

110.  
1924 /

HT-75

T-1822

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE LITERATURA**



211

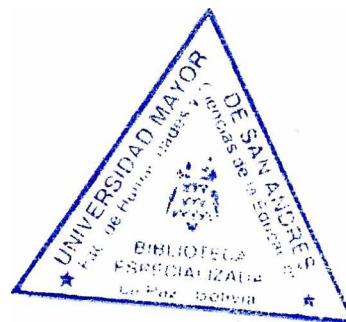
**INTROMISIONES DE LA FICCIÓN EN LA REALIDAD**

**TESIS DE LICENCIATURA**

**Tesista: Teddy Fernando Palomino Urquiza**

**Tutora: Mg. Dora Cajías**

**LA PAZ - BOLIVIA**  
**2006**



1515  
1602

*A May, ya casi en el aburrimiento.*

## **ÍNDICE**

PRÓLOGO	IX
PRIMERA PARTE.....	1
Capítulo 1: SIMULACROS DE LITERATURA	2
o Sobre «Las ruinas circulares».....	7
o Sobre «Examen de la obra de Herbert Quain».....	4
o La relación Quain — Borges.....	7
o La técnica de la "puesta en abismo".....	8
o La formación de una "teoría de la ficción".....	8
o La obsesión de Borges.....	8
o El arduo proceso de elaboración.....	11
o Simulacros de literatura.....	11
<i>Notas correspondientes al primer capítulo.....</i>	13
Capítulo 2: EL LECTOR MINÚSCULO.....	20
o Sobre el <i>Quijote</i> .....	20
o Borges y su lectura del <i>Quijote</i> .....	21
o Obsesiones "satisfechas".....	23
o Sobre «Kafka y sus precursores».....	"23

o Lectores que pueden ser leídos.....	74
o Sobre <i>La historia interminable</i> .....	76
o Sobre <i>The Neverending Story</i> .....	
<i>Notas correspondientes al segundo capítulo</i> .....	36
Capítulo 3: <i>LA METAFICCION</i> .....	56
o Sobre <i>Las mil y una noches</i> .....	56
o La técnica metaficticia.....	58
o Leer literatura con literatura.....	61
o La posmodernidad.....	62
o La literatura del agotamiento .....	64
o Vivir para leer.....	65
<i>Notas correspondientes al tercer capítulo</i> .....	67
Capítulo 4: <i>PRECURSORES Y FICCIONES</i> .....	63
o La influencia de Macedonio Fernández en Borges.....	63
o Reorganización de los pasados y ficciones.....	64
o Literatura que habla de literatura.....	66
o Sobre el género policial.....	67
<i>Notas correspondientes al cuarto capítulo</i> .....	69
SEGUNDA PARTE.....	72
Capítulo 1: <i>JULIO CORTÁZAR</i> .....	73
o Sobre «La noche boca arriba».....	73
o Sobre «Continuidad de los parques».....	74
o Sobre «Satarsa».....	78
Capítulo 2: <i>GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ</i> .....	80

o	Sobre <i>Cien años de soledad</i> .....	80
o	La tradición de los manuscritos.....	81
o	Burlarse de la gente con la literatura.....	82
o	La literatura, un juguete peligroso.....	83
o	La palabra, la ficción y la literatura como generadoras de vida.....	84
o	Una vida entregada por completo a las letras.....	87
Capítulo 3: EL OTRO GALLO.....		89
o	El acto de narrar como núcleo generador de la novela.....	89
o	Los límites entre lo ficticio y lo real.....	90
o	Ficciones desbordantes.....	91
o	Gallos titulares y gallos de mentira.....	93
o	Escándalos existenciales.....	93
Capítulo 4: CANTANGO POR DENTRO.....		94
o	Narrador vs. Personaje.....	95
o	Lector en conflictos.....	97
Capítulo 5: JONÁS Y LA BALLENA ROSADA.....		98
o	El libro sexo.....	100
o	El ultraje del lector incauto.....	101
<i>Notas correspondientes ala Segunda Parte</i> .....		102
EPÍLOGO.....		109
ANEXOS.....		113
Sobre literatura.....		114
o	El caso José María Arguedas.....	114

o Otras metaficciones bolivianas.....	116
Sobre cine.....	119
o <i>The Neverending Story</i> (Dialogue).....	119
o Cine dentro del cine.....	127
BIBLIOGRAFÍA.....	127
ÍNDICE DE NOMBRES.....	148

Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad.

*Jorge Luis Borges*

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó.

*Macedonia Fernández*



# PRÓLOGO

One can study only what one has first dreamed about.

*Gaston Bachelard*

**H**acia 1955 Jorge Luis Borges escribía que la posibilidad de un viaje a la Luna se venía gestando, libre e irresponsablemente, desde un remoto siglo II, con la obra de Luciano de Samosata. Ludovico Ariosto, en el XVI, continuaba escribiendo y sonando acerca de esas maravillas. Un siglo después, Johannes Kepler escribía un libro que, de forma más elaborada y verosímil, fingía ser un anal que registraba el comportamiento de las serpientes de la Luna. Para Borges, Kepler está más cerca de la posibilidad del viaje a la Luna, así como lo está él mismo, tres siglos después. Esta última escritura le hace pensar que de algún modo la literatura tiene un carácter anticipatorio que en algunos casos, como éste, deriva en la más impactante realidad. Pocos años más tarde, pues, en 1969, presenciaría cómo Neil Armstrong pisaba efectivamente suelo lunar.

Los norteamericanos denominaron *science-fiction* a aquel género narrativo donde se dan fabulaciones de este tipo. Escritores como Jules Verne o Herbert George Wells, etiquetados luego como representantes de este género, prefiguraban en su obra aquellos inventos —cohetes espaciales, submarinos, helicópteros, aire acondicionado, misiles dirigidos, imágenes en movimiento, etc.— que luego el siglo XX haría realidad. También un

carácter anticipatorio puede percibirse en estos escritos. Para Borges, sin embargo, algo más importante es el medio y no tanto así la consecuencia. Más llamativo le parece el hecho de que Kepler haya  *fingido*, de forma más creíble, una crónica sobre algo aún no dado. La historia de la astronomía no es otra cosa que la historia de la especulación, rama del fingimiento. Así, Percival Lowell fingió la existencia de un planeta, trazándole una imaginaria órbita para darle sentido a un sistema solar insulso para él. Años después se descubriría efectivamente Plutón (novenno planeta por su distancia al Sol), dando así sentido a las invenciones y simulacros de Lowell.

Las siguientes páginas se encargan, entre otras cosas, de indagar sobre el tratamiento de tal tema en la obra de Jorge Luis Borges. Precisamente dos son los textos que de manera específica provocan su escritura. Éstos son un cuento, «Examen de la obra de Herbert Quain», y un ensayo, «Magias parciales del Quijote». Con el tiempo y la inevitable relectura el cuento iba perdiendo su calidad de cuento y quedaba también entendido como otro ensayo. A su vez, el ensayo movía a reflexiones cada vez más alejadas de lo académico e ingresaba en indagaciones de lo fantástico. Luego, muchas formas de entender la literatura (géneros, tradiciones, geografías, épocas, corrientes literarias, etc.) parecían diluirse también debido a que las afirmaciones habitantes en estos textos iban creciendo en importancia y verificándose, de una u otra forma, ineludiblemente, en una serie interminable de textos o manifestaciones artísticas de disímiles formatos. De ese modo, la literatura podía encontrarse en cada cosa, en todos los días.

En el afán de explicar qué es lo que hacía que un texto ficticio (léase cuento) se pretendiera como texto real (léase ensayo) y que luego modