrador le dé la voz diegética a un personaje en vez de lo contrario. El instante metaficcional se desarrolla cuando lo que esperábamos es tomado por alto para entrar en la parodia de la trama para hacer de un cuento coherente y desarrollado, un absurdo.

¿A qué conclusiones podríamos llegar respecto al primer acercamiento metaficcional que tenemos? Si en este momento dijéramos "Nada", sería la mejor manera de comprender la obra de Enrique Anderson Imbert, pues la *metaficción clásica* se muestra como un primer peldaño en el desarrollo estético del escritor. El autor genera una *nada*, destruye los presupuestos del cuento para narrar lo que no tiene importancia y *des-contar* sus textos.

Esta primera clasificación aprovecha los niveles y supuestos narrativos para contar lo insignificante o lo que no tiene un verdadero valor, al menos dentro del relato. Las obras referidas —pocas realmente— muestran matices muy específicos: no contar lo contable y contar lo incontable. El cómo y el por qué vamos a juntar estos análisis en el cierre del capítulo será algo a lo que llegaremos a su momento. Pasemos ahora al otro tipo de metaficcionalidad relevante para nuestro objeto.

La metaficción intertextual

En 1992, Enrique Anderson Imbert inauguró *Literatura como intertextualidad. ix Simposio Internacional de Literatura* con su conferencia magistral "Intertextualidad en el arte de narrar" donde se reunieron grandes críticos a reflexionar sobre la interdiscursividad. A modo de ejemplo, toma de su libro *El gato de Cheshire* —como suele hacerlo— un cuento donde le dan una flor a Coleridge; y considera a este discurso dentro de otro como un intertexto. De esta manera, la cita, la inclusión y la referencia de personajes para hacer una creación derivada de ellos, entrarán en este rubro (Anderson Imbert, 1992, pp. 43-56). La intertextualidad irrumpe en el relato y genera cierta extrañeza: de este modo, la

metaficción aparecerá como producto de esta inclusión. Para ello, observemos la obra de Enrique Anderson Imbert.

En *La botella de Klein* (1975), nos encontramos con el cuento "Fénix de los ingenios". En esta historia conocemos, como bien se imaginará el lector, algo de la vida de Lope de Vega Carpio. El narrador omnisciente nos cuenta sobre Fray Javier de Herrera, monje contemporáneo a Lope, pero que además "[…] eran iguales. Habían nacido el mismo día y a juzgar por los numerosos grabados de Lope se parecían como dos gotas de agua" (1999b, p. 86). El cuento trata sobre el talento negado, elemento recurrente en la obra andersoniana; y aquí sabremos cómo la existencia de Lope afecta a Fray Javier; "[…] si bien secretamente, también había compuesto jornadas en verso —luego lo quemó— para probarse de que era capaz aun en eso de aventajar al otro" (p. 87).

El texto tiene como actante principal al monje; sin embargo, importa bastante el papel de Lope de Vega. Está supeditado constantemente al qué dirán, y se sabe de él. Si bien un lector limitado no requiere de todo el conocimiento de Anderson Imbert, no se puede comprender y analizar del todo este texto sin la presencia intertextual. El problema surge cuando descubrimos que el mismo Fray Javier de Herrera no existió realmente. Félix Lope de Vega Carpio es tangible en nuestra realidad, pero el otro es un personaje disfrazado de persona: por ello la irrupción de la metaficción. Incluso aparecen otros nombres: el Marqués de Montesclaros, el Príncipe de Esquilache y el Conde Chinchón: ninguno de ellos es llamado por su nombre real, todos eran apelativos que recibían —respectivamente— Juan de Mendoza y Luna, Francisco de Borja y Aragón, y Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla. Es como si el apodo importara más para el narrador, como lo veremos más tarde con el pseudónimo de Félix Lope de Vega Carpio y el Fénix de los Ingenios.

También es convocado al relato Julián de Iraola, administrador de una Casa de Comedias —cotejable con los libros de Historia—. Iraola y los enumerados anteriormente están relacionados con el Virreinato del Perú, y sobre todo con Lima. ¿Y por qué la inclusión? Porque, en el cuento, Lope de Vega visita Lima; no él en carne y hueso, sino su pieza teatral a manos de Iraola. Si bien esta obra es una incoherencia, está siendo respaldada por la enumeración de nombres históricos: insertarlos funciona a modo de intertexto o validación para crear este relato ucrónico.

Un escritor puede introducir personajes reales en una obra literaria por varias razones. En primer lugar, esto puede agregar un mayor grado de verosimilitud a la obra y hacer que los lectores se sientan más conectados con la trama. La reputación y la personalidad de esas personas pueden crear tensiones en la

trama. Además, genera una atmósfera de incertidumbre en la narrativa y plantea diversas cuestiones acerca de la ficción y sus fronteras, lo cual le permite al escritor crear una reflexión metaficcional desde una falsa realidad. Recordemos: el homenaje o la crítica son justamente —parafraseando a Kristeva— una forma de intertextualidad.

Como hemos estado viendo, la forma y el fondo se unen en los relatos de Enrique Anderson Imbert, por lo cual, no nos sorprende la inclusión de una obra teatral donde se habla de un Ave Fénix. El narrador en tercera persona nos cuenta todo focalizándose en Fray Javier y sus reacciones.

Cuando se abre el telón, observamos la representación teatral y entendemos la crítica social hacia los creyentes ortodoxos de sus tiempos. Aquí hay una alusión al nombre de Lope, detonante de todo el asunto central del cuento. Pero también sale el comentario por parte de un actor:

> —No os impacientéis, que estáis frente al rey de las aves. Más rey que cualquier rey mortal. Ni debe la nobleza de su raza a los padres ni la transmiten a los hijos. Nace de sí mismo y de su propia muerte renace. Es natural que, consciente de su propia leyenda, se porte con tal majestad. En el Arca de Noé, entre tantas parejas, él fue el impar (p. 91).

Así, la obra de teatro, donde se hace pensar que el Ave Fénix es una criatura descartada, un ser incapaz de inmolarse en fuego a su gusto pues deben cumplirse los 532 años determinados por una *pseudoleyenda* —dato incotejable por nosotros— impresiona al público de a pie; pero dudosa para Fray Javier. Si es única y fue rechazada, es porque hay cierto grado de *identificación* de Lope de Vega y Fray Javier, como si fueran dobles distorsionados. Uno metaescritor de la pieza teatral y el otro un espectador —metalector—, de ambos: sólo uno es el verdadero Fénix. Este dato lo sabemos por los referentes intertextuales y los presupuestos de un lector ideal quien ya conoce a Lope de Vega. Además, al agregar un personaje histórico o real en la obra literaria, el impacto de la ruptura narrativa se intensifica cuando se menciona o se crea un personaje *identificable* con un escritor, literato o artista. Esto puede tener implicaciones estéticas e ideológicas las cuales afecten, no sólo al código narrativo, sino a otros aspectos de la narración relacionados con las características del sujeto intertextualizado.

El ver la obra de Lope, Fray Javier prepara un sermón para decir en domingo:

> A un comediante afortunado se le llama en estos días Fénix de los Ingenios. Ya sabéis a quién me refiero: a Félix Lope de Vega Carpio. ¿Habéis oído bien?: Fé-

> lix, Fénix... Si fuera un mero juego de palabras, vaya y pase. Pero el juego es más grave: la hipérbole se ha hecho un sacrilegio pues en el mundo de la cristiandad "Fénix" es metáfora santa ajustada a la imagen de nuestro Salvador, y comparar al Fénix con Lope es comparar a Lope con Cristo. Como si ya esa blasfemia no fuera bastante, reparad en la intención de embaucaros. El pájaro que habéis visto en el corral no es el Fénix: es, en el mejor de los casos, un cóndor pintarrajeado y adornado con plumas falsas y con penachos postizos (p. 92).

Esta declaración alude al bestiario cristiano y sus tantas referencias hacia el mesías. El detonante de este sermón es un poeta satírico llegado de Buenos Aires —nótese el factor argentino aquí— quien termina poniendo un cohete en la jaula del fénix y prendiéndola durante la representación. Para la fecha, Anderson Imbert utiliza un recurso estético interesante y propio de un buen narrador: usar un párrafo de una línea. Así, leemos "Era una tarde hermosa: la del 27 de agosto de 1635" (p. 94). Ya con este guiño, reconocemos en esta fecha algo de principal atención: deberá haber un evento histórico aludido. ¿Será un momento real como los personajes históricos mencionados? ¿El lector detendrá su lectura ante este recurso para buscar qué ocurrió ese 27? Quizá no podamos saberlo; pero el hecho de ser un párrafo tan corto puede propiciar ambas *impresiones* en el lector: seguir o detenerse. Sin embargo, la *exégesis* de esto ocurre cuando el ave muere calcinada, junto con los trescientos espectadores.

> No sobrevivió ni un testigo que pudiera decir si vio renacer al flamante Fénix de las cenizas de su viejo corazón. Al día siguiente el chismoso coplero argentino difundió la sospecha de que Fray Javier, cegado por su pasión, había incendiado el teatro achicharrándose en el holocausto. Meses más tarde, sin embargo, una noticia, traída en el último barco, lo sobrecogió como la revelación de un misterio: la noticia era que aquel 27 de agosto de 1635, mientras ardía en Lima el corral. Lope de Vega moría en Madrid (p. 95).

Si la inclusión de un personaje que no corresponde con el tiempo real ya se acerca a nuestro estudio, el hecho de manejar sus referentes, el hacer un sumario del metaescrito —la pieza teatral con el Ave Fénix—: todo ello ya nos lleva a una metaficción; claro, una supeditada a la intertextualidad, pues sin los referentes, se perdería el escrito quedándose en la ficción pura.

A pesar de encontrarnos elementos metaliterarios, fantásticos y autorreferenciables, el texto permanece como intertextual. Tenemos *dobles distorsionados* y *dobles idénticos*, pero estos corresponden a personajes de la misma historia

oficial; por ello tampoco se trata de un discurso autorreferenciable. Sin embargo, estos dobles y sus dualidades sí generan parte de los hechos extraños de la historia. El metaescrito es la obra central donde aparece un doble idéntico del metaescritor; por otro lado, este doble idéntico es observado por el doble distorsionado de Lope —Fray Javier— quien será el metalector del cuento. Un juego de dobles acorde en fondo y forma: de un modo u otro el proceso de identificación surge gracias a la ficción alterada por el escritor y será el lector quien domine todos los referentes intertextuales y comprenda el sentido final de la obra.

Pasemos ahora a la serie "Teologías y demonologías", donde, en su octava minificción, encontramos un texto dedicado a la descripción del Golem [sic]:

> El Golem tenía forma de hombre y se movía como hombre, pero en realidad era un libro ambulante. El cabalista Elijah lo había creado recombinando las letras de una mágica cosmogonía. Toda su piel era un pergamino manuscrito. Elijah era el único capaz de leer al Golem, pero no lo hacía porque a ese texto se lo sabía de memoria (1999a, p. 35).

Elijah, arcanista judío, es un metaescritor y metalector a la vez. Este caso representa uno de los pocos en los cuales el metaescrito corresponde a un personaje o, al menos, en un soporte poco tradicional: "Toda su piel era un pergamino manuscrito", dice el caso. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que la única manera en que esto es posible es gracias a un elemento fantástico: la impresión del nombre de Dios.

Esto es un caso con elementos fantásticos donde encontramos más peso en la intertextualidad: detalle importante para comprender la metaficción. Quedan muy claros los papeles de metaescritor y metalector —Elijah—, y el metaescrito correspondiente con el Golem, personaje dentro de la historia más allá de un objeto. No es un texto en sí, pero si revisamos la confección de este ser —para esto requerimos los referentes intertextuales—: arcillas y tierras benditas por un ritual arcano, comprenderemos por qué se le da un papel de artículo o libro. Es un personaje legible, pero saber quién es y cómo funciona se descubre en su totalidad al haberlo cotejado con el relato de Gustav Meyrink (1915), donde el rabino Judah Loew ben Bezalel —llamado también Maharal— crea al gólem moldeándolo a partir del barro y escribiendo un hebreo sagrado en un pergamino que coloca en la frente del gólem para darle vida; esto también, comparable con la leyenda original para esta novela. Y, aunque tienden a presentarse elementos fantásticos, como si la irrupción en el orden cosmogónico fuera indispensable para las categorías desarrolladas; este caso es uno de los

tantos creados por Anderson Imbert a partir de su conocimiento de la tradición literaria. Además, recordemos, el especialista Lauro Zavala coloca la intertextualidad como un elemento intrínseco de toda minificción, y ve a ésta como un relato metaficcional posmoderno.

Concluyendo con este cuento: el famoso gólem creado con la palabra "Emet" —uno de los nombres de Dios— tiene el formato de manuscrito y, en consecuencia, constituye un metaescrito. No obstante, no logra que su función de *ser leído* sea completamente satisfecha, y por ello queda relegado a ser un bulto apartado en las estanterías del pasado. Elijah es un metalector renuente a leer pues su memoria —algo importante para los judíos— contiene todo el mensaje del gólem. Es como si los cuentos de Anderson Imbert tuvieran una poética de lo absurdo y nos narrara relatos sin importancia. ¿Cómo entra la metaficción aquí? Se trata de un relato posmoderno donde las reglas son alteradas y podemos llegar a comprender lo insatisfactorio: no por la criatura mítica deconstruida en un libro, sino porque un metaescritor-metalector se reúsa a cumplir con su papel.

Otro caso para comprender mejor aquella noción es "Universo pulsátil", cuento incluido en *El gato de Cheshire,* en donde se habla sobre Jonathan Swift. Pese a que este nombre no aparece mencionado de modo directo, el final del relato deja deducir su presencia en el texto mediante una explicación:

> Aquella noche de insomnio, allá por mil setecientos veinte, el hombre tuvo una súbita intuición: que el mundo se inflaba y desinflaba y todas las cosas aumentaban al mismo tiempo y al mismo tiempo disminuían, en un ritmo tan perfecto y tan perfectamente guardando las proporciones que nadie notaba el fenómeno. La pluma con la que él escribía crecía y decrecía; pero también crecían o decrecían él y cuanto lo rodeaba, y así todo le parecía que seguía siendo igual.
>
> A esa intuición siguió otra: en un rapto místico el hombre saltó a destiempo de esos grandes flujos y reflujos y por unos segundos se quedó enano en medio de los muebles que se agigantaban y gigante en medio de muebles que se encogían.
>
> Fue a escribir su extraña experiencia, pero comprendió que, en esa Edad de la Razón en que vivía, lo tomarían por loco: entonces, para disimular, escribió los dos primeros libros de los *Viajes de Gulliver* (1999a, p. 90).

El proceso de metaescritura en este fragmento destaca la importancia del referente intertextual durante el momento de revelación. El hecho fantástico, que consiste en el crecimiento y la reducción de objetos observados por el pro-

tagonista al escribir, pierde su carácter ominoso al relacionarlo con Jonathan Swift. El intertexto está presente desde el inicio, pero al mencionar *Los viajes de Gulliver* (1726), se produce una irrupción y un reacomodo de los presupuestos narrativos, lo cual desencadena la metaficción. Aunque el lector está consciente de estar leyendo un cuento de Anderson Imbert, descubre que realmente trata sobre la vida y obra de Swift.

Este texto se vincula con otro cuento: "El marciano Swift" de *La botella de Klein* (1975). Como hemos visto, en estos casos puede haber instancias metaficcionales, los presentes textos hacen uso de un par de recursos extra. El texto alude a un metaescrito con un título un tanto desconocido en sus traducciones: *Travels into several remote nations of the world*, libro de 1726 firmado por Lemuel Gulliver. Este ejemplar por sí mismo rompe con las tradiciones de la ficción pues el falso autor —el *padrastro* como ya se habló antes— se vuelve invisible en la portada o en las referencias: Swift desaparece. La anécdota relatada explica el motivo por el cual se lo llama, a partir de entonces, *Gulliver's Travels*.

Sin embargo, la voz narrativa semeja ser ensayística o de divulgación científica y nos dice que las características de las lunas Deimos y Fobos descritas por los laputenses en el tercer libro de Swift no fueron descubiertas sino hasta 1877. La existencia de este libro de 1726 se explica como transcribimos a continuación:

> ¿Cómo explicar que un sacerdote que jamás arrimó un ojo a un telescopio se anticipara en siglo y medio a un inesperado descubrimiento de la astrofísica?
>
> La explicación es fácil, dice Lyle G. Boyd, del Observatorio Astronómico de Harvard, en "The provenance of Swift", *The Graduate Journal*, Texas, vol. VII, núm. 1, diciembre de 1965, págs. 235-43. Jonathan Swift no necesitó de telescopio alguno por la sencilla razón de que vio las lunas con sus propios ojos, y las vio porque había nacido en Marte. Ya adulto reclamó el privilegio de ser el primer marciano que explorase el globo terráqueo. Se metió en el cohete y lo lanzaron en un viaje sin retorno.
>
> Según la señora de Boyd hubo quienes vieron descender al cohete tripulado por Swift, sólo que lo tomaron por un meteorito. En una publicación astronómica china, *Tien-wen Koaku-tu*, consta que un año antes del nacimiento del niño que iba a llamarse Jonathan Swift, exactamente el 7 de noviembre de 1666 la Tierra cruzó la órbita del meteoro Leonid y recibió una lluvia de polvo de la cola del cometa Temple (1999b, p. 133).

A partir de ahí, continúa libremente la serie de comprobaciones sobre el texto y cómo las estrellas fugaces se confundieron con sondas interestelares. In-

cluye también otras fuentes —intertextos—, como "The Macbeth Murder Story" de James Thurber, donde, a partir de los textos de Agatha Christie, el autor descubrió que el asesino del rey había sido Macduff o su mismo suegro. Esto, claramente, estaba mediado por un recurso metaficcional.

> Me temo que al resumir demasiado libremente —quizá demasiado torpemente— el ingenioso ensayo de la señora de Boyd no le haya hecho justicia. […] Si con mi resumen —demasiado libre, demasiado torpe— he dado la impresión de que la ciencia de la señora de Boyd es la infusa en las novelas seudocientíficas me apresuro a pedir perdón (p. 134).

Esta reiteración de las aclaraciones entre rayas se vuelve condescendiente y torna a la voz ensayística en un narrador equisciente. Es decir, rompe las reglas de ficcionalización predispuestas en su discurso para dar paso a la metaficción, siendo el intertexto el pretexto primordial de este quiebre. En cuanto a este enunciador, se reconoce como ignorante del caso:

> No, no. La contribución de la señora de Boyd es mucho más seria de lo que ella misma piensa. Invito, pues, a los lectores escépticos a que consulten las mejores biografías: tendrán que admitir que el origen de Jonathan Swift es asaz misterioso (p. 135).

Si bien tenemos una irrupción clásica de la metaficción: el narrador mira al lector y sentimos una voz personal; cotejamos con lo dicho anteriormente: el texto posee una carga intertextual muy importante como para ignorarla.

A este fragmento siguen tres asteriscos para dar paso al texto de la señora Boyd. Sin embargo, cabría preguntarse si *The Graduate Journal*, la revista citada, ha existido, sobre todo teniendo en cuenta que Enrique Anderson Imbert vivió en Estados Unidos durante esos tiempos: la UT Press le imprimió uno de sus ejemplares y él conocía cómo funcionaban los archivos; sin dejar de lado la *pseudobibliografía* posmoderna, como ocurrió con Borges. Pues bien, Lyle G Boyd y su artículo sí existen. Esta escritora coautoró en 1963 *The World of Flying Saucers: A Scientific Examination of a Major Myth of the Space Age* junto a Donald Howard Menzel, un científico detractor del UAP —en su tiempo denominado "OVNI"—. Este artículo es verdadero y cotejable en el volumen 7 del año 1965 del *Journal*, y es el mismo texto, traducido y reescrito, de *La botella de Klein* (pp. 135-141). El original dice: "Since you may not remember much about Swift (I didn't) aside from the fact that he wrote *Gulliver's Travels*, let me summarize briefly. Accor-

ding to the official biographies he was born in Ireland on 16567 […]" (Boyde, 1965, p. 236); mientras el cuento señala: "Nació en Dublín —se dice— el 30 de noviembre de 1667, siete meses —según las malas lenguas, doce— después de la muerte de su padre" (Anderson Imbert, 1999b, p. 135). Sin afán de entrar en las teorías de la traducción, ambos textos concuerdan de un modo casi idéntico, y es porque el mismo Anderson Imbert menciona que citará el texto original. ¿Pero acaso eso mismo no fue lo que hizo que "La fuente" de Duchamp fuera considerada una de las primeras obras posmodernas? Exactamente esto ocurre: el ensayo deviene cuento por medio de una traducción, haciendo que lo irruptor y metaficcional recaiga en esta innovación literaria donde el cuento traducido es una pieza artística independiente y valiosa.

La versión narrativa de Anderson Imbert tiende al divertimento: las rayas se usan para dar inseguridad, mientras con Boyd se utiliza el recurso léxico más próximo al español, los paréntesis. Asimismo, no hay un punto de comparación pragmático entre el "I didn't" rotundo, a un reservado "se dice". Pero, además, pareceríamos estar jugando con un intento de Pierre Menard: quién dijo qué y cómo lo citó. El pretexto literario del artículo de Boyd le permitió a Anderson Imbert retomar ese texto, convertirlo al español y, diez años más tarde, publicarlo en *La botella de Klein*, un libro que —como lo indica su nombre— entra y sale del mismo plano ficcional.

Desde otro punto, la traducción libre del artículo le permitió a Anderson Imbert la inclusión de muchos detalles: el fragmento sobre su educación básica en Kilkenny no forma parte del artículo de Boyd, pero en "El marciano Swift" hay al menos dos páginas de las rarezas padecidas durante su educación.

El falso artículo, enmarcado por una serie de cuentos como los que acompañan *La botella de Klein*, no tiene el mismo efecto del de la señora Boyd. Posiblemente, un libro lleno de artículos falsos habría tenido más impacto. Esta obra no se ve beneficiada por el contexto; más bien, crea el suyo propio, dando cuatro páginas de explicación sobre la apreciación del artículo de Boyd, retocado con la fina pluma en español de Anderson Imbert.

Finalmente, el cierre del cuento viene acompañado del fin del artículo sin mayor miramiento: nos introducen en un mundo posible —el artículo de Boyd— y nos abandonan ahí, en un frío ensayo inacabado, olvidando que alguna vez existió otra posibilidad narrativa como la que nos abrazó al inicio del cuento. La voz dubitativa se ha callado y ahora sólo queda la certeza del artículo. Ese falso *yo ensayístico* o divulgador científico se ha perdido entre las palabras del artículo traducido y muere con el cierre mismo en esta poética de lo absurdo: "¿Loco? […] No, loco no; es solamente que no hay en la tierra nada

más parecido a la vertiginosa locura de un humano que la morosa muerte de un marciano" (p. 141). ¿Qué clase de final es éste? ¿Por qué nos planteó toda esta posibilidad sin que el primer narrador nos diera un cierre expositivo? La metaficción surge para quebrantar los estatutos marcados desde un principio de la ficción: aparece un narrador y habla de un metaescrito y su metaescritora; entonces conocemos lo qué dice ella y nos damos cuenta de la sarta absurda de sobreinterpretaciones: he aquí el asunto del cuento: la forma del texto ensayístico choca con el mensaje para preguntarnos si esto era realmente necesario.

Por último, también de *La botella de Klein* (1975) tenemos la serie "Veinte cuasicuentos" ya analizada en el anterior apartado. En esta ocasión se retoman de forma somera unos cuantos ejemplos. Cada uno de ellos fácilmente podría ser un *anticuento* —junto a otros nueve en este análisis—; pero nos importan sólo cuatro por su metaficción intertextual; por ejemplo, el número 2 "Pollutio". En este caso, nos cuenta a modo de mito la salida de Hera del infierno [*sic*] y vio en su falda una mancha. Iris fue la encargada de quitarla con ayuda de todos los colores, matando a uno. Aunque esto es ya suficientemente intertextual, nos encontramos con un asunto distinto:

> Tal desgracia ocurrió mucho antes de que los hombres aprendieran a escribir. No han quedado textos que describan aquel delicado matiz que solía vibrar en los crepúsculos sobre el mar y luego se perdió para siempre. Un aedo muy viejo intentó recuperarlo, pero como el pintar el mar rebuscaba epítetos en el extremo más frío y débil del espectro, lectores de sucesivas generaciones dieron pábulo a la leyenda de que había sido un pobre ciego (1999b, p. 199).

El *cuasicuento* tiene un título que se limita al vestido de Hera, pero sirve para reflexionar —si se conoce las referencias de los mares color vino— sobre cómo soñamos con esa nostalgia de los colores perdidos. Como lo indica Guy Deutscher en *El prisma del lenguaje* (2010), antes no veíamos todos los colores como lo hacemos hoy día y por ello la descripción de Homero es tan atípica. La minificción de Enrique Anderson Imbert parecería ir de la mano con esta propuesta. El metaescritor Homero no tiene un metalector fiel con sus intenciones originales al haberle inventado ser ciego e incoherente.

Otro *cuasicuento* intertextual es "13. Epistolografía en dieciocho cuentos". El texto rompe por completo con los presupuestos de un relato: primeramente, nos cita un fragmento creado por un metaescritor. El narrador es omnisciente en tercera persona y se focaliza en el hotelero John Fothergill, aficionado de las letras, de quien sabemos que amaneció con una idea en su cabeza y luego

les pidió a dieciocho cuentistas terminar el cuento. Realmente, no conocemos los finales de manera textual sino por una apreciación del efecto estético resultante tras leer las creaciones derivadas. Nótese que el ingenio del cuento radica en prometer algo, pero sin cumplirlo como esperaríamos; obviamente, es un *cuasicuento*, no está obligado a hacerlo, el mismo paratexto nos advierte de ello. Aunque, el lector agudo entenderá estos arreglos estéticos e identificará el estilo literario donde lo absurdo es el centro de la atención.

Entonces, ¿cuál es el fragmento del que se siente tan orgulloso John Fothergill?

> Un hombre entabla con una mujer desconocida una relación meramente epistolar que se va coloreando de sentimientos románticos. En eso ve a una señorita, se enamora de ella, se casa e interrumpe su correspondencia con la desconocida. La felicidad matrimonial empieza a nublarse. Desilusionado, el hombre vuelve a escribir a su secreta amiga y recibe cartas consoladoras hasta que por casualidad se descubre que los misteriosos corresponsales son en verdad... el esposo y la esposa (1999b, p. 218).

Esto es un metaescrito mandado a una serie de escritores de talle variado para encontrarnos con una retroalimentación. Así como en el ciclo de la comunicación, el emisor torna receptor cuando el otro habla. Aquí, el metaescritor —emisor en un principio— deviene metalector al enfrentarse a las creaciones derivadas de los dieciocho escritores. Los textos finales aparecen en *The Fothergill Omnibus*, publicado en Londres en 1931, con una edición simultánea de Nueva York llamada *The Fothergill's Plot*. Curiosamente, este libro existe en nuestro plano de realidad.

Similar al caso de Jonathan Swift como marciano, retoma una obra real para darnos una posible interpretación o ponerle algo más de su cosecha. El *cuasicuento* nos hace un listado casi científico de cómo fueron los finales.

> Los cuentos difieren en el estilo, en la selección de los puntos de vista, en la psicología de los personajes y en las circunstancias geográficas, históricas y sociales, pero, naturalmente, al final siempre sucede lo mismo: marido y mujer de pronto se dan cuenta de que han estado engañándose con sus propios dobles. El lector, que antes de ponerse a leer ya estaba enterado del problema y de su solución, todo lo que ahora quiere es enterarse del ánimo de los cónyuges al darse el chasco (p. 219).

En la obra de Anderson Imbert, hay una clara intención de parodiar la relación matrimonial, lo cual se hace evidente en la descripción de la pareja como un ente aburrido y monótono, a pesar de la existencia de una relación física entre ellos. Sin embargo, se encuentra un mayor placer en la comunicación epistolar —metaescritural—, lo cual demuestra que esta dimensión escritural crea una nueva *identidad* —un *doble distorsionado* de ese personaje— fortalece su unión, pese a su falta de emoción en el matrimonio. Desarrollando más metaficción, el narrador nos da una opción distinta al final del largo recorrido de autores del *The Fothergill…*: "¿Cómo se llaman esos cónyuges literarios? Bueno... ¿por qué no Willy y Colette? Willy, seudónimo de Henri [*sic*] Gauthier-Villars (1859-1932) y Sidone-Gabrielle Colette (1873-1954)" (p. 220). De este modo, el cuento podría ser —en un universo posible distinto— una escritura de alguien más: quien le da el final del cuento, siendo, además, su iniciador. Sin embargo, termina con una referencia a un matrimonio de escritores famosos por sus seudónimos y bastantes nombres. Anderson Imbert sugiere que el libro de Fothergill podría ser sino un ejercicio amplio de ellos y no creaciones derivadas: quizá meros ejercicios literarios.

La manera en cómo incluye intertextos es bastante innovadora: la cita, las referencias, las reseñas de los finales y la biodata de la pareja. Se puede apreciar una crítica a los ejercicios literarios románticos a través de la propuesta del narrador: una solución más optimista al final del largo recorrido de autores sugiere que el matrimonio podría encontrar su felicidad en la escritura colaborativa, lo cual implica una crítica a la idea romántica del matrimonio como una unión amorosa, sentimental y feliz. Además, el cuento resulta ser un simple ejercicio literario, lo cual implica una crítica a la literatura y a la escritura como ejercicios de expresión distintos: por un lado, está lo genuino del autor y de sus emociones, y por el otro el ejercicio técnico

Como ejemplos a vuelapluma, los *cuasicuento* "14. El bosque oculta la hoja y la guerra el cadáver" y "16. Bungyborn". En ambos, el paratexto es desconcertante pues hay poco o nada de relaciones con la literatura; pero en eso está la belleza del relato, la sorpresa, y parte del proceso metaficcional: en uno la literatura de suspenso y en otro la *Divina comedia*. Si saltamos el *cuasicuento* "La nariz de Gogol", encontramos también "18. Un corazón dibujado". En éste último se hace referencia al corazón de Aureliano Buendía y el suicidio del portugués Silva. El tercer corazón dibujado será el que el protagonista dibuje en su pecho antes de imitar a su héroe literario.

Abrevando sobre el cierre de este análisis intertextual. Las obras seleccionadas tienen estas inclusiones, fragmentos, personajes o referencias encriptadas

en un código literario. Si el lector no comprende del todo estas llamadas, el cuento no tendría el mismo efecto. En ocasiones incluir un intertexto ya es extraño, si no, el intertexto es realmente un individuo y nos encontramos con una verdad apócrifa o desconocida. Si Jonathan Swift fue o no marciano, poco podemos saberlo nosotros; pero hay un canon literario y una historia oficial para pensar que era terrícola. Entonces, el intertexto deviene divertimento, un modo de apelar al lector y tratar de construir sus verdades hasta concluir con la verdadera intención comunicativa del texto.

Quizá queda la cuestión de si todos los intertextos son realmente una puerta a la metaficción. La respuesta más obvia es que depende del entorno, el contexto será un elemento primordial para detonar la metaficción a través del intertexto. Si la narración se disfraza de ensayo, si la cita resulta verosímil, si es una traducción o reseña de otro texto, todo esto quiebra el presupuesto ficcional y nos presenta una nueva realidad.

La metaficción metaliteraria

Psicológicamente, los seres humanos somos egocéntricos por naturaleza: una persona mentalmente sana adora hablar de sí misma y de las cosas que le agradan. Estas técnicas las hemos visto para hacer amistades, cerrar tratos de negocios o encontrar puntos en común con la pareja. A partir de esto, la metaliteratura es comprensible si recordamos que los autores son seres humanos y disfrutan escribir sobre sus gustos. Cuando el lector decodifica el mensaje del escritor las unidades de *impresión, exégesis* y *juicio* quedan a cuenta de los temas seleccionados por el autor: sus intereses, preferencias e incluso cómo ellos conciben la fechura literaria. El objeto del cuento se relaciona con la intención de mostrar el mundo escritural.

La metaficción metaliteraria serpenteará entre estos terrenos donde la misma ficción se lleva a cabo. Cuando un autor desea hablar de su propio entorno puede hacerlo de dos formas: hablando de su propia vida, o alterando su personalidad al *distorsionarse* en un *Otro* para criticar su mundo. No sólo con Cortázar quien sugiere un libro asesino con su página en blanco o como en "El libro de arena" donde Borges retoma el tópico del manuscrito encontrado; así, existen ejemplos contemporáneos: novelas, series de televisión y películas sobre la fechura de libros, la labor del editor o colecciones. Estos protagonistas tienen intención de criticar al mundo letrado de su tiempo; por ello nos centraremos en su estudio y cómo manejan la realidad. Y, así como en este caso la metaficción intertextual requiere de conocer el hipotexto, el lector inmerso en la *ciudad letrada* estará al tanto de todos los guiños sobre el contexto de producción y

consumo del libro para tornarse más susceptible a comprender los elementos metaficcionales a los cuales nos referiremos constantemente.

Estos temas salen al mundo real, pero pertenecen al contexto del creador. Enrique Anderson Imbert les llama "Temas extraliterarios": "Llamo realidad extraliteraria a la de la psicología del escritor, a la de la historia de la filosofía, a la de nuestras experiencias cotidianas en la cultura que nos envuelve" (Anderson Imbert, 1979, p. 195). Será entonces, motivo de preocupación literaria la *ciudad letrada* y su entorno. Contemplemos: algunos textos incluyen al libro y sus diversos contextos, y —como podemos imaginarnos— nos toparemos con bastantes ejemplos, pero nos limitaremos a los más puntuales; por ello, se incita al lector a cotejar la versión completa de esta tesis o futuros libros sobre el autor.

Comencemos con el cuento "Tao" de *El gato de Cheshire*; en él se narra la vida de Li-Peh-Yang, bibliotecario del emperador, a quien, por ser un sabio, le decían Lao-Tze. Él, como filósofo con buen humor, creó una palabra, "Tao", con la que trataba de explicar todo y nada. Cuando el emperador Ts'in Shih Hevang-ti mandó construir una muralla y destruir todos los libros, dejó intacto al *Tao-Teh-Ching*, pues encontró en el Tao toda una forma de vida.

El cuento explica que para entender el concepto del "Tao" se debe leer al *Tao*: este libro será significante y significado por igual. Pero en realidad no es que tenga una definición específica o se explique bien, porque el metaescrito es hermético y sólo puede llamársele por su título. El *Tao* no explica categorías o conceptos, sino que es *para sí* y *en sí* una categoría. Existe una doble especularidad: por un lado, el *Tao* es un texto dentro de un texto —un metametaescrito en un metaescrito—, pues sus posturas filosóficas están inscritas dentro de las mismas posturas. Por otro lado, también se especula sobre el sentido de este texto: se sospecha o se estima, pero jamás se lo comprende.

Menciona un hecho histórico: la destrucción de los libros —biblioclastia—, hito importante para los chinos y retomado por Borges en el inicio de *Inquisiciones* (1925). Luego, se volverá un *leitmotiv* el hecho de que el libro sobreviva a la inquisición del emperador gracias a su incapacidad de ser comprendido. De esta manera, el metaescritor crea un metaescrito que nunca llegamos a conocer y en su desconocimiento está la esencia misma del cuento. La postura metaficcional es la existencia de un metaescrito que no actúa como metaescrito, pues su codificación quebranta las máximas de Griece: no logra una comunicación efectiva y por lo mismo no sirve como mensaje.

También debemos mencionar que el metaescrito es incomprensible y aclara la opalescencia de sus palabras; quien tenga la capacidad de aprehender la obra podrá finalmente descifrar el texto:

> Aquel que tenga buen oído podrá oír, cada vez que un chino abre la boca para celebrar a Tao, el eco de la remota carcajada de Lao-tze, el poeta creacionista, dadaísta y jitanjafórico del año tercero de la soberanía vigesimoprimera de la Dinastía de Chou (Anderson Imbert, 1999a, p. 50).

La selección de este texto para hablar de los libros —no sólo de Enrique Anderson Imbert, sino personal— puede deberse a su escritura en chino: 道, logograma traducido como "camino". Lao-Tse llamó *道* a su libro porque el viaje es el camino, y la única manera de entrever este *avance*, esta *continuidad*, es siguiendo los pasos: un libro que requiere de sí mismo para comprenderse. El *Tao* —y este cuento— es una explicación de la metaliteratura.

Avanzando en los cuentos: en el tercer texto de la colección "La granada" de *El gato de Cheshire* nos enteramos de Nataniel, un escritor fracasado quien decide suicidarse. Sin embargo, antes de cometer el acto encuentra la inspiración, y, por escribir la famosa novela, no se da el tiro de gracia. Este elemento parece simple, pero es justamente al nivel del metaescritor como crea una *identificación* con el lector: en la obra de Anderson Imbert los metalectores —siguiendo la idea de la teoría de la recepción— tienen un peso muy fuerte en la trama. En este cuento, así como en "18. Un corazón dibujado", la muerte será el detonante para tener un culmen literario. De esta manera, la escritura es parte de la no-muerte, quizá en ese sentido iban los pasos del inmortal Judío Errante en "El grimorio". El metaescritor busca su destrucción, pero es la imposibilidad de escritura máxima —la muerte— quien le seducirá a la idea de crear su metaescrito definitivo.

Por otra parte, el cuento "Juan Rulfo y los dos J.R.", proveniente de la antología *El tamaño de las brujas*, relata el curioso encuentro en un transporte público de Estados Unidos entre el mexicano Juan Rueda y el argentino Juan Russell. El mexicano, un indocumentado que llegó de mojado al norte, platica sobre literatura con su colega, quien se demuestra soberbio. A medio camino, Rueda roba un ejemplar de *El llano en llamas* para Russell. El argentino sospecha que todos los mexicanos escriben igual, por lo cual, elucubra que Juan Rueda es realmente Juan Rulfo. Para seguirle el juego, Rueda le firma el libro. Esto despierta la inspiración del otro escritor, quien decide empezar a escribir, pero olvida en el autobús el libro autografiado. El final afirma: "¿En qué sitio Juan Russell se dejó olvidada también la vocación literaria? Porque en veinticinco años nunca hemos oído hablar de él" (1999c, p. 23); es una poderosa sentencia relacionada con la autoría.

El paratexto nos advierte que Rueda no es Rulfo; sin embargo, sí nos desconcierta la renuencia final de Russel para escribir y perderse de no estar en los anales literarios, por lo cual el cuento sirve de metáfora sobre el talento, el potencial y la renuencia a seguir la vida literaria de estos *dobles índenticos* y *distorsionados* de Juan Rulfo.

"Historia de historietas", otro cuento de *El tamaño de las brujas* (1986), inicia como un ensayo sobre las tiras cómicas; luego, se vuelve la anécdota del mundo de las convenciones y de la compraventa de cómics en esos tiempos. En seguida, descubrimos la verdadera trama del cuento: un profesor blanco conoce a un estudiante negro en la escuela, le trata de motivar a leer literatura. La discusión gira hacia lo inútil cuando el estudiante llega a contarle a su compañero de dormitorio que el profesor intentó convencerlo de leer historias menos imaginativas que las de *Superman*, *Superwoman*, *Batman*, *Capitán Marvel* y *Tarzán* (p. 158).

Desde el inicio ya teníamos la anécdota de cómo son las tiras cómicas e incluso parte de su tradición en el mundo literario. Con una entrada casi ensayística similar a "El marciano Swift", una voz académica expone sobre el género/prototipo textual "historieta"; por lo cual, lo "metaliterario" predomina y nos permite reflexionar, no sobre la referencia —intertextual— específica de un documento y un autor, sino en datos generales sobre el *acto literario*. Este inicio nos permite colocarnos a los lectores como partícipes de esta supuesta evolución de la literatura hacia la historieta. Incluso, pide prestada otra voz y cita al *New York News*:

> El 4 de julio, en el Statler Hilton Hotel, se inaugurará el Congreso de Historietas Cómicas. Lo organiza Phil Spurlin, profesor de inglés en City College. El profesor Spurlin ha explicado que los dibujos en recuadros también contienen letras y, por tanto, pertenecen a la literatura: "Es la literatura de nuestra época. Las historietas cómicas, por dejarse mirar y leer, ensanchan con ese doble juego de imágenes las mentes adolescentes […]". Se calcula que, durante los tres días del Congreso, asistirán unos diez mil americanos de todas las edades. Al margen de la Exposición y de las conferencias se venderán "comics" de segunda mano (pp. 153-154).

Este metaescrito aparece de forma atípica y tenemos una nota transcrita totalmente. Este metalector-narrador juega con sus lectores para demostrar su punto y lo hace desde tres frentes: la opinión inicial, la cita textual y la anécdota. Huelga mencionarse la jocosidad de esta noticia para los tiempos modernos donde el *cosplay*, las convenciones, los estudios culturales y la venta de primeras

ediciones en millones de dólares es común. Sin embargo, es un calco de cómo entendemos la literatura desde el pasado y su trascendencia hacia nuestros días.

La anécdota es ésta:

> […] John Lodge, profesor de Literatura […] deseaba un cambio en el sistema. Se sentía misionero. El "noble salvaje" ya no era un mito renacentista; estaba ahí, de carne y hueso. Se ofreció, pues, a comulgar con los negros en el comedor de la escuela. En seguida distinguió a uno que respondía al patricio nombre de Washington […] Educar literariamente a ese muchacho nacido entre ratas en un conventillo de Nueva York —pensó Lodge— sería un experimento no sólo pedagógico sino también político: la literatura como terapéutica social (p. 155).

La supuesta sorpresa del narrador sobre conferencias y ventas de primeras ediciones va de la mano con la perspectiva de John Lodge: ambos convergen en ciertas visiones de aquel tiempo pasado. No se busca denunciar a Enrique Anderson Imbert, sino para evidenciar el termómetro social de su tiempo: hay una metaliteratura aquí. Sobre esto mismo, vamos entendiendo la trama del cuento: "Historia de historietas" es una narración sobre prejuicios literarios, y por ello utiliza elementos innovadores como la compaginación de prototipos textuales para reflexionar sobre otro prototipo: la historieta.

El profesor intenta hacer leer clásicos a un fan del cómic, pero Washington no entiende la utilidad de aquellas novelas tan distintas de su cotidianidad, reniega de lo simplones de aquellos mamotretos, sobre todo, porque le distraerían de su propia especialización universitaria. A la noche, cuando Washington llega a su dormitorio, le explica el contenido de los clásicos a su compañero de habitación:

> En otra obra hay un vivo que baja al infierno pa'charlar con los muertos. En otra un cobarde que no se anima a despachurrar al que asesinó a su propio viejo a pesar de que el viejo, o el fantasma del viejo, se lo pedía, causa la muerte de una piba, que se tira de cabeza al agua y se ahoga. En otra, un y un gordo trotan por los caminos y se las rebuscan pa'que los apaleen. En otra un sabio llama al diablo pa'que le con siga una rubia. ¡Bah! ¿Sabés lo que el profesor me pide? ¡Que lea tiras cómicas como éstas, pero más peores! (p. 158).

Como dato marginal, pero interesante para entender el por qué la obra posee cierta metaficción, es analizar el léxico tan argentino de un personaje angloparlante. La transcripción fonética fue hecha a propósito, a pesar de que el

mismo narrador había advertido no cambiar el caló de los negros por el lunfardo, pero hace todo lo contrario y recrea un estatus lingüístico por medio de estos diálogos. "Al recontarla ni siquiera intentaré traducir el "*slang*" neoyorquino en "*lunfa*" porteño: que el lector colabore con la imaginación" (p. 153). Como ya se había propuesto en otro momento, ocurre una yuxtaposición de ideas: se transgrede el presupuesto dicho por el narrador para mostrarnos un voseo y el lunfardo propio de los jóvenes. ¿Quizá porque el lector de historietas no tiene imaginación?

La apreciación que hace este narrador de *otras literaturas* es vista con el recelo del diminutivo "muñequitos" (p. 158), con comillas incluidas. Una de las principales controversias temáticas del siglo XX ha sido la dicotomía entre la literatura culta y la popular. Es irónico que se quiera *ilustrar* a un lector de cómics, como si este necesitara una guía. Esto demuestra el desdén de la academia hacia un género considerado inferior, sin reconocer las virtudes o complejidades del lenguaje de los cómics y su impacto cultural. De un modo u otro, el cuento posiciona una opinión sobre la Literatura —con mayúscula— y su forma de actuar. Utilizar tres tipos distintos de discursos para explicar esta postura vuelve metaficcional al texto: incluye citas, argumentaciones, narrativa. Quizás, a Anderson Imbert se le habría facilitado más desarrollar su postura de haberlo publicado —ya en el siglo XXI— en redes a modo de tira cómica; sin embargo, como cuento y como discurso argumentativo para su tiempo —pues Anderson Imbert falleció en pleno año 2000—, cumple su función y es allí donde vemos la relevancia de algunos de sus cuentos para explicar el quehacer del lector y del crítico.

Pasemos a otro ejemplo: bajo el título de "Casos", *El tamaño de las brujas* cierra su antología con el décimo microcuento "Confesiones escabrosas". La anécdota trata sobre una mujer que quiere ser madre y escritora, sin lograr ninguna de las dos.

> Shirley Vance, con vocación de madre y de escritora, nunca pudo dar a luz, ni a una criatura (porque no llegó a casarse: "¡los hombres son tan brutos!") ni un libro (porque no llegó a terminarlo: "¡las frases poéticas son tan tardías!"). Lo que hizo fue sacar del orfanato a una niña con la esperanza de enseñarle a escribir. Le dio un nombre bonito —Griselda— y la mimó como si fuera hija de sus entrañas. Cuando se dio cuenta de que Griselda había nacido sin imaginación siguió queriéndola lo mismo, pero abandonó la idea de educarla para escritora (1999c, p. 173).

La historia de Shirley Vance acaba sin mayor gloria, pero la narración sigue ahora a Griselda Vance, heredera de una fortuna, quien aburrida busca honrar a su madre, y decide mandar un texto a la revista *True Confessions* —de ahí el título del caso— una anécdota. Para ello, Griselda, la nueva protagonista del caso, busca escarceos amorosos y situaciones peligrosas para enviarlas a la publicación periódica. La muchacha es testigo de todo tipo de sucesos, pero sólo le publican tres historias pensando que la ortografía y la atípica narrativa son propias de un vanguardismo o anarquismo literario. No obstante, la adrenalina del libertinaje la excita de un modo casi sexual, lo cual la lleva a robarles la virginidad a muchachos mucho menores que ella.

> En toda sociedad de escritores hay escritores que no escriben: se limitan a vivir la vida literaria. Pronto la figura de Griselda se hizo famosa por sus extravagancias. Aun las gentes de la calle, al verla pasar, tan mamarracho, le atribuían libros que hubiera sido incapaz de escribir. De escritora Griselda tenía por lo menos la curiosidad y, curiosa, probó las lujurias que le quedaban por conocer (p. 175).

El texto termina con una reflexión interesante ante esta autora de confesiones sexuales: "Una noche, después de despedir a un chico del sexto grado, se enroscó voluptuosamente en la cama y ronroneó: ¡Qué bueno es tener alma de escritora!" (p. 175). Se explica el significado de "escritor" según Griselda y, sobre todo, desde los ojos del narrador, quien le permite a este personaje dar su opinión como cierre.

¿La labor del escritor se ha prostituido? Porque eso podría parecer para los ojos de una persona nacida a inicios de los 90; aunque para nuestros tiempos —elemento visto en "Historia de historietas"— puede ser leído como una escritora emancipada: ella sabe cómo hacer su labor pues la entrenaron desde chica para ello, aunque lo hace desde un nicho distinto al de muchos académicos. La evidencia de que existen lectores para todo tipo de textos es clara, y el número de lectores no depende necesariamente de la calidad de la escritura, sino de la habilidad para transmitir ciertos efectos o anécdotas a un lector promedio que no busca necesariamente una experiencia estética profunda. Es posible que esto sea un guiño paródico a algunas obras frívolas del tiempo del autor.

En *El gato de Cheshire*, la segunda minificción que se encuentra bajo el título "Intelligentsia" tiene componentes intertextuales con las cartas de Cicerón. En la ficción, el rétor Cicerón, al momento de metaescribir, analiza ciertas características de su receptor. Al ser un texto apelativo, no solamente debe llamar la

atención de su metalector, sino también debe reflexionar sobre los temas para hablar con su destinatario.

> —No me gusta escribir cartas —pensó Cicerón—. Cuando lo hago tengo que recordar con mucho cuidado qué es lo que piensa de mí la persona a quien escribo. Sólo así puedo decirle lo que espera que le diga. Si le escribiese espontáneamente le daría una imagen de mí mismo tan cambiada que no me reconocería. Sin contar que también la persona a la que escribo está cambiando y es posible que ya sea otra justamente cuando le llega mi carta. En cuyo caso lo probable es que no espere de mí ni siquiera esa carta (1999a, p. 52).

El metalector de las epístolas de Cicerón —así como el río de Heráclito— nunca es el mismo. En ocasiones, con el paso del tiempo, la carta deje de estar debidamente dedicada a esa persona. Entonces, el metaescritor debe fijarse en su metalector para construir un metaescrito adecuado. Para cada obra, la impresión sobre su destinatario debe estar completa, e incluso ser suficientemente compleja para entender cómo cambiará cada uno de los posibles lectores el metaescrito.

Adecuar el mensaje según el contexto es medular para la comunicación efectiva: Anderson Imbert hace una reflexión cautivadora de cómo crear cuentos. Justamente, en este mismo cariz, el tercer cuento de "Intelligentsia" va de la mano con el anterior: la *dispositio* genera un *symploké* semántico para presentarnos su postura sobre la creación. Si bien Cicerón piensa en su lector para poder crear un texto adecuado; en este caso conocemos la historia de un escritor que nos revela su regla de oro para fracasar. "—Mi fórmula —contestó el escritor al periodista que le preguntaba cómo había conseguido fracasar tan bien— es escribir para un público extraterrestre" (1999a, p. 52). De esta manera, podrá escribir para fracasar desde la parodia misma: Es, justamente, una contestación afín al texto anterior sobre Cicerón, pues nos damos cuenta de que este metaescritor tiene en sus metalectores ideales: cómo dirigirse a personas que no comprenden su idioma. Es decir, algunos escritores fracasan al considerar a su público como ajeno —no ideal—, los otros: no están pensando en ese destinatario. La enseñanza más interesante en este caso, que parece didáctico o parabólico, es que siempre se debe reparar en el lector al momento de escribir y que un escritor no puede dejar de pensar en el idioma que emplea.

Si un escritor —metaescritor en este caso— sigue esta postura, no hablaría; sino balbucearía. Cotejando con Deleuze en *Crítica y clínica* (1993), el balbuceo es visto como una forma de resistencia contra el poder y la represión de

las instituciones sociales, así como de las normas culturales impuestas por una forma de pensamiento hegemónico (Deleuze, 2016, pp. 150-152). En su teoría, Deleuze sugiere que el balbuceo es una fuente potencial de creatividad y liberación, pues permite una forma de comunicación auténtica y sin filtros. Entonces, la postura dada entre estos dos casos trasciende a la colección "Intelligentsia" con una postura crítica del por qué el creador debe hacer algo más que sólo escribir. Escuchar y comprender la perspectiva de otra persona también pueden ser obstáculos importantes para entender su postura. Es importante tener en cuenta estas diferencias y trabajar en conjunto para alcanzar una comprensión mutua y resolver cualquier desacuerdo de manera pacífica y efectiva. La *ciudad letrada* podría no aceptar a escritores de este tipo, pero cabe recordar la postura de Deleuze sobre el balbuceo como la creación de una forma de comunicación auténtica y sin filtros. Sin embargo, ya veremos cómo el limitarse también puede afectar, y esto, continuando con la misma colección de casos.

En el cuarto texto de la colección "Intelligentsia", conocemos la historia de la confección en papel de una utopía por manos de Ramón, un ateo. Su creación es tan perfecta que él termina considerando todos sus pormenores. La minificción finaliza con el ateo devastado al descubrir que, si decidiera involucrar a un dios en su mundo, de nada serviría el proyecto. Este metaescritor es un creador, es el demiurgo de esta realidad. Si consideramos el proceso de creación literaria como una utopía, estaríamos en los mismos zapatos que este escritor.

El ateo deviene en metaescritor, pero al momento de reflexionar sobre el modo de darle funcionamiento a su plan —metaescrito—, considera la opción de que una deidad lo haga. Esto le motiva a abandonar el proyecto: para él, como ateo, no puede haber una utopía si existe una religión. En este caso, Ramón es el creador del universo; un demiurgo que no cree en los demiurgos; él no puede crear a otro demiurgo.

> Ramón imagina un milagro que ponga en funcionamiento esa admirable fábrica: imagina que un buen día el buen Dios…
> ¡Ah! No bien pensó en Dios, Ramón perdió interés en su Utopía. Si Dios existe, ¡a quién le importa un paraíso terrestre! (1999a, p. 53).

Si el protagonista de este relato crea las pautas de su mundo es un metaescritor; pero descubrimos la ineficacia de una deidad, por lo cual debemos dudar de él, pues justamente cumple con la misma función que un demiurgo. La metaficción radica en la destitución lógica del rol de escritor —y metaescritor— a *juicio* del lector. La *exégesis* la otorga el mismo narrador: es innecesaria

una deidad en un mundo perfecto, por lo cual la *impresión* resultante causa tirar a la basura toda la nación creada.

Esta reflexión del autor destruyendo su obra será retomada más adelante, pero debe puntualizarse lo valioso del rompimiento normal de las cosas: la poética de lo absurdo vuelve a aparecer para generar una reflexión triste para la *ciudad letrada*: el creador —como deidad— no sirve de mucho… incluyendo quizá a los escritores convertidos en figuras de adoración.

Lo anterior se puede entender como una *mise en abyme* creada por Enrique Anderson Imbert. Este demiurgo nos remite a las deidades griegas: aquéllas sobre las cuales discutían Timeo y Craso con Sócrates en *Timeo* (Platón, 2006, pp. 173-223). Este ser con el poder de modelar y dar forma a la materia en un acto creador puede *identificarse* con el mismo autor y a su vez con un metaescritor. Son entidades abstractas y simbólicas; son esos *dobles* de la humanidad, pero con una herramienta: la palabra, la misma confeccionada mágicamente por Ódin, Tot o Ganesh, como lo mencionamos en el primer capítulo.

Este tipo de casos, sobre todo los del apartado "Intelligentsia", son ricos para entender la filosofía del escritor: brindan una perspectiva sobre la creación literaria. La metaficción permite ampliar la línea de pensamiento de un sólo texto hasta cada uno de los casos de esta colección. Existen —además— otros dos cuentos concatenados semióticamente. En uno de ellos, se monta una posible academia de escritura y de filosofía con máquinas programadas para hacer pensamientos complejos. Las máquinas-filósofos generan las reacciones físicas más sencillas; por el otro lado, aquéllas programadas para no creer en las máquinas, producen ideas complicadas de entender, incluso llegando a la combinación aleatoria de textos y detractores.

Existe un creador de estas máquinas: los técnicos de la Academia de Filosofía. Estos son los demiurgos de los metaescritores y a su vez de los posibles conceptos, incluyendo algunos sobre la misma escritura. El metaescrito no se muestra: nunca lo llegamos a *identificar* pues no tiene una *identidad*; sin embargo, está presente como una presencia ausente. Convirtiendo el cuento en una postura teórica —o hipotética— sobre la Academia de Filosofía. *¿El pensamiento filosófico es mecánico? El pensamiento filosófico requiere reflexión crítica: un razonamiento riguroso, y sobre todo una comprensión profunda de ideas y conceptos. Al ser un proceso creativo, no puede ser automatizado o mecanizado de manera efectiva. La filosofía es un arte humano y requiere la capacidad humana de pensar y razonar.* Sin embargo, en tiempos modernos donde inteligencias artificiales generan textos de forma automática, como el caso tan controversial de *ChatGPT*, podemos leer esta reflexión metaliteraria desde una perspectiva más completa. Así, esos textos

generados automáticamente llegan a tener coherencia, pues la mano humana ha logrado entrometerse en ellos de tal modo que bien podrían profundizar suficiente como para elaborar una tesis o un cuento. De hecho, las cursivas anteriores, son la postura de GPT generada en noviembre del 2022 sobre este cuento, exactamente.

Vinculémoslo ahora con el último de estos casos de "Intelligentsia", en el cual se relata una pesadilla: "Anoche comí cangrejo sabiendo que una comida que venía con ese aspecto acabaría necesariamente por llevarme a una pesadilla" (1999a, p. 58). El personaje tiene una tarea completamente extravagante y fácilmente concatenada con el texto anterior.

> Acusado de plagio, me habían condenado a agregar una frase inédita a una biblioteca utópica. A espolonazos y picotazos me forzaron primero a leer todos los libros que una máquina combinatoria de letras había impreso: cuando terminara, yo debía dictarle a la máquina la frase que se le había escapado. De pronto esa librería, donde se mezclaban al azar las páginas reales con las posibles, se deshizo en la noche y me vi frente a un libro único que reconocí como mío, tan vasto como la suma de los libros desaparecidos pues ahora se me compelía a leerlo incesantemente, cada vez desde un punto de vista diferente. Solo que yo no podía elegir ningún punto de vista: una lotería —operada de mala fe por críticos literarios— me imponía la obligación de leerme a mí mismo con los ojos de aquellos autores a quienes, en alguna ocasión, yo había plagiado una que otra metáfora. Cuando terminara, yo debía sorprenderlos con una frase que ninguno hubiera sido capaz de escribir. Me desperté con un grito. ¿O grité la frase inédita que se me exigía y por eso fue que, ya liberado, me desperté? (pp. 58-59).

El caso se presenta de forma surrealista y se puede interpretar de muchas maneras, pero una posible lectura es la ansiedad y la presión que puede sentir un acusado de plagio, quien se ve obligado a enfrentarse a su propia obra, repasarla una y otra vez, como lo haría el crítico literario, aunque con el carácter ominoso de no tener el control sobre ella. La sensación de estar atrapado en un ciclo interminable, así como la incertidumbre de si el grito fue un sueño o una realidad añaden un toque fantástico al relato: el posible remordimiento o la culpa al transgredir las normas básicas de los escritores y robarse textos. Tal vez su conciencia no esté tranquila y esa angustia lo hace sentirse abrumado.

Podríamos mencionar que este texto, así como todo "Intelligentsia" invita a la reflexión y al pensamiento crítico sobre la creación literaria y el papel de la

originalidad y sus influencias. Al mismo tiempo, también puede ser un comentario sobre la naturaleza humana y la necesidad de encontrar nuestra propia voz y originalidad en un mundo que nos empuja a imitar y copiar a los demás. La literatura hace juego con la filosofía y la psicología para crear una experiencia única e impactante para el lector. En general, se observa una falta de habilidad para la escritura y una pizca de cinismo o autocrítica al reconocer esas carencias.

El intento por averiguar qué cosas estaban presentes o ausentes de la escritura hecha por la máquina vuelve al texto algo complejo, pero a su vez desconocido y legible en nuestros tiempos de inteligencias artificiales y de generadores automáticos de texto. En esta última reflexión de "Intelligentsia", vemos, no a un metaescritor solamente, sino al concepto de "Escritor": como hemos estado repitiendo: la metaliteratura habla de todos los miembros de esa tipología y no sólo de un personaje.

Impresión, *exégesis* y *juicio*: se debe superar cualquier automatización de la escritura, pues al ser una labor humana, debe ser única y artística. Los metaescritores encontrados en "Intelligentsia" —y en buena parte de la obra de Anderson Imbert— son entes preocupados por reflexionar la literatura misma y al autodenominarse "escritores" generan en el lector-receptor una sensación de plenitud filosófica: un entendimiento de aquello que es el arte. La empatía del lector conocedor de la *ciudad letrada* enfrentándose a una narración que la contenga.

Pasando ahora a *La botella de Klein*, tenemos el cuento "Murciélagos". El relato inicia con un claro guiño al acto creador: no se comienza de manera natural, sino con la posibilidad infinita de algo que debe suceder:

> ¿Si puedo imaginarme la situación de un hombre que sintiéndose responsable de la muerte de una mujer debe probar a la justicia que se trata de un caso de suicidio y no de homicidio? Sí. Y le voy a contar por qué puedo imaginármela. Cuando visité Buenos Aires […] (1999b, p. 141).

El comienzo ya tiene una particularidad: adelanta el final, pero es, a su vez, un guiño al lector, al *tú* destinatario del narrador metaficcional. Existe un relato dentro de otro relato, del cual esta posibilidad es el primer nivel, para abrir el recuerdo de lo pasado: la memoria o el cómo se mejoraría el relato según el ojo crítico del metaescritor. Es un yo-autor confundiéndose con el yo-narrador por culpa de la *identificación* experimentada a causa del metaescritor: es la reflexión sobre cómo se genera un cuento.

El protagonista nos relata cómo conoció a Gloria Dahl en Argentores (la Sociedad General de Autores de la Argentina) durante un cóctel exclusivo. Esta

mujer porteña, rolliza y de humor candente se le insinúa repetidas veces al protagonista estadounidense. El juego de coqueteos se dirige principalmente desde Gloria hacia Peter, quien le dice que cuando sea de noche, ella prenderá y apagará la luz de su habitación para conectarse con el edificio de él, como jugando a las luciérnagas. Cuando él contesta, llega la invitación para que vaya a verla a su habitación.

En esa alcoba, ella se desnuda, lo incita, le pide tener intimidad, pero la mujer está seriamente dañada emocionalmente: se siente una luciérnaga, un ser de luz; sin embargo, cuando se ve rechazada, mira los murciélagos por la ventana. Quizá los observa con tanto detenimiento porque ella se *identifica* con ellos al ser rehuida por su físico: dos seres que causan rechazo simbólicamente. En este punto, el texto posee reflexiones interesantes sobre el papel del escritor:

> Para peor yo, si no borracho por lo menos estaba mareado, me sentía, no con la lucidez del cuentista que, arrojado por el azar a una aventura sórdida, sabe sacar sino más bien un personaje de cuento escrito por otro cuentista mucho menos compasivo que me estaba escarneciendo también a mí. El cuentista ése se divirtió obligándome a desvestirme de nuevo (p. 148).

Este punto, durante el cual el narrador se asimila como un personaje, deja la posibilidad de que otro narrador retome su propia historia para volverlo un peón de la trama principal: la ruptura metaficcional descubre los niveles del cuento. Pese a que el protagonista parece ser ese mismo narrador, pues fue él quien inauguró el cuento diciendo la posibilidad de escribir una homilía dispensatoria. Para este punto del relato, se ve a sí mismo como un juguete de la narrativa y no el creador de su propia historia.

Existe un nivel metaficcional donde un personaje se reconoce dentro del entretejido de la historia: hay alguien más allá afuera narrando su vida. Esperaríamos que se tratara de un ser capaz de modificar su propia historia al reconocerse como narrador; sin embargo, supone la existencia de un demiurgo: "Yo, irreal. O existía, sí, pero alterado por el asalto, desde los costados, de pensamientos que me distraían […]" (p. 149). Esto, en función de lo que un narrador puede hacerle al personaje y cómo se integra en una conciencia líquida y moldeable a manos de un buen envase: el cuento hecho por Anderson Imbert. Pero fácilmente puede tratarse de cualquier personaje metaficcional que descubre su cualidad de inventiva por encima de una realidad.

Aun así, decir que el sujeto es la víctima de un mundo imaginario parecería una manera simple de dispensarse de los hechos acometidos, ¿verdad? Si Peter

fue el causante del suicidio de la mujer, entonces podría inculpar a esta voz extraña y todopoderosa. Existe para este metaescritor un modo de realizar su historia y narrarla como le conviene para no convertirse en el responsable de la muerte de Gloria.

Este cuento posee otros elementos de análisis como las enumeraciones. Existen cuatro enumeraciones, unas para describir a la mujer, otras a la ciudad, a las emociones y a la muerte de Gloria. Regresemos al prototipo de análisis hecho sobre "El grimorio": un texto instructivo fungiendo como una narración. Pues, "Murciélagos" inicia con la premisa de que explicará lo ocurrido. Sabemos que toda justificación es argumentativa, ¿por qué enumerar poéticamente?, o ¿cuál será la razón para introducir metáforas y símiles sobre los murciélagos para hablar de la repulsión que le causa la mujer? Estos tropos y figuras retóricas son propias del narrador-metaescritor. Volvemos al recurso de Enrique Anderson Imbert donde anuncia un tipo de texto, pero realmente genera otro. La dispensa sobre la muerte de la mujer es realmente un cuento. ¿Por qué no dijo que haría una crónica de los hechos? Más o menos nos señala que imaginará el hecho, pero esto ocurrió realmente *in fabula*, es decir: ¿merece una justificación? Pues he ahí otra razón para llamarle un texto metaliterario: este entrar y salir del metaescritor como narrador se da en función del campo literario y su talento como autor más allá de ser un *doble distorsionado* y *doble idéntico* de Anderson Imbert. De hecho, el ser así de ambivalente lo coloca en lo metaliterario: el autor y el personaje entremezclados para dar un discurso intrigante y una reflexión atípica de cómo los personajes se sienten ficcionalizados en todo momento.

> […] como me halagó diciéndome que mis cuentos eran estupendos me quedé a su lado. En una de esas me propuso que, aprovechando mi paso por Buenos Aires, teatralizáramos un cuento mío. El proyecto me interesó, por vanidad más que por otra cosa (p. 142).

Quizá esto pueda oponerse al apelativo de "Peter el Condescendiente", como se autodenomina el protagonista. Quizá esto vaya en función de su intento de defensa ante un jurado lector; sin embargo, también puede deberse a la constante tosiga sufrida por sí mismo ante un narrador superior, como se mencionaba antes. Peter es un buen cuentista y por ello no hay una autorreferencialidad; sin embargo, *identificamos* a Anderson Imbert como narrador, y quizá el mismo personaje lo hace a la par.

En cierto momento se dice: "Todo me parecía absurdo, irreal. Me habían atrapado dentro de un mal cuento escrito por un mal cuentista" (p. 149). Así, si

él forma parte de una *nada estética*, tiene toda la autoridad de hacer la prosopografía de Gloria con sus queridos murciélagos (p. 146). El modo en que califica a la mujer con su bata de seda se enfoca en aquella piel grasa con alas de animal, Gloria "chilla desde las sombras", como esos murciélagos; son "[…] paraguas de tormenta, sombras de locura, crespones de luto, aleteos de muerte que circulaban rápido, rápido" (p. 147). Estos epítetos dados a los animales recaerán en ella cuando señale sus "[…] movimientos con nictalopía de vampira […]" (p. 148), y cómo la observa al amenazarlo de arrojarse al vacío si él se retira de la habitación sin concederle el coito.

Al final, el hombre decide salir de la habitación durante un delirio suicida de la mujer, quien jura que se arrojará de la ventana. Su viaje en ascensor hacia la planta baja se torna un suplicio: está seguro de que, cuando llegue al nivel inferior, la verá desparramada por el suelo. El final es conmovedor:

> Al asomarse por las rejas de la puerta, en ese crepúsculo de la calle y de mi conciencia, vi a Gloria reventada sobre el pavimento. Todos los murciélagos de la noche eran un solo murciélago que sujetaba entre los dedos la tela del amanecer, desplegada como la capa de un asesino en una novela gótica. Gloria, estrellada contra el asfalto, era eso, una escena de novela gótica. Apenas pensé en lo que la literatura suele hacer con las alucinaciones, el bulto de Gloria se desvaneció. Respiré aliviado. Cuando regresara a mi cuarto del hotel ya no protestaría (no demasiado) si ella, murciélago con ganas de ser luciérnaga, seguía enviándome desde su ventana señales luminosas (pp. 149-150).

Retomemos la parte metaliteraria, el regresar constantemente a ese punto gótico, a la reflexión especulativa sobre la creación literaria: se convierte en una alegoría de lo que es la vida del artista, del crítico que va entre Estados Unidos y Argentina, esa doble vida de luciérnaga y murciélago: el sucumbir a los designios de un narrador que titiritea con la vida del personaje. "Apenas pensé en lo que la literatura suele hacer con las alucinaciones, el bulto de Gloria se desvaneció" (p. 150): esta frase resume el efecto metaficcional de un texto metaliterario, y si la conocieran otros personajes —en caso de que fueran capaces de romper sus ataduras diegéticas— todas las obras literarias serían de esta misma calaña.

Pasemos ahora al sexto caso de los "Veinte cuasicuentos" de *La botella de Klein* (1975), "6. Lo mejor, enemigo de lo bueno". Aquí nos refiere a un fraile muerto en la primera mitad del siglo XVII. Su obra parecía, según decían los críticos dentro del *cuasicuento*: "Valdés es más agudo que el grave Quevedo y, lógicamente, que el esdrújulo Góngora" (1999b, 204). Lo que dicen estos meta-

lectores, quienes reeditaron a Valdés, es pretencioso, pero una prueba clara de su talento. Juego de palabras aparte, resulta ser tan aclamadas que deciden reparar sus doscientos años de olvido; y, por eso, le quieren poner un monumento en vez de su humilde lápida.

El giro inesperado es que este monumento el cual, se suponía traería turismo a la zona —como muchos de los cuentos que hemos revisado donde un crítico visita la patria del escritor al que se dedica a leer—, no puede ser realizado porque el pueblo robó uno a uno fragmentos del esqueleto para venderlos cuando el turismo académico llegara. Sin embargo, por falta de todo esto —además de ni siquiera saber si era del siglo XVII o si era hombre o mujer—, no se construyó nada y el intendente tuvo que cancelar el proyecto. Al final, todos tiraron sus huesos a la basura; "Valdés había tenido una humilde lápida en un camposanto. Ahora, ni eso" (1999b, p. 205). La forma en que este caso maneja el mundo literario lo coloca entre las metaficciones metaliterarias, ¿pero en dónde está la metaficción? En los comentarios del narrador y el formato que se le está dando: citas de críticos con oraciones rocambolescas y que detonarán la rapiña. Es una intrusión metaficcional que no se comprendería del todo si no existieran los referentes: no sólo de Quevedo y Góngora, pero realmente el hecho está en cómo hablan los críticos y no a quiénes se refiere.

El robo de la tumba de Valdés debería ir en contra del concepto de "*ciudad letrada*"; sin embargo, este tipo de acción va en contra de la memoria de cualquier escritor: quizá es la postura de Anderson Imbert sobre lo que significa el legado de una personalidad literaria, porque si ni el Diablo ni los arcángeles permiten este gusto, hay un posicionamiento en torno al talento, al canon y a la tradición.

Hasta aquí, la metaliteratura también puede ayudar a desarrollar nuevas formas de escritura y a explorar temas y preocupaciones contemporáneas; es una herramienta valiosa para comprender la literatura como un fenómeno social y cultural, así como para desarrollar una práctica crítica y consciente de la escritura y de la lectura.

La metaficción autorreferenciable

Uno de los presupuestos de Korn —importante influencia de Anderson Imbert— en *La libertad creadora*, en su apartado VII, dicta: "Pero en manera alguna le atribuimos todo el contenido de la conciencia, pues ella comprende también la representación de un mundo que el yo conceptúa extraño y separa como lo externo de lo interno" (1936, p. 16). Es éste un elemento necesario para comprender cómo un autor en conflicto estético puede entrar y salir sin mayores

problemas de sí mismo; se puede armar el desdoblamiento de un *yo* e identificarlo con las categorías de *doble idéntico* y *doble distorsionado*, y tener un deslinde o emancipación. Sin embargo, reconocer a un personaje como el autor tiene tanta repercusión en el proceso de ficcionalización como toparnos con una cita o similares: se trata de un objeto extraño ajeno al mundo posible ficcionalizado por el autor.

Hasta ahora, hemos analizado algunos de los cuentos y casos donde Anderson Imbert incluye herramientas metaficcionales. También hemos encontrado cuentos donde un personaje se llama Anderson o donde el escritor es reconocible en un personaje pues camina por Buenos Aires, se va a Estados Unidos o simplemente, por trabajar en revistas y editoriales. En las narraciones de esta sección, descubriremos una metaficción donde reconocemos al autor en un personaje. Esto es un proceso lógico: la metaficción no funciona igual en cuentos intertextuales si no conocemos el referente anterior; por lo cual, para esta sección recurriremos, no al tedioso autobiografismo, sino a colocarnos como el lector contemporáneo a la confección del cuento para encontrar la imagen desdibujada de Enrique Anderson Imbert impresa en el libro.

Bastaría repetir la advertencia de que no se trata de una autorreferencia *per se*, sino del término "autorreferenciable", utilizando el sufijo "-able", "capacidad o posibilidad"; es decir: no son calcas del autor. Cuando hablamos de un *doble idéntico* y un *doble distorsionado* no equivale a una copia exacta, sino que contiene el carácter del *doble*, como lo mencionamos en capítulos anteriores. Algunos identificables; otros más, idénticos: ambas categorías las iremos encontrando a lo largo de este apartado pues será así como abordaremos la metaficción deteniéndonos en cómo se rompe la expectativa dando un giro interpretativo al texto en cuestión.

Empecemos con el —cronológicamente— primer libro de nuestra muestra, después de *El grimorio. El gato de Cheshire* (1965) inicia con el cuento "Los cantares de antaño son los de hogaño", título similar a un refrán: "Lo que nos preocupaba antes, sigue siendo lo de hoy". Este refrán español significa que las canciones de antes siguen siendo populares en la actualidad: la buena música es atemporal y que las canciones clásicas seguirán siendo relevantes y disfrutadas a lo largo del tiempo. Esta frase surge a partir de una frase del *Quijote* "En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño" (Cervantes, 2007, p. 1103) y según las notas de Francisco Rico, el significado de esta afirmación sería "los tiempos han cambiado". Y aunque esto podría ser parte de la metaficción intertextual, no es una alusión explícita y queda sólo en un paratexto interesante en su significado y curioso en su origen.

El título nos adelanta la trama por medio del rema; la metaficción surgirá cuando comprendamos su función en el texto total.

El texto tiene una particularidad distinta al resto de todos sus otros cuentos, pues, aunque el autor ya había utilizado pequeños epígrafes en sus otros libros de cuentos, éste inicia con un paratexto del primer tomo de su propio libro *Historia de la literatura hispanoamericana* (1963), escrito —como ya lo hemos dicho antes— por Enrique Anderson Imbert. Desde aquí ya presenciamos una puesta en abismo, pues el lector puede identificar este paratexto extraño y darle un sentido metaficcional al cuento.

En cuanto a la trama, trata de un profesor, Andrés Bent Miró, quien encontró, durante sus labores filológicas, una nota con un poema cuya lírica alababa a Lucinda y que estaba firmado por Luis de Tejeda, el primer poeta argentino de la historia. De pronto, se vio trasladado desde el verano de 1964 al siglo XVII, en donde se encontró con el famoso escritor. Sin embargo, este último, curiosamente, desconocía el poema. Bent Miró trató de hacerle recordar, pero sin frutos. Por ello, el poeta le ofreció copiar el papelito para poder escribirlo, lo cual generó en el protagonista un gran vértigo y luego regresó de golpe a su tiempo. Pero entonces, en vez de "Lucinda", el poema decía "Anarda": un cambio conveniente para la métrica y la rima pues ambas palabras concordarían en un madrigal (Burcia, 2004, p. 27). Es curioso mencionar que, ambas fueron amantes de Luis de Tejeda: Lucinda y Anarda fueron mujeres muy importantes en su vida, y la posibilidad de intercambiar ambas palabras en un poema no debió pasar por alto para el historiador de la literatura Anderson Imbert.

Advirtamos: Bent Miró asistió en la creación del poema; no obstante, el narrador no especificó el origen del vértigo subsiguiente. Así, podemos cavilar que se trató de una disociación espaciotemporal por haber roto la secuencialidad cronológica y haber creado, de esta forma, una paradoja. También es factible aventurar que quizá fueron la metaficción o el mismo viaje los que desorientaron al protagonista. Cuando vuelve a su tiempo algo se rompe, algo se altera en el *continuum*, de este modo, este personaje, *doble idéntico* del autor, es autorreferenciable porque conoce la obra de Luis de Tejeda, como lo indica el epígrafe de Anderson Imbert. Además, cabe mencionar que este desfase temporal no sólo trasladó a Bent Miró de un presente *in fabula* a un pasado, sino que además transformó a un metalector en un metaescritor: leyó un poema que realmente él mismo había dado a copiar al primer poeta argentino. Él validó el canon mediante esa nota y le dio un poder simbólico a este metaescritor apócrifo a través de un documento escrito —o metaescrito— por dos autores: Bent Miró y de Tejeda. Esta validación es justamente la realizada por Anderson Imbert en su

Historia de la literatura hispanoamericana: darle poder y presencia a los autores del pasado. La manera tan curiosa en que Bent Miró realizó esta alteración es porque —como dice el título— los cantares de antaño son de hogaño: lo que padecemos hoy, puede ser un problema del pasado.

Queda por aclarar quién sería Andrés Bent Miró y por qué goza de esta capacidad: se trata de un *doble idéntico* y *distorsionado* de Enrique Anderson Imbert. Por un lado, podemos saberlo a causa de que él valida la existencia del poeta por medio del paratexto de *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Por el otro, también es factible afirmar que se trata de su *doble desfigurado* debido al origen del nombre de aquel personaje:

> En «Los cantares de antaño son los de hogaño» (C) bauticé a mi protagonista con el anagrama de mi nombre —Andrés Bent Miró— pero juro que nunca emprendí un viaje de ida y vuelta al siglo XVII. Muy ingenuo tiene que ser el lector que atribuya al escritor real acciones irreales (Anderson Imbert, 1979, p. 60).

Estas acciones irreales podrían colocar al texto dentro de una metaficción fantástica. Sin duda, cuando un metalector es el mismo individuo que el metaescritor tenemos intercesión de lo insólito. No obstante, este cuento posee más particularidades atribuibles a la autorreferencialidad: el epígrafe, el anagrama, el hecho de que Luis de Tejeda fuera investigado por Anderson Imbert, que el protagonista fuera un profesor de la Universidad de Córdoba —patria y *alma mater* del escritor— forman este mar de referencias destacables para jugar con la metaficción. Sin duda, los demás aspectos requieren un análisis más sesudo por parte del lector para ir encontrando referencias.

Dentro del mismo libro de *El gato de Cheshire,* hallamos varios casos atrapados en la serie "La granada". Recordemos leer los paratextos: los cuales, para Anderson Imbert, son pequeñas marcas de valor semántico y semiótico, se convierten ahora en semillitas de granada. Es significativo el siguiente fragmento:

> —Alégrate. Tu deseo ha sido otorgado. Escribirás los mejores cuentos del mundo. Eso sí: nadie los leerá (1999a, p. 21).

En el anterior caso, se reafirma un posible autoescarnio. ¿Se trata de un deseo? Si así fuese, este caso evidenciaría el complejo del autor. ¿Es un *doble idéntico* o *distorsionado*? La realidad se muestra ambigua e indica que las dos opciones podrían ser referibles a un lector del texto: ocurre una *identificación*, como se mencionó en capítulos anteriores. Es decir, si acudimos al metaescritor señala-

do por el narrador vocativo, podríamos ver a un Anderson Imbert deprimente o a uno que goza con distorsionar su propia imagen: es un sujeto con *identidad* y se *identifica* con la *imago* de Enrique Anderson Imbert.

Pero también pensemos en la voz enunciante, ¿quién es para poder conceder estos deseos? Si se trata de una potestad tal que cumpla los más profundos sueños de alguien, ese alguien debe ser importante dentro de la narración. Y como bien mencionamos en la cita de *Teoría y técnica del cuento*, pensar que es justamente el mismo Enrique Anderson Imbert es ridículo. Lo óptimo sería pensar que se trata de una representación del autor.

> El poeta la vio pasar, aprisa; y aprisa corrió tras ella y se quejó:
> —¿Y nada para mí? A tantos poetas que valen menos ya los has distinguido: ¿y a mí cuándo?
> La Fama, sin detenerse, miró al poeta por encima del hombro y contestó sonriéndose mientras apresuraba la carrera:
> —Exactamente dentro de dos años, a las cinco de la tarde, en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, un joven periodista abrirá el primer libro que publicaste y empezará a tomar notas para un estudio consagratorio. Te prometo que allí estaré.
> —¡Ah, te lo agradeceré mucho!
> —Agradécemelo ahora, porque dentro de dos años ya no tendrás voz (p. 116).

El cuento reproducido es "La fama": habla sobre el triunfo de un escritor, pero con un costo muy simbólico. No tener voz —la muerte quizá— al momento de volverse importante resulta lamentable si consideramos que el tema se había desarrollado de modo similar previamente. El autor del pasado no sería leído, pero el del futuro no podrá contestar. Incluso, la Fama es malintencionada y descarada, su lenguaje corporal es ajeno al de quien quiere darle un verdadero tratamiento digno a un artista: "[…] sin detenerse, miró al poeta por encima del hombro y contestó sonriéndose mientras apresuraba la carrera". Apresura la carrera porque sabe el fatídico final del autor y cómo perderá la voz —o morirá—; aunque la Fama poco tenga relación con ello. Esta negación de sentidos o de reconocimientos para los metaescritores parecería un motivo recurrente en Enrique Anderson Imbert, pues él mismo se veía como un autor que no terminaba gustando a la población en general y sólo impresionando a la comunidad letrada de su tiempo; como si yo —o usted lector— mismo fuera ese periodista que encontrara el libro perdido en la facultad de Filosofía y Letras. De hecho, la metaficción del tipo autorreferenciable se caracteriza justamente por la recu-

rrente mala estrella que ilumina el camino de la escritura, no necesariamente como tema central, pero sí como un contexto periódico en estos cuentos.

A partir de las particularidades descritas, vemos que la *identificación* se encuentra presente en estos textos; y parte del proceso metaficcional está en verificar si nosotros estamos leyendo una escena ficcionalizada o una metáfora del mismo Enrique Anderson Imbert. Si recordamos que el autor es de gusto de los lectores académicos y de los escritores, también ellos sentirán ese momento incómodo al saber cómo la Fama mira con desprecio a los autores, conoce su horrible sino e incluso así, no mira a quien reclama la injusta distribución de *talento* hecha por su mano. Al menos ante esta situación, no podríamos aseverar el tipo de *doble*: ¿*doble* de Anderson Imbert con un autor rechazado por la crítica o un *doble* del lector? La imposibilidad de saber si es un doble u otro es parte del arreglo metaficcional junto a esa intriga de a quién le está hablando el enunciante narrativo.

La yuxtaposición temática es necesaria en la minificción —al menos a los ojos de Lauro Zavala— y podemos continuar la idea con los casos andersonianos. A pesar de no estar textualmente, el metaescrito —"el primer libro que publicaste"— y el metalector —"un joven periodista"— forman parte del relato: quizá no tienen relevancia pues el importante es el metaescritor identificable con Enrique Anderson Imbert; si esta imagen trasciende al autor y llega a ser aprehendida como un *doble del lector*, puede deberse a que la imagen de Anderson Imbert puede ser trastocada en otros escritores o críticos literarios. Posiblemente, nos enfrentamos a una metaficción metaliteraria, pero el lector observará la reiteración de la figura del autor denigrado o venido a menos, por lo cual es casi parte de su poética y una fácil identificación tras ver diversas entrevistas con el autor.

Similar a "La granada", Enrique Anderson Imbert tiene otra colección de casos, por ejemplo "Intelligentsia". Analizamos algunos: en el primero de ellos se describe al profesor Pulpeiro, quien se ha dedicado a desmentir casos de "plagios, textos falsificados, fechas mentidas, autores apócrifos, exégesis mistificadoras y crípticos centones" (1999a, p. 51). Se trata, entonces, de un metalector crítico, cuyo trabajo le ha merecido un extenso reconocimiento. Los metaescritos no están presentes, son únicamente mencionados a vuelapluma por el narrador en tercera persona. Pulpeiro se dedica a señalar el origen de cada uno de estos textos, producidos por metaescritores para engañar a los metalectores. Incluso, en su tarea de inventar plagios donde no los hay, el protagonista a veces miente, explicando cómo "[…] la reciente *Ética existencial* del Rector de la Universidad era una recombinación cabalística de las palabras de una novelita

pornográfica del siglo XVI", para, al final, "[…] consumar él mismo una perfecta superchería. Superchería dentro de la superchería. Dolo doble" (pp. 51-52).

Es factible interpretar que el papel del crítico Pulpeiro se *identifica* con el de Enrique Anderson Imbert. Sin embargo, una autorreferencia tácita no sería del todo plausible, pues él no era el encargado de desmentir esta clase de engaños, sino crearlos en el mundo de la literatura. ¿Sería acaso un *ars poética* propuesta por el escritor para justificar sus textos? La labor realizada en su vida —la búsqueda de la verdad y desmentir textos apócrifos— le permitirán crear una falsa realidad gracias a que se ha instaurado dentro de la *ciudad letrada* y es una autoridad, es difícil de destituir. Sus textos apócrifos serán parte del canon debido a su literacidad crítica, convirtiéndolo en un metaescritor de metaescritos falsos. De este modo, el narrador se cuestiona: "¿Quemaría su prestigio de erudito con un solo artículo en Filología, broma pesada a los colegas que no engañaría por mucho tiempo? ¿O la broma sería más pesada, más prolongada, si seguía haciendo creer al mundo que su erudición iba en serio?" (p. 52), riendo con sorna como los lectores del *Tao*, pues el ahora metaescritor, así como los lectores, conocen el turbio constructo ideológico que ha ido preparando a lo largo de sus años en la *ciudad letrada*.

Así, podemos concluir de este cuento la pesada tarea del crítico y cómo puede —pero no debe— timar al lector. Anderson Imbert sí era esa autoridad y utilizó toda su inteligencia y memoria para confeccionar fraudes literarios: esa sonrisa del gato de Cheshire. Desde esta postura, la metaficción irrumpe cuando descubrimos la posibilidad de que exista un autor engañándonos: es autorreferenciable y por lo tanto volvemos a leer con cuidado. En el apartado anterior encontramos textos donde Jonathan Swift era un marciano, ¿este intertexto es como Pulpeiro? Como podremos observar: existe un abanico abierto para la riqueza interpretativa: si reconocemos en los personajes un dejo del autor, puede que comprendamos entonces parte de su poética, siendo un proceso de autorreconocimiento como lo planteó Bajtín, o la especularidad de Dällenbach.

"Tres sonrisas, una sonrisa" es otro cuento de *La botella de Klein*; en este texto se presenta la historia de un protagonista a quien nombran como "Ayudante". Él es convocado por el Decano para cometer un robo intelectual y, así, conseguir unas cartas escritas por San Martín pertenecientes a un ciego colega jubilado desde hace años.

El título alude a las sonrisas impostadas de la narración, pues todo es política y diplomacia en este relato. Por un lado, está el Decano, que sólo usa al Ayudante para sus fines, bajo la promesa de entregarle la clase de Historia (la cual le había sido negada porque él no había terminado su tesis doctoral). Podemos

identificar el famoso guiño de Anderson Imbert hacia su carrera, a su vida misma. Así, se juega con los temas para que el lector especule si hay algún evento real ficcionalizado.

Continuando con el relato, nos enteramos de que Mariano Álvarez, el poseedor de las cartas, ha sido engañado por su esposa, quien, para evitar caer en la decadencia tras su jubilación, ha vendido esos papeles a alguien más. El discurso que da la mujer es digno de una cátedra:

> De tanto leer sus cartas […] de tanto leerlas y releerlas Mariano se las aprendió de pe a pa y también el orden en que las tenía clasificadas. Ahora que está ciego repasa los sobres, uno por uno, como si rezara un rosario (1999b, p. 81).

Por ello, la mujer le pide que finja demencia, que se sorprenda de los arcanos impresos en esos papeles. El metalector ciego puede seguir trabajando gracias a su fascinación total por conservar un archivo. Los papelitos "inservibles" —como los calificó la mujer— sirven para que el ciego se adentre en la memoria; una acción digna de reconocimiento, aparentemente insignificantes para el Ayudante, por lo que finge que debe retirarse para seguir trabajando en su investigación sobre San Martín.

El relato da un giro emotivo en este punto: el ciego Mariano le regala aquel papel. El Ayudante no tiene más opción que dejarle unas monedas a cambio, provenientes del dinero del mismo decano. No obstante, el documento inútil se torna interesante cuando descubrimos junto al protagonista que esa cátedra negada ahora es posible: el documento no es la misiva de San Martín, sino pruebas de que el decano se ha adherido a un grupo de conspiradores contra el Gobierno —ahí, la última sonrisa—. Este supuesto metaescrito sigue siendo relevante *in fabula* para el desarrollo de la trama; lo que ayudará al profesor a quedarse con la cátedra será lo que había tenido en su posición el ciego. Ese metalector que guarda un metaescrito le da al protagonista un documento ambiguo. Para unos, se trata de una pieza histórica; para otros, una tajante evidencia: un documento, un papel proveniente de un archivo que sirve de manera sinónima; dos significantes con el mismo significado narrativo.

Como se explicó anteriormente, Anderson Imbert suele mostrar la cara más patética del académico, del escritor y de la Academia con sus mezquindades y limitaciones: es un ayudante al cual le niegan la cátedra de Historia desde hace ya mucho tiempo. Esto crea cierta *identidad* entre el personaje y el autor —y quién sabe con cuántos lectores más que no hemos logrado tener una plaza universitaria—, pero resulta relevante ver cómo se quebranta toda la narración

con una sonrisa anticipada. Se vaticina un resultado y se presenta de pronto con un documento sumamente simbólico para la trama. Y aunque no muestra muchos elementos metaficcionales, sí exhibe el resto de elementos buscados en el presente estudio: los documentos, los dobles, el metalector y el metaescritor: en general todo ello converge de un modo distinto, pero igual de curioso en la sorpresa final.

De este cariz están también dos de los ya mencionados *cuasicuentos*: en "1. La rosa" tenemos un inicio conocido: "Querido George R. Preedly: Acabo de leer tu cuento «Cosecha de manzanas silvestres». Perdóname, pero yo lo hubiera contado así: […]" (1999b, p. 198). El *cuasicuento* inicia con saña: "Tú, escritor no hiciste bien tu trabajo, por lo cual debo explicarte cómo hacerlo". Esta afirmación ya la habíamos presenciado en el *cuasicuento* 13; pero como inicio de todos los demás —según la *dispositio* del libro para hacer una *symploké*— nos podría hacer seña de que todos los cuentos tratan sobre Anderson Imbert en su faceta de escritor: afirmación vaga y poco sustentada, pero que puede llegar a ser considerada como una de tantas lecturas de la antología.

La afirmación inicial es el único instante donde vemos esa irrupción metaficcional: "existe este cuento, pero no hablaremos de él", nos da a entender. Tal así, el *cuasicuento* no tiene el mismo nombre que el dado por George R. Preedly; Enrique Anderson Imbert ha decidido cambiar el paratexto por "La rosa". Sin embargo, debemos considerar que, para un historiador de la literatura, como el caso de nuestro autor, sería muy extraño alterar así un producto generado por otra persona. ¿Quién es George R. Preedly? Este nombre corresponde a uno de los tantos seudónimos de la autora británica Marjorie Bowen, la cual escribió al menos con tres seudónimos masculinos a lo largo de su vida. Esta mujer, contemporánea a Anderson Imbert, esgrimió de tal manera su misma producción literaria que tiene completo sentido la existencia de este *cuasicuento* para abrir este apartado: tanta metaficción plasmada en su narrativa pudo servir de inspiración al argentino. Como hemos visto antes, existe la importancia del intertexto; aunque este caso en particular no se ve afectado realmente por el significado.

Continuando con el análisis: el cuento que inaugura la antología *El tamaño de las brujas* (1986) tiene el mismo nombre que el libro. En esta narración encontramos elementos metaliterarios pues una exprofesora prepara un teatrino para presentarles una obra a unos niños. En la presentación aparece un títere de una bruja, la mala del cuento, la cual debe ser destruida por un pequeño niño atento de la representación a quien no le da miedo esa hechicera. La pieza se ve interrumpida cuando Enriquito se aproxima al títere de bruja y lo jala de

los cabellos. Por un momento, se rompe la ficción interna de la narración para todos los personajes; pero queda una amenaza: no la de una bruja en un mundo de títeres, sino la de una mano desproporcionada del tamaño de castillos. En el último párrafo, nos enteramos del apellido de Enriquito: Anderson, con lo que este relato se torna autorreferenciable a pesar de lo metaliterario: la presencia teatral es ahora irrelevante.

Resulta interesante el papel que tiene Enriquito Anderson —alejándonos de su rol de escritor por ahora—: es quien rompe la ficción desarrollada dentro de la ficción. Existe un metaescrito, la obra de teatro, que recibe una irrupción del metalector. Éste, además, se involucra en los *juicios* morales de la historia al impedir que la bruja espante a sus compañeritos. Enriquito trata de alterar este metaescrito, sacar a este personaje teatral —en teatro no podría hablarse de metaescritor o metanarrador— de la representación. Es quien trata de alterar el orden de la historia; pero se topa con una irrupción metametaficcional: su intervención se integra en la ficción y hace que Enriquito se asuste más que sus compañeros con la carcajada del actor.

Es cierto que Enriquito Anderson muestra, al menos en este cuento, la capacidad de observar atentamente el entorno, pero su accionar funge más cómo una reflexión metaficcional: "impertérrito ante la presencia de la bruja, ahora retrocede horrorizado ante esos dedos que tienen el tamaño de castillos, del bosque y de la montaña; dedos de un dios extranjero que se está metiendo en nuestro universo y de un capirotazo mandará la luna al diablo" (1999c, p. 16). Es él quien descubre esta función *tan otra* de la obra de teatro, quien devela los secretos y quien, finalmente, acaba con la narración original para protagonizar el desarme total de la metahistoria y de la narración. El personaje de Enriquito Anderson está ahí para analizar la vida de un modo distinto: "¡qué absurdo!" (p. 16) señala el narrador entre paréntesis como en una focalización cero: recuérdese esta palabra —"absurdo"— pues es una de las favoritas del autor para introducir la metaficción. Sin embargo, al tener una interpretación tan variada: ¿es posible que un niño piense que una mano así de enorme detone el miedo de un gigante descolocado? El espíritu crítico de este niño parece ser muy simple, pero debemos agregar también el contexto: la *dispositio*, el acomodo del discurso. "El tamaño de las brujas" es el título del cuento y a su vez el de toda la colección: el mensaje dado por esta narración tendrá relevancia en todo el resto de la antología. Si quitamos lo ordinario y molesto, descubriremos algo cotidiano que nos descoloca. ¿Podría ser su *ars pœtica* o sólo es un elemento coincidente en la confección de la antología?

Existe otro cuento fantástico muy interesante cuya metaficcionalidad no recae en el hecho sobrenatural, sino en elementos autobiográficos. En "Intersección de círculos" conocemos la historia del narrador-personaje Pablo Rosen, un académico argentino de la Universidad de Mississippi que recibe una invitación para trabajar en Harvard cubriendo el curso de literatura hispanoamericana. Reflexiona acerca de quién podría haberlo sugerido para este puesto y concluye que seguramente ha sido Paul Heine, quien está próximo a jubilarse. La interacción que han tenido hasta la fecha es por cartas; en una de ellas, Rosen elogió su trabajo haciendo una alegoría de los ojos: "Usted, maestro, y yo, su discípulo, vemos la belleza con los mismos ojos y desde la misma perspectiva. Sí. Usted y yo compartimos el placer estético de las mismas visiones" (1999c, pp. 49-50). La inocente carta fue contestada con elucubrados tropos sobre los ojos, la visión, prestarse los globos oculares, robar la vista; un barroco epistolar que deja a Rosen desconcertado. Cada una de estas cartas es incluida a modo de metaescrito.

Cuando se conocen en persona, el narrador cae en cuenta que la camisa de Heine es rosicler: interesante, pues el apellido "Rosen" alude a este mismo color. Recordemos lo importantes que eran los nombres para Anderson Imbert en sus cuentos: que uno tenga una camisa rosa parece preparar al lector para indicar lo obvio: desea suplantarlo. Después de una plática sobre ojos y visiones, sucede algo extraño: cosa que sueña Rosen en Massachusetts, es comentada en broma por Heine. En sus pesadillas —colocadas en el relato a modo de metanarraciones, con sangría, como si fuesen citas textuales—, Heine parece querer burlarse, destruirlo y robarle la integridad. Aquí convendría recordar que, en francés, "heine" significa "odio" y en ocasiones "celos" o "resentimiento", dependiendo del contexto, lo cual nos puede llevar a una posible interpretación nominalista.

El primero de los sueños es sobre su intento de levitar para hacerles creer a sus alumnos que no es un profesor del montón; sin embargo, Heine se burla y descubre que él no voló. El segundo, trata de su encuentro con una mujerzuela; de ahí pasa a un salón de clases, donde Heine le señala que está desnudo. Él tiene la intención de ocultar "la deformidad de su sexo" (p. 59) escondiéndose en un pupitre, pero éste resulta ser transparente. En el tercero, se olvida de cumplir con todas sus clases, pero despierta cuando Heine le dice que su título universitario no sirve, que es un fraude. Estos tres cuentos hablan del menosprecio que se tiene Rosen: un argentino que da clases en Estados Unidos, acomplejado también por cuestiones sexuales. De nuevo el personaje autorreferenciable y el escarnio propio de esta relación; pero, atreviéndonos a decir que no hay dato

alguno sobre la intimidad sexual de Enrique Anderson Imbert de un modo tan claro como el de sus meditaciones sobre el plano académico.

Al día siguiente de cada sueño, Heine acude a él haciendo un comentario relacionado con el tema: una canción que escuchó, una pose que tenía, la validez de su título universitario. Ofuscado y molesto, Rosen elucubra que Heine es una especie de vampiro de sueños, quien se está alimentando de él, atacándolo por las noches, y de ahí el interés por sus ojos, por suplantarlo en cualquier forma. En el cuarto sueño, el protagonista está dispuesto a echarle ácido en los ojos; sin embargo, Heine es más rápido, le da un manotazo y Rosen despierta ahogado en dolor, para descubrir que no puede ver absolutamente nada.

Las similitudes entre el narrador y la vida de Anderson Imbert son muy —juego de palabras aparte— visibles: trabajó en Michigan desde 1947 hasta 1975 y luego pasó a dar la cátedra Víctor S. Thomas de la Universidad de Harvard hasta su jubilación. Encontramos de esta manera que el personaje vuelve a tener una autoapreciación deprimente. Pero, entonces cabe preguntarse la relación entre el sueño, los ojos y la metaficción.

Si bien existe una presencia de una metanarración por parte de los sueños colocados con el formato de una cita textual, igual a las cartas. Gráficamente el lector tendrá la *impresión* de que se tratan de elementos *idénticos*. El sueño tiene el mismo formato que la carta —cotejado en las tres ediciones de *El tamaño de las brujas*—, por lo cual podríamos equiparar los dos elementos desde un punto de vista tipográfico: el papel y la pesadilla pertenecen al mismo plano tangible, y ambos son metaescritos. Entonces, el metaescrito-sueño tiene el mismo nivel de verosimilitud que el metaescrito-carta: siendo ambos confeccionados por Heine, llevando el relato a los territorios de lo fantástico.

Analicemos de paso un punto muy simbólico del cuento. Similar a "Murciélagos", en "Intersección de círculos" tenemos al ojo. Según el *Diccionario de los símbolos*: el ojo es universalmente el símbolo de la percepción intelectual, el conocimiento y de la percepción en general, no sólo de la visión (Chevalier y Gheerbrabt, 2015, pp.770-774). Por ello el metaescritor hace tanto alarde de los ojos: es lo que desea realmente. Aunque Pablo Rosen es un invitado de Heine, se entiende al final del cuento la intención oculta del estadounidense. El quitarle la vista al argentino es quitarle su visión —no sólo el sentido, sino la perspectiva— y renovar el modo de dar clase por parte de esta nueva postura crítica. Pablo Rosen tenía una manera de realizar sus estudios y a pesar de no creer en sí mismo, era destacable —el tema del autoescarnio nuevamente—. Este detalle no fue dejado de lado por el estadounidense quien rápidamente pudo apreciar esta perspectiva en el otro. Volvemos a llamarle autorreferenciable pues halla-

mos a un renombrado profesor argentino en el norte y *uno más del montón* en el sur: nadie es profeta en su tierra; el pasto se ve más verde desde el otro lado de la cerca; no hagas con los ojos lo que no quieres que te hagan con ellos; quien tiene buenos ojos, que mire por ellos.

Las muestras hechas hasta este momento permanecen en el mundo de lo autorreferenciable; como vemos: escalonándose de poco a poco. En un inicio fue la metaficción clásica, de ahí nos pasamos al terreno intertextual, de ahí a cualquier miembro de la comunidad letrada; pero ahora nos colocamos en un nivel un poco más complejo: donde sí requerimos conocer quién es el profesor Anderson Imbert y sus andadas para comprender mejor en dónde se quiebra la ficción. Esto quiere decir que el texto metaficcional es cada vez más complejo, y esos escritores en contacto con Estados Unidos, viviendo el síndrome del impostor, rebajando su autoestima y permitiendo ofuscarse de pronto por una mano para detonar toda una explicación fantástica de la realidad estarán acompañando al lector con una interpretación nueva de la irrupción metaficcional.

Pablo Rosen como *doble idéntico* y Paul Heine como *doble distorsionado* se funden cuando Heine le roba los ojos a Rosen resignificando la *identidad* de cada uno. La explicación fantástica está ahí; sin embargo, no llega a ser un ejemplo de metaficción fantástica en su totalidad pues no es lo fantástico lo que causará el deslinde metaficcional sino el *identificar* en uno y en otro personaje una parte de Anderson Imbert.

En "Halley", un narrador nos cuenta la visita a la casa de su tío abuelo Don Federico Del Río [*sic*], alguien con ciertas manías: "Una locura que te puede divertir es ésta: le da por escribir en las paredes. Las de la sala de su casa están llenas de palabras y números" (1999c, p. 89): la imagen en los muros perdura más que el libro. Debido a esta interesante manía, al hombre lo llamaban el Cronista Mayor de la Casa Manuscrita.

Aquí notamos de nuevo uno de los temas favoritos de Anderson Imbert: la destrucción de la palabra escrita con tanta facilidad, pero también la amplia variedad de soportes de escritura.

> La fecha de un terremoto, de una inundación, de una pelea, de una muerte... Por cierto, que esta manía de documentarlo todo y de mostrar a todos sus documentos le ha costado más de un disgusto, como cuando tuvo que batirse a duelo con un abogado. Éste se enteró de que Federico lo acusaba, desde su mural, de haber inducido a una viuda a un mal negocio. Pero otras anotaciones son mucho más inocentes; que tal día probó una sandía exquisita, que tal otro cazó un

lagarto, o que en el círculo de sus allegados nació alguien que le importaba... (p. 90).

El tío cronista registra el paso del cometa Halley —tal así que aparece en el paratexto— pero no el nacimiento del protagonista; y éste se indigna por no estar presente en esa pared. Sin embargo, es importante tener en cuenta que hay muchos nacimientos, mientras que el cometa Halley sólo pasa cada 75 años. El registro es subjetivo para Don Federico; la acción de no tomar en cuenta a la familia parecería despersonalizar al sujeto y reducirlo a algo menos valioso que el fenómeno cósmico, pero colocaría al niño por debajo de una sandía exquisita o un lagarto. La postura de Enrique Anderson Imbert sobre la metaescritura queda clara: el escritor puede utilizar casi cualquier hecho como tema para escribir, será el cómo y en dónde lo que la volverá interesante de analizar.

Elegir las paredes como soporte escritural es una postura política y cultural; como lo vimos en la metaficción intertextual con el caso sobre el gólem, cualquier cosa puede ser un libro: el metaescritor y sus metaescritos son poco convencionales. El metalector se enfrenta al metaescrito —la casa— y procede a criticar la cordura de la selección, juzgando ese canon impuesto por el metaescritor. Quizá nuestro protagonista-metalector odie no estar incluido en el canon impuesto por Don Federico, pero también la disposición tan atípica de las entradas de esa crónica habitacional le incomoda: "Si aun el diccionario me fastidiaba, siendo no un caos sino un cosmos, cuánto más me fastidiaría el recordatorio de mi tío abuelo, en caso de que fuera, no un cosmos sino un caos" (p. 93). Para algunos, la escritura puede ser vista como una forma de controlar y ordenar el caos; otros pueden ver el acto escritural como una fuente de caos en sí mismo. Ciertos escritores pueden tener una imagen más estructurada o caótica; la forma de organizar y utilizar la palabra es una decisión personal del escritor, por más inquietante que resulte para su lector: esto podemos transfundirlo a las categorías de "metaescritor" y "metalector", como estamos estudiando en "Halley".

El personaje principal no aprecia esta escritura atípica. En cuanto a los recursos metaficcionales aparecen un par de paréntesis que rompen con la continuidad del relato para introducir una segunda subjetividad en este narrador personaje. Estos elementos ya se han ido analizando recurrentemente (esperamos la comprensión de nuestro lector), por lo cual podemos pasarlos de lado para llegar a otra presencia interesante de los símbolos literarios.

En cierto momento del cuento, este metalector confunde un tabique con un libro de pastas duras (p. 95): tropo de los soportes escriturales para uno y

para otro. Mientras el metalector se adaptó a la nueva propuesta de utilizar las paredes a modo de soporte, el tío abuelo le pone en perspectiva dónde puede encontrar la palabra escrita, adoctrinándolo —quizá— para su futura labor como escritor. "Eran los *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento. En la dedicatoria mi tío abuelo me aseguraba que de tal árbol yo era una ramita" (p. 96), el metaescritor le dejó unas palabras al metalector: el cuento sigue su cauce hasta el punto final donde aparece un asterisco, entonces, a pie de página aparece la verdadera dedicatoria, algo atípico, pues se debe esperar a terminar el cuento para encontrar aquello que nos habían prometido.

> He aquí la dedicatoria en el libro de Sarmiento: "A mi sobrino nieto Enrique Eduardo, rama de este árbol. José de la Cruz Irrazabal, chileno, y María Sánchez Loria, sanjuanina, tuvieron una larga prole. Te interesa especialmente seguir la descendencia de dos hijas: Juana y Felisa. La primera, Juana, se casó con Cornelio Cipriano Albarracín Balmaceda, y de ese matrimonio nació Paula Albarracín Irrazabal quien, casada con José Clemente Sarmiento, dio a luz al gran Domingo Faustino Sarmiento. La segunda, Felisa, se casó con el Coronel Espinosa: de allí nació Teresa Espinosa, prima hermana de la madre de Sarmiento, Teresa Espinosa y Felipe José Del Río engendraron a Exequiel Del Río quien, con su esposa Manuela Córdoba, me engendró a mí, Federico, y a mi hermana Aurora, que se casó con Eduardo Gilbert y tuvo una hija, Honorina, tu mamá, querido Enrique Eduardo (p. 97).

Esto vincula al protagonista con Sarmiento para entender la obra como un mensaje autoficcional. En un inicio pareció una reflexión sobre cómo se escribía, pero se tornó una genealogía: como lo cita Anderson Imbert en *Una aventura amorosa de Sarmiento. Cartas de Ida Wickersham* (1968): "«Pero señor —me dijeron— ese pasado es irrecuperable». No, no, no puede ser, si yo vengo de allí" (p. 11). Y es que para Enrique Anderson Imbert existe una relación con esta figura histórica. De hecho, el cuento nos lo dice textualmente: "Enrique Eduardo", nombre completo de Anderson Imbert, detalle poco conocido en el ámbito editorial, pero comprobable en los documentos oficiales de universidades y en las primeras cuatro palabras de este capítulo.

Sobre el modo en que volvemos al concepto de biblioclastia, convendría retomar el momento tras el cual le dan el libro al pequeño Enrique Eduardo. Él, toma la decisión de imitar a su tío abuelo y escribir en la pared. Al final del cuento, retoma esta manera de expresar lo fácil que es destruir la escritura y también lo inútil del registro escrito:

> "12-II-1920: Han pasado diez años de mi nacimiento; antes de que pasen otros diez seré famoso. Cada día escribiré lo que en alguna semilla y está escrito que debo escribir para..."
>
> No concluí porque mi padre me interrumpió: —¡Cómo! ¿y lo que te dijo la maestra? No escribas en las paredes. Para eso está el papel […] Aquel propósito que me tracé al festejar mis flamantes diez años con una frase florida no se cumplió. No fui famoso a los veinte; tampoco lo soy ahora a los setenta y dos. Me hice periodista y, como mi tío abuelo, durante muchos años anoté os sucesos de cada jornada, sólo que no en las paredes de una casa de San Juan sino sobre la mesa de redacción del *Buenos Aires Herald*. Me he jubilado. Nada puedo hacer para mejorar (p. 96).

La postura tan pesimista de este cuento es propia de una narración metaficcional autorreferenciable de Anderson Imbert: si el acto de manuscribir es tan innecesario, entonces el de leer lo sería más. El cuento evidenciaría a la literatura como algo inútil; sin embargo, en esa manía de niño ilusionado, parecería cobrar sentido la existencia de la escritura. Quizá lo que nos está tratando de explicar Enrique Anderson Imbert en "Halley" es el descubrimiento de la ineficacia de la historia.

Desde otro cariz, podemos revisar la frecuencia del cometa: pasó frente a nuestro planeta en 1910 —año de nacimiento de Enrique Anderson Imbert— y para 1982 estaba terminando de escribir *El tamaño de las brujas*. Hay muchos elementos para generar una *identificación* con el autor argentino. No sólo en nombre, temas, cercanías y demás, sino también en lo discursivo: la manera de generar metaficción, de agregar notas al pie, de hacer de su obra, un pretexto, como un retorno metaliterario a sí mismo.

Pasemos a otro cuento con un inicio destacable: "El caso del detective impotente": "Se me ha ocurrido un cuento policial" (1999c, p. 138). A partir de esta primera voz narrativa, el metaescritor tendrá su momento para plasmar la metaficción y abandonar el cuento a una metanarración. En ésta, conocemos a través de una voz en tercera persona a Juan Faino: un detective que busca solucionar un crimen cometido un Miércoles de Ceniza. El narrador de este metaescrito nos confirma lo malas y repetidas tramas policiacas como parte del cliché:

> La imaginación de un narrador prepara una serie de acontecimientos misteriosos con el deliberado propósito de esconder al criminal. Solamente un genio del razonamiento lógico podría determinar la incógnita. Y lo que Faino está observando en este preciso instante es que el caso que le han asignado perte-

nece más a la literatura que a la vida. Sus dificultades son clásicas en la historia literaria. A saber (p. 139).

Dejemos el dedo en el renglón para indicar la pertinencia del texto más a la literatura que a la vida —como menciona el narrador-metaescritor—: esto será importante al dar las conclusiones de este relato. Enfocándonos específicamente en lo dicho en la cita: se reconocen elementos intertextuales a primera mano: "El hotel, aunque recién construido en el centro mercantil de la ciudad, recuerda a las viejas mansiones rurales de las novelas inglesas que se publicaban en los años treinta y tantos" (p. 139); "Conocidos también por los adictos al género son los detalles de cuarto hermético, del arma inhallable, de las coartadas, coincidencias y coerciones" (p. 140).

Por lo tanto, al verse descolocado como metaescritor, el narrador le crea trabas al personaje: "El sofisticado narrador renueva sus técnicas de disimulo y así impide que el lector se anticipe al desenlace del relato" (p. 140), creando un desdoblamiento entre la figura del narrador *in fabula* y el narrador del cuento; explico: suponemos la existencia de un escritor por medio de la oración inicial "Se me ha ocurrido un cuento policial" (p. 138). La conjugación en primera persona nos hace pensar en un narrador-personaje; sin embargo, cabría denotar la voz pasiva de esta oración: no es "pensé un cuento", sino un "se me ha ocurrido". Estamos de acuerdo que la voz pasiva se usa mucho en el español: "se me perdió la cartera", "se me está cayendo el pelo"; pero aquí es importante remarcar el detalle, pues de pronto, el metaescritor que confecciona esta trama, a quien *identificaríamos* como Anderson Imbert, se separa de su creación: el narrador.

El narrador y el escritor son sujetos distintos siendo el primero la voz estética creada a partir de la sensibilidad artística del segundo. En este cuento, es como si esto lo colocáramos a modo de *matrioshka*. Enrique Anderson Imbert crea a un narrador que finge ser Anderson Imbert para contarnos cómo crearía un narrador y a su personaje Juan Faino. Por ello *identificamos* al narrador-metaescritor de este cuento como Enrique Anderson Imbert.

¿Qué ocurre en el cuento? La metaficción autorreferenciable se da por esto mismo: tenemos a un metaescritor que resulta *identificarse* como Anderson Imbert; a su vez, pretende contarnos cómo se haría el cuento: y aunque nos quiere narrar cómo sería el producto final, conocemos más la urdimbre, rompiendo así los presupuestos literarios entregando el proceso como cuento.

Para agregar más detalles metaficcionales al asunto, Juan Faino experimenta un vértigo literario como el experimentado por Bent Miró en "Los cantares de antaño son los de hogaño":

> Comienza por dudar de su capacidad y acaba dudando de su existencia. Se convence de que está atrapado en las páginas de un cuento y es un mero personaje al que, por equivocación, le ha tocado el papel de detective. Ese cuento, por ser un juego de inducciones y deducciones, ha de cuidar, más que el enredo, el desenredo (p. 140).

Si hasta ahora "El caso del detective impotente" tiene elementos suficientes para destacar: entra a un plano más complejo, pues nos explica la confección y razón de ser de un cuento. Este metaescritor —similar a "Murciélagos"— nos contará cómo Faino descubre sus cualidades y debilidades:

> Auguste Dupin es admirable pero más lo es Edgar Allan que armó en la cabeza de Dupin una máquina calculadora. Y lo mismo podría decirse de Sherlock Holmes, que debe su perspicacia a Conan Doyle, como el Padre Brown a Gilbert K. Chesterton, Hercule Poirot a Agatha Christie y Lord Peter Wimsey a Dorothy Sayers. Ah, pero el progenitor de Faino no tiene el talento de esos cuentistas. Es torpe. Para dejar perplejo al lector ha desencadenado un caos que ya no sabe controlar (pp. 140-141).

Nos acompaña un narrador especializado: conoce toda la tradición del cuento policíaco, pero el metaescritor reconoce que el autor no tiene el talento de esos cuentistas. Además, al llamarle "progenitor de Faino" genera un desdoblamiento, como si la voz narrativa tuviese una doble intención: por un lado, *el doble idéntico* de Anderson Imbert y, por el otro, uno *distorsionado* que lo pone en evidencia como un mal cuentista. Recordemos: el trabajo del detective es desamarrar el caso mientras que el escritor debería amarrarlo; sin embargo, el "caos" mencionado parece justificar la ineficacia de Juan Faino.

La retahíla de nombres sirve de canon literario: una pared infranqueable por el metaescritor, aunque no dejemos de lado la importancia del objeto de "El caso del detective impotente": contarnos la ocurrencia de un cuento, no se trata de demostrar la ineficacia del narrador. Bajo este mismo cariz, el título alude a la poca injerencia del personaje en el metaescrito. Él no puede realizar ninguna acción para desenredar el caos, es susceptible a fallar por culpa de un narrador-metaescritor inútil: su torpeza es heredada de su padre.

Volvamos sobre las páginas para recordar a los libros de caballería y cómo el escritor perdía la paternidad de la historia para volverse padrastro. Este cuento tiene un efecto similar: emula la idea de una falsa paternidad: Enrique Anderson Imbert —autorreferencialmente— se desdobla para hacernos reflexionar sobre el hecho creador. El cuento no tiene una intención comunicativa narrativa, no espera develar al asesino de ese Miércoles de Ceniza, sino contarnos la falsedad de un relato: un cuento que no es un cuento. Esto es un postulado *para sí* —ya lo veremos a profundidad en el siguiente análisis— y cómo funcionaría la mente de un narrador. A fin de cuentas, sigue siendo una concepción artística del escritor.

El metaescritor parece ineficaz. "Este cuento del que él, Faino, es sombra de tinta sobre el papel, será uno de los tantos que los cuentistas suelen abandonar porque les salen defectuosos. «Entonces» piensa Faino, «me desvaneceré en el aire»" (p. 141).

Es decir: si el cuento no merece ser acabado por este metaescritor; la duda de Faino es auténtica: ¿desaparecerá? Lo curioso es cómo un personaje literario descubre estar en medio de una narración caótica y desacomodada. El detective se ha dado cuenta de su impotencia para desenmarañar la trama detectivesca, sabiéndose un personaje inútil, y, en consecuencia, su razón de ser —el cuento— es irrelevante para el canon literario impuesto por los escritores mencionados por el mismo narrador-metaescritor.

Esta forma patética mostrada por Enrique Anderson Imbert del detective Faino es similar en estampa a la de Augusto Pérez, protagonista de la *nivola* —también llamada *novela*— *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Si a esto aunamos el despertar metaficcional experimentado por el detective, parecería lógica la reflexión siguiente: "¿Qué hacer? ¿Alzarse frente al autor, como el protagonista de *Niebla* cuando Unamuno quiso matarlo? Imposible rebelarse porque, después de todo, un personaje no puede exceder en inteligencia al autor que lo inventó" (p. 141). Según el narrador-metaescritor, un personaje no puede superar a su creador: esta afirmación parecería *naïf* pues proviene de un personaje que ha descubierto su pertenencia a un mundo ficcional. Al ser consciente de sus limitaciones, remarca esa visión humana del *personaje* que deviene en *persona*: es como si ganase una *identidad*, más que corresponder con cierta *identificación*.

Aun así, el texto cierra con el imposible desenlace para el personaje y para ese narrador-metaescritor; el metaescritor termina esta historia y da conclusión a su frase inicial. Recordemos que esto es un caso extraño para los textos analizados en el presente trabajo: todos aquellos donde se introduce un metaescrito del tipo "Voy a contar cómo se escribe tal cosa", cierran con la conclusión del

mismo sin regresar al primer nivel narrativo. Quizá porque haya una *identificación* de este *doble idéntico* con Anderson Imbert cuando otros tenían una *identificación* sólo con un personaje y no con el narrador *per se*.

> Este es el cuento que hoy se me ocurrió, pero no lo voy a escribir porque Faino está loco —su locura radica en creerse personaje de cuento— ¿y a qué lector le interesa lo que piensa un loco? (Además, no me conviene escribirlo; no sea que Faino difunda entre mis lectores su opinión de que el mediocre soy yo.) (p. 142).

El cierre biblioclasta es magistral en cuanto a metaficcionalidad: el narrador tuvo una idea de un cuento, tiene total control de lo que narra, pero entonces el personaje se rebela y descubre la ineficacia de su escritor.

> Si tomamos en consideración la biblioclastia como una representación metafórica de los temores y las inquietudes inherentes a nuestra relación con el conocimiento y la literatura, es posible entender de forma más completa las tensiones sociales y culturales subyacentes a nuestras épocas de crisis (Galindo Núñez, 2023, p. 168).

Y, al mismo tiempo, vemos en estas preocupaciones posmodernas el papel del escritor; resulta muy evidente cómo se trasvasan estas posturas por medio de un metaescrito. El mismo narrador señala sus deficiencias; entonces, por culpa de lo que él mismo ha generado, teme se destape su ineptitud. Aquí podríamos traer a *Teoría y técnica del cuento*, donde Enrique Anderson Imbert menciona:

> La selectividad es el principio mismo del arte. […] Al seleccionar el narrador deja de lado lo que no le interesa. El impulso de elegir no es más activo que el de rechazar. Se quiere esto, no se quiere aquello; no se quiere esto, se quiere aquello. Ambas manifestaciones de la voluntad son igualmente enérgicas y cada una de ellas puede tomar la iniciativa. A veces un repudio es el resultado mecánico de una opción previa. A veces, al revés, lo escogido viene después de lo repelido. El narrador, para controlar las reacciones del lector, lo obliga a cierta cooperación imaginativa. La estrategia de la educación es doble: se le planea con pronunciamientos y con silencios. Callar ciertas cosas es, pues, un arte tan deliberado como al declararlas (1979, p. 111).

La primera edición de este libro teórico salió antes de *El tamaño de las brujas*, por eso es curioso notar cómo los presupuestos de las decisiones tomadas por los narradores ya estaban en el sistema literario de Anderson Imbert.

Desde una perspectiva filosófica: Juan Faino existe: "pero no lo voy a escribir", menciona. Parecería una yuxtaposición de ideas totalmente pues ya fue nombrado: vino al mundo cuando le dieron un nombre —diría Peter Sloterdijk—, además de que ha acontecido —refiriendo a Wittgenstein— y por lo tanto ese desvanecimiento en el aire no puede realizarse. El cuento ya fue escrito, tanto así que lo estamos viendo en *El tamaño de las brujas*; por lo cual, negarse a escribirlo es una farsa absurda. Pero, regresando al punto inicial de las reflexiones: es quizá por la pertenencia del texto más que a la literatura: "El caso del detective impotente" no se limita al mundo literario, parecería hablar desde la realidad del autor, de Anderson Imbert, no de su *doble idéntico*. Pero si esto fuera así, la cita realizada anteriormente: la pertinencia de las reflexiones narrativas como limitadas al mundo literario parecerían descolocadas. Es decir: ¿es posiblemente un texto de esos creados sólo para el divertimento?, ¿es un desperdicio de letras para llegar a una reflexión banal? Esperemos desenredar esta duda con un ingenio superior al del narrador-metaescritor del cuento.

Finalmente, el último texto de esta selección será "Un cuento dentro del cuento en un cuento de Andy: «La elocuencia del robot Pentekostós»", de la colección *El tamaño de las brujas* (1986). No sólo es un cuento dentro de otro cuento, sino que además se atreve a decir que es de Anderson Imbert y poner el nombre del cuento central a modo de subtítulo. Lo observado antes con el *cuasicuento* "1. La rosa" se quebranta nuevamente: pudo haber elegido el nombre del cuento y girar en torno a ese tema, pero Enrique Anderson Imbert reinventa el paratexto del cuento e incluso se coloca ahí mismo con la apócope "Andy", apodo del autor por mucho tiempo. De primera vista, el cuento tiene elementos muy curiosos, y está, junto a "El grimorio" y el aún no estudiado "La botella de Klein", como textos complejos.

Iniciamos el relato en el Simposio sobre literatura comparada auspiciado por la Universidad de Oklahoma dedicado a las ideologías implícitas en la narrativa contemporánea. Ahí surge un acalorado debate entre el moderador croacinao Giuseppe Zinni y el heideggeriano Ernst Ebers. Desde este punto de vista, el narrador adjetiva de forma interesante a los personajes supuestamente centrales para la trama: los especialistas en Benedetto Croce y Martin Heidegger discutirán sus respectivas posturas críticas. Esto se debe a que ambos son viejos enemigos: hermetismo e idealismo enfrentados según el protagonista y narrador en primera persona (1999c, p. 143). Entonces, se menciona a vuelapluma el

título de la charla del alemán Ebers y detonante del conflicto: "El Ontos en una obra de Andy", título poco esperado en círculos académicos, pero posible en alguien cercano al autor del metaescrito en cuestión: "La elocuencia del robot Pentekostós".

El narrador en primera persona llega a su casa para buscar el cuento de Andy, y descubre que es un cuento sobre el cuento (p. 143): algo del plano metaliterario, aparentemente.

El primer nivel narrativo —como es costumbre de Anderson Imbert— no será tocado de nuevo, pero se tornará más complejo de lo esperado. Esta anécdota de los dos críticos discutiendo las corrientes filosóficas en las cuales se apoya la literatura reaparecerá como mención, pero no será relevante más adelante.

> Los lectores que no se interesan por la teoría literaria encontrarán muy pesado el cuento del argentino Andy. Yo, la verdad, no sé cómo interpretarlo, si como psicologista (según el italiano Zinni) o como ontológico (según el alemán Ebers). Más bien se me antoja irónico. Alguna vez lo analizaré. Por ahora me limito a reproducirlo (p. 144).

Sería prudente mencionar que este primer narrador personaje genera preguntas retóricas y replica entre una serie de paréntesis a modo de cambio de voz —algo común en Anderson Imbert—: "(Lo sabe cualquier persona sensata ¿no es cierto?)" (p. 143). Este narrador personaje parecería ser un *doble* de Anderson Imbert, pero hasta ahora no está claro si es *idéntico* o *distorsionado*. ¿Por qué no ambos? A esta altura del análisis desconocemos cuál es su papel, porque además es un tercero en discordia: las interpretaciones dadas por el alemán o el italiano no van ni a favor ni en contra, sino como senderos distintos. Por ello se mencionaba lo interesante de este estudio pues hay un tercer personaje a diferencia de muchas otras obras donde se enfrentan uno a uno y donde podemos *identificar* fácilmente de qué tipo de *doble* se trata.

Cabe aclarar: en el cuento, en ningún momento se dice "Enrique Anderson Imbert" de manera textual, sólo "Andy". Conjeturemos que sí es el mismo, pues éste fue su apodo, aunque es importante mencionarlo a estas alturas para no incurrir en falsas apreciaciones, la ventaja de esta generalización nos la da el hecho de hablar de una *metaficción autorreferenciable* la cual amplía el abanico para este tipo de lecturas. Cabría preguntarse en este momento: ¿el deslinde "Andy" sirve para poder configurar un cuento innovador o porque es un modo de tratar con elementos atípicos según el canon literario? Este tipo de preguntas tratarán de ser aclaradas en las conclusiones de este trabajo, pero también corren a res-

ponsabilidad del lector inquisitorial de la obra del argentino: seguramente una intención de parte de un escritor académico como Anderson Imbert.

Entonces, como se ha visto en muchas ocasiones, el inicio dará paso a un metaescrito: el texto en cuestión es "La elocuencia del robot Petekostós", el cual, incluso tiene un epígrafe:

> *A la memoria del profesor Luis Juan Guerrero, cuya Estética propone con heideggeriano aplomo que en un cuento el cuentista cuenta menos que el Cuento-en-sí: el Ser se conoce a sí mismo en la morada ontológica del Cuento que se ha metido como Pedro por su casa en la mente del cuentista...* (p. 144).

Podemos observar de primera mano la existencia del presupuesto de Heidegger, este nombre había aparecido durante los pleitos entre Ebers y Zinni. Pero debemos mencionar lo atípico de este epígrafe. ¿Enrique Anderson Imbert tiene un epígrafe así en alguno de sus cuentos? Leyendo su obra descubrimos que no, y es entonces muy claro cómo se rompe el pacto ficcional esperado, y el culpable es el *doble idéntico* Andy.

Si bien, el profesor argentino Luis Juan Guerrero sí existió, y fue un heideggeriano, la dedicatoria parece atípica. Estamos de acuerdo con que la publicación de *El tamaño de las brujas* honrara la memoria del profesor fallecido en 1958, pero esa declaración casi de presentación de congreso —lugar donde inició el cuento— es atípica para el mundo literario pero cotidiana en textos donde se corrompen los prototipos textuales.

El personaje principal de este metaescrito es el programador de computadoras Samuel Liebermann quien cumple los 40 un Sábado de Gloria, dato que, si bien puede pasar desapercibido, tiene una curiosa relación con el cuento anterior de la antología, "El caso del detective impotente" el cual inició un Miércoles de Ceniza, creando un puente intertextual —e interdiscursivo— entre ambos.

Volviendo al estudio de Liebermann, el apellido alemán no pasa desapercibido: "Querido hombre" o "El hombre que quiere" dice su etimología. Si a estos detalles filológicos agregamos el paratexto del robot Pentekostós en un Sábado de Gloria con el número 40 en frente de nosotros, tendríamos detalles curiosos para analizar de parte de qué clase de persona lee la obra de Anderson Imbert: ¿los croacianos o los heideggerianos? Ambas interpretaciones causarían curiosidad en el lector académico; lamentablemente para el lector del presente estudio optaremos por el lado ontológico pues conviene más al desarrollo de este libro en su totalidad.

Liebermann se renueva a esta edad leyendo literatura pseudo-científica [*sic*]. Tras analizar a Ray Bradbury, descubre en él también una vocación de escritor. Liebermann debe cumplir con la regla de oro del género: conocer las leyes de la ciencia alteradas en sus ficciones, y, justamente, él conoce los preceptos fisicomatemáticos mejor que nadie (p. 145). Por ello, decide crear la historia de una máquina que recibiera datos para crear símbolos sorprendentes: una que pudiera enviar mensajes; como aquellas creadas por los filósofos en otro cuento. Así, Liebermann deviene un meta-metaescritor en el metaescrito del metaescritor Andy. Samuel Liebermann es un personaje muy complejo desde esta perspectiva. Con esto, tenemos ahora un segundo nivel: Liebermann es un metalector del metaescrito, metaleído por el protagonista; es decir: Liebermann es un meta-metalector. Habría una Narración 1 donde el crítico visita el Simposio y lee el cuento de Andy; en la Narración 2 Liebermann lee a Bradbury y decide volverse escritor; en la Narración 3 conoceremos el cuento hecho por Liebermann sobre el robot Pentekostós.

El problema en el cuento y —anticipándonos: algo relevante para su cierre— es la fuente de inspiración de Samuel: una Voz —así, con mayúscula— que guía e invade de ganas para escribir sobre su área de *expertiece*: programar computadoras, porque —lo dice Andy— no tenía la posibilidad de fantasear ni de imaginar a causa de tanto programar. Parecería que volvemos a un mensaje extraño con un prototipo textual distinto en su tipo y discurso. Pero él hará lo mejor, apoyado de la Voz, para crear un cuento donde una máquina pudiera hablar —"Golem" le llama— e impresionara al mundo entero. Liebermann tiene la intención de crear un cuento sobre un Golem [*sic*] (p. 146), este intertexto ya genera un guiño a un cuento y hacia un tipo de metaficción: una de las muchas piezas metaficcionales.

Cabría citarse casi todo este *cuento de Andy*, pero trataremos de hacer la selección más básica para demostrar cómo se utiliza la metaficción en este metaescrito. Primeramente, el momento en que se decide comenzar con el proceso de escritura:

> ¡Ilusión! Antes de que asentara el lápiz sobre el papel vio, con asombro, que un Cuento —sí, un Cuento con mayúscula, no el cuento en minúscula que perseguía dentro de sí— vio que un Cuento se asomaba en el horizonte y se encaminaba rápidamente hacia él. Cuando llegó a su lado ese Cuento se puso a dictarle palabras. Liebermann trató de resistir. Inútil. El Cuento se le imponía (p. 147).

Retomando nuevamente a *Teoría y técnica del cuento*, podríamos mencionar la importancia de los niveles narrativos y los tipos de tramas existentes, comparándolo con el cuento anterior: "El caso del detective impotente". Uno antecede al otro, por lo cual los niveles de tramas se van complicando cada vez más en un *symploké*: en el primero veíamos la posible fechura de un cuento policíaco, pero ahora tenemos no sólo el plan de trabajo rechazado —volveremos a esto, conviene tenerlo en mente—, sino que agregará el cuento de "La elocuencia del robot Pentekostós" también, creando una nueva trama, pero todas en la misma dirección. Anderson Imbert parece ir cada vez más profundo en sus narraciones según lo vemos, desafiando a las posibilidades narrativas y metaficcionales que él mismo se había impuesto.

Regresando al objeto de estudio: ese cuento posible que no pudo realizar el narrador en "El caso del detective impotente" ahora tiene total validez: incluso habla. El meta-metaescritor, Liebermann, reconoce a esa potestad tan extraña, la misma emoción de Rabinovich ante la escritura del Judío Errante, como muchos de los personajes de Enrique Anderson Imbert.

> Se sintió burlado. ¡Qué! ¿no era él libre para contar lo que quisiera? ¿Ahora un voluntarioso Cuento iba a degradarlo a la categoría de mero amanuense? "Sin mi lápiz, sin este papel", se dijo para reconfortarse, "no habría cuento". Sin embargo, el Cuento que su lápiz estaba escribiendo sobre el papel parecía ser anterior al acto de escribirlo. ¿No era absurdo? ¿Cuándo se ha oído que un cuento preexiste a la existencia del cuentista? Aunque careciera de la experiencia de escritor, le bastaba la de lector para saber que un cuento es obra de la imaginación; que su única dimensión es la de lo imaginario; que está hecho con imágenes de objetos ausentes o irreales; que el cuentista es el imaginador, el imaginero, el imaginista.
>
> Sí. Todo esto regía en el mundo normal pero lo cierto era que a él le estaba sucediendo algo anormal. El Cuento que lo avasallaba trascendía virtualmente completo hacia una plenitud que ya no sería virtual sino real, muy real (p. 147).

Ese mundo reconocido como real está cobrando función en este cuento. Y si notamos, la sorpresa del metalector para llamarle "cuento sobre el cuento" tiene mucha razón, del mismo modo que los críticos apoyados por Heidegger y Croce. "La elocuencia del robot Pentekostós" posee reflexiones sobre el arte de escribir a diferencia de la técnica enseñada por Anderson Imbert: se trata de una postura subjetiva donde el narrador es poseído por la musa Cuento en vez de pensar las cosas.

> Ahora resultaba que si podía escribir era porque el Cuento había erigido en él esa potencia. Debía, pues, renunciar a su personalidad y dejarse llevar por una corriente cuya fuente no estaba en él, el autor, sino en la obra (p. 148).

Por esto lo menciona como ontológico pues muestra una pregunta sobre el origen del cuento: y al estar dentro de un *cosmos* narrativo, se está cuestionando por el *todo* para ese meta-metaescritor. Parecería que "El Ontos en un cuento de Andy" no parece engañar a nadie, pues hablaría de este mismo estudio; sin embargo, nos muestra algo más, un detalle irregular, pues más que cuestionarse sobre los modos de un cuento —o "Cuento" con mayúscula—, nos da de pronto epígrafes descolocados. Sí, son preguntas retóricas, son recursos narrativos; pero considerando que este metaescrito es en apariencia un cuento, parece atípico la inclusión de citas como:

> *El Cuento —explicaría Luis Juan Guerrero— se manifestaba por sí mismo y Liebermann lo acogía como a la Parte alumbrada de un oscuro Todo. De igual manera que uno no ve la luz sino cosas iluminadas —porque la luz se revela ocultándose en el acto de mostrar las cosas— Liebermann no veía el Ser, pero el Cuento revelaba al Ser que se desocultaba bajo la forma Cuento. La belleza del Cuento, una vez que Liebermann terminara de pasarlo en limpio, sería el esplendor del Ser puesto en obra (p. 148).*

Éste es el segundo de los tres epígrafes del cuento. ¿Qué son? Parecerían originalmente un epígrafe, pero si notamos más a fondo es una voz disonante, como aquélla que siente Liebermann. ¿Podría ser el Cuento que nos habla? También podría ser ese primer metalector, pero realmente "Un cuento sobre un cuento de Andy" no explica mucho estas cuestiones. Por ello recaía hace algunas páginas la responsabilidad en el lector. Al no conocer el origen de estas reflexiones puestas con una sangría más marcada, queda completamente a merced de la interpretación.

El tercer fragmento es éste:

> *Para que el lector tenga idea —como diría Luis Juan Guerrero— de "la configuración sensible paradigmática que resplandeció en el horizonte histórico y trascendental" de Liebermann vamos a resumir el Cuento que Liebermann, el Elegido, tuvo que copiar al dictado: La elocuencia del robot Pentekostós (p. 149).*

Aquí, la voz ajena parece tornarse menos opalescente: se reconoce seguidora de Liebermann y del Cuento, además de mencionar al profesor heideggeriano;

por lo cual, nos inclinamos hacia el primer metalector. Pero, ¿importa acaso? Los cuentos de Enrique Anderson Imbert tienden a ignorar por completo las situaciones iniciales —como ocurrirá en este momento— para dar paso a una nueva narración y perderse en ella; sin embargo, este cuento parece tener muchos niveles narrativos y podría ser de interés para el argentino seguir enhebrando las capas de ficción y metaficción de su creación. Lo que sí la difiere visualmente —y en las tres ediciones de esta obra— es la variación tipográfica del supuesto epígrafe: colocado con una sangría más amplia como aquellos sueños del profesor Rosen. Descartando la *identidad* de esta voz en cursiva, y atribuyéndola a una *identificación* de Enrique Anderson Imbert al ser un *doble idéntico*, podemos dejar de lado a quién corresponden estas frases, lo que sí nos importa para este estudio es que se trata de una voz *idéntica* a la de nuestro escritor: por la familiaridad con la que trata a Luis Juan Guerrero, por los temas y por la manera en que usa sus oraciones.

Podemos centrarnos, a partir de ahora, en cómo Liebermann confecciona el cuento y da pie a una nueva narración; sin embargo, antes debemos mencionar otro dato importante sobre la especularidad: si bien el narrador-metalector es un *doble idéntico* de Anderson Imbert, Liebermann será un *doble distorsionado*. Pero volvemos al problema de tener tres personajes:

> Con el enajenamiento de un hipnotizado Liebermann siguió escribiendo. Se había propuesto autobiografiarse con un "yo" pero el Cuento lo obligó a que, con un "él", concibiera a un doble, a un tal Karl Klausen, técnico como él, empeñado como él en construir un androide parlante (p. 148).

¿Cuál será el rol de Karl Klausen? Podemos conjeturar que ambos sujetos del cuento son *dobles distorsionados* de Enrique Anderson Imbert. Sin embargo, en estos niveles narrativos: Klausen es un *doble distorsionado* de Liebermann quien esperaba crear a su *doble idéntico* para "La elocuencia del robot Pentekostós", transformándolo entonces en el *doble distorsionado* de un *doble distorsionado*. Sobre esta especularidad, huelga decir: los apellidos Liebermann y Klausen pueden indicar hacia dónde está la lectura del cuento: la heideggeriana de Heber, pues ningún otro personaje tiene apellido italiano, por lo cual, la lectura croaciana no tiene mucho sentido según el escritor. Tantos apellidos alemanes parecerían guiarnos hacia el lado ontológico del cuento. Ya hemos visto cómo Anderson Imbert concibe los nombres de sus personajes con mucho cuidado, por lo cual esta afirmación se respalda tras buena parte del presente análisis. Ni mencionar también que Karl Klausen tiene un aspecto notable e inexistente en

otros cuentos: la repetición de la letra inicial, por no decir lo atípica de la letra K en el idioma español.

Entonces, nos enteramos de lo que ocurre en el meta-metaescrito: Karl Klausen decide crear un robot parlante con ayuda de prótesis de garganta de la empresa donde trabaja. Para esto, renta una casa con un sótano donde rendían culto los Pentecostales, un grupo de extremistas religiosos que afanaban sus ritos en el mito de Pentecostés. Para ello, el meta-metaescrito cita la *Biblia*, exactamente el pasaje donde lenguas de fuego llegan a las cabezas de los apóstoles concediéndoles el don de las lenguas, el don que Klausen busca en su robot, el don de esa voz que susurra Cuentos a Liebermann, unidos para solucionar el debate entre el italiano y el alemán.

> […] De pronto vino del cielo un ruido semejante a una fuerte ráfaga de viento que resonó en toda la casa donde se encontraban. Entonces vieron aparecer unas lenguas como de fuego que descendieron por separado sobre cada uno de ellos. Todos quedaron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en distintas lenguas, según el Espíritu les permitía expresarse" (*Hechos de los Apóstoles*, 2:1-41) (p. 150).

Abreviando la confección de esa gran boca a partir de retazos de prótesis generará al robot Pentekostós.

> Hasta que Klausen, un día en que está muy desanimado, hace al azar una caprichosa conexión de cables y el robot lanza una especie de vagido o quejido. Es la señal de que está terminado. […] Klausen decide bautizarlo, como a un niño recién nacido, y puesto que lo ha terminado a la quincuagésima semana, lo bautiza en griego: Pentekostós. Apenas lo hace, el robot rompe a hablar. Pero no en inglés. Las sílabas que profiere, unas melodiosas, otras guturales, son ininteligibles. Es un Bla-bla-bla, un balbuceo babélico y bárbaro. Es cháchara. Es la glosolalia del éxtasis (p. 151).

La teoría del balbuceo del lenguaje de Gilles Deleuze sostiene que el lenguaje surge como una expresión libre e incontrolada, no necesariamente comunicativa. Klausen crea al robot Pentekostós el cual balbucea siguiendo esta idea de expresión espontánea y sin intención. Deleuze describe este lenguaje como un éxtasis melodioso y gutural (Deleuze, 2016, pp. 150-152); así, esta forma pura de expresión literaria evoca conceptos como el Aleph y el Zohar borgianos. El meta-metalector reconoce el progreso en su trabajo al apreciar el lenguaje in-

controlado del robot. El lenguaje del robot Pentekostós es una forma de expresión libre e incontrolada. Claro, en el relato aún faltarán combinarse algunos cables de forma aleatoria —como balbuceando— para descubrir el auténtico prodigio.

El meta-metaescrito termina con el robot exclamando "Milagro" tres veces. En seguida una separación de tres asteriscos marca el final de este meta-metaescrito. Es interesante que Anderson Imbert no terminara como las otras narraciones: abandonando el cuento dentro del cuento en este momento.

El cierre del cuento nos remite a "El caso del detective impotente", pues la reacción es inesperadamente extraña, con una yuxtaposición narrativa como buen relato breve:

> Al llegar a las tres últimas exclamaciones del personaje Klausen —"¡Milagro, milagro, milagro!"— Liebermann soltó el lápiz como si le quemara los dedos. Ya no tenía nada más que hacer. En cuanto artista (artesano, más bien), cesó. Era ahora un supernumerario, superfluo, superado. ¡El Cuento se había hecho solo! Su propia cabeza había sido un recipiente vacío que se lo llenaron para luego volvérselo a vaciar. De que la inspiración y el entusiasmo que lo exaltaron cuando se le despertó la vocación de cuentista no le daba nada. El Cuento se había consumado, sí, pero consumiéndolo a él. El Cuento, triunfante; él, aniquilado. Como a uno de los tantos residuos inservibles —ceniza de fundición, viruta de carpintería, escoria de fragua— el Cuento, violentamente, lo arrojó fuera de sí. "Es injusto", murmuró Liebermann. Y oyó que el Cuento, engreído, lo ninguneaba:
>
> —Tú, autor, ya no vales nada.
>
> Liebermann lo examinó de arriba abajo con la mirada fría del crítico y, sintiéndose otra vez libre, al tiempo le contestaba: "Pues tampoco tú, Cuento, vales mucho", lo tiró a la basura (pp. 151-152).

¿Qué clase de final es éste? El cuento tiene toda la estructura metaficcional vista desde el inicio de este estudio: una poética de lo absurdo. Un cuento que no se escribe, un cuento que se tira a la basura; ambos llegan a un cénit demiúrgico, para caer desde lo alto. Liebermann sucumbió ante una voz mística proveniente del numen; pero debemos recapacitar la función de este Cuento como personaje: es justamente la metaficción en juego. Si con "El caso del detective impotente", el *personaje real* descubría su cualidad de invento; en este relato *lo inventado* sale a una posición *real*, al grado de poder dictarle su quintaescencia al Elegido.

Podríamos señalar también que, en *El tamaño de las brujas*, tiene en su índice dos cuentos más antes de acabar el libro: "Historia de historietas" ya analizado como metaliterario y "Un moñito y un espejo", cuento autobiográfico donde no hay una presencia relevante de lo metaficcional, así que se descartó para el presente estudio. De ahí, termina con veinte casos, como libros anteriores. Mencionamos esto pues, "El tamaño de las brujas" mostraba a un Enriquito niño, y "Un moñito y un espejo" tiene una trama similar: "El padre, Enrique, el hijo, Enriquito" (1999c, p. 158) siendo quizá una lectura circular de cómo el autor se ve duplicado en su libro. Esto sin mencionar el cuento "Halley" donde el personaje principal resulta ser Enrique Eduardo.

En general, las referencias de *El tamaño de las brujas* parten de una anécdota personal y terminan con una más profunda. Desde una anécdota simple sobre cómo un pequeño descubre a una mano del tamaño de castillos cambia hasta algo tan complejo como "Un cuento dentro de un cuento en un cuento de Andy: «La elocuencia del robot Pentekostós»".

> A veces, como en las historias discutidas anteriormente, Anderson Imbert retrata la soledad humana como la consecuencia de intentos fallidos de conexión emocional. Muchas de sus historias, sin embargo, se ajustan a un paradigma donde una figura ya aislada se ve repentinamente amenazada por algo inesperado. […] Es, en parte, la creación de un orden cultural que se rompe cuando, en cada historia, el personaje central sufre algún percance paralizante (Lusky, 1979, pp. 32-33).[26]

[26] El original en inglés dice: "Sometimes, as in the stories discussed above, Anderson Imbert portrays human solitude as the consequence of failed attempts at emotional connection. Many of his stories, however, conform to a paradigm in which an already isolated figure finds himself suddenly menaced by some unexpected threat. […] The protagonists of these stories are newcomers in an unfamiliar city or country, and their loneliness and disorientation in an alien setting help to create an atmosphere of solitude in the first paragraphs of the story. Typically, they are writers, scholars or teachers. While the insistent choice of these vocations for his characters might be ascribed to an autobiographical inclination on Anderson Imbert's part, it could also be remarked that Anderson Imbert has peopled these tales with figures who, by their very professions, are engaged in the creating, interpreting and transmitting of culture. It is, in part, the creation of a cultural order which is disrupted when, in each story, the central character suffers some crippling mishap" (la traducción es propia).

Si bien estos personajes solitarios —y hasta marginales— reflejan a *dobles idénticos* de Anderson Imbert; tenemos muchos ejemplos donde no se desarrollan tal cual como esperaríamos: un profesor argentino al cual le interesa sobremodo la historia de la literatura y la crítica; sino algo más sutil. Así, el autoescarnio puede salir a la luz por medio de esta *identificación* con el autor, pues quién mejor para burlarse de su propia situación que uno mismo. Ya lo decía el detective impotente: el autor no puede darle más inteligencia que la suya a sus personajes: pues lo mismo sucederá con estos *dobles idénticos*: tienen las mismas aptitudes que Enrique Anderson Imbert, e incluso podrían estar acomplejadas como el autor. Sin embargo, como lo mencionaba en una entrevista citada anteriormente: pensar que se tratan del mismo Anderson Imbert, sería un error.

El personaje *autorreferenciable* funciona como un elemento irruptor cuando descubrimos a quién se emula: es una manifestación metaficcional pues nos hace pensar en las posibilidades de que ese sujeto sea realmente un ente de la vida cotidiana, sacando la ficción a nuestra realidad. Si el autor trata mal a su propia creación es porque se está burlando —no sólo de sí mismo— sino del sistema literario donde está inmerso. El personaje *identificado* con el autor, ya sea un *doble idéntico* o *doble distorsionado*, tendrá un carácter metaliterario, pero también intertextual. Y por eso, la *metaficción autorreferenciable* es la más compleja de las repasadas hasta ahora, pues se complementa con todos los niveles anteriores.

Dejemos también un ejemplo: la constante referencialidad estructurada por Anderson Imbert hacia su obra. En *Teoría y técnica del cuento* suelta constantemente frases del tipo: "En mi cuento [tal]" o "Al escribir [tal]". Regresemos a esa anécdota donde un tal Bent Miró viajó al pasado para conocer a Luis de Tejeda. Es una refabricación del precepto del escritor: se deconstruye al autor en una pieza artística. Pero el proceso a la inversa también es realizado por Enrique Anderson Imbert. Esto también será recurrente y constante en su obra literaria: un *yo* a modo de *doble idéntico* del argentino quien inicie una anécdota y se pierde en una nueva historia.

> Ciertos temas ayudan al crítico a reconstituir la psique del cuentista. El método, pues, es abstraer temas de las obras completas de un autor individual para documentar modos de la sensibilidad y la imaginación y la inteligencia humanas. El crítico monta en el tema de un cuento —que es la estación de la partida— y en ese vehículo viaja hacia remotas estaciones: la terminal es una comprensión de la psicología de un narrador y aun su cosmovisión (Anderson Imbert, 1979, p. 195).

La recurrente especularidad creada por el autor nos permite comprender a este proceso como algo ajeno a la narración, detonando la metaficción.

La metaficción fantástica

La literatura fantástica tiene como base la imaginación y la ficción, por lo cual no sería raro incluir elementos metaficcionales en su estructura. Hasta ahora hemos visto diversas modalidades de la metaficción y cómo aparece en los cuentos para referirse a sí mismos o al proceso de su creación, rompiendo con la barrera entre el mundo ficticio y el mundo real. Recordemos: lo fantástico es una superposición de mundos posibles, uno de ellos *identificado* con el nuestro. Si este nivel de *identificación* trasciende desde los personajes hasta el mundo ficcional, podemos encontrar relatos metaficcionales donde ocurra algo similar a lo visto en los cuatro apartados anteriores. Esto podría añadir un nivel adicional de profundidad y significado al análisis literario, continuando con la reflexión sobre la naturaleza de la literatura al hablar de la metaliteratura.

Ubicamos narradores metaficcionales dentro de la propia historia, estos son conscientes de su propia ficción e interactúan conscientemente con ella. Hemos visto ya un escalonamiento desde lo clásico hacia lo autorreferenciable; pero aquí nos enfrentaremos con un nivel aún más peculiar: pues todo lo dicho anteriormente podría aparecer, sobre todo si la trama del texto amerita un posicionamiento fantástico. Esos personajes autorreferenciales, las temáticas metaliterarias o las instancias intertextuales estarán presentes en estos textos; sin embargo, supeditadas a una potestad mayor: la de la irrupción fantástica.

> Lo fantástico, en principio, parte de una concepción de lo real, lo concreto, lo cotidiano. No quiero discutir aquí el concepto de «lo real», sino señalar que la presuposición de una realidad da pie a lo que se cataloga como fantástico, por contraste; por tanto, como expresión dialéctica […] Entre más extraño sea este transgresor mejor logrado será el efecto, lo fantástico (Pardo Fernández, 2009, p. 12).

Si consideramos esto, la ficción y lo fantástico tendrán una manifestación coordinada: la metaficción fantástica será establecida cuando esta irrupción se haga presente. “La obra literaria se debatirá así, entre lo verosímil y la productividad, entre representarse a sí misma o representar esa «extraterritorialidad» que es el mundo” (Bravo, 1988, p. 21). De este modo, la visión de mundo extendida —es decir: el relato— estará mediada por ese pequeño punto de quiebre.

Lo fantástico está dentro de los límites intratextuales: el quiebre se desarrolla dentro de la narrativa, y es aquí mismo donde la metaficción se manifiesta. A diferencia de una metaficción clásica donde la tipografía podría fungir como detonante del nuevo orden, la metaficción fantástica tiene las mismas limitantes textuales de este tipo de discurso.

Iniciemos con un texto breve de "La granada" en *El gato de Cheshire*:

> Sentado con el libro abierto sobre la mesa parecía leer. En realidad estaba mirando el gato que se lavaba la cara, debajo de la mesa. Lo que no entiendo es cómo podía verlo, a través del libro, a través de la mesa (1999a, p. 20).

Este cuento nos muestra una escena típica de la literatura fantástica: una habilidad extranormal; pero, ¿de dónde viene? No parece ser realmente propia del individuo, sino del contexto detonante. El narrador-personaje —y metalector— nos cuenta su experiencia: está frente a un libro —materialización del proceso lector— el cual le permite poderes más allá de lo cotidiano. En esta obra encontramos un metaescrito y un metalector, pero el texto es ignorado: es un objeto sin poder en su lectura como ocurrió en "El grimorio", más bien, no te permite leerlo para dar paso a un hecho irreal: el ejemplar se torna transparente y permite mirar a través de una mesa. El objeto de aquello es un gato como el que intitula esta antología.

En otro caso no existe un metaescritor: lo insólito, por su parte, entra para causar un efecto fantástico. El metaescrito es entonces otro soporte irracional:

> Uriel podía meter las manos y abrir el agua como se abre un libro: el agua, sin perder su fluidez, se dejaba separar en láminas que él, con delicados dedos, iba hojeando y mirando atentamente, con la sonrisa en la boca (1999a, pp. 113-114).

Proveniente de "Esquemas de lo posible" este nuevo texto fantástico posee otro metaescrito atípico: el soporte varía de nuevo pues ahora es el agua misma. Similar a Moisés y a los Santos, el nombre de Uriel tiene reminiscencias angélicas. El texto, por sí mismo vuelve a ser irrelevante porque se recae toda la tensión dramática en el hecho fantástico. El objeto central de la obra —el metaescrito— está ahí siempre, pero no es interpretado, sino que afecta al metalector: ya sea permitiendo a alguien ver a través de él o leer el agua, se está viendo una constante: el poder de la palabra escrita, como se vio en "El grimorio" y algunos otros textos.

De *La botella de Klein*, encontramos el cuasicuento "4. Cálamo currente". El texto trata sobre el descubrimiento de un libro en un desván y cómo este ejemplar va cobrando fuerza, controlando a su lector. El paratexto, "Cálamo Currente", hace referencia al latín, posible traducción de "pluma corriente": la pluma —cáñamo— es evidentemente metonimia del proceso de escritura, vinculada con el metaescrito del relato. Además, el término "corriente" sugiere el flujo o el movimiento, referencia a la escritura o a la magia del libro.

> Es de noche. Andrés, su hija Carmencita y el perro, explorando el desván de la casa a la que se acababan de mudar, descubren un viejo libraco: en las tapas negras no hay letras sino símbolos cabalísticos y las páginas están en blanco. ¿Será que la escritura se ha desvanecido con el tiempo o, al revés, que escrita con tinta invisible sólo aparecerá cuando se la trate con el reactivo correspondiente? (1999b, p. 201)

Cabría recordar que "Cálamo currente" aparece plasmada también en "El grimorio" (2008, p. 137), lo cual nos puede guiar a una posible vinculación entre ese libro imposible y uno que cobra vida para vengarse de su lector. Ambos libros tienen una portada atípica y su contenido es aún más extraño: el blanco total en este cuento contra las aljamías atípicas del de Ravinovich. Ambos personajes tratarán de desentrañar los secretos del ejemplar.

> Y al acercarse al libro ve que en las páginas, antes en blanco, ahora unos nerviosos rasgos de tinta le ordenan que se deje de experimentos químicos, apague la luz, se vaya a dormir y nunca más ¿entendido? nunca más ronde de noche al libro. Andrés, como hipnotizado, se siente compelido a obedecer. Obedece. A la mañana siguiente —le han prohibido que vigile de noche no de día— echa una ojeada al libro: la frase se ha desvanecido (1999b, p. 202).

Andrés se ve obligado por una hipnosis metaescritural a obedecer las órdenes del libro. Aunque es un metaescritor, no tiene control sobre ello, esto ya se había visto en un par de cuentos metaliterarios. El metaescrito se rehúsa a permanecer escrito y manifiesta su poder como actante central del relato.

> Esa noche, Andrés, obediente, no se mueve de la cama a pesar de que oye que el perro gruñe, ladra, gime y le rasguña la puerta. Antes del desayuno mira el libro: los nerviosos rasgos de tinta le ordenan ahora que mate al perro, "por molesto". Andrés no puede menos que obedecer: mata al perro y lo entierra

en la huerta del fondo. También esa noche, siempre, obediente, Andrés está dispuesto a no moverse de la cama; pero de pronto Carmencita irrumpe en el dormitorio a gritos:

—¡Papá, papá! ¡Una mano, suelta, que camina como una araña! ¡La he visto, la he visto! Salió de los estantes de tu biblioteca...

Poco a poco Andrés comprende la situación: es que Carmencita, habiendo sospechado de que algo raro ocurría, decidió montar la guardia en el escritorio, encendió el fuego, se arrellanó en el sillón, se puso a leer y... (p. 202).

La pérdida de control se da por completo: la palabra que obliga a matar al perro y esa mano desprovista de cuerpo son elementos disrruptores. Uno de ellos, la mano proveniente del libro se contrapone con la del protagonista: ambas tienen posibilidades de crear, de escribir, de utilizar ese *cálamo currente*: el poder de la palabra gráfica y el movimiento. Pensemos: metaescrito y metalector tienen la posibilidad de tener el rasgo actancial de metaescritor en partes iguales.

Lucha contra esa extraña fuerza que lo domina, lucha contra sí mismo, agarra una tijera para clavársela a Carmencita en el corazón, agarra el libro no sabe para qué, arroja la tijera al suelo y el libro al fuego.

Cuando Carmencita entra en la habitación encuentra a su padre estrangulado por una mano que ha dejado huellas de dedos en la garganta (p. 203).

Al final descubrimos al protagonista muerto, estrangulado. El metaescrito rechazó al metaescritor y terminó con su vida: en cierto modo, hacemos una intersección de "El grimorio" con "El caso del detective impotente" y aquel metarrelato de "La elocuencia del robot Pentekostós". Los temas de interés para Enrique Anderson Imbert se ven plasmados en un relato fantástico, y nuevamente vemos el trágico destino de aquellos valientes que osan enfrentarse con el destino, con la palabra y con el poder sobrenatural del libro.

De entre los cuentos de *El gato de Cheshire* —antología nombrada como "fantástica" por el mismo Enrique Anderson Imbert— encontramos "Examen de conciencia profesional". El cuento tiene muchos elementos necesarios para este análisis, por lo cual se transcribirá de forma íntegra: recordemos que se tratan de casos y tienden a ser menores a una página y no rebasar las dos cuartillas en un libro impreso.

> Mientras estoy soñando me siento preso en una realidad disparatada. Al despabilarme, recobro la libertad; y una de las maneras de ejercitar mi libertad es escribir inteligentemente sobre mis disparatados sueños. Es lo que siempre he hecho: elegir, de las mariposas que cayeron muertas durante la noche, las alas que mejor me sirven para la marquetería de mis cuentos. Lo malo es que, desde hace unos meses, suelo olvidarme de lo que sueño. ¿Se me estarán aflojando las fuerzas poéticas? Olvidarme de algo tan inútil como un ensueño podría indicar que mi interés en la vida se está volviendo cada vez más práctico y, por lo tanto, antipoético. Quizá, si sigo olvidándome de lo que soñé en la víspera, deba dormir menos, dormitar más; y en ese estado fronterizo dirigir mi ensoñación hacia formas literarias. Aunque no. De nada me valdría. Los cuentos, automatizados, me saldrían menos profundos, menos lúcidos. Sin contar que, en una de esas duermevelas, me psicoanalizo sin querer y, como en una clínica, me curo de mi neurosis y se me van las ganas de escribir. Al final de cuentas me parece que lo más prudente será comprar sueños ajenos: dicen que la verdulera de la esquina los vende baratos, surtidos y de varios colores. Hasta podríamos llegar a un arreglo. Nos acostaríamos juntos. Ella se quedaría dormida en mis brazos. Yo la penetraría así, sin despertarla; ella, a su vez, me metería su cabeza dentro de la mía y yo le vería todo lo que estuviera soñando, con colores y todo (1999a, pp. 161-162).

Lo onírico vuelve a aparecer de nuevo, pues es un elemento común para los relatos fantásticos. El metaescritor toma su inspiración de los sueños, y para cuando no tenga sueños interesantes, propone expropiar los de alguien más. Aparece nuevamente la automatización de la escritura, como si los textos pudiesen surgir de forma automática y alguien pudiera interiorizarlos —como plagiando— y hacerlos suyos.

"Examen de conciencia profesional" utiliza la metaficción: encontramos la reflexión sobre la naturaleza misma de la escritura y del acto de crear cuentos surrealistas. El narrador describe cómo utiliza sus sueños para crear sus obras, pero luego se preocupa por olvidar los detalles de sus sueños; enriquecer su propia escritura con ensoñaciones ajenas puede ser una metáfora para el acto de incorporar elementos ajenos a su obra y a su creatividad. En cuanto a lo fantástico, se juega con la idea de poder "comprar" sueños y meterse en la cabeza de alguien más; podría argumentarse incluso que se trata de un simbolismo sobre el coito, pero esta lectura supera los límites de nuestro trabajo.

En cuanto a las figuras retóricas, se pueden identificar metáfora relacionadas con la labor escritural en la descripción de las mariposas muertas y sus alas como

recurso de imaginación. A su vez, la compra de sueños parece una ironía: una crítica a la naturaleza artificial y comercial de la creación artística. De ser cierto esto, deberían cesarse la compraventa —¿metonimia de violación?— de estas actividades. En general, este cuento es un ejemplo de cómo la metaficción y lo fantástico pueden ser utilizados para crear una narrativa surreal y absurda que cuestiona la realidad y los valores convencionales de la literatura por medio de textos metaliterarios.

Pasemos ahora al último texto a analizar dentro de este bloque: "Basualdo canta la palinodia" de *El tamaño de las brujas* (1986). El título ya de por sí es premonitorio y advierte el error de Basualdo; este término "cantar la palinodia" refiere a alguien reconociendo sus equivocaciones, una corrección o retracción de un hecho pasado.

El narrador tarda en presentarse, se llama Anderson —*doble idéntico*— y trabaja en una revista literaria. Bajo el pretexto de una carta recibida del tal Basualdo, nos cuenta sobre un amigo suyo Cunqueiro, un pésimo escritor —"Los tres libros sobre fantasmas que se hizo imprimir nunca encontraron lectores […]" (1999c, p. 29)— pero excelente orador de relatos fantásticos cuando apura un whisky.

El protagonista reconoce también: "Lo he leído, lo he oído. Él me interesaba. Sus cuentos, no. ¡Cuidado! ¿eh? Me interesa la literatura fantástica, pero a condición de que sus autores no crean en lo sobrenatural" (p. 29). Esta premisa arrojada con tanta simpleza en el segundo párrafo del cuento será la seña de todo lo que ocurrirá con el texto: la irrupción de lo sobrenatural y el por qué está colocado entre la metaficción fantástica y no en la autorreferenciable. El narrador comparte el nombre y profesión con nuestro autor; por ello, este *doble idéntico* queda a segundo plano, porque es el metalector de una carta de Basualdo. El narrador reconoce que él no es escritor, Basualdo sí, por lo cual podemos colocarlo como un *doble distorsionado* del mismo metalector.

Anderson —el personaje metalector— comienza a revisar la carta escrita por Basualdo donde confiesa: "[…] nos hemos equivocado con Cunqueiro. Tendremos que retractarnos y hacerle justicia" (p. 30). Entonces, después de un asterisco —tres en las reediciones de Corregidor— sigue la carta de Basualdo: metaescritor, nuevo narrador, y testigo de todo lo central del cuento; al menos para cantar la palinodia.

"Anoche di una conferencia en la C.A.D.E. sobre «fantasías y fantasmas en la literatura»" (p. 32). Esta primera referencia emula los cuentos intertextuales donde altera la realidad: la SADE es la Sociedad Argentina de Escritores; el cambiar "Sociedad" por algún sinónimo que inicie con C le da un dejo de cre-

dibilidad, como si el lector despistado pudiese relacionarla con una comisión real, o el lector ideal reconozca las costuras del entretejido narrativo. Después de esta conferencia, donde refuta a Louis Vax por medio de Pierre-Maxime Schuhl, abandona el recinto descubriendo que se olvidó del paraguas. Al volver, Gilberto Cunqueiro lo aborda de improviso: "¡Noche de perros!"; "Noche de fantasmas", corrige Basualdo (p. 31). A partir de esto, surge una plática sobre qué es un fantasma y cómo Cunqueiro acababa de ver uno, justamente a Gramajo, el secretario de la CADE. Las explicaciones de cómo se dio el encuentro son extrañas pues el secretario sigue vivo. De pronto, el fantoma del secretario le dice en la concurrida intersección de Santa Fe y Uruguay sobre la conferencia de fantasmas, algo se sintió extraño y en ese momento *flasheó* y Gramajo desapareció: justamente con la palabra "fantasma".

Basualdo cree que Cunqueiro le quiere tomar el pelo, o "[…] intentaba pasarse de la escuela fantástica a la realista. Para dar un toque de realismo a su fantasma lo describía como vivo" (pp. 34-35). En palabras de este metaescritor vemos cómo se limita a creer solamente en su objeto de interés y de deseo. La larga retahíla de ideas de este orador de espectros, más cercano a hablar de ellos que a escribirlos es interrumpida de pronto por el encargado, preguntando si había hallado el paraguas perdido.

> —Sí, gracias, y acá me entretuve con el tema favorito de nuestro amigo Cunqueiro...
> —Ah, entonces perdóneme por haberlo sacado de sus pensamientos; yo también estaba pensando en él —dijo el encargado, y al tiempo que murmuraba "¡Pobre señor Cunqueiro, lo vamos a extrañar!" encendió la luz. Casi me caí de espaldas. Sobre la mesa, un vaso vacío; al otro lado de la mesa, una silla vacía... ¡Y nada más! ¿Dónde estaba Cunqueiro? La luz lo había borrado.
> El encargado continuaba:
> —Yo fui el primero en enterarme porque atendí el teléfono cuando llamó el señor Gramajo. Era para disculparse por no poder asistir a la conferencia de usted. Había tropezado en la esquina de Santa Fe y Uruguay con el señor Cunqueiro, y no bien le avisó que usted hablaría sobre fantasmas el señor Cunqueiro cayó muerto de un ataque al corazón (p. 35).

La explicación, como en todo cuento fantástico no satisface del todo a la indeterminación que encontramos en esto. Basualdo se arroja a pensar: "El alma de Cunqueiro, creyéndose viva, se fue tan campante a la C.A.D.E. para no perderse de mi conferencia. Amable ¿no?" (p. 36). Termina la carta con el títu-

lo: "Tengo, pues que cantar la palinodia. Sí, querido Anderson: ahora admito que los fantasmas existen" (p. 36).

El metaescrito termina y volvemos a toparnos con nuestro primer narrador, metalector de esta correspondencia. ¿Qué ha sido todo esto? Un oficio como éste emula lo que en el siglo XIX determinaba a lo fantástico. ¿En quién recae la responsabilidad de haber visto a los fantasmas?; definitivamente no en Anderson —el personaje— sino en Basualdo. Como se mencionó en capítulos anteriores, esto es un elemento identitario de los discursos posmodernos, pues tratan de retomar los recursos de otras épocas para armar maneras innovadoras de presentar lo fantástico. En este caso, se realiza por medio de todo el último párrafo, y cierre del cuento:

> Querido Basualdo —le he respondido por escrito— cuando te aconsejé que probaras la mano en temas sobrenaturales para ver si así te librabas de tus temas naturalistas, no previ que intentarías engañarme contrabandeando un cuento en forma de carta. Tu historia es burda. Ni siquiera es humorística. Si lo que deseas es que te la publique en mi suplemento literario deberías resolver sus muchas contradicciones. ¡Ojo! Estábamos de acuerdo en que el creer en fantasmas no inspira necesariamente buenos cuentos, pero tampoco el no creer en ellos garantiza que uno ha de escribirlos bien. Será mejor que vuelvas a tu realismo (p. 38).

Si la carta para el personaje metalector tiene errores, ¿por qué se considera como cuento de *El tamaño de las brujas*? Si el Anderson personaje tiene una *identidad* con el escritor; entonces no debería haber pasado los tantos filtros de calidad impuestos por el profesor tan perfeccionista de la palabra. Hemos leído, no sólo un cuento a modo de carta que resulta ser un cuento; sino, además, un mal cuento según el metalector. En fin: la misma poética de lo absurdo por medio de un *anticuento*.

Anderson Imbert usa la metaficción para contarnos lo irrelevante: introduce una carta la cual, aunque corresponde con el mismo prototipo textual, no sirve para sus propósitos apelativos, pues el metalector no le presta atención; la función apelativa no es satisfecha, por lo tanto, lo leído parecería irrelevante. Los *dobles* están presentes más en este cuento que en otros ejemplos pues existe un *doble* personaje y *doble* fantasma. El metalector tiene una postura reacia y cree que le están mandando un cuento para el suplemento. Si Cunqueiro realmente existió —pregunta clásica con un autor de la calaña de Anderson Imbert—, al menos en el plano del relato, Anderson (personaje) no debería dudar de las

palabras de Basualdo pues él mismo introduce a Cunqueiro en la narración al decir que es un autor mediocre: más orador que escritor. Murió recientemente, por ello, la carta; entonces, ¿por qué Anderson no debería creer en Basualdo? He aquí el gusto por la metaficción: sus reglas y sus funciones no tienen un sentido estricto, no se sabe por qué se rehacen las reglas, sólo se disfrutan, pues ellas le dan a la composición literaria una nueva apertura.

Todos estos elementos metaficcionales están claramente enfocados en darle un giro al relato; sin embargo, lo importante será lo fantástico. Esta afirmación se sostendría sólo si nos quedáramos en el plano autorreferenciable o metaliterario; pero para hablar sobre lo fantástico se debe usar al fantástico: fondo y forma entremezclados para que *impresión*, *exégesis* y *juicio* converjan en un punto específico de lo no mimético. El *quid* del cuento está en aquello imposible: en el hecho fantástico y no sólo en cómo Anderson se materializa en el relato o cómo se habla sobre la construcción de un texto.

En los cuentos fantásticos analizados, la metaficción permite a los personajes, narradores o autores interactuar conscientemente con el texto o con su propia creación. Esto puede ser utilizado para crear un efecto de sorpresa, humor o para hacer una reflexión sobre la narrativa y su significado. A menudo, la metaficción es un elemento clave para hacer que la obra sea más atractiva y compleja, pues proporciona una nueva perspectiva sobre la historia y los personajes.

En general, los narradores metaficcionales aportan profundidad y significado a los cuentos fantásticos al permitir a los autores reflexionar sobre la literatura y la realidad. En estas obras, personajes o narradores interactúan conscientemente con el metaescrito y destacan la importancia de la metaficción en la literatura fantástica. Esperamos que lo propuesto aquí sirva de reflexión para saber analizar la obra literaria desde una perspectiva distinta.

Casos mixtos

Los cinco tipos de metaficción vistos hasta ahora nos sirven de guía para observar la metaficción focalizada; pero, en ocasiones es posible entremezclar diferentes tipos de metaficción en una misma obra. Al combinarse entre ellos, puede crearse una experiencia literaria aún más compleja y rica. Por ejemplo: un autor puede incluir un personaje metaescritor, y que, a su vez, ese texto incluya referencias intertextuales a otros textos, los cuales pueden ser metaescritos, cuestionando la propia naturaleza de la ficción de forma reflexiva. Es importante considerar la confusión del lector ante tantos tipos de metaficción, por lo cual quizá habría de pensar en si esto va de acuerdo con el fondo y la forma: ¿interesa plasmar distintas perspectivas en un mismo relato?; en su mayoría: sí.

Estos casos mixtos no se adhieren a un solo tipo de metaficción, sino que combinan diferentes elementos para enriquecer la intención del autor, permitiendo explorar una amplia variedad de técnicas narrativas. Analizamos anteriormente "El grimorio", un texto donde aparecían todos los tipos de metaficción propuestos. Pero ahora empezaremos a ver ejemplos orgánicos donde la interpretación se vacía a varias vertientes. El análisis de éstas será sólo una parte del todo, pero suficiente para plasmar nuestra postura.

Así, empecemos a ver cómo la metaficción puede venir en distintas presentaciones y para esto, revisaremos el primer ejemplo: en "Las dos reseñas", del libro *La botella de Klein*, encontramos una serie de duplicaciones que trascienden las categorías de *doble idéntico* y *doble distorsionado*, y añaden todas las otras formas de metaficción, salvo por la fantástica, debido a que la narrativa se desarrolla dentro de todos los planos miméticos. El título ya causa una impresión de un doble y de la inclusión de una metaliteratura: "Las dos reseñas". Además de este umbral, aparece otro: un epígrafe sobre las narraciones de Edelman provenientes de *Técnicas del punto de vista en la novela argentina contemporánea* (1981), donde se plantea:

> *Las narraciones de Edelman no alcanzan a ser laberínticas porque el lector no tiene tiempo para perderse en ellas: entra, da unos pasos y sale corriendo sin ninguna dificultad. Son más bien caóticas. Edelman delega la responsabilidad de narrar a un "yo" ficticio que no revela, desde dentro de la acción, el punto de vista ni de un protagonista ni de un testigo, Narra desde fuera pero tampoco es omnisciente. En realidad no narra desde fuera pues ese "yo" describe con pronombres de tercera persona a personajes presentes que, a su vez, con pronombres de tercera persona e está refiriendo al "yo" del ausente. Para el colmo el "yo" se refiere a sí mismo con un "él". ¡Imposible!* (Xavier Sante-Croix, *Técnicas del punto de vista en la novela argentina contemporánea*, Buenos Aires: Instituto de Literatura Iberoamericana, 1981, p. 97) (1999b, 170).

Esto podría ir de la mano con el análisis ya realizado sobre Pulpeiro, el develador de supercherías aparecido en la serie "Intelligentsia". No ha empezado el cuento —*strictu sensu*— y ya nos ha otorgado información falsa; ¿o el cuento está ahí metido en la *pseudocita*? Y, sobre todo, ¿*pseudocita* de qué?, de una de esas dos reseñas en cuestión, aparentemente; aunque el primer lector de este texto no lo reconocería. Esta incertidumbre es justamente el punto base de la metaficción: lo presente y ausente en la obra. Que se mencione un libro que no se ha creado con seis años de antelación, ya es algo que rompe el contrato de verosimilitud. Además de plantear la premisa de la historia: un *yo* y un *él* entretejidos:

parecería cínico de su parte decir que un escritor confunda estos elementos cuando él mismo realiza esta acción; de hecho, no habríamos llegado a la conclusión de los *dobles idéntico* y *distorsionado* ni la autorreferencialidad de no ser por esta confusión entre un "yo" y un "él".

El cuento tratará sobre un conflicto entre dos reseñistas para un periódico: los supuestos Edelman, Guiñazú y Xavier Sainte-Croix serán los protagonistas de la historia. Y se dice "supuestos" porque estos nombres no aparecen en una búsqueda por los archivos y repositorios de la historia; pero ya veremos cómo es que se va complicando el asunto de estos "yo" y "él" confabulados. Es verdad que son personajes literarios y los nombres pueden salir de la imaginería del autor, pero ya colocar una cita de una supuesta crítica cáustica le da cierto carácter de verosimilitud: como aquella referencia a *Historia de la literatura hispanoamericana* la cual le sirvió de pretexto a Andrés Bent Miró para hacer un viaje en el tiempo. Con estas premisas, podemos ir siguiendo la argumentación y comprender hacia dónde lleva esto.

Si esto no es suficiente, tenemos el nivel autorreferencial del cuento: el protagonista en primera persona, quien no teme denominarse "anfibio" (1999b, p 171) al pasar por los dos lugares del periódico: la redacción y la edición. "El diario —tribuna de un partido de izquierda que agonizaba bajo la dictadura del año 31— era pobre pero orgulloso" (p. 171), donde "Los de arriba se quejan del entrometimiento de los de abajo […]" (p. 171).

La narración tiene intermediaciones extrañas: "Pero me estoy entreteniendo en vez de entretenerlos con la escena de Sanguinetti *versus* Guiñazú; Agulleiro *teste*" (p. 171). En este punto, aparece una nota al pie: algo más irruptor que la voz dirigiéndose a un lector hipotético; y entonces explica que "Manuel Z. Agulleiro, después de dos años de eficaz actuación en la Unión de Obrero Impresores, ha pasado a ser el digno director de la *Revista Poligráfica Argentina*" (p. 172). Parece no venir al caso, pero las descripciones de personajes son muy simbólicas; sobre todo porque el embrollo metaficcional está ahí.

Más tarde, conocemos a Sanguinetti —con lo bélico en su apellido—, uno de los primeros luchadores por los derechos proletarios; por el otro está Guiñazú —que bien podría evocar la palabra "guiño"—, "[…] un mocoso sin historia" (p. 173), con una cara infantil y —machismo aparte— voz "de señorita de Filosofía y Letras" (p. 171).

La perorata sobre quiénes son estos personajes vuelve a ser interrumpida por un "Perdónenme la digresión. De tanto corregir pruebas me he olvidado de cómo se narra. Yo iba a contarles una escena tragicómica, nada más" (p. 172).

Es justo cuando esta voz narrativa —la cual podría ser autorreferenciable— introduce *otro* elemento metaficcional irruptor: una canción:

> La Torre en guardia,
> La Torre en guardia
> la vengo a destruir… (p. 175)

Tonadita que canturreaba Guiñazú. Aquí se refería la guardia del diario: eligiendo temas, despachando comentarios y diagramando. Aunque también podría hacer alusión a su apellido de origen vasco que significa "el que vigila desde lo elevado". Sin embargo, los nombres no son tan relevantes por ahora.

Nuevamente, aparece otra irrupción tan propia de la metaficción clásica:

> (Así, por lo menos, lo confesó después.)
> Tan, tan, tan…
> Los golpes en el riel lo despertaron.
> Tan, tan, tan significaba que las ramas estaban armadas y había que matizarlas (p. 175).

El desarrollo del conflicto se detona cuando Sanguinetti ve el periódico y descubre por palabras de Guiñazú que su reseña no está en la maquetación sino la de Edelman.

> —Oiga —dijo Guiñazú—, esto no lo voy a consentir. El mismo Sainte-Croix me dedicó su libro *Técnicas del punto de vista en la novela argentina contemporánea* y yo lo reseñé en seguida. A lo mejor llegó otro ejemplar al diario y Edelman se lo rapiñó. Pero yo mandé mi reseña la semana pasada ¿no? Y la de Edelman está con los originales de hoy. ¿Por qué no compusieron la mía, que es anterior? (p. 176).

La discusión persiste pues Guiñazú insiste en que Edelman dispuso la otra reseña. Todos están de acuerdo pues se trata de un diario de oposición, de manera que la reseña que ataca los puntos débiles de Sainte-Croix es más coherente que la homilía hecha por Sanguinetti: de ello deducimos que se trata de la reseña puesta al inicio del cuento.

En medio de la discusión podemos descubrir que nuestro narrador personaje, quien puede meterse en las mentes e intereses de los demás resulta ser equiescente: "o se puso pálido, no sé; esto Agulleiro no me lo dijo" (p. 176)

menciona en una contrariedad propia de un narrador personaje con tintes metaficcionales.

La narración usa el mismo epígrafe, el cual ayuda a comprender mejor el relato, a modo de metaescrito para explicar el proceso de composición de una obra de arte literaria

> […] Lo critica porque Sainte-Croix cita a Edelman como ejemplo de novelista que no tiene la menor idea de lo que es el punto de vista de una narración. O sea, que sus novelas son un bodrio. Sainte-Croix es un crítico responsable y si hubiera encontrado algún mérito en Edelman lo habría dicho. Lo conozco bien, como que es mi profesor en la Facultad de Filosofía y Letras.
>
> Sanguinetti (esto sí me lo dijo Agulleiro) se sonrió sardónicamente y bajó la voz […] (p. 179).

El modo en cómo reflexiona se confronta más tarde al revelarse su propia limitante: "(Hago lo que puedo para imaginarme una escena de la que no fui testigo. No soy dios, ni siquiera un relato omnisciente; me limito a inferir lo que pensaron por sus gestos, tal como después Agulleiro me los pintó)" (p. 180): esto es justamente la metaficción puesta en escena.

El clímax de la historia se determina cuando Guiñazú quita la reseña de Edelman para colocar la suya, se remanga y se prepara para trabajar, componer los espacios en blanco —labor de maquetación bien conocida por Enrique Anderson Imbert— y, en medio de la labor, un metal al rojo le salta por el brazo dejándole una marca propia del gremio; ¿será acaso que lo están imprimiendo?

El trabajo sale y colocan la reseña de Guiñazú perfectamente en la *Revista Poligráfica Argentina*. Al final, el narrador menciona que Sainte-Croix se volvió Decano [*sic*] de la Facultad de Filosofía y Letras y, en movimientos políticos, le dio una ayudantía de cátedra a su reseñista.

El cierre del cuento parece un logro para todos, como si de un cuento de hadas se tratase; pero lo importante es cómo se vuelve un relato circular al momento en que el narrador hace este cuestionamiento:

> En cuanto a cuál de las dos reseñas era mejor, nadie podrá compararlas pues la de Edelman nunca se publicó. En realidad, Edelman, personaje ausente, es el gran hueco de todo este relato. Santuinetti, Guiñazú, Agulleiro estaban allí, rodeando el hueco abierto por la ausencia de Edelman. ¿Qué hubiera pasado si de repente, mientras los demás se referían a él, se hubiera aparecido? **No sé**. Más gritos, **supongo**. Alguna trompada… **No sé**. Yo sólo he querido probar mi

objetividad. No ha sido fácil porque adrede, para correr con sus propias armas al catedrático Sainte-Croix, especialista en puntos de vista narrativos, he instalado el mío en el hueco mismo: soy Edelman (p. 183).[27]

Este final sublima la metaficción: la hace tangible y rompe por completo con el castillo de expectativas que podríamos haber tenido. La *impresión* se fue rompiendo a lo largo de la narración con esa posible *exégesis* del "yo" y "él": sí los entremezclaba a propósito para confundir al lector. Esos elementos irruptores: las melodías, los paréntesis, la constante remembranza de ser un narrador; todo eso se tumba por el suelo en cuanto sabemos la identidad de este *anfibio*: el redactor-editor que también juega de personaje-narrador, de una draculiana *no-presencia*, pero que intitula al ejemplar: el supuesto epígrafe confunde al lector, pero realmente es parte de la ficción misma. Tiene momentos de grandeza al decir que desconoce los acontecimientos: es un personaje —en eso estamos de acuerdo— pero podría no dudar tanto convenciendo a su lector con ayuda del pacto de verosimilitud; sin embargo, decide remarcarlo una y otra vez: busca ser objetivo teniendo la subjetividad máxima de un narrador-personaje.

Para concluir con este texto: encontramos elementos atípicos sorpresivos para el receptor. Descubrir que el narrador es esa no-presencia constante, que está en el relato en forma y fondo, no es nada más que una genialidad del mismo escritor: la manera en que se retoma el discurso literario para causar emociones por medio de una *antinarración*. Todo lo supuestamente metatextual simboliza una parte primordial del cuento: los paréntesis, epígrafes, la duplicidad misma del título: todo nos lleva a una deconstrucción de la voz narrativa que supuestamente no tiene, según las palabras de Sainte-Croix.

El *doble idéntico* y el *doble distorsionado* están ahí en un narrador-personaje: ambos son el mismo, pero conocemos a un doble velado durante la mayor parte del relato para descubrir que al quitarse la máscara, su rostro es el de él mismo.

En el cuento "El medallón de plata" aparece nuevamente el apellido Roxlo, así como lo hizo durante nuestro análisis de la metaficción metaliteraria. Aquí conocemos el carácter de un escritor soberbio y erudito —ambas cosas siempre van de la mano en la obra de Anderson Imbert— quien ha propuesto que un medallón —el mismo del paratexto— colocado en una colección privada no es original del siglo XVII sino más moderno, por ello Ermelinda, hija del propietario del medallón, le pide a Salazar desmentir la altanería de Florencio Roxlo.

[27] El subrayado es mío.

Encontramos elementos autorreferenciables sutiles como la presencia de Peter Rogers, "(Pedro Rodríguez, antes de cambiarse de apellido), director del Museo de Antropología en la Universidad de Michigan" (1999b, p. 120), quien ya nos hace un guiño al autor y sus andanzas en Estados Unidos, sus cambios de nombre y situaciones de la vida cotidiana.

A pesar de la falta hacia su padre, Ermelinda Rogers aprecia las charlas de Roxlo por ser modernas, "[…] hablaba también para ella, no de cosas del pasado, sino de los últimos libros, las últimas películas, las últimas modas. […] En la polémica, siempre renovada, e «antiguos» y «modernos», Salazar era un antiguo y Roxlo un moderno" (p. 122). En cierto modo, Roxlo es un *doble distorsionado* de Anderson Imbert, pues será uno de sus antagonistas en este enfrentamiento intelectual y más pues "[…] enseñaba el período republicano, desde Domingo F. Sarmiento hasta Pablo Neruda" (p. 122). Recordemos el gusto del argentino por la figura de Sarmiento. Por otra parte, Agustín Salazar también es un *doble distorsionado* de Anderson Imbert, pues este personaje "[…] enseñaba el período colonial, desde Cristóbal Colón hasta Andrés Bello" (p. 122). Así como apreciamos en el cuento dentro del otro cuento, aquí vuelven a aparecer dos *dobles* en posturas ajenas.

Si tuviésemos que lanzar una hipótesis sobre por qué aparecen estos dos personajes tan ajenos, es para enfrentar las dos posturas académicas de Anderson Imbert; pero si él ya haya un punto de *identificación* con el profesor Pedro Rodríguez —principal afectado por tener el medallón— las dos partes representarían lo nuevo y viejo encontrándose: esto puede ser una postura metaliteraria también. Si comprendiéramos a los personajes como poseedores de una ideología, habríamos de pensar en qué partido están tomando. Dos posturas se unen para que el lector —teoría de la recepción nuevamente— tome partido. De esta manera podemos encontrarnos a los *dobles distorsionados* como álter egos: un *Ello* freudiano para tomar posturas. ¿Cuáles serían esas posturas en este caso? Si habláramos metaliterariamente, podríamos terminar nuestra argumentación con: canon clásico *vs.* canon moderno.

Este enfrentamiento surgirá a partir de un reportaje —metaescrito— del periódico:

> […] mientras le hablaba al periodista del libro que está escribiendo sobre plagios, supercherías y estafas se le ocurrió en mala hora decir que el medallón del Museo no podía ser del siglo XVII; que debía de ser una pieza moderna a la que un estafador le había dado una pátina artificial […] (p. 123).

"Supercherías" y "Plagios", estas palabras ya habían aparecido antes en la obra de Imbert: en el profesor Pulpeiro de la colección "Intelligentsia" recientemente señalado. Estemos conscientes de los 25 años entre ambas antologías, por lo cual estamos seguros del avance intelectual del autor, así como el regreso a sus temas favoritos.

Abonando al estudio del cuento, encontramos una frase sumamente interesante para el análisis actancial de los personajes y saber sus potestades: "¿Y qué importa lo que diga Roxlo? No es un experto en objetos de arte", le dice Salazar, "Pero sí en literatura, y en el reportaje dice que podría probar la falsedad del medallón con un libro famoso" (p. 124).

El favor hecho por Salazar tiene un interés oculto, pues está enamorado de Ermelinda. Incluso, durante la visita al museo, la compara con "Les deux amies" y "La cruche cassée", ambos cuadros del siglo XVIII. Ermelinda le pregunta: "¿usted no podría hacer lo contrario? Ayudándose con un libro viejo, ¿no podría devolver el dicho medallón al siglo XVII?" (p. 126). Tras un largo análisis se le ocurre cuál podría seleccionar.

El día prometido por Roxlo, la prensa, Salazar y Ermelinda se encontraron en el museo. Enumeraciones, prosopopeyas y comentarios entre paréntesis —"usted demasiado joven" (p. 130)— aparte, el museo es descrito ricamente, así como el medallón, con un caballo de un lado y un hombre al otro extremo. Según Roxlo esto se debía a la influencia de Rubén Darío y del "Coloquio de los Centauros". Este otro metaescrito aparece mencionado, argumentando que esa separación de caballo y hombre se debe al hemistiquio del verso "Sus cuatro patas, bajan; su testa erguida, sube" (p. 129).

El final del cuento tiene dos yuxtaposiciones de sentido: por un lado, la defensa de Salazar remite a la llegada de los españoles con caballos, y por lo tanto no es primitivista, sino primitivo, lo que motiva a Roxlo afirmar su error sin problemas, tornándolo aún más pedante. Se retira del lugar sin problemas, manteniendo intactos la honra del padre de Ermelinda y su propio valor como académico. Quien quedó a la expectativa fue Salazar.

> Ermelinda, agradecida por lo que había hecho a favor de su padre, premió a Salazar con su amistad. Algo más que amistad era lo que Salazar esperaba, pero Ermelinda en el fondo era una "moderna" y un buen día se casó con el guapo, brillante y ambicioso Roxlo (p. 132).

Giro argumental aparte, el texto presenta varios elementos de metaficción: Anderson Imbert escribe conscientemente sobre su propio proceso creativo y su relación con el mundo literario. La intertextualidad de "El medallón de plata" con otros cuentos donde Roxlo aparece nos sirve no sólo como metaficción intertextual, sino también como una metaliteraria. Las posturas modernas contra la más tradicionalista también son elementos de la metaficción metaliteraria. Tenemos también cierta autorreferencialidad con Pedro Rodríguez, a quien *identificamos* con Enrique Anderson Imbert. Roxlo es una autoridad, por lo tanto, cuestionarla generará una reflexión especulativa por parte del receptor del cuento, todos estos elementos evocan a la metaficción. El *juicio*, como se ha ido manejando constantemente, queda en parte del receptor y decir si Ermelinda hizo bien o mal, ya queda como explicación de esas dos posturas distorsionadas.

Se mencionó que había 66 narraciones breves con estas características metaficcionales; pero para hacer más llevadero el análisis, se tomaría una muestra menor, así, para cerrar este estudio de casos mixtos usaremos un texto sumamente rico en análisis: "El juguete" de *El anillo de Mozart*. Este cuento tiene elementos curiosos para explicar la obra de Anderson Imbert en función de sus lectores, y por medio de la materialización de las ideas. Un escritor *identificado* con Enrique Anderson Imbert visita una juguetería para adquirir el regalo de un sobrino, pero ahí encuentra referencias a sus propios cuentos:

> Un par de meses atrás me habían pedido que disertara, no sobre el género "cuento fantástico", tema que por ser impersonal me resultaría fácil, sino sobre mis propios cuentos fantásticos ¿y cómo hablar de mí mismo sin que la gente crea que me estoy tomando en serio? Se me ocurrió, pues, dar en broma una conferencia espectacular. Esto es, un espectáculo donde no sólo me oyeran pronunciar palabras, sino que también me vieran jugar con cosas, como un malabarista de circo. […] De la valija sacaría una caja china, de ésas que llevan dentro de sí una segunda caja que a su vez lleva una tercera caja, y acto continuo alardearía de haber fabricado idéntica triplicación en "El cuento dentro del cuento en un cuento de Andy 'El robot Pentekostós'", que ya con ese titulazo anticipa su estructura. Dando vueltas a un reloj de arena yo haría visible la inversión de temas en "El leve Pedro" y "La caída del hipogrifo". De esta manera, exhibiendo sucesivamente un microscopio, un telescopio, una ruleta, un péndulo, un espejo deformante, un collar, un abanico, un cinturón de Moebius, etcétera, yo iría revelando la morfología de mis cuentos. Me hubiera gustado llevar al aula la botella de Klein que me inspiró "La Botella de Klein", pero esa botella no existe ni puede existir: la concibió un matemático y en la cabeza del matemático se ha

> quedado embotellada […] Sí, allí estaba hasta el rarísimo anamorfoscopio que usé en mi cuento "Prólogo anamorfoscópico a los cuentos de Andy". ¡Ni que un brujo, después de leer mi pensamiento, hubiera arreglado especialmente la vidriera adivinando que yo pasaría por esa calle! (pp. 262-263).

Esta larga cita nos puede confirmar las intenciones de enrique Anderson Imbert —personaje y autor— para explicar sus cuentos de un modo coherente: ¿acaso no es el mismo procedimiento aplicado en *Teoría y técnica del cuento*? Justifica su quehacer literario por medio de objetos, y estos, a su vez, pueden ser detonantes de la narración como si fuese un proceso urobórico.[28]

Sería interesante también considerar los cuentos mencionados como metaescritos sin leer y sólo mencionados a vuelapluma, pero con un gran peso intertextual. Recordemos: nos encontramos en *El anillo de Mozart*: el último libro de cuentos del autor. Ésta es la razón para que tengamos una evocación tan profunda, como si la tradición literaria de Enrique Anderson Imbert estuviese flotando a su alrededor y tomara los recuerdos, los cuentos utilizados en charlas de café, en sus clases, en sus conferencias, para recrear una especie de introducción a la disertación consecuente. Sólo porque sus libros acostumbran terminar con casos, pero éste habría sido un cierre hermenéutico —y hermético también— para la obra narrativa del autor porque vacía en este ejemplo toda su obra como un todo; aunque ciertamente la intervención de un segundo personaje le resta contundencia a la interpretación propuesta.

Desde este punto hay una referencia intertextual, y podemos sospechar que se trata del mismo Anderson Imbert; sin embargo, ese desdoblamiento, ese *doble idéntico* nos mueve a pensar en el desarrollo de la historia, porque podría tratarse de una anécdota sobre la explicación de sus cuentos o una muestra del proceso de deconstrucción de su propia obra narrativa: el crear el cuento al revés partiendo de la explicación para entender las costuras; esto es justamente la metaficción, pues la trama está supeditada a la reflexión sobre el cuento. El asunto no termina en esta enumeración, sino que continúa con el dueño de la tienda.

> Me volví. La cara, de tez morena, barba blanca y reventones ojos negros, era de un viejo con pinta de profesor jubilado. Por lo menos me sonreía como un

[28] Desearía puntiualizar que, durante la defensa de tesis, en honor a este cuento, llevé varios de estos objetos y chirimbolos para exponer los resultados de mi doctorado como lo intentó Enrique Anderson Imbert; pero en mi caso, yo sí llevé una botella de Klein.

profesor sonríe a sus estudiantes: condescendientemente. Me llamó la atención el manto anaranjado que lo envolvía.

—Es un placer, señor Anderson Imbert, recibirlo en mi humilde Casa de Simulacros. He asistido a una de sus conferencias y leído sus cuentos fantásticos. Permítame presentarme. Soy Raj (p. 264).

Como bien hemos mencionado anteriormente, Anderson Imbert no elige los nombres de sus personajes al azar. De esto podemos deducir que Raj representará algún estereotipo indio, pues al vestir un sayo naranja ya nos indica hacia dónde va la interpretación. Por otra parte, tenemos el nombre del otro personaje: "señor Anderson Imbert". Esto es una evolución considerable al de otros cuentos donde sabíamos que se trataba del escritor, pero no había una nominalización *per se*. Incluso en este punto podríamos hablar de una evolución, pues ya no es "Enriquito" o "Enrique Eduardo", es "Anderson Imbert, quizá el único de todo nuestro corpus donde ocurre este detalle.

Además de los nombres específicos podríamos considerar la posición de Raj como un *doble distorsionado*. Tiene esa mirada de profesor, pero distinto, pues no se trata del profesor *idéntico* ya inmiscuido en la historia, por ello tomará el papel de antagonista intelectual del señor Anderson Imbert. Más tarde, el mismo narrador personaje le llamará "doble" cuando esté haciendo juegos de palabras del tipo: "el cerebro vela, no revela" (p. 273) y otras intrincadas marcas de duplicidad.

Por otra parte, la tienda se llama "Casa de Simulacros"; esto ya nos habla desde una postura posmodernista donde la literatura es un simulacro a causa de su naturaleza incierta e inestable: la literatura no puede capturar completamente la realidad, sino que sólo puede simularla en un proceso de verosimilitud y connaturalidad; como todos esos juguetitos que simulan los cuentos. Por ello, nos preocupamos en estudiar la metaficción como un recurso literario inquisitorial de la autoridad del autor, así como de la veracidad narrativa.

Jean Baudrillard, en *Simulacra and Simulation* (1981), argumenta que la sociedad moderna ha llegado a un punto en el que la realidad ha sido sustituida por simulacros, y que la literatura es uno de ellos. Bajo ese mismo cariz, *La estructura ausente* (1968) de Umberto Eco propone a la literatura como una construcción artificial distanciada de la realidad al ser un objeto artístico subjetivo. Derrida, Foucault y Lyotard también han propuesto esto. La literatura es una simulación, y en este cuento, la tienda —espacio dentro de la ficción— contiene elementos metaficcionales, pues desdobla los cuentos de Anderson Imbert y los devienen juguetes —de ahí el paratexto— para su demostración. Sin embargo,

en una doble articulación hermenéutica, los cuentos citados por el narrador personaje —*doble idéntico* de Anderson Imbert— son juguetes del autor de carne y hueso para entretejer una trama. Un juguete es una representación artificial de algo real: y nunca podrá ser igual al significante. La literatura funciona de forma idéntica pues sólo representa, no copia en una mímesis perfeccionista. En este sentido, los cuentos serán meros juguetes para Anderson Imbert y los dejará en la mente de su *doble idéntico* para que él vea, por su parte, juguetes en el mundo simulado de un *doble distorsionado* y los relacione entre sí.

> —¿No le parece rara la coincidencia de que usted haya exhibido cosas que, por el Demonio de las Analogías, se prestan a que las use un cuentista como yo? […]
> —Usted ofrece a sus lectores cuentos que alteran la realidad. Yo ofrezco a los niños juguetes que hacen lo mismo. Los dos ofrecemos ilusiones. […] Además —continuó afectando un aire de modestia— yo también, casi casi, soy escritor.
> —¿Casi casi?
> —Y bueno... leo e interpreto. Considero que un lector que coopera con un escritor es un coescritor (pp. 264-265).

Raj se considera como un coescritor: un metaescritor según nuestras categorías. El enunciante no parecería ser un personaje dentro de un cuento literario, sino un personaje dentro de la vida real del autor: su forma de pensar sobre la creación de ilusiones y la participación del lector en la creación de la obra literaria es justamente una simulación. Parece estar consciente de participar en un simulacro, o un metasimulacro, pues sus juguetes ofrecen ilusiones y alteran la realidad de forma similar al de cualquier autor. Conocemos entonces a un metacoescritor consciente de su participación en un juego literario al crear personajes que son juguetes y, a su vez, a un autor quien juega con sus personajes para alterar las convenciones literarias.

Raj crea ilusiones y sabe que el señor Anderson Imbert participará con él en un proceso de creación.

> —Porque usted no me conoce. Yo a usted sí. Usted escribe sobre una naturaleza sin causas, sin leyes, sin fines; sobre dioses, diablos, ángeles, duendes, hadas, monstruos, fantasmas; sobre hombres y mujeres que levitan, viajan al pasado o al futuro, se metamorfosean, se desdoblan, se hacen invisibles, se pasean después de muertos, se aclimatan a regiones extrañas... […]
> No quise interrumpirlo para no perderme la oportunidad de oír a un "lector-coescritor" en el acto fabuloso de recrear mis creaciones. […]

—Supongo que una imaginación como la de usted se siente muy a sus anchas en esta filosofía de la libertad. Pero, si me permite, yo le sugeriría que renovara la materia de sus cuentos (pp. 265-266).

En este fragmento se regresa a varios temas y elementos recurrentes en la literatura posmoderna —y sobre todo en la de Enrique Anderson Imbert—: el personaje que toma riendas de la narración y enuncia "yo lo habría escrito así" o un "les contaré cómo se debe crear algo".

Raj sirve como la naturaleza sin causas, sin leyes y sin fines: explica la presencia de aquellos juguetes imposibles. También le sugiere al otro personaje mejorar sus cuentos: lo cual podría críticar a la falta de originalidad en la literatura posmoderna al darse cuenta de la repetición de los mismos temas y elementos, tanto así que incluso un objeto puede servir para varios cuentos, como el caso del reloj de arena mencionado anteriormente.

En este sentido, Raj podría ser visto como metaescritor —quizá porque no desarrollamos nunca la categoría de *metaeditor*—, asumiendo un papel activo en la creación de la historia, al interpretarla y sugerir cambios al autor. Así, se continúa jugando con el simulacro, sugiriendo una relación entre el autor y el lector aún más compleja, pues como seguidores de la teoría de la recepción, el autor es uno de los eslabones importantes del proceso comunicativo. Concluyendo esta reflexión: sin receptor para completar e interpretar las intenciones del emisor, ni añadir una perlocución, la literatura como mensaje, no sirve; sin coescritor, no hay relato, al menos desde esta perspectiva.

El cuento, hasta ahora, nos ha mostrado una perspectiva curiosa sobre la representación del lector en el proceso recepcional de la obra de arte literaria; pero también nos muestra cómo se podría materializar un macroconcepto literario en un juguete.

La parte ominosa del relato —a consideración del narrador-personaje— surge cuando Raj saca una esfera de tres capas y propone una postura extrema donde la ciencia humanística debe ser comparada con los tantras, los vedas y el yoga de la India. Esta postura es constantemente rechazada por el personaje del señor Anderson Imbert. Lo que nos interesa, pues se trata de una reflexión interesante sobre el quehacer literario, es hablar sobre este artilugio: "Raj, con una bola en la mano, dispuesto a ilustrar con ella una teoría literaria, era la estampa de la pedantería. Bueno... ¿y yo? También yo pensaba hacer lo mismo en una conferencia, con chirimbolos parecidos" (p. 266). ¿Será una crítica a su misma persona?, ¿su *doble distorsionado* le sirve de autoescarnio? Podríamos volver a la sección de autorreferencialidad en este trabajo y revisar que el au-

tor utiliza este recurso para comentar algo sobre su propia vida, pero también mencionamos que la metaficción metaliteraria contenía una crítica laboriosa a los conceptos básicos de la literatura. Esto se confirma cuando Raj le muestra al señor Anderson Imbert el juguete definitivo: el que explicará de forma totalitaria las relaciones entre la ficción y los géneros imaginativos. Nuevamente, disculpen la cita tan amplia, pero es el mismo personaje —no este crítico literario— el culpable de esto:

> La esfera central […] simboliza el País de las Hadas. La esfera intermedia ¿ve? representa el Reino de la Fantasía. La esfera externa […] el Dominio de la Ciencia-Ficción. Tres géneros, tres periodos. El más antiguo es el de la literatura de maravillas, con deidades portentosas y milagros incesantes que no tienen nada que ver con la realidad. Es una literatura que refleja los mitos primitivos, las creencias religiosas más tradicionales, las metafísicas más irracionales. Le sigue la literatura fantástica, con factores sobrenaturales que irrumpen en la realidad cotidiana y violan sus leyes. Esta literatura de contrastes entre lo verosímil y lo inverosímil refleja el espíritu crítico de la época moderna. Por fin, la literatura de ficciones científicas, o sea, de hipótesis proyectadas a sus últimas consecuencias. Literatura de robots, computadoras, innovaciones, exploraciones intergalácticas y experimentos de ingeniería genética que refleja los progresos de la ciencia y la técnica. Usted ha escrito hasta ahora cuentos que entran en los dos primeros géneros: cuentos de maravillas, como "Los cuentos de Satán", en los que todo es sobrenatural, y cuentos fantásticos, como "El aire y el hombre", en los que sólo una parte es sobrenatural. Pero nunca ha escrito cuentos de ciencia-ficción. […] Es una lástima porque a usted, con la imaginación que su Dios le ha dado, no le costaría mucho adaptar su estética de maravillas y fantasías a una religión seria: una religión defendida con el código de la ciencia. Tenemos que mostrar la vigencia de la religión, sobre todo a los positivistas que solamente creen en técnicas. Para meterles la religión por los ojos lo mejor es hacer que se les aparezca en los intersticios de las ciencias o mezclada con las ciencias. La misma filosofía oriental que está latente en la obra de usted podría aplicarse en cuentos con robots, clones, superhombres, criaturas extraterrestres, utopías y ucronías, orbes unidimensionales y pluridimensionales... Créame, no hay conflictos entre la vieja mística y la nueva física. Al contrario: confluyen (pp. 267-268).

Para analizar este fragmento, podría ser útil acudir a la teoría literaria de los géneros, que estudia la evolución y la interacción entre los diferentes tipos de

literatura a lo largo del tiempo más allá de lo propuesto por Todorov en el prólogo de *Introducción a la literatura fantástica*. En particular, puede ser útil examinar las ideas de Northrop Frye, un teórico literario canadiense que desarrolló una teoría de los géneros literarios basada en la relación entre la literatura y la cultura.

Según Frye, los géneros literarios no son simplemente categorías formales, sino que reflejan las preocupaciones y los valores de una cultura en un momento determinado. Los géneros literarios se desarrollan y evolucionan junto a la cultura y las preocupaciones de la sociedad.

> Los géneros literarios son formas socialmente determinadas que, al mismo tiempo, determinan nuestra percepción del mundo y lo que podemos decir acerca de él. La literatura se relaciona no solo con la estructura social, sino también con el modo en que se organiza el universo. El propósito de los géneros es proporcionar una relación con el mundo que sea lo suficientemente firme como para sostener nuestras creencias y, al mismo tiempo, lo suficientemente flexible como para permitirnos adaptarnos a nuevas experiencias (Frye, 1957, p. 37).[29]

Esto va vinculado con lo propuesto en "El juguete", pues Raj enuncia la posibilidad de una convergencia de géneros y su evolución, como lo propuesto en este mismo estudio donde pasamos del mito al *Märchen* y de ahí a lo fantástico. La ciencia ficción sería el siguiente eslabón, y podría tener razón para los tiempos en que se desarrolló esta idea pues para esos años el *Pulp* y otros géneros imaginativos iban cobrando fuerza; pero sería descartar por completo la posibilidad de que el fantástico retomara su presencia entrando el siglo XXI.

Según Frye, los géneros literarios se basan en arquetipos universales que reflejan la estructura de la experiencia humana. Estos arquetipos son patrones simbólicos repetidos en diferentes culturas y épocas, los cuales están presentes en todas las obras literarias.

> Los arquetipos, al igual que los géneros, son formas que encarnan un modo particular de respuesta a una situación recurrente, y por lo tanto son símbolos

---

[29] La cita en inglés y se tradujo para este caso en específico. El original decía: "Literary genres are socially determined forms that, while they determine our perception of the world, also reflect it. Literature is related to social structure, and to the way the universe is organized. The purpose of genres is to provide a relation to the world that is sufficiently firm for our beliefs, yet sufficiently flexible to accommodate new experiences".

de la respuesta humana a la experiencia, al igual que los géneros literarios son símbolos de la respuesta literaria a la experiencia (p. 29).[30]

La postura de Frye en "Archetypal Criticism: A Theory of Myths", tercer ensayo del libro *Anatomy of Criticism* (1957) refleja la argumentación de Raj, la cual es a su vez una representación distorsionada de la postura del autor. Apoyando esta postura podríamos cotejar con las ideas propuestas por Leopoldo Lugones en su ensayo "El cuento futurista", donde reflexiona sobre la literatura de ciencia ficción y sus posibilidades literarias y filosóficas.

Aunque la literatura fantástica y la ciencia ficción comparten ciertas características, como la especulación y la creación de mundos imaginarios, también hay diferencias significativas en términos de temática y enfoque: la ciencia ficción tiende a enfatizar la tecnología y la exploración científica; mientras que la literatura fantástica suele centrarse más en lo sobrenatural y lo mágico. La superposición de esferas propuesta en "El juguete" parecería lógica, aunque algo atípica.

La ciencia ficción a menudo requiere un conocimiento más profundo de la ciencia y la tecnología, así como habilidades técnicas para crear mundos y tecnologías futuristas creíbles. Si un escritor no tiene el conocimiento o las habilidades necesarias para escribir ciencia ficción, puede optar por centrarse en otros géneros. Esto ya se demostró en "La elocuencia del robot Pentekostós", pues el mismo protagonista sabía algo de programación para poder imaginar a su robot; sin embargo, retomando la postura del mismo texto, la inspiración y el cuento se posesionaron de él. ¿Será éste el mensaje que nos quiere dar el autor? Si recordamos, el personaje está criticando al señor Anderson Imbert por no entrar a la ciencia ficción, ¿será esa misma voz ominosa que movió la mano del detective impotente o de los diversos protagonistas de "El cuento dentro del cuento en un cuento de Andy: «La elocuencia del robot Pentekostós»"?

Pensé: "Está loco". Y en seguida: "No. Es un impostor". De un momento a otro iba a arrancarse el manto anaranjado y la barba blanca y entonces yo me encontraría ante un antiguo compañero de la Facultad que, recordando mi pasión por los debates, me estaba tomando el pelo... […]

[30] Del mismo modo, la traducción del inglés es propia. "The archetypes, like the genres, are forms that embody a particular mode of response to a recurrent situation, and they are therefore symbols of the human response to experience, as the literary genres are symbols of the literary response to experience".

> Para él, la literatura de ciencia-ficción era una prolongación de la literatura fantástica, y ésta, un avatar de las visiones irracionales de Oriente. Quería, pues, cubrir el asno con la piel del lobo. No aguanté más y lo interrumpí:
> —Usted ha interpretado mal mis cuentos. No me atribuya creencias religiosas ni me invite a revestirlas con nociones científicas. Puesto a elegir entre la religión y la ciencia yo preferiría la ciencia, pero cuando escribo un cuento no me sirve ni una ni otra. Me basta con la imaginación libre (Anderson Imbert, 1999c, pp. 269, 271).

Saltemos por completo la relación de vedas y tantra con la ciencia ficción porque sería retomar la discusión donde convocamos a Frye; pero la negación de la expectativa dada por el señor Anderson Imbert nos guía a un final ya conocido: la poética de lo absurdo.

> En la pose de un exuberante bebedor de champagne empecé a declamar: "Lectores y lectoras de mis cuentos fantásticos ¡salud!", pero la ironía vino a cortarme la exuberancia. ¿No era gracioso ese desierto de la vidriera y la calle? Porque, así como frente a mi brindis no había nadie que me oyera, tampoco en la ciudad había nadie que me leyera con atención. […]
> —Lectoras y lectores de mis cuentos fantásticos ¡salud! El señor Raj, dueño de la juguetería, también los leyó, pero no me quiere creer que mi viaje a la locura es de ida y vuelta, y que al volver del cuento a la realidad recobro la sensatez. Mi filosofía es sensatísima. En pocas palabras: el cerebro es todo. […] Gracias a mi cerebro una insignificante vibración se transforma en sonido y el sonido en mí se transforma en color, y el color en pintura, transforma en imagen dinámica, y la imagen dinámica en danza. Transformaciones. Metáforas. La tupida inmensidad se llena con la belleza que yo le derramo y la belleza refluye hacia mí y me inunda con la violencia de una visión sobrenatural. En cuentos fantásticos canto a metafísicas en las que no pue do creer, canto a una libertad que la naturaleza no me consiente, y me canto a mí mismo, a mí, que no soy nadie. ¡Qué alegría, qué alegría, sentir que gracias a mi cerebro un cuento mío es un objeto nuevo, autónomo y aleatorio que yo le regalo a la realidad! Con mi cerebro juego a construir un mundo de cuentos dentro del mundo del lenguaje. A veces juego a destruir. Juego siempre. Juego con el cerebro. Es el mejor juguete en todo el universo. (pp. 273-274).

Podríamos terminar aquí el cuento, cuando la explicación dada por el narrador incurre en contra de todo lo propuesto por su antagonista; el señor

Anderson Imbert parece tener una actitud diferente hacia la literatura y la imaginación en comparación con Raj. En lugar de ver la literatura como una simulación, la ve como una forma de transformar y crear belleza a través de la razón —¿será porque es académico también?—. El cerebro sería entonces el mejor juguete del universo. Parece encontrar alegría en el juego creativo y la construcción de mundos de cuentos dentro del mundo del lenguaje. Su actitud positiva y entusiasta hacia la literatura y la imaginación no es como la corrupta idea de Raj donde los géneros tienen una subsecuencia ajena a la posibilidad del creador.

"—No, no, no, no... —y a mis espaldas los noes de Raj se debilitaban en un desmayo de puntos suspensivos cada vez más alejados" (p. 273). Raj sostiene que la literatura es una simulación de la realidad, y que por lo tanto no puede ser considerada verdadera, mientras que el narrador defiende que la literatura es capaz de crear una realidad alternativa tan válida como la realidad cotidiana. Su desaparición del cuento —casi de manera epifánica— concuerda con el raciocinio del señor Anderson Imbert, de lo cual podríamos aventurarnos a concluir que, al negar su lógica, se niega su existencia en el campo literario, esto siendo respaldado por esa narración de "puntos suspensivos", como si el texto tuviese más impacto a hablar de él metalingüísticamente. Raj fue una simulación, un *doble distorsionado*, para justificar la creación literaria. Como se dijo anteriormente, en la sociedad contemporánea, la realidad misma se ha convertido en un simulacro y la literatura es una forma de resistencia a esta condición (Baudrillard, 2003). En este sentido, la literatura es un *doble* de la *realidad cotidiana*. Los juguetes —*in fabula*— son esas recreaciones, lo que para nuestra realidad de lectores de carne y hueso serían los pequeños simulacros a los que Enrique Anderson Imbert llama cuentos, casos y novelas.

Cerremos el análisis de este cuento con las últimas líneas del cuento tras esos suspensivos de olvido: "—¡Eh! ¿Dónde diablos se metió? —Hice rodar la esfera de cristal sobre el tablado de la vidriera y me retiré de la juguetería sin comprarle el juguete a mi sobrinito" (Anderson Imbert, 1999c, pp. 274-275). Todo el cuento fue un absurdo: un absurdo desaparecido como Raj…

El adentro y el afuera: "La botella de Klein"

> *Por ahora empuño la Botella de Klein. La empuñas, pero no la empinas. ¿Cómo puedo beber al revés? Tienes miedo en pie como falso suicida, jugando metafísico el peligroso juguete en tus manos, revólver de vidrio y vaso de veneno… Porque tienes miedo de beberte hasta el fondo, miedo de saber a qué sabe tu muerte,*

mientras te crece en la boca el sabor, la sal del dormido que reside en la tierra…
Juan José Arreola
"La botella de Klein"

La idea de "*Einheit von Inhalt und Form*" ["unidad de contenido y forma"] fue desarrollada por el escritor y pensador alemán Johann Wolfgang von Goethe en *Zur Farbenlehre* [*Teoría de los colores*] (1810). Goethe argumenta que el contenido y la forma en una obra de arte están inextricablemente unidos; así, la verdadera belleza y significado de una obra sólo se pueden comprender si se consideran en conjunto. Para Goethe, el contenido y la forma no son dos elementos separados de una obra de arte, sino que colaboran en crear una unidad orgánica.

El fondoformismo de "*Einheit von Inhalt und Form*" se convirtió en un tema central en la estética alemana, y ha sido discutida y desarrollada por otros pensadores y artistas alemanes, como Friedrich Schiller y Martin Heidegger. La idea ha tenido una gran influencia en la teoría del arte y la estética, y sigue siendo un concepto importante en la crítica y la interpretación del arte.

Esta idea también tiene su relación con el concepto de "unidad trascendental de la conciencia" de Kant, quien argumenta que la estructura cognitiva de la mente humana es inseparable de la experiencia misma. En la misma línea, Korn sostiene que "[…] la forma es parte tan necesaria del objeto como su materia [y que] nuestra actividad cognoscitiva se ejerce sobre el todo" (Korn, 1938, p. 22). Esto es la *inseparabilidad*: una cualidad del fondo y la forma para estar unidos. Alejandro Korn —como citamos anteriormente— respalda este fondoformismo al decir que "La forma es parte tan necesaria del objeto como su materia. En el idioma de Kant, y contradiciéndole, diríamos: la materia nos es dada y la forma también" (p. 34).

El concepto de "*Gestalt*" también puede vincularse con un fondo y una forma inseparables para crear una totalidad mayor y más compleja que la suma de sus partes. En la filosofía de la *Gestalt*, se argumenta que la percepción humana se organiza en patrones y estructuras, con una realidad independiente más allá de las partes que los componen (Köhler, 1929, p. 6). Esta inseparabilidad nos debe quedar clara cuando tratamos con el problema de la metaficción. Por un lado, el concepto de *Gestalt* se refiere a la percepción y organización de los objetos y experiencias en la mente humana, incluyendo la forma en que los elementos individuales se integran para crear una *totalidad* que es más que la suma de sus partes.

En este sentido, la idea de la *unidad* o *inseparabilidad* de forma y contenido de la teoría estética de Goethe y otros autores puede ser vista como una expresión de la importancia de la forma y la estructura en la creación de una experiencia estética completa. Por otro lado, la noción de "metaficción" se refiere a obras literarias que reflexionan sobre sí mismas como obras de ficción, cuestionando su propia naturaleza y relación con la realidad. Esta especularidad sobre la forma y el contenido de la obra puede ser vista como la puesta en práctica de la *unidad* o *inseparabilidad* de forma y contenido al explorar cómo la estructura de la obra afecta su interpretación y significado.

Es decir, mientras que la Gestalt y la *unidad de forma y contenido* se centran en la experiencia estética y la estructura de los objetos y obras, la metaficción se enfoca en cómo las obras literarias reflexionan sobre su propia estructura y naturaleza ficcional. Aunque no están tácitamente relacionados, estos conceptos pueden ser vistos como expresiones de la importancia de la forma y la estructura en la creación y comprensión de objetos humanísticos.

En algunos casos, la metaficción puede requerir cambios en la manera de crear un texto funcional y orgánico; puede ser utilizada para desafiar y subvertir las expectativas del lector, lo cual puede requerir una manipulación consciente de la manera de contar para lograr el efecto deseado: así exploraríamos la relación entre el contenido y la forma. La *inseparabilidad* implica que sus elementos son necesarios para dar coherencia y significado a la obra de ficción. Desde la teoría de la recepción, la metaficción puede explorar esta relación en profundidad.

Tener una metodología para analizar la metaficción en la literatura nos permitirá identificar y entender las técnicas narrativas que el autor utiliza para construir una obra posmoderna y cómo éstas contribuyen a la creación de significado en la obra. Además, una metodología puede ayudarnos a identificar las características comunes de la metaficción en diferentes obras y autores, llegando a usarse en trabajos comparativos. Un marco de la estructura narrativa, el uso del lenguaje, la relación entre el autor, el narrador y los personajes, y otros elementos importantes, contribuirían al entender efecto metaficcional de la obra. Así, identificaríamos las técnicas narrativas y las características comunes de la metaficción en diferentes obras y autores; para ello, haremos el proceso de análisis de un cuento de Enrique Anderson Imbert: "La botella de Klein. Topología de la novela", del libro homónimo, *La botella de Klein*, del año 1975.

El narrador comienza contando cómo, en medio del mar, una botella de Klein chocó contra su balsa. Esta figura geométrica con una sola superficie con-

tinua y sin límites le antoja el delirio tal que, arriba a una isla con forma de botella en medio de un cosmos en forma de botella.

Llega a una ciudad atípica donde los edificios son una repetición de elementos infinitos: libros enormes. El narrador reflexiona cómo esta figura puede ser vista como una metáfora para la novela, ya que al igual que la botella de Klein, una novela tiene múltiples caminos y puede ser interpretada de diferentes maneras. Esto lo concluye platicando con Ulises. Con su ayuda, discute la importancia de la interpretación subjetiva en la lectura de una novela, y cómo diferentes lectores pueden tener experiencias y comprensiones distintas de una misma obra.

Al igual que la figura de la botella de Klein: una sola superficie continua que parece tener dos lados distintos, pero que en realidad está conectada sin interrupción; estas formas literarias sugieren que los temas y las experiencias humanas pueden ser vistos desde diferentes ángulos y perspectivas: no siempre son fáciles de comprender en su totalidad pues son el adentro y el afuera de un mismo artículo. El narrador concluye que la botella de Klein y la topología pueden ser herramientas útiles para comprender la complejidad y la riqueza de la novela, y que la interpretación subjetiva es parte esencial de la experiencia lectora.

Con esto en mente, tratemos de enfocarnos en un análisis de la obra procedimentalmente.

El umbral del paratexto y la macroestructura

Según Genette —ya se mencionó anteriormente—, los paratextos tienen una función importante en la interpretación literaria, pues pueden influir en la percepción y la lectura del lector. Por ejemplo, un título sugestivo puede llamar la atención del lector y predisponerlo a una determinada lectura.

Desde este principio deberíamos considerar al título como primer eslabón significativo, nuestro primer umbral: ¿Por qué se llama así el cuento? "La botella de Klein. Topología de la novela". Encarguémonos por partes de este sintagma complejo.

Una botella de Klein es un objeto matemático llamado así en honor al alemán Felix Klein. Es una superficie cerrada y no orientable, lo que significa que no se puede distinguir entre el lado interno y el externo de la superficie. En términos más simples, la botella de Klein es un objeto que no puede ser construido en el espacio tridimensional ordinario, pues tiene una singularidad: un punto donde se corta a sí misma. Se puede visualizar en el espacio tridimensional mediante una representación en la que la superficie se atraviesa consigo misma,

formando dos caras que se encuentran en un solo borde. La botella de Klein es un objeto fascinante y ha sido objeto de estudio en matemáticas, física y —como veremos— en la literatura.

Cabría explicar este objeto a partir del artículo "Geometría palindrómica" de Marta Macho Stadler donde explica cómo una cinta Möbius unida en sus extremos puede convertirse en una botella de Klein; es decir: la unión de los bordes de la superficie crea una esfera deformada sin inicio ni fin. Fernando Miguel Irasola en su artículo "La topología del *Cross Cap*" Incluso nos da una postura interesante sobre su nombre:

> La botella de Klein fue descrita por primera vez en 1882 por el matemático alemán Felix Klein. Al parecer, el nombre original del objeto no fue el de *botella de Klein* (en alemán *Kleinsche Flasche*), sino el de *superficie de Klein* (en alemán *Kleinsche Fläche*). El traductor de la primera referencia al objeto del alemán al inglés confundió las palabras. Como la apariencia de la representación tridimensional recuerda a una botella, casi nadie se dio cuenta del error (2022, p. 9).

Aunque parece interesante llamarle "superficie de Klein", debemos considerar que varios autores le han terminado llamando "botella", por lo cual se conservará este término para no confundir a los lectores. Además, tal es la relevancia de la palabra "botella" que, Juan José Arreola, en su libro *Palindroma* (1971), le dedica un cuento; quizá por el hecho de ser un ir y venir semántico que se mira igual por fuera que adentro. En el relato "La botella de Klein" pone en voz de sus interlocutores ficcionales la siguiente anécdota:

> La inventaron los alquimistas. Creo que fue Jehan Brodel, denunciado a la Inquisición por sus vecinos de la calle del Pot de Fer ¿se acuerda usted? El cuerpo infame sin principio ni fin era la imagen blasfematoria de Dios. Fue destruido el original y los dibujos previos también (Arreola, 2018, p. 44).

Y sigue con un: "Mi mente trabajada no puede más, siguiendo las curvas del palindroma de cristal. ¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pecho y se atraviesa para abrir el pico por la cola?" (p. 45).

Podemos concordar con lo aparecido en el relato para nombrar lo imposible en palabras de Enrique Anderson Imbert y cotejar su descripción con la propuesta en el paratexto:

> […] yo acababa de pescar la Botella de Klein que horas antes me había regocijado en la ilustración de un libro de matemáticas. El cuello, sin gollete, se curvaba y volvía a sumirse en la botella como si, pornográficamente, quisiera penetrar en su trasero. Absurdo. Y el trasero de la botella, a su vez, se abría penetrado desde dentro por el cuello, excepto que no había ningún adentro. Absurdo. La Botella de Klein carecía de agujero y, no obstante, enloquecida frente al espacio, se escapaba por el interior de sí misma. Absurdo (Anderson Imbert, 1999b, p. 184).

Podríamos centrarnos en la idea del metaescrito sugerido: aquel libro de matemáticas del cual sacó la imagen mental, esto es simbólico en cierta medida. Sobre el otro punto, ya volveremos a la reiteración de la frase "Absurdo". Por ahora nos debemos de quedar con su imposible existencia.

Esta superficie tridimensional podría interpretarse como una representación de la complejidad y la unicidad de la estructura narrativa de una novela. La superficie de la botella de Klein se pliega sobre sí misma, creando una estructura laberíntica sin principio ni fin. Cabría mencionarse que el adjetivo "laberíntica" está más cercano al término "*labyrinth*" en inglés, que a "*maze*"; ambos traducidos al español como "laberinto". En el primero, solo existe un camino y el asunto es recorrer de forma larga un solo camino; para el segundo —"*maze*"— existen bifurcaciones y caminos sin salida. El *labyrinth* sólo es divertimento, el *maze* es una cárcel en potencia. La botella de Klein no es un laberinto, sólo se recorre en su única superficie. De manera similar, la metaficción también puede ser vista como un laberinto de historias y personajes interconectados con la ficción de maneras complejas o inesperadas. Es un símbolo de la naturaleza infinita del proceso creativo y la imaginación, al no tener principio ni fin definidos: como la ficción misma.

La primera parte del título nos está dando mucha información; pero no aplicaría así con todos los relatos, en algunos casos los títulos temáticos o remáticos, estarían más supeditados a interpretarse de esta manera. Sin embargo, recordando las palabras de Genette, las muestras paratextuales nos guiarán hacia una significación más completa y —combinando con la perspectiva de Gadamer— amplía nuestro horizonte de expectativa para llegar a una comprensión menos acotada.

La segunda parte del título parece llamativa al hacer una "topología" —exclusiva del mundo matemático— de un objeto literario como la novela. La topología se ocupa de estudiar las propiedades de los objetos que no cambian, aunque se deformen o se retuerzan de manera continua, sin que se rompan

o se peguen. ¿Acaso esto no es una alegoría de los estudios sobre la ficción? Consideremos que antes de las épocas posmodernas eran pocas las obras donde se permitía la metaficción: la ficción era algo inamovible e indeformable, pero de pronto aparece esta metáfora enorme de la botella de Klein y nos muestra que las superficies no eran lo que imaginábamos, así como las novelas llegan a convertirse en obras atípicas: *antinovelas*, incluso, como menciona el protagonista del cuento:

> […] un novelista de mi siglo XX escribiría lo que está de moda: una antinovela.
> […]
> —Si es verdad lo que dices, tus contemporáneos leen sin leer. Leen lo que llamas "anti-novelas", pero como en tales anti-novelas el significado ha quedado suspendido, en realidad no leen, sino que creen estar leyendo, y mientras tanto se imaginan lo que quieren. Es como si, sin saber griego, abrieran una *Odisea* griega. Sospecho que las anti-novelas deben de ser para sus lectores lo que el griego de la *Odisea* fue para los bárbaros. No veo la necesidad, pues, de que te empeñes en anti-novelar la *Odisea* (p. 192).

La topología es el estudio de la matemática que no sufre cambio; por ello, ¿una *antitopología* podría ser comparativo de una *antinovela*? Existe entonces una postura donde la novela se ha transformado y convendría hacer un estudio matemático de ella. Además, el cuento estudiado no es una novela, ¿entonces hablará de ellas? La *inseparabilidad* mencionada hace algunas páginas está en juego. Fondo y forma unidos, como la misma botella de Klein, interconectados en un infinito atípico de significación semántica.

El título "La botella de Klein. Topología de la novela" insinúa una exploración en la intersección entre la topología y la literatura, lo cual puede vincularse con la estructura narrativa de una novela que, a pesar de modificaciones en extensión y complejidad, mantiene una configuración definida incluso cuando experimenta ajustes posmodernos.

Debemos considerar que estamos analizando el título del cuento, pero recordemos: la colección entera se llama *La botella de Klein*. Este libro no tiene un prólogo como otros, pero ya en *El grimorio* había citado: "De hecho, ese título corresponde solamente a un cuento, pero me halagaría que toda la colección lo mereciera" (Anderson Imbert, 1961, p. 7) ¿Por qué no aplicaría también a esta situación? Si revisamos los cuentos elegidos de este libro sale la mayor cantidad de textos analizados para nuestro estudio. Si se repasara cada uno de estos cuentos encontraríamos un punto de convergencia con la botella de Klein, sobre

todo esta postura de ser *cuasicuentos* y *antinovelas* y mostrarnos, como se estudió constantemente: una poética de lo absurdo.

El metalector en la botella

Lauro Zavala señala que la metaficción es una intertextualidad hacia el texto mismo en una especie de entra y sale —como la botella de Klein—. En ocasiones, el mismo autor decide colocarse dentro de esa botella y crear elementos autorreferenciables. Una parte del autor está inmiscuida en el texto: yo mismo —como crítico literario— estoy presente en este texto y mis ideas se trasvasan desde mi mente hasta estas palabras impresas; incluso las citas utilizadas tienen mucho de mí mismo, pues fui yo quien leyó los libros referenciados y señalé esas citas para demostrar mis puntos y posturas. Sin embargo, el *yo tesista* es distinto del *yo real*, pues —personalmente— no hablo en formato APA; pero sí utilizo los cambios de voz propios de las rayas —herencia de Enrique Anderson Imbert, y de la cual me apropié para hablar sobre su obra con su mismo estilo—, como lo habrá visto alguien detallista de la ortotipografía de mi estilo de redacción. Evidentemente, hay una distancia, una máscara crítica que diferencia a este *yo tesista* del ser de carne y hueso. Pero, en ocasiones, los discursos cambian radicalmente como estas últimas oraciones donde algo del autor se trasvela en el enunciante ficcional. Ese *yo personaje* tiene elementos autorreferenciables: esa cercanía evidente entre la voz y el sujeto real es considerada como una *identificación*, esto se debe a la prosémica entre dos *identidades*. Dos significantes diferentes (el autor y el personaje) tienen un significado similar pues parecerían cohabitar partes del mismo referente.

Desde esta perspectiva es importante entender que ese *autor real* deberá *identificarse* en algunos personajes ficticios; sin embargo, cuando esto ocurre, encontramos que esos *dobles* pueden ser *idénticos* o *distorsionados*. Ambos personajes tendrán sus funciones específicas, el *doble idéntico* irá en la misma dirección moral o ideológica del autor, mientras el *doble distorsionado* contravendrá esas ideas y rebatirá sus posturas.

Para el cuento de "La botella de Klein: topología de la novela" tenemos una situación específica a desarrollar: nuestro narrador-personaje se *identifica* con el autor, ambos son lectores y escritores avezados. Este *doble idéntico* tendrá correspondencias específicas con el autor. Esto lo podemos saber a partir de los señalamientos hechos sobre Ulises: "Él era un personaje legendario, yo una persona de carne y hueso, ambos separados por la lengua, por los siglos, por su profesión de guerrero y mi profesión de escritor, por las dimensiones inconmensurables del libro y la realidad..." (1999b, p. 188).

El sitio donde se desarrollan los acontecimientos también influye bastante para entender estos elementos:

> Era, en efecto, una ciudad-biblioteca con casas-libros: y no se trataba de primeras ediciones ni ediciones de lujo, sino de las humildes ediciones, manoseadas y trabajadas a lápiz, de las novelas que al emprender mi viaje yo había dejado en las estanterías de mi dormitorio (p. 187).

El narrador-personaje y el autor real tienen una relación simbiótica: uno es una extensión del otro; lo cual a su vez le permite explorar temas como la identidad, la creatividad y la relación entre la realidad y la ficción. Es decir: si quisiéramos estudiar cuentos con elementos similares, debería analizarse cómo el autor utiliza la metaficción y la intertextualidad en su obra.

La descripción del espacio dado se revela justamente como una recreación de ese personaje metalector: la ciudad-biblioteca descrita es una metáfora poderosa; el mundo de la literatura es una parte integral de la vida del autor y del personaje. La elección de esas "humildes ediciones" sugiere que el valor de la literatura no se encuentra en su precio o rareza, sino en su capacidad para conectarnos con la humanidad y la experiencia humana. Esta afirmación la trató de explicar siempre nuestro autor, y por ello se sospecha de una posible autorreferencialidad: la conexión entre el mundo de la ficción y el mundo real a través de aquellas estanterías se *identifica* con la vida cotidiana del escritor. La literatura es una forma de explorar el mundo y la experiencia humana: los libros nos conectan con los demás, así como con nosotros: como esa superficie de Klein donde entramos y salimos de nosotros mismos; y —¿por qué no?— donde se vincula a los elementos con el individuo real.

El grado de *identificación* estará supeditado a qué tan *doble* sea de su autor. ¿Qué significa esto y cómo podemos utilizarlo a nuestro favor? Realmente, su uso dependería bastante del texto narrativo y cómo se relaciona con el mismo autor. En el amplio campo literario, existen autores que tienen niveles de *identificación* con sus personajes muy altos, y otros que mantienen una clara separación entre su vida y su obra. Esto podría ser una forma de explorar y comprender la propia vida del autor a través de su obra, lo que a su vez puede generar una mayor empatía con el lector. Es necesario señalar que el grado de *identificación* entre el autor y sus personajes puede variar ampliamente y no siempre es necesario o deseable. En algunos casos, la separación entre la vida del autor y su obra puede ser más efectiva para el propósito estético. Además,

es necesario considerar cómo se utilizan los *dobles idénticos* y *distorsionados* para construir la narrativa y presentar las ideas y posturas del autor.

Un simbolismo interesante para entender la posición de los dobles es justamente la botella de Klein: entra y sale de sí misma siendo una sola cara: como la cinta de Möebius. Los *dobles* de una obra de arte literaria parecen esta misma superficie, pues en apariencia son una cara o la otra, pero realmente son la misma cara: los personajes son puntos colocados sobre el plano deformado que es el autor: a veces están dentro, a veces afuera, pero sabemos que ese adentro y ese afuera realmente son inexistentes, pues no habría adentro ni afuera en una superficie de Klein. Los personajes están *en* el autor y sus características resultarán subjetivas para el lector.

Quizá por ello Enrique Anderson Imbert decidiera darle a su isla la forma de una ominosa botella de Klein: cuando el protagonista pierde la botella en el mar, ésta terminará convirtiéndose en el contexto —el espacio del relato— dándole una revaloración al entorno de la trama.

> En cambio, la botella cuanto más se alejaba más se agrandaba y me reí (¿de miedo?) cuando de súbito la perdí de vista: comprendí que no la veía más, no por estar lejos, sino porque yo, sin saber cómo, me había dejado embotellar y estaba flotando simultáneamente por los adentros y las afueras de la Botella de Klein, botella que no tiene ni afueras ni adentros. Absurdo, absurdo, absurdo (pp. 184-185).

La forma del espacio determinará la trama a desarrollarse, presupuesto romántico donde los climas emocionales congeniaban con los climas meteorológicos, pero aplicado a la inseparabilidad gestáltica expuesta con anterioridad: ¿esto es acaso la topología de la novela?, ¿el estudio de las formas que nunca cambian? Este enfoque *fondoformista* puede ser especialmente efectivo en ciertos géneros como la literatura de viajes —a modo de *journal*— o la novela histórica —por medio de cartas— donde el espacio y el ambiente conjugan con el soporte ficcional verosímil y puedan utilizarse para crear un sentido de autenticidad y realidad en la narración. Por lo tanto, la elección consciente del espacio, del ambiente y de las herramientas en una obra literaria puede ser un factor clave en el éxito o fracaso de la misma; al menos desde una perspectiva de *obra de arte literaria*.

Además, para el caso de un metalector hipotético, el espacio, el ambiente y el soporte también podrían influir en el tipo de lecturas del personaje y en su modo de leer. Por ejemplo, si el personaje vive en un lugar aislado, es posible

que se sienta atraído por historias que traten sobre la naturaleza y la vida en el campo; lo ominoso puede salir ante un texto atípico o donde se rompa su *imago mundi*. El nivel académico del personaje metalector también diseñará hasta dónde hay una irrupción: ya sea fantástica o emocional. En general, el espacio y el ambiente pueden tener un impacto significativo en la experiencia de lectura de un personaje metalector, influenciando sus elecciones de lectura, su estilo de lectura y su capacidad para sumergirse en la historia y disfrutarla plenamente.

Cuando el metaescrito cobra vida: la voz de la metaficción intertextual

La idea de que los personajes de nuestras historias favoritas cobren vida y tengan interacción con nosotros ha sido el sueño de muchos lectores ávidos de experiencias literarias más profundas e inmersivas. Sin embargo, este concepto trasciende la simple fantasía y se ha convertido en un tema recurrente en la literatura posmoderna. La metaficción es una forma de explorar la relación entre el autor, la obra y el lector, y cómo esta dinámica puede afectar la forma en que se construyen y se interpretan las historias.

Para esto, debemos recordar la situación de nuestro personaje protagonista: es un académico quien fatiga sus libros de ediciones modestas para encontrar una interpretación académica. Y justo al centro, se encuentra una de las primeras novelas líricas de la historia de la literatura occidental:

> Dominaban una plaza dos tomos de Homero. Me acerqué, golpeé. grité. Oí el ladrido de un perro achacoso. Al rato, de la *Odisea* salió Odiseo: musculoso, ancho de espaldas, de grandes ojos negros, nariz recta, labios apretados, barba en punta y envuelto en un manto blanco que acentuaba por contraste el bronce de su tez. De pie, Odiseo era bajo, a causa de sus piernas cortas, pero calculé que, a causa de su largo tronco, en un ruedo de hombres sentados su cabeza aventajaría a todos […] Odiseo, frente a frente, como en una alegoría. Que yo supiera algo de él era explicable: yo había estudiado a Homero. ¿Cómo explicar que él supiera algo de mi mundo? Él era un personaje legendario, yo una persona de carne y hueso, ambos separados por la lengua, por los siglos, por su profesión de guerrero y mi profesión de escritor, por las dimensiones inconmensurables del libro y la realidad... (pp. 187-188).

El sempiterno Ulises —también conocido como Odiseo— protagoniza la *Odisea*, una epopeya leída y estudiada por generaciones de lectores y académicos. La *Odisea* es una de las más importantes obras de la literatura occidental y es conocida por ser —quizá— la primera obra derivada de la historia, pues sur-

ge como una continuación de la *Iliada*; de la *Odisea* saldrá más tarde la *Eneida* para seguir con *La divina comedia* y, de ahí en adelante, irán referenciándose y deconstruyéndose las obras *ab nauseam* hasta llegar a nuestros días: producto del *juicio* de la obra.

Desde esta perspectiva, deberíamos considerar a esta obra como un discurso primigenio; sin embargo, el planteamiento dado por el narrador-personaje es distinto, dándole más influencia a esta obra que a muchas otras, como si nunca se moviera ese lugar privilegiado, como si fuera digno de estar entre las figuras topológicas.

> Tu saliste de un relato y te metiste en otro: héroe borroso en la *Iliada*, te convertiste en el héroe refulgente de la *Odisea*. Ya instalado aquí, parecería que fueron muchos los autores que siguieron tus saltos de isla en isla pues el mismo episodio está narrado desde múltiples puntos de vista. Si por el contrario el autor fue uno solo, cambió de perspectiva y tan pronto contó acciones simultáneas en lugares muy apartados entre sí como se anticipó a los acontecimientos o los evocó con miradas retrospectivas (p. 189).

La intertextualidad en este relato también puede verse como un diálogo constante entre autores y textos a lo largo del tiempo: "Tuve que explicarle. Mi explicación duró lo que un guiño, pero si la hubiera desplegado en palabras habría sido intrincada y fastidiosa […]" (p. 189). Como señalamos anteriormente en torno a la obra de Julia Kristeva: la intertextualidad es una forma en que los textos dialogan entre sí y crean nuevos significados y sentidos. La referencia a personajes literarios y obras canónicas en "La botella de Klein" no sólo cuestiona la naturaleza de la identidad y la creatividad, sino que también sugiere que la literatura es una conversación constante. El mensaje confeccionado por el creador requiere una retroalimentación del lector. Aunque duren miles de años de uno a otro, la comunicación es inmediata: "Como quiera que sea lo cierto es que entonces Odiseo y yo nos comunicamos mejor que ahora yo con mis lectores" (p. 188).

El narrador también es un tema importante para nuestro análisis; según Genette (1980), se trata de una figura compleja la cual puede cambiar a lo largo de la narración. En este sentido, cuando el personaje de Odiseo cobra autonomía y se convierte en un elemento autorreferencial, puede ser visto como un cuestionamiento sobre la figura del narrador: la narración adquiere vida propia y toma su propio rumbo: postulado altamente posmoderno y metaficcional.

Por otro lado, el papel del autor en la literatura también deviene un tema de estudio importante: la muerte del autor es una forma en que se cuestiona la autoridad del autor y se da lugar a nuevas interpretaciones y significados (Barthes, 1994). En este sentido, el hecho de que el personaje de Odiseo tome autonomía en la narración de "La botella de Klein" puede ser visto como una forma de cuestionar —cacofonía aparte— la autoridad de los autores, planteando la posibilidad de que la narración se emancipe. De hecho, Ulises sale de su propio libro al mundo dentro de la botella; en ese mismo sentido el personaje —*doble idéntico* del autor— trata de hacer este mismo movimiento, pero fracasa simbólicamente, pues la botella, tanto adentro y afuera, retiene al narrador-personaje.

> Toda la escena entre Odiseo y yo pudo haber durado unos minutos y sin embargo el sol parecía haber recorrido un arco de horas. Odiseo y yo. empapados por un resplandor gris como si estuviéramos encerrados en una botella [¿la botella de Klein?] nos entendíamos en un tiempo entrecortado (p. 195).

Este juego con el tiempo y su percepción sugiere una posible ruptura con las convenciones narrativas y una invitación al lector a reflexionar sobre la naturaleza de la narración y su relación con el tiempo y la realidad. En este sentido, la intertextualidad y la autorreferencialidad no sólo cuestionan la figura del autor y de la autoridad literaria —propuesta por este *doble*—, sino que invitan también al lector a cuestionar sus propias convenciones y preconcepciones sobre la narración y la realidad. Es la misma metaficción, de la cual dialogan tan acaloradamente los personajes:

> Hoy los novelistas se consideran muy ingeniosos cuando hacen que uno de sus personajes cobre conciencia de ser personaje de novela. Citan a Don Quijote como antecedente remoto...
> —¿Don Quijote? Lo conozco. Vive por allí —y Odiseo señaló con un ademán la calle de casas-libros. Después buscó con la vista unas huellas sobre la arena, pero renunció—. ¡Quién sabe cuáles son las de Don Quijote! ¡Hay tantas!
> —Citan a Don Quijote —continué como si nada— pero tú fuiste el primero. Déjame seguir para probarte que en tu libro ya estaba todo... (p. 190).

Cuando se menciona a don Quijote, Odiseo lo reconoce como su vecino; esto podría sugerir al mundo literario como un espacio donde los personajes coexisten —como la Fantasía de Michael Ende— y se influencian mutuamente a través del tiempo y el espacio —como la misma botella—: tanto así que coha-

bitan este vecindario de casas-libros. En cuanto al canon literario, la *Odisea* es una obra fundamental y una de las piezas centrales de la literatura occidental y quizá por ello el protagonista se topa con Ulises de primera mano. Según Bloom (1994), la *Odisea* es fundamental para la comprensión de la cultura occidental, además de ser un hipotexto para la literatura, el arte y la cultura popular. Por lo tanto, merece este lugar privilegiado entre todos los demás libros, volviendo a su protagonista el indicado conversador para hablar de todas las influencias generadas por este ejemplar; por ello, quizá, fue con el único que decidió platicar y no con otros ejemplares: porque, según el protagonista, la *Odisea* inició el canon occidental.

Ulrich (2015) explica que la palabra "canon" —del griego "vara de medición"— describe la norma o ideal artístico. Guillory (1993) señala que, de manera similar, otras instituciones académicas tienen un impacto en la validez de los textos literarios y esto afecta la producción y el uso de la cultura: ya hemos mencionado también el concepto de *ciudad letrada* la cual determinará este compendio de obras magistrales. Bourdieu (1996) y Kolbas (2001) argumentan que la valorización de la canonización tiene un impacto profundo en la cultura; como resultado, estas reglas deben cambiar en nuestros tiempos donde se respetan nuevos estándares literarios (Galindo Núñez y García Gutiérrez, 2023, pp. 352-353). Entonces, quizá el cuento no es un guiño sobre este conjunto de reglas topológicas e inamovibles, sino la puesta en abismo —nuevamente con la superficie de Klein— que vuelve canónico a un objeto: siendo así la valorización del lector necesaria y, para ello, tenemos a un metalector crítico inmiscuido en la obra narrativa. Y todo esto considerando sólo el papel intertextual de las obras mencionadas.

En contraste, el *Quijote* en el canon literario es también significativo, aunque difuso en la narración andersoniana. El narrador personaje observa en ese libro a una obra cumbre de la literatura española; pero su influencia no se extiende tanto como la de la *Odisea*, opinión respaldada por varios analistas del período Clásico (Casalduero, 1961). Por lo tanto, aunque el *Quijote* sea una obra importante en el canon literario, no alcanza la misma relevancia que la *Odisea*, al grado de que Ulises ve esas huellas perdidas en la arena sin siquiera distinguirlas de lo difusas y similares al resto que son, mientras las suyas llevaron al protagonista a su encuentro.

Podríamos hablar también de cómo la metaficción le permite al autor utilizar la voz de Odiseo para cobrar conciencia de *ser un personaje de novela* y reconocer ante otros este papel. Anderson Imbert utiliza la intertextualidad para cuestionar la naturaleza de la identidad y la creatividad, y para explorar

la relación entre el mundo de la literatura y el mundo real: su postura crítica la analizaremos en el siguiente apartado. Además, la metaficción permite a los personajes literarios construir narrativas y para explorar su propia *identidad*. Esto sólo aplica con personajes intertextuales, pero cuando un personaje generado por el autor se involucra en la narración de alguna otra manera, se crea un diálogo entre el autor y su personaje, dejando la misma autonomía mencionada anteriormente, y transformando la *identificación* en *identidad*. Si un personaje con propia vida toma decisiones autónomas o cambia el curso de la narración, se sugiere entonces una frontera entre la realidad y la ficción difuminada: este personaje puede convertirse en un elemento autorreferencial que cuestione la autoridad del autor y la naturaleza de la ficción; entonces la metaficción entrará con elementos más complejos que una simple metaficción clásica, como la definimos hace algunos apartados, sino en una postura compleja. La narración puede tener vida propia y tomar autonomía como si de un ente real y pensante se tratase.

Existen ciertos metaescritos los cuales, por arte fantástico o necesidades de la trama, toman consciencia. "El grimorio" también tenía a un libro-personaje —un metaescrito consciente—: si esto sucede, hay que ser precavidos de conocer las razones para desarrollar esta autonomía. Se reflexionó este tema tomando como pretexto "La botella de Klein"; pero bien podría ser cualquier otro texto. Las posturas del escritor al usar la herramienta de la metaficción nos guían a comprender de una manera distinta la intertextualidad: ahí está una clave para lanzar nuestra interpretación, pues la forma en que se relacione ésta con la obra puede revelar la intención o la visión del autor.

La intertextualidad y la metaficción pueden jugar con las expectativas del receptor y desafiar los límites de la narrativa convencional; sin embargo, también pueden ser herramientas para reflexionar sobre la propia naturaleza de la literatura en función del arte mimético y no mimético. Por lo tanto, es importante explorar cuidadosamente cómo se utiliza la metaficción en un texto y cuál impacto tiene en la experiencia de lectura y en la interpretación de la obra por medio de aquellos ejes de *impresión, exégesis* y *juicio*.

El metaescritor y su propuesta metaliteraria: la antinarrativa metaficcional

Propusimos hace algunas páginas la codependencia entre el metaescrito y el metaescritor. Su vínculo no es algo tácito, pues, si bien, un metaescrito puede subsistir sin un metaescritor; cuando están juntos, su relación se vuelve poderosa.

En el cuento de "La botella de Klein" encontramos a un metaescritor que tiene bien centradas sus ideas sobre la concepción literaria.

—¡Te novelaron magistralmente, Odiseo!: con claridad, con tensas expectativas... Pero ese antiguo arte de narrar ofrecía ya las búsquedas del arte de narrar la novela experimental de hoy. Dioses —como literatos omniscientes— intervienen en la marcha de la acción. Semidioses —como lectores perplejos— interpretan tus movimientos a su manera. Con los procedimientos de la *Odisea*, querido Odiseo, un novelista de mi siglo XX escribiría lo que está de moda: una antinovela. Imagínate hasta qué subversiones y disoluciones podríamos llevar los procedimientos homéricos, ricos en cábalas —veinticuatro rapsodias, una para cada letra del alfabeto griego—, en meteóricos discursos que caen como cartas inesperadas, en chácharas dialogadas y ecos cultos, en disparatadas interacciones, en realismos mágicos que funden costumbres ordinarias como monstruosidades y encantamientos, en análisis psicológicos, sueños, retruécanos, mitos... ¡Qué! aun "monólogos interiores" —procedimiento de última moda—, tú Odiseo, fuiste el primero en pronunciar. En los momentos de congoja, cuando el espíritu se rompe por dentro y unas voces luchan contra otras, Homero comenzaba: "Y el héroe, gimiendo, así hablaba con su propio y magnánimo corazón". Y entonces tú seguías: O *moi ego*... ("¡Ay de mí, desdichado!") (Anderson Imbert, 1999b, pp. 191-192).

En esta amplia cita vemos al metaescritor proponiendo una *antinarrativa* metaficcional para desafiar los límites de la literatura convencional. La idea de una *antinovela* que subvierte y disuelve los procedimientos homéricos es una muestra clara de la experimentación y la innovación metaficcional. El metaescritor propone una escritura que se aparta de los estándares convencionales; utiliza una amplia gama de técnicas literarias para crear una obra que sea más compleja, más ambigua y cercana a la experiencia humana de su tiempo, pero a la vez establece una extraña relación con todo lo que ha escrito el autor.

Además de lo propuesto anteriormente, Anderson Imbert, coloca a los escritores como dioses y a los lectores como semidioses según la postura de su metaescritor. Muchos escritores y críticos literarios han utilizado esta imagen poética para describir la relación entre escritores y lectores: por un lado, el demiurgo con el poder de dar vida a los personajes y controlar los eventos en la historia; con un estatus *cuasidivino* en relación con su obra como llegamos a verlo en algún caso metaliterario. Por otro lado, los lectores poseen la capacidad de dar vida a los personajes e interpretar la obra del escritor. Del mismo modo que la épica clásica: intervienen en los asuntos de lo mundano gracias a su cercanía con los planos elevados. Aquí podríamos volver a recordar ese papel de coescritor del receptor: todo lector tiene algo de escritor, así como los

semidioses tienen algo de divinos. Es decir: existe una relación compleja y de mutua articulación entre escritor y lector, pues sin ambos no existiría una obra de arte literaria.

Esta reflexión es parte de la metaliteratura al entrar en los procesos de creación. En este sentido, la *antinarrativa* metaficcional es un reto para el lector, obligado a abandonar sus expectativas habituales y a enfrentarse a un texto atípico. Esta propuesta metaliteraria también es una invitación a la reflexión sobre los límites de la narrativa; al desafiar los convencionalismos narrativos, la *antinarrativa* metaficcional nos obliga a cuestionar las suposiciones subyacentes a nuestras expectativas, así como a explorar nuevas posibilidades sobre la creación y la interpretación literarias. En este sentido, la *antinarrativa* ejemplifica la capacidad de la metaficción para ampliar nuestros horizontes de expectativa.

El concepto de "*antinovela*" se desarrolló en la posmodernidad a partir de los 1960, producto de las limitaciones narrativas de su tiempo y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Algo sobre esto se mencionó palabras arriba con el término de "*anticuento*". Una *antinovela* se caracterizará por su tendencia a desafiar los convencionalismos narrativos y a cuestionar los valores y la estética de la narrativa tradicional: exactamente lo que estamos llamando "metaficción" desde la primera página de nuestro estudio.

Según Derrida, la literatura posmoderna se caracteriza por su tendencia a subvertir los límites tradicionales entre el texto y el contexto, el autor y el lector, la realidad y la ficción (1980, pp. 47-89). En este sentido, la *antinovela* es una expresión clara de esta tendencia posmoderna, pues se enfoca en cuestionar las expectativas del lector y en desafiar las estructuras narrativas convencionales. En la literatura posmoderna —como es el caso de los autores mencionados por el cuento— la subversión es una herramienta clave para desafiar las estructuras dominantes e inaugurar senderos novedosos y quizá nunca transitados antes en la creación literaria; pues, su pensamiento *cuasitopológico* no les había mostrado superficies atípicas como las de la botella de Klein, por decir un ejemplo. Este rompimiento de reglas plantea la duda sobre las suposiciones convencionales subyacentes en la literatura tradicional y amplía los límites de la creatividad. Al subvertir las expectativas del lector, se busca romper con las estructuras avejentadas y gastadas de tanto uso —como esas casas-libros— que han limitado la creatividad literaria durante siglos y abrir nuevos senderos donde las huellas de don Quijote sí sean distinguibles para la exploración de temas y conceptos considerados tabú por generaciones anteriores.

De ahí, Cortázar, Borges, Calvino —por mencionar los ya citados en algún punto de esta obra— son ejemplos de *antiliteratos* metaficcionistas que experimentan con la expresión literaria.

Lo llamado en el cuento como una "*antinovela*" es una expresión posmoderna y de tendencia contemporánea para este metaescritor. Irrumpe en los límites tradicionales de la narrativa convencional por medio de herramientas clave para revalorar la experiencia del lector.

Recordando también, esta topología de la novela podría ser también una *pseudonovela* —siguiendo una premisa mencionada bastantes veces páginas arriba—; el náufrago encuentra la botella de Klein flotando en el agua para volverla su universo (p. 185). Citamos ya este fragmento:

> El cuello, sin gollete, se curvaba y volvía a sumirse en la botella como si, pornográficamente, quisiera penetrar en su trasero. **Absurdo**. Y el trasero de la botella, a su vez, se abría penetrado desde dentro por su cuello, excepto que no había ningún adentro. **Absurdo**. La Botella de Klein carecía de agujero y, no obstante, enloquecida frente al espacio, se escapaba por el interior de sí misma. **Absurdo** (p. 184).[31]

El triple "Absurdo" es una intromisión del metaescritor y nos permite argumentar de forma tácita esta poética de lo absurdo tan desarrollada a lo largo del estudio. Si es absurdo, ¿por qué debe ser mencionado en un cuento si todo aquello que compete realmente por su forma tan atípica es la materia prima de la literatura? Lo absurdo y lo innecesario se tornan el *leitmotiv* de la obra: todo aquello donde la metaficción esté entrometida —al menos para Anderson Imbert— puede ser visto como algo absurdo.

Siguiendo el pensamiento de Korn, vemos que el presupuesto que tenía de la libertad creadora está en consonancia con "La botella de Klein":

> Llevemos el pensamiento a la iniciación más remota de los tiempos, lancémoslo a espacios insondables más allá de la vía láctea, divaguemos por los espacios multidimensionales: nunca lograremos salir de las fronteras de la conciencia; la imaginación más audaz no puede salvarlas (Korn, 1938, p. 14).

Así como lo hemos estado analizando: el metaescrito autónomo posmoderno deviene una herramienta clave para subvertir las estructuras narrativas conven-

[31] El subrayado es mío.

cionales y desafiar las expectativas del lector. La *antinarativa* —o *pseudonarrativa*— es una expresión de esta tendencia literaria: un desafío constante para el receptor común. Hay una libertad creadora en esta poética de lo absurdo, pues ambos conceptos subyacen en la obra de Enrique Anderson Imbert. En definitiva, la metaficción se vuelve una herramienta fundamental para la creación literaria contemporánea y una invitación constante a la experimentación.

La botella de Klein sería la representación perfecta de la metaficción por todos los presupuestos marcados hasta ahora: quizá debamos colocar a todos nuestros elementos vagar en este espacio sin adentro ni afuera, sin arriba ni abajo: llegar a las entrañas de la literatura posmoderna sería imposible entonces. Por suerte, podemos comprender mejor la metaficción andersoniana si tornamos transparente la superficie de Klein y miramos esa imposible cuarta dimensión que sería la crítica literaria.

CAPÍTULO 4.
Escritor, Imbert, Metalector

El proceso de la creación literaria consiste en que una persona escribe una serie de palabras para que otra persona las interprete. Aunque es un proceso indivisible, podemos distinguir en él tres componentes: un escritor, un texto y un lector. El escritor expresa una experiencia particular configurando las palabras del texto de tal manera que evoquen en el lector una experiencia parecida.

Sería de desear que los críticos prestaran atención a todas las fases de ese proceso, pero lo cierto es que suelen especializarse. Unos críticos prefieren estudiar la actividad creadora del escritor, otros, la obra creada; otros, la actividad re-creadora del lector.

Crítica interna es la de quienes estudian la obra; la analizan en su tema, en su forma y en su estilo. Crítica externa, en cambio, es la de quienes, en vez de penetrar en la obra, que es lo central, dan vueltas a su alrededor y se especializan en las actividades del escritor y del lector. Si les interesa el escritor, lo explican con métodos históricos, sociológicos y psicológicos. Si opinan que el lector tiene algo propio que decir nos dan impresiones, juicios dogmáticos o revisiones del pasado.

Lo tradicional en la crítica externa ha sido que se concediera más importancia al escritor que al lector. Es lógico. El escritor escribe primero y el lector lee después. El escritor escribe porque se siente capaz de decir algo digno de ser recordado, y el lector lee porque espera beneficiarse del esfuerzo ajeno. El escritor tiene sobre el lector la superioridad del productor sobre el consumidor. Hablo de la superioridad de un oficio, no de un individuo, porque muchas veces el oficio de escribir está en manos de un individuo menos ingenioso que el lector. Sin embargo, aun en este caso, el escritor Fulano, por poco talentoso que sea, impone su obra sobre el lector Zutano, por mucho talento que éste tenga. La superioridad del escritor sobre el lector no es necesariamente personal. Es una superioridad de funciones: la difícil función de emitir un mensaje es superior a la cómoda función de recibirlo.

A pesar de que el buen sentido confiere la primacía al escritor, en las últimas décadas ha surgido una crítica que a veces pone al escritor y al lector en un pie de igualdad, a veces exalta al lector por encima del escritor y a veces hace caso omiso del escritor. La reválida del lector se debe a la exageración del hecho muy obvio de que un texto cobra significado solamente cuando alguien lo lee. La virtualidad de una escritura se actualiza en la lectura. Además, lo que un lector entiende no es siempre lo que el escritor significó. De acuerdo...

Todo esto pertenece al discurso dado por Enrique Anderson Imbert por su nombramiento para ocupar la silla José Mármol de la Academia Argentina de las Letras en 1979 al cual llamó "Escritor, texto, lector".[32] "Crítica interna" y "Crítica externa"; el modelo que hemos decidido es una Crítica de Klein donde no hay adentro ni afuera, sino la obra en su totalidad, tomando en cuenta a ambos eslabones del proceso literario. En esta crítica, se valora la subjetividad de la experiencia lectora y se reconoce la interpretación diferente de cada lector en torno a la obra. Por lo tanto, se trata de una crítica la cual no pretende imponer una única lectura válida, sino que busca explorar las múltiples posibilidades de significados ofrecidos por la obra literaria, incluso si el escritor no los vio ahí. Estamos proponiendo una invitación a la reflexión y al diálogo, y no a la imposición de verdades absolutas; sin embargo, el rigor académico siempre estará presente, pues "[…] el rigor intelectual del profesor es compatible con la imaginación creadora del artista" (Anderson Imbert, 2006, p. 24). Venga, pues, la existencia de una Crítica de Klein donde ambas caras estén a la vista del crítico.

La poética de lo absurdo

La biblioteca del Viajero del Tiempo guarda libros olvidados, perdidos, para siempre inéditos. Ningún colega escritor ha querido visitarla.
Alberto Chimal
La saga del viajero del tiempo

Cuando la ficción habla sobre la ficción se hacen explícitas condiciones irregulares desconocidas por el lector. Quizá el lector sí las reconocía, pero renunció

[32] Esta cita en cursivas correspondió a las páginas 25 y 26 del libro *Escritor, texto, lector*. Se trató de alterar el estilo de la cita por mera función poética del lenguaje en este trabajo de investigación.

a este derecho cuando comenzó con la obra. La metaficción se torna tramposa pues en su condición de ficción se da el lujo de alterar el bello arte de narrar.

Se ha propuesto desde hace varias páginas una poética de lo absurdo; esta postura responde a la inquietud notada en torno a la obra de Enrique Anderson Imbert. Ya sea que un metaescritor destroce su obra, o que el metaescrito realmente no sea relevante pese a todo lo propuesto por él en la diégesis: hay un discurso de lo innecesario.

Identificamos y analizamos las obras propuestas con cuidado de mostrar siempre los elementos atípicos y extraños donde ciertos finales rompían por completo con el clímax propuesto por el autor. Para esto, cazamos la mayor parte de textos donde ocurriera esto a la par de la metaficción, aunque no se descartan cientos de cuentos con este tipo de finales. "Cada una de sus historias, entonces, forma una pieza en el rompecabezas de la obra de Anderson Imbert, y corresponde al investigador de sus ficciones tratar de armarlo" (Lusky, 1979, p. 29).[33]

El absurdo, en un contexto literario, refleja la percepción de una incongruencia o falta de lógica en la relación entre los elementos de una obra, como el argumento, los personajes, las acciones y las situaciones; esta percepción puede surgir de una ruptura en las expectativas del lector o espectador, al enfrentarse a acontecimientos inesperados, ilógicos o contradictorios que desafían las convenciones narrativas o sociales. Si bien, no ignoramos la existencia del teatro del absurdo donde Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet y Harold Pinter son figuras clave del movimiento; el absurdo analizado por nosotros se expresa a través de la falta de propósito anticipada por el mismo narrador: la alienación, la soledad y la imposibilidad de encontrar significado en un mundo caótico e indiferente estarán presentes como elementos detonantes para romper el final dejando una versión descolocada de aquello a lo cual ya le teníamos puesta una expectativa.

Hemos compartido el análisis de textos donde los prototipos textuales no corresponden con los esperados, pues para estos textos comprenderemos elementos similares y para profundizar en ello, veremos un par de elementos adicionales en estas conclusiones.

---

[33] En inglés original: "Each of his stories, then, forms one piece in the jigsaw puzzle of Anderson Imbert's work, and it behooves the student of his fiction to try to assemble that puzzle" (la traducción es propia).

De la narrativa al ensayo, ¿o a la inversa?

En *Teoría y técnica del cuento* (1979), Enrique Anderson Imbert reconoce cinco tipos de alteraciones de la ficción. Habernos ceñido a estas posturas quizá habría sido más simple, más comodino; pero habría limitado el análisis a lo que él mismo creía observar y no lo que otra persona veía en sus textos: estamos hablando de una crítica externa en este momento. *Grosso modo*, separa la metaficción —no le llama así textualmente— en estas modalidades:

> **La ficción sobre la ficción**: se trata de obras que hacen explícita su condición de ficción y reflexionan sobre los procesos y convenciones del arte de narrar.
> **La ficción en la ficción**: se refiere a obras en donde se inserta una narración dentro de otra, creando una especie de juego especular que cuestiona la idea misma de la realidad.
> **La ficción a través de la ficción**: en este caso, la obra se presenta como un registro de un evento real; pero en realidad es una invención del autor. Se busca así explorar las relaciones entre verdad y ficción.
> **La ficción contra la ficción**: consiste en la creación de obras que desafían o subvierten las convenciones y expectativas del género literario al cual pertenecen.
> **La ficción al lado de la ficción**: se refiere a obras que, si bien no hacen explícita su condición de ficción, juegan con la ambigüedad entre lo real y lo inventado generando efectos de extrañamiento en el lector.

Esta tipología difícilmente encaja con la propuesta a lo largo del capítulo anterior. La tipología utilizada en este estudio se vuelve adecuada para las posturas argumentadas a lo largo de la obra y podría ser replicada en otros textos literarios.

Se propuso la metaficción clásica, la cual por su carácter reflexivo concuerda de manera explícita o implícita con una especulación sobre la propia naturaleza de la ficción. Del mismo modo, la metaficción metaliteraria tiende a ser reflexiva; pero su especularidad lleva a comprender por qué el espejo calca o deforma la ficción: toda obra metaliteraria contendrá valoraciones intensas sobre el acto creador y cómo se construye el mundo ficcional, dándole la voz a la ficción misma.

Por otra parte, la metaficción autorreferenciable mencionada con antelación es un tipo de autoconsciencia: las obras se centran en el creador de la obra literaria y encontramos elementos de *identificación* más que una *identidad*, pues su carácter está en función de alguien más: alguien de nuestra vida. Desde esa

premisa, la metaficción intertextual estará generada en función de un texto ya existente.

Por último, cuando lo fantástico va de la mano con la metaficción entramos en el terreno de la especulación: los mundos propuestos siguen siendo *identificados* como el nuestro, pero sus reglas están trastocadas para dar pie al prodigio.

¿A qué nos lleva esta recategorización?, a explicar las unidades de *impresión*, *exégesis* y *juicio*. Consecutivos, vamos a entender estos pasos como los principales guiños para saber cómo analizar los textos literarios.

Primeramente, la *impresión* refiere al efecto producido por la obra de ficción en el lector: la reacción emocional, cognitiva, estética o moral experimentada por el lector al leer la obra. En el contexto de la metaficción, la *impresión* puede incluir la toma de conciencia por parte del lector ante lo atípico de la construcción diegética. Hemos explicado bastante sobre la reflexión ante el proceso de creación literaria: la *impresión* está involucrada en este primer choque reaccionario por parte de su lector; o bien del metalector ante un metaescrito extraño u ominoso.

La *exégesis*, como el término se puede explicar, es la interpretación de la obra de arte literaria: todo análisis crítico realizado para comprender la obra en profundidad puede implicar la búsqueda de significados ocultos o mensajes subyacentes entre la literatura y la realidad.

Finalmente, el *juicio*: la evaluación crítica en su valor estético, ético, social o cultural. Para ello, debemos incluir la valoración de la reflexión y la significancia ante la literatura establecida: ¿en dónde se innova con estos procesos metaficcionales?

En general, estos tres términos están relacionados con la recepción de la obra de ficción, su interpretación y evaluación. Todo texto puede estar influenciado por el grado de reflexividad, autoreferencialidad o autorreflexividad exhibido por la obra. Si esto es así, entonces debemos cuestionarnos de dónde proviene este acomodo tan innovador.

En el caso de Enrique Anderson Imbert parece ser que primero propuso todo el orden estético que debían llevar sus cuentos en un *pseudoanálisis* literario para después crear sus cuentos. Si recordamos el caso de "El juguete", es un cuento que reflexiona en cómo ha sido la obra del escritor, como si realmente estuviera creando un ensayo sobre la misma. El problema es que no podemos llamarle ensayo como tal. Lo que sí podríamos enunciar sería: "metaliteratura".

Como bien recordará el lector, la metaliteratura es la reflexión sesuda sobre la labor de la literatura como mensaje estético; por medio de esta licencia poética deberíamos poder considerar a varios cuentos como un texto argumentativo

disfrazado de narración y mimetizado alrededor de otros cuentos que le ayudan a camuflajearse.

Por ello, en la metaficción metaliteraria la *impresión* refiere a la relación entre la obra específica y la literatura en general; la *exégesis* se hará presente según cómo la obra utilice a la literatura a modo de tema para explorar a profundidad cuestiones sobre la realidad; mientras que el *juicio* se hará en términos de su capacidad para lanzar postulados teóricos sobre el *hacer del autor*.

Como una de las conclusiones dadas en este trabajo: el ensayo va primero; la narrativa es un pretexto para reflexionar, por ello la metaficción. Su función como tipo narrativo-literario estará preponderantemente ante nosotros. En *Teoría y técnica del cuento,* Enrique Anderson Imbert nos señala:

> Juego con el lector. Sé que el lector querrá escaparse, querrá leerme rápidamente, querrá ser coautor de mi cuento e interpretarlo a su manera. Pero, para que no se me escape, elijo cuidadosamente cada palabra, anudo todos los hilos en una urdimbre perfecta, le armo una trampa y así, en un proceso rigurosamente vigilado, de expectación en expectación, lo llevo a un punto desde el que cae, sorprendido (1979, p. 36).

Así como el *cocreador* de la obra literaria propuesto en "El juguete", el receptor final de la obra puede empezar a tomar estos cuentos y preguntarse por sus propios ensayos hasta llegar a sus conclusiones y —quizá— generar nuevas metaficciones que complejicen el círculo en el cual nos hemos estado moviendo.

Existe un discurso argumentativo, sí; pero es sólo una parte del todo y hay una preponderancia narrativa; pero no habría habido cuentos metaficcionales de no ser por la reflexión académica previa: los cuentos analizados dan pie de esto.

Los dobles idéntico y distorsionado: lectores idílicos y sus prefijos

> Podría prologar esta recopilación de cuentos con el titulado "Prólogo anamorfoscópico a los cuentos de Andy". Creo que daría en el clavo. O en la clave. No es un cuento autobiográfico a pesar de que ese "Andy", seudónimo del escritor "Andrés Enríquez", suena a Enrique Anderson ("Andy" es diminutivo inglés de Anderson, y Anderson significa "hijo de Andrés"). En todo caso, lo único autobiográfico es mi gusto de jugar contraponiendo creación a creencia, fantasía a superstición, escepticismo a fe, ironía a empaque, lucidez a ambigüedad. Esta diablura es la clave de mis cuentos. O el clavo, pues a veces hace doler. Las

> distancias entre mi personal concepción del mundo y las de mis personajes (incluyendo el narrador, que también es un personaje) explican la diferencia entre lo realista, lo lúdico, lo extraño, lo maravilloso... (Anderson Imbert, 1999b, p. 239).

La manera en que Enrique Anderson Imbert inicia *Dos mujeres un Julián* cautiva al hablar de ese *doble* tan sonado: "Andy". ¿Andrés Enrique no es un anagrama lexemático de Enrique Anderson? Igual que el viajero del tiempo Andrés Bent Miró, tenemos a un extraño ante el espejo: quizá todos sus personajes sean un anamorfoscopio de él mismo: el espejo cilíndrico que al colocar algo dentro se muestra la verdadera forma, eso son los *dobles* de Anderson Imbert.

¿Por qué separarlos? Bajtín, en *Estética de la creación verbal* (2003), sostiene que el autor está dentro de sus personajes: no se limita a controlarlos desde una posición externa, sino que son una parte integral de su visión y su voz: una *identificación identitaria*. De esta manera, el escritor se encuentra en un diálogo constante con sus creaciones, y ellos son un reflejo de sus pensamientos, creencias y preocupaciones. De esta forma podríamos entender que siempre hay algo del autor en ese *doble*, ya sea *idéntico* o *distorsionado*: ambos son Enrique Anderson Imbert: desde Ravinovich hasta el señor Anderson Imbert con todos los Andys entrometidos en sus cuentos, los que cambian den nombre por uno más estadounidense o los fieles seguidores de Sarmiento. Como diría el *hashtag*: todos son Anderson Imbert, todos son hijos de Andrés y han llegado a esta botella en busque de su padre. En palabras de él mismo:

> No confundamos al escritor con su «doble». El escritor existe junto con nosotros en un mundo abierto al futuro; en cambio su «doble» es un fantoche que, junto con los otros personajes de la novela, está recluido a un mundo pretérito. El escritor ha delegado la responsabilidad de narrar en un narrador que pertenece a la ficción, no a la vida (Anderson Imbert, 2006, p. 29).

Sin embargo, ese *doble* tiene un grado de *identificación* con el autor, y esto no puede dejarse de lado: estamos tratando con personajes de tipos tan disímiles que sería complejo encontrar un lector ideal para estos cuentos; sin embargo, el concepto del "lector ideal" nos permite abordar este desafío. El lector ideal —según lo propone Umberto Eco en *Lector in fabula* (1993)— es aquél con las habilidades interpretativas, el conocimiento y la sensibilidad necesarios para comprender y apreciar plenamente la obra en cuestión. Este lector es capaz de captar las intenciones del autor, así como de adentrarse en la riqueza de los

personajes y sus interacciones, y de disfrutar de las múltiples capas de significado presentes en el texto. Para los cuentos de Anderson Imbert, el lector ideal necesita gozar de las complejidades humanas, no tener temor de enfrentarse a los misterios y ambigüedades propias de estos relatos, y tener un grado de abstracción donde comprenda que no se enfrenta a un cuento normal, sino a un *anticuento*, a una *antiliteratura* y donde encontrará *cuasicuentos* y *pseudoensayos*.

Todos estos prefijos deben tomarse en cuenta pues la obra de Enrique Anderson Imbert no es simple, requiere de lectores maduros, posee un dialogismo entre los cuentos, los personajes y las temáticas abordadas por el autor necesitan de ciertos lectores como los que habíamos perfilado antes. La metaficción explora estas fronteras siendo un reflejo de una voz creativa. La obra de Enrique Anderson Imbert es una manifestación literaria particular y multidimensional, la cual rompe con las convenciones tradicionales y desafía al lector a cuestionar sus propias percepciones de una narrativa *normal* —algo propio de la topología por ser inamovible—. En este giro semiótico residen la originalidad y la riqueza de sus textos.

Así, el lector ideal no sólo se sentiría cómodo navegando por estructuras literarias poco convencionales, sino que también encontraría placer en la exploración de territorios inexplorados: estilos, géneros y enfoques con una profundidad psicológica y filosófica especial. Quien lee a Anderson Imbert debe comprender la complejidad de las narrativas literarias y académicas, y de tener la capacidad de discernir entre lo superficial y lo profundo en la crítica literaria. En este sentido, el lector ideal de Anderson Imbert debe poseer no sólo un alto nivel de madurez intelectual, sino también emocional: debe estar abierto a considerar críticamente sus propias debilidades, así como las de los demás, sin juzgar con encono.

Es importante destacar que las críticas literarias de Anderson Imbert no sólo se enfocan en el enfrentamiento de la academia americana contra la latinoamericana; abordan también un amplio espectro de temas, desde la literatura y la poesía hasta la filosofía y la psicología. En este sentido, el lector ideal de Anderson Imbert debe ser capaz de comprender las múltiples capas y dimensiones de la crítica literaria, así como estar dispuesto a desafiar sus propias ideas y prejuicios en el proceso. Además, debe ser un crítico riguroso y reflexivo —como lo es Anderson Imbert de su propia obra—, capaz de reconocer los vicios y debilidades inherentes a la literatura y la academia. Esto implica una perspectiva crítica hacia las estructuras de poder y las jerarquías académicas. Como observamos, el espectro de la crítica es mucho más amplio y eso es lo que Anderson Imbert exigiría virtualmente de su lector "ideal".

Este lector enfrentaría y apreciaría las tensiones y desafíos surgidos de *anticuentos*, *antiliteratura*, *cuasicuentos* y *pseudoensayos*. Adentrándose a toda esta literatura atípica —posmoderna—, el lector ideal descubrirá los tesoros ocultos en sus páginas, asimilándolos como un discurso innovador para la acartonada oferta de ciertas generaciones.

Manuscritos: los metaescritos para Enrique Anderson Imbert

> *Una veintena de académicos autodenominados "Los Briefesser" crearon la figura de la condesa Martina de Beatusvalles, una escritora que hablaba de sexo, brujería y paganismo en mero siglo XVI, la cual resultó ser una influencia para Sor Juana. Diferentes ponencias y conferencias lograron su cometido: Beatusvalles figuró en una antología del Siglo de Oro, y por azares del destino fue seleccionada como material de lectura de las escuelas públicas.*
>
> Ome Galindo
> *"Golpe maestro"*

La palabra, cuando es impuesta por una persona en un soporte *cuasieterno* se torna poderosa. Al destruirla —biblioclasia, libricidio o como busque llamarse— sobresale un mensaje aún más poderoso. Claramente, hay un simbolismo emocional cuando la letra se hace con la mano a diferencia de la de un ordenador; del mismo modo una pared cincelada o un poema —los cuales representan una dificultad mayor para expresar el mensaje— tienen más mérito que una simple nota dejada como recordatorio para alguien: aunque se tomó el tiempo de escribirla y por eso ya tiene relevancia, pues se trabajó por ella.

La situación a desarrollar es justamente el valor de un manuscrito. Ya se mencionó anteriormente su historia y trascendencia para la literatura; sin embargo, tras ver la obra de Enrique Anderson Imbert, se ha llegado a más conclusiones ante estos metaescritos

Metaescritor, metalector y metaescrito están relacionados con la metaficción —más allá del "meta" que les precede— en el sentido de que todos ellos son herramientas que los autores pueden utilizar para crear obras especulativas sobre el proceso de escritura y lectura. Enrique Anderson Imbert se fijó en el papel del escritor, del texto y del lector; así que esto puede trasladarse al mundo literario y convertirse en una reflexión aún más compleja; sobre todo si nos quedamos con la premisa del valor real de la palabra en un soporte.

El libro como un elemento de poder: la palabra impresa

Un libro tiene el potencial de moldear la percepción de las personas y de influir en sus acciones y decisiones. Michel Foucault afirmaba que el poder no era algo que alguien poseyera de manera innata, sino un ejercicio de las relaciones sociales, a través de discursos, prácticas y normas. En este sentido, el libro es un vehículo de discursos y normas para las personas: el libro no ostenta un poder, pero transmite ese ejercicio por medio de la palabra impresa.

Ya hablamos del origen mitológico de la palabra escrita; es porque las grafías son realmente el poder en ejecución: la magia. Mencionamos algunas culturas antiguas donde se creía en la escritura como la transmisión de conocimientos y verdades divinas trascendentes para la humanidad. El libro puede dejar de ser un objeto material para convertirse en un símbolo espiritual.

Es quizá por estas razones que se ha visto con desconfianza: el emperador Qin Shi Huang ordenó la quema de libros y la ejecución de los eruditos renuentes a entregar sus obras al Estado para su biblioclasia. Este episodio histórico —mas no el único ni el último— es una muestra de cómo hay peligro latente en esa palabra: siempre se tendrá miedo a subvertir la hegemonía. Es decir: el libro ha sido objeto de desconfianza y destierro en algunas autoridades, quizá porque reconocen en él a una potestad mayor a la que ellos mismos poseen.

Sin embargo, hay un asunto a tratar que no era ignorado por Enrique Anderson Imbert: el soporte de la palabra se vuelve un objeto mágico, pensemos en todos los objetos atípicos donde colocó palabras: árboles hechos por poetas, el gólem, el agua, paredes. Todos se volvían un *pseudolibro* o *antilibro* —decida el lector el prefijo adecuado— a causa del acto de manuscribir. La palabra se vertía con ese carácter ominoso e inexplicable para dar paso al prodigio y —en ocasiones— a la metaficción, hasta acabar mostrando una nueva realidad.

> La metafísica ofrece sistemas que ya no son la expresión de lo comprobado, sino construcciones hipotéticas de la imaginación creadora. Son, pese al material con que se elaboran, obras de arte, poemas dialécticos, simbolismos ideales. Abrigan, sí, la pretensión de ser concepciones lógicas; pero esta es la parte formal. No nacen del raciocinio. Por un proceso psicológico muy complicado al cual no es ajena la volición, ante el problema obsesionante, arraigan en la mente convicciones que aparecen, unas veces, como el resultado de una incubación lenta, otras como una inspiración espontánea. Son una especie de visión intelectual que se apodera del espíritu del autor y constituye la médula de su obra (Korn, 1938, p. 59).

El metaescritor se relaciona semánticamente con el concepto de *impresión*. Tal cual el metaescrito es dado por este personaje quien lo imprime y lo marca para la posteridad. Por su parte el metalector será la *exégesis*: la interpretación de textos dentro de la obra literaria queda a cargo de ese actante. Si esto es verdad, el elemento del *juicio* estará en el metalector también, pero quizá no tenga muchas palabras tras leer el metaescrito atípico. Es posible que el *juicio* quede a manos de un tercero, de un testigo ajeno a la historia: el lector —sin prefijos— aguzado ante la influencia de aquella palabra poderosa.

Todo esto quedará entonces a cargo de esa crítica externa del lector: si algo encuentra es que posiblemente está dejada ahí por el escritor; pero, ¿no es humano encontrar en objetos inanimados a caras y cuerpos? A esta pareidolia, los literatos le llamamos prosopopeya, porque la vida se la podemos dar a los objetos inanimados en el mundo de la literatura. La palabra viva, reguladora de todas las puertas interpretativas, se coloca en un mundo de interpretaciones kleinianas: propias de la crítica interna y externa. No debemos comportarnos como el rabino Elijah, único capaz de leer al Golem, y que prefería no hacerlo porque se lo sabía de memoria, ni como Raj quien quiere componer la obra del autor a su mero gusto; sino que debemos hacer algo, romper las paredes limitantes; finalmente, el escritor de estos textos ya rompió la cuarta pared; al lector, sólo le deben preocupar las otras tres.

BIBLIOGRAFÍA

Ackerman, D. (2006). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.

Alazraki. J. [*et al.*] (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alburquerque-García, L. (2011). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género". En *Revista de Literatura, 145*(enero-junio, LXXIII), pp. 15-34. Madrid: Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. Recuperado el 1 de octubre de 2021 de https://digital.csic.es/bitstream/10261/41946/1/El%20relato%20de%20viajes.pdf

Alegría, F. [*et al.*] (1974). "El escritor y la crítica". En *Literatura y Praxis en América Latina*. Buenos Aires: Monte Avila Editores.

Altamirano, C. (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz.

Altschul, N. (2008). "La nueva crisis de la filología editorial: cultura del manuscrito, scribal version, literatura medieval. En *Revista de poética medieval, 20*. pp. 41-66

Anderson Imbert, E. (1954). *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires: Raigal.

___ (1971). *Qué es la prosa*. Buenos Aires: Columba.

___ (1977). "La crítica literaria, hoy". En *Texto crítico*. (6). Enero-abril, pp. 6-9. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Xalapa: Universidad Veracruzana. Recuperado el 2 de julio de 2022 de https://www.researchgate.net/publication/277851988_La_critica_literaria_hoy

___ (1979). *La Crítica literaria y sus métodos*. Buenos Aires: Cimas de América.

___ (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.

___ (1982). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

___ (1984). *La prosa. Definición y análisis.* Buenos Aires: Marymar.
___ (1985). *Páginas de Enrique Anderson Imbert seleccionadas por el autor.* Buenos Aires: Celtia.
___ (1991). "El bosque oculta la hoja y la guerra el cadáver". En *El grillo: Revista de cultura. 1* (1), pp. 5-6. Buenos Aires.
___ (1992). "Intertextualidad en el arte de narrar". En Arancibia, J. [Ed.] *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura.* Buenos Aires: Vinciguerra
___ (1992a). *El realismo mágico y otros ensayos.* Caracas: Monte Ávila.
___ (1992b). *Mentiras y mentirosos en el mundo de las letras.* Buenos Aires: Editorial Vinciguerra. Fondo de Cultura Económica.
___ (1997). *Modernidad y posmodernidad.* Buenos Aires: Torres Agüero.
___ (1999a). *Cuentos II. Obras completas. El gato de Cheshire.* Buenos Aires: Corregidor.
___ (1999b). *Cuentos IV. Obras completas. La botella de Klein / Dos mujeres un Julián.* Buenos Aires: Corregidor.
___ (1999c). *Cuentos V. Obras completas. El tamaño de las brujas / El anillo de Mozart.* Buenos Aires: Corregidor.
___ (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea.* México: Fondo de Cultura Económica.
___ (2005). *Historia de la literatura hispanoamericana II.* México: FCE.
___ (2006). *Escritor, texto, lector.* Buenos Aires: Corregidor.
___ (2008). *Cuentos selectos.* Buenos Aires: Corregidor.
Antología de literatura fantástica argentina. Narradores del siglo xx. (1973). Buenos Aires: Kapelusz.
Antonsen, E. [Ed.]. (1990). *The Grimm Brothers and the Germanic Past.* Philadelphia: John Benjamins Publishing.
Ardila de Robledo, A. (2018). "Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficcionales historiográficas". En *Estudios de literatura colombiana. 43*, pp. 155-171. Universidad de Antioquia. Recuperado el 19 de diciembre de 2021 de https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/334303/20790244
Ardila J, C. (2009). "Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana". En *Estudios de Literatura Colombiana. 25*(julio-diciembre). Recuperado el 4 de febrero de 2021 de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4040565.pdf
Ariosto, L. (1846). *Orlando furioso.* Barcelona: D. Juan Olivares, Impresor de S. M.

Arreola, J. (2018). *Palindroma*. México: Joaquín Mortiz.

Artacho, A. (20 de agosto de 2016). "Botella de Klein… La «botella» que no tiene ni interior ni exterior". En *Matemáticascercanas*. Recuperado el 6 de julio de 2022 de https://matematicascercanas.com/2016/08/20/botella-de-klein/

Auerbach, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

Austin, J. (1989). *Ensayos filosóficos*. Madrid: Alianza.

Báez, F. (2004). *Historia universal de la destrucción de libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Barcelona: Destino.

Bajtín, M. (2003). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Baker, A. (1976). "La Visión del Mundo en los Cuentos de Enrique Anderson Imbert". En *Revista iberoamericana, XLII*(96-97). Julio-Diciembre, pp.497-516. Recuperado el 9 de mayo de 2015 de: http://www.armandfbaker.com/vision_del_mundo.pdf

Baquero Escudero, A. L. (2007). "Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado". En *Estudios Románicos*, *17*(2), pp. 249-260. Recuperado el 15 de septiembre de 2021 de https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/94721

Barcia, P. (2004). "Homenaje a Fray Luis José de Tejeda en el cuarto centenario de su nacimiento". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras 273-274*(LXIX). pp. 11-37. Recuperado el 3 de mayo de 2022 de: https://www.letras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin2004-273-274_11-37.pdf

Barrenechea, A. y Sperratti, E. (1957). *La literatura fantástica en Argentina*. México: Imprenta Universitaria.

Barth, J. (1984). "The Literature of Exhaustion". En *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press. Recuperado desde: http://www.massey.ac.nz/massey/fms/Colleges/College%20of%20Humanities%20and%20Social%20Sciences/EMS/Readings/139.105/Additional/The%20Literature%20of%20Exhaustion%20-%20John%20Barth.pdf

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. [*et al.*] (1982). *Análisis estructural del relato*. México: Premia.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.

Bayet, J. (1981). *Literatura latina*. Barcelona: Ariel.

Becco, H. (1961). *Cuentistas argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Benedict, N. (2018). "Books about Books and Books as Material Artifacts: Metabibliography in Jorge Luis Borges's *El jardín de senderos que se bifurcan*". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 42*(3), pp. 451-472. Recuperado el 6 de febrero de 2021 de https://www.jstor.org/stable/10.2307/26663368

Beristáin, H. (2010). *Diccionario de retórica y poética.* México: Porrúa.

Betelheim, B. (1988). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona: Crítica.

Bianco, J. (2007). *Ficción y reflexión.* México: Fondo de Cultura Económica.

Bioy, C [*et al.*]. (2008). *Antología de la literatura fantástica.* Buenos Aires: DeBolsillo.

Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages.* New York: Harcourt Brace.

Bloonm, H. (2010). *El canon occidental.* México: Anagrama.

Bojórquez Vértiz, D. (2014). *Óptica sanguínea.* México: Tumbona y CONACULTA.

Bolecki, W. (2003). "Metaliteratura wczesnego modernizmu. Pałuba Karola Irzykowskiego". En *Arkusz, 2*(1) y *3*(2). Traudcción al francés por Patrick Rozborski. Recuperado el 21 de septiembre de 2021 de https://www.academia.edu/37582742/M%C3%A9tafiction_et_m%C3%A9tanarration_1

Bourdieu, P. (1996). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

Borges, J. e Ingenieros, D. (1996). *Literaturas germánicas medievales.* Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. (2014). *Inquisiciones / Otras insiquisciones.* México: DeBolsillo.

Borges, J. y Guerrero, M. (2009). *Manual de zoología fantástica.* México: FCE.

Botton Burlá, F. (2003). *Los juegos fantásticos.* México: UNAM.

Boyd, L. (1965). "The Provenance of Swift. En *The Graduate Journal, 7.* pp. 235-243. University of Texas.

Burlá, F. (2003). *Los juegos fantásticos.* México: UNAM.

Caillois. R. (1966). *Histoire de la littérature fantastique.* París: Galimard.

___ (1967). *Antología del cuento fantástico.* Buenos Aires: Sudamericana.

___ (1970). *Imágenes, imágenes.* Buenos Aires: Sudamericana.

Calvino, I. (1999). *Si una noche de invierno un viajero.* Madrid: Siruela.

___ (2010). *Cuentos fantásticos del xix.* Madrid: Siruela.

Camarero, J. (2004). *Metaliteratura: estructuras formales literarias.* Barcelona: Anthropos. Recuperado el 5 de septiembre de 2021 de http://digital.casalini.it/9788476587027

Campanella, H. (2007). *Caminos críticos por la creación literaria de Iberoamérica y Argentina (1940-1999).* Buenos Aires: Dunken.

Campbell, J. (2015). *El héroe de las mil caras.* México: FCE.

Carpenter, A. (2004). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Losada.
Carrilla, E. (1956). *La literatura argentina 1850-1950*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras.
Carrizo Rueda, S. (1997). *Poéticas del relato de viajes*. Erfurt: Editions Reichenberger.
Casalduero, J. (1961). *Cervantes: su obra y su mundo*. Madrid: Aguilar.
Cassirer, E. (2016). *Antropología filosófica*. México: FCE.
Castro, A. (2008). "La resistencia de lo silenciado en la literatura fantástica argentina". En *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*. (2008). *VI* (11), pp. 61-86. Universidad de Sonora.
Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. México: Lumen.
Cerda, M. (2013). *La señora Rodríguez y otros mundos*. Guadalajara (México): Arlequín.
Chappini, J. (2012). *Diccionario de literatura argentina*. Rosario (Argentina): FAS.
Chaves Alfaro, I. (1993). "«Las babas del diablo» de Julio Cortázar: la rebelión del relato". En *Letras* (27-28). pp. 51-67. Universidad Nacional. Recuperado el 23 de marzo de 2023 de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5476334.pdf
Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2015). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
Chimal, A. (2020). *La saga del viajero del tiempo*. México: FCE.
Colombo, S. (2011). "Minificción y fantástico: una fecunda articulación" en *Cuadernos cilha. 12* (15), pp. 81-89. Recuperado el 2 de mayo de 2015 de: www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v12n2/v12n2a09
Cortázar, J. (2013). *Cuentos completos 1*. México: Punto de lectura.
___ (2012). *Cartas 4. 1977-1984*. Buenos Aires: Alfaguara.
Cruz, J. (2001). "Testimonios". En *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*. Buenos Aires: Corregidor.
Cucuzza, H. (2012). *Historia de la lectura en la Argentina*: *Del catecismo colonial a los netbooks estatales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editoras del Calderón.
Cuentos fantásticos argentinos. Primera serie. (1960). Buenos Aires: Emecé.
Cuentos fantásticos argentinos. Segunda serie. (1979). Buenos Aires: Emecé.
Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
Darnton, R. (2006). *El negocio de la Ilustración*. México: FCE.
De León, F. (2010). *Historia de lo fijo y lo volátil*. México: CONACULTA.
Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
Derrida, J. (1980). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Deutscher, G. (2010. *El prisma del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
Dietrich, R. (2008). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
Durand, G. (2006). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod. Recuperado el 12 de enero de 2021 de https://www.dunod.com/sites/default/files/atoms/files/9782100737796/Feuilletage.pdf
Echevarría, R. (2011). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México: FCE.
Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
___ (1990). *Obra abierta*. Madrid: Ariel.
___ (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
___ (2021). *El nombre de la rosa*. México: DeBolsillo.
Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
Elizondo, S. (2013). "El grafógrafo". En Guedea, R [Coord.]. *El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*. Guadalajara (México): Arlequín.
Ende, M. (1991). *La historia interminable*. México: Alfaguara.
Escritura autobiográfica. (1992). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
Ferreiro, E. (2016). *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*. México: FCE.
Ferrús Antón, B. y del Pozo García, A. (2016). "Escritoras entre siglos: imaginarios, identidades, géneros". En *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos. 13*. pp. 7-8. Recuperado el 19 de noviembre de 2021 de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5553654.pdf
Florescano, E. (2013). *La función social de la historia*. México: FCE.
Foffani, E. y Mancini A. (2004). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
Foster, D. (1975). *Currents in the contemporary Argentine Novel: Arlt, Mallea, Sabato and Cortázar*. Missouri: University of Missouri Press.
Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
___ (2011). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: FCE.
___ (2015a). *Historia de la locura en la época clásica II*. México: FCE.
___ (2015b). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
Franco, J. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
___ (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate.

Frazer, J. (2011). *La rama dorada*. México: FCE.
Freud, S. (1992) "Lo ominoso" en *Obras completas. Vol XVII*. Madrid: Amorrortu.
Friedman, E. (2015). "The Quixotic Template in Contemporary American Theater". En *Confluencia*, *30*(2), pp. 2-16. Recuperado el 6 de febrero de 2021 de http://www.jstor.org/stable/43490101
Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press.
Galindo, O. (2023). "Golpe maestro". Recuperado el 21 de marzo de 2023 de https://ometopia.blogspot.com/2023/03/golpe-maestro.html
Galindo Núñez, M. (2019). "La verdad de un manuscrito". En *Estereoscópica de las humanidades*. pp. 49-63. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara.
___ (2023). "Biblioclastia: la subsistencia y destrucción del libro". En *Estudios de Lengua, Literatura y Traducción*. pp. 157-171. Oaxaca: UABJO, Endora.
Galindo Núñez, M., & García Gutiérrez, E. (2023). El marketing de videojuegos como un discurso paraliterario: el caso de *Genshin Impact*. En *Caderno De Letras*, (45), pp. 349-356. Recuperado el 20 de septiembre de 2023 de https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/article/view/24208
Gandolfo, E. (2007) *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
García Gual, C. (2006). "Un truco de la ficción histórica: el manuscrito reencontrado". En *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. X*(1996), pp. 47-60. Recuperado el 20 de septiembre de 2021 de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwd489
García Ramos, A. (2014). "Anderson-Imbert y la mímesis". En *Ómnibus. XI*. (48). Noviembre. Recuperado el 3 de mayo de 2015 de http://www.omnibus.com/n48/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln48/antologia-narrativa-argentina/articulos-criticos/arturo-g-ramos-e-anderson-imbert.html
Gay, P. (2010). "Letras sobre *La ciudad letrada*" en *Escritura y esquizofrenia*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du seuil.
___ (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
___ (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Gil González, A. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*

[Tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado el 31 de enero de 2021 de https://gredos.usal.es

Goethe, J. (1991). *Obras completas*. México: Aguilar.

Gómez, A. (2006). "Enrique Anderson Imbert". En *Boletín de Literatura Comparada. 2*(xxviii-xxx). Recuperado el 15 de julio de 2022 de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/16933/04.pdf

González Echavarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

González Otero, A. (2017). "El diario: la escritura autobiográfica en su dimensión sociocultural y sus posibilidades cognoscitivas y creativas". En *La Palabra*. Recuperado el 28 de septiembre de 2021 de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/6961/8072

González, A. (2001). *Abusos y admoniciones. Ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México: Siglo xxi.

González, E. (1989). *Casa de horror y de magia*. México: Joaquín Mortiz.

Gordon, J. (2012). *El efecto imaginante*. México: conaculta.

Greimas, A. (1971). *Semántica cultural*. Madrid: Gredos.

Guillory, J. (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.

Hann, O. (1982). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo xix*. México: Premia.

Henríquez Ureña, P. (1994). *Las corrientes Literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández, B. (25 de mayo de 2018). "El Judío Errante, el mito de la eterna culpabilidad" en *Historia. National Geographic*. Recuperado el 15 de marzo de 2021 de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/judio-errante-mito-eterna-culpabilidad_12248/2

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Huxley, A. (2014). *Las puertas de la percepción*. México: DeBolsillo.

Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus.

Irasola, F. (2022). "La topología del Cross Cap". En *Revista Affectio Societatis*. 37(19, julio-diciembre de 2022). Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado el 2 de febrero de 2023 de https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/download/348066/20809969/266520#:~:text=La%20botella%20de%20Klein%20fue,(en%20alem%C3%A1n%20Kleinsche%20Fl%C3%A4che)

Jauss, H. (1987). "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". En Rall, D. [Comp.] *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.

Jouve, V. (1992). *La Lecture. Collection "Textes"*. Paris: Hachette.

Kant, I. (2007). *Lo bello y lo sublime*. México: Porrúa.

King, S. (2020). *Misery*. México: DeBolsillo.

Köhler, W. (1961). *Psicología de Gestalt: una introducción a los nuevos conceptos en psicología moderna*. New York: New American Library.

Kolbas, E. D. (2001). *Critical Theory and the Literary Canon*. New York: Routledge. Recuperado el 6 de marzo de 2023 de https://doi.org/10.4324/9780429501197

Korn, A. (1938). "La libertad creadora". En *Obras. Vol. 1*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Kristeva, J. (1981a). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

___ (1981b). *Semiótica 2*. Madrid: Espiral.

Kurtz, A. (2010). "El autoengaño de los intelectuales según Ángel Rama" en *Escritura y esquizofrenia*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

La Biblia. (1988). México: Ediciones Paulinas.

Lázaro Carreter, F. (2008). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

___ (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

Levi, E. (2017). *Dogma y ritual de la alta Magia*. México: Multilibros.

Likacher, M. (2008). *Autobiofictions. George Sand et le conflit de l'ecriture*. New Orleans: Presses Universitaires du Nouceau Monde.

López Nava, S. (2006). "Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión". En *Oppidum* (2). pp. 69-186. Segovia: Universidad de SEK. Recuperado en 24 de noviembre de 2020 de http://oppidum.es/oppidum-02-pdf/op02.07_lopez.pdf

Ludmer, J. (2016). *Clases 1985. Algiunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.

Lusky, M. (1979). "The Function of Fantasy: Creativity and Isolation as Related Themes in the Fiction of Enrique Anderson Imbert". En *Latin American Literary Review. 14*(7. Spring), pp. 28-39. Recuperado el 8 de enero de 2023 de https://www.jstor.org/stable/20119171

Magis, C. (1965). *La literatura argentina*. México: Pormarca.

Lyotard, J. (1991). *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.

Manguel, A. (2017). *Mientras embalo mi biblioteca. Una elegía y diez digresiones*. México: Almadía.

Marín Pina, M. (1994). "El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles". En Toro Pascua, M. [Coord.] *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)* / Vol. 1, pp. 541-548. Salamanca: Gráficas Varona. Recuperado el 22 de septiembre de 2021 de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6184125

Martínez, J. (2013). *El libro en Hispanoamérica*. Guadalajara, México: Pandora.

Martínez, M. (2015). "Tipologías textuales: entre la lengua y la comunicación". En *Thémata: Revista de Filosofía*, (52), pp. 413-419.

Martínez, R. (2015). "Prólogo". En Shakespeare, W. (2015) *Sonetos*. Madrid: Cátedra. Recuperado el 22 de diciembre de 2022 de https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/recursos-1/colaboraciones/15987-william-shakespeare-sonetos

May, G. (1982). *La autobiografía*. México: FCE.

Meléndez, C. (1972). *Literatura hispanoamericana*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Cordillera.

Mendoza, R. (21 de noviembre de 2021). "Autoficción: el mundo después del «yo»"

Metamoción [Nombre de usuario] (9 de diciembre de 2015). "La botella de Klein: geometría 'palindrómica'". En *Cuadernos de Cultura Científica*. Recuperado el 6 de julio de 2022 de https://culturacientifica.com/2015/12/09/la-botella-de-klein-geometria-palindromica/

Middleton Murry, J. (2014). *El estilo literario*. México: FCE.

Mignolo. W. (1984). *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa. Universidad Veracruzana.

___ (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.

Muñiz, W. (2018). "Breviario versus grimorio: crítica, canon y creación en Enrique Anderson Imbert". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 42*(3), pp. 587–608. Recuperado el 21 de diciembre de 2022 de https://www.jstor.org/stable/26663374

Muñiz, W. V. (2018). "Breviario versus grimorio: crítica, canon y creación en Enrique Anderson Imbert". En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *42*(3), pp. 587-608. Recuperado el 3 de agosto de 2021 de https://www.jstor.org/stable/26663374

Musitano, J. (2016). "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". En *Acta literaria*, (52),

pp. 103-123. Recuperado el 25 de diciembre de 2021 de https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006

Narradores de Córdoba. (1978). Córdoba: Dirección de Historia, Letras y Ciencias.

Navarro, S. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universidad de Valencia.

Negroni, M. (2011). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.

Oesterreicher, W. (1996). "Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología". En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana.

___ (2012). "La producción textual en español en la América colonial reflexiones en torno a la «información» y la «autoría»". En *Allpanchis, 44*(79), pp. 39-62. Recuperado el 3 de marzo de 2021 de https://doi.org/10.36901/allpanchis.v44i79.399

Omil, A. (2000). *El microrrelato y otros ensayos*. Tucumán: Ediciones del Rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán.

Ortiz, A. (2007). *Magia y Siglo de Oro*. Zacatecas: UAZ.

Osorio, B. (2001). "Monserrat Ordóñez en su escritura". En *Revista de Estudios Sociales,* 9 (junio), pp. 96-100. Bogotá: Universidad de Los Andes. Recuperado el 29 de septiembre de 2021 de https://www.redalyc.org/pdf/815/81500912.pdf

Ostria González, M. (2001). "Literatura oral, oralidad ficticia". En *Estudios filológicos*, (36), pp. 71-80. Recuperado el 21 de septiembre de 2021 de https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132001003600005

Pérez Muñoz, C. (2010). "La alteración de la realidad en *Niebla*". En *Philologia Hispalensis 24*, pp.111-122. Recuperado el 7 de febrero de 2021 de http://institucional.us.es

Pérez-Rioja, J. (1952). *El libro y la biblioteca*. Barcelona: Surco.

Pimentel, L. (2002). *Constelaciones I. Ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores.

___ (2017). *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

Pirandello, L. (2008). *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Cátedra.

Planells, A. (1992). "Anderson Imbert y la grandeza de lo diminuto". En *Anales de Literatura Hispanoamericana* (21), pp. 365-375. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 14 de mayo de 2015 de http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110365A/23612

Platón, (2006). *Diálogos vi. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos.

Poe, E. (1999). *Obras completas*. México: Tomo.

Pollmann, L. (1998). *La separación de los estilos: para una historia de la conciencia literaria argentina*. Madrid: Iberoamericana.
Pozuelo Yvancos, J. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
___ (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. México: Planeta.
___ (2012). "«Figuración del Yo» frente a autoficción". En Casas, A. *La autoficción: reflexiones teóricas*, pp. 151-173. Madrid: Arco Libros.
Pradelli, A. (2001). *La búsqueda del lenguaje. Experiencias de transmisión*. Buenos Aires: Paidós.
Prieto, A. (1968). *Diccionario básico de la literatura argentina*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
Prieto, M. (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. México: Taurus.
Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
___ (2000). *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.
___ (2008). *Morfología del cuento*. México: Colofón.
Rama, A. (2009). *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo.
Ramos, J. (1961). *Crisis y resurrección de la literatura argentina*. Buenos Aires: Coyoacán.
Rank, O. (2004). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (21a ed.).
Reisz, Susana. (2016). "Formas de la autoficción y su lectura". En *Lexis, 40*(1), pp. 73-98. Recuperado el 28 de diciembre de 2021 de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000100003&lng=es&tlng=es.
Rexach, R. (1985). "Enrique Anderson Imbert, un novelista en tres tiempos: Vigilia, Fuga, Victoria". En *Anales de Literatura Hispanoamericana, 14*(151). Recuperado el 2 de julio de 2022 de https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110151A
___ (2001). "Enrique Anderson Imbert: Notable Escritor y Profesor (1910-2000)". En *Hispania, 84*(2), pp. 155–156. Recuperado el 9 de noviembre de 2021 de https://doi.org/10.2307/3657719
Ribas, P. (1971). "El *Volksgeist* de Hegel y la *intrahistoria* de Unamuno". *Catedra Miguel de Unamuno. Cuadernos, 21*, pp. 23–33. Recuperado el 21 de septiembre de 2021 de http://www.jstor.org/stable/45372419
Rivas, J. (2003). *Protagonistas de la historia popular argentina*. Buenos Aires: Revista 30 días.
Roas, D. (2001). "La amenaza de lo fantástico". En Roas, D. [Coord.]. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco.
Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires:

Romano, E. (1968) "El cuento. 1930- 1959". En: *Historia de la literatura argentina. Tomo 4: Los proyectos de vanguardia*. Buenos Aires: CEAL.

Romero, J. (2004). *La Edad Media*. México: FCE.

Rubio Cremades, E. (1983). "Novela histórica y folletín". En *Anales de Literatura Española, 1*(1982); pp. 269-281. Recuperado el 30 de septiembre de 2021 de http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7281/1/ALE_01_11.pdf

Sala-Sanahuja. J. (1978. "Perderse en el país de las hadas". En *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura, 328-329*(1978), pp. 40-41. Recuperado el 28 de diciembre de 2020 de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4787840

Sarlo, B. (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

___ (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

___ (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Secretaría de Educación Pública [SEP]. (23 de junio de 2019). "Conoce el Catálogo Histórico de los Libros de Texto Gratuitos". Recuperado el 11 de julio de 2022 de https://www.gob.mx/conaliteg/articulos/conoce-el-catalogo-historico-de-los-libros-de-texto-gratuitos?idiom=es

Shaw, D. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Solotorevsky, M. (1988). *Literatura-Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaitesbourgh: Hispanoamericana.

Szurmuk, M. y McKee, R. [Coords.] (2013). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Tecuanhuey Sandoval, R. [Coord.] (2019). *Autobiografías y Textos autorreferenciales. Experiencias y problemas heurísticos*. Puebla: BUAP.

Téllez, I. S. (2021). "El novelista como intelectual. La función pública de la novela de folletín en la Francia del siglo XIX". En *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, (9), pp. 179-207. Recuperado el 30 de septiembre de 2021 de http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/737

Terreaux, A. (2005). *La quête identitaire argentine mise en lumière par la littérature*. Lyon: Institut d'Etude Politiques de Lyon.

Tillería Aqueveque, L. (2020). "Poética y verosimilitud en Aristóteles". En *Sincronía. 77*. pp. 388-403. Universidad de Guadalajara. Recuperado el 2 de diciembre de 2021 de http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/77/388_403_2020a.pdf

Todorov. T. (2005) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.

Trujillo Muñoz, G. (2016). *Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción*. México: Jus.

Ulrich, E. (2015). *The Dead Sea Scrolls and the Developmental Composition of the Bible*. Leiden: Brill

Valadés, E. [Coord.] (2012). *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vargas Quezada, J. (19 de octubre de 2020). "El concepto de ficción literaria". En *La Gaceta del CUSUR. 166*(14). Recuperado el 8 de diciembre de 2021 de http://gaceta.cusur.udg.mx/el-concepto-de-ficcion-literaria/

Vax. L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

___ (1981). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.

Velasco, M. (2007). *El cuento: la casa de lo fantástico*. México: CONACULTA.

Verdevoye, P. (2002). *Literatura argentina e idiosincrasia*. Buenos Aires: Corregidor.

Veres Cortés, L. (2010). "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura". En *Sphera Pública, 10*, pp. 103-122. Murcia: Universidad Católica San Antonio de Murcia. Recuperado el 1 de octubre de 2021 de https://www.redalyc.org/pdf/297/29719345007.pdf

Vigliani de la Rosa, M. (2007). *La obra de Enrique Anderson Imbert. Jornadas internacionales*. (2007). Buenos Aires: Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Austral.

Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Antonio Machado: Madrid.

Villalobos Alízar, I. (2003). "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. 41*(103), pp. 137-146. Recuperado el 30 de enero de 2021 de http://www.inif.ucr.ac.cr

Viñas, D. (1996). *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana.

Virgen, S. (2022). *Ondas de choque. Ideas tras un terremoto sanitario*. Guadalajara (México): Secretaría de Cultura.

Vicens, J. (2006). *El libro vacío. Los años falsos*. México: FCE.

Walker, J. (1983). "*Shaw en el mundo hispánico* [Reseña]". En *Hispamérica, 12*(34/35), pp. 178–180. Recuperado el 20 de agosto de 2022 de http://www.jstor.org/stable/20542083

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.

Yates, D. (1967). "*El gato de Cheshire* by Enrique Anderson Imbert". En *Books Aboard. 1*(41. Winter), p. 74. Recuperado el 8 de enero de 2023 de https://doi.org/10.2307/40121391

Yin, X. (2015). *Las teorías de los actos de habla. Una sinopsis* [Tesis]. Oviedo: Universidad de Oviedo. Recuperado el 21 de noviembre de 2021 de https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/42654/TFM_Yin%20Xin.pdf;jsessionid=DC75C210C78671D71615BAB1E6B2FBD4?sequence=6

Zavala, L. (2005). *La Minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Topología de la metaficción
El metaescrito en la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert
Número 10

Se terminó de imprimir en noviembre de 2024
en los servicios editoriales de Libros Invisibles,
Avenida Fray Antonio Alcalde 830, Guadalajara.
La edición consta de 1 ejemplar.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN ■ LIBROS INVISIBLES, SERVICIOS EDITORIALES
CORRECCIÓN ■ JORGE DÍAZ BARAJAS

ISBN OBRA COMPLETA
ISBN 978-607-581-011-9

9 786075 810119

ISBN DE VOLUMEN
ISBN 978-607-581-418-6

9 786075 814186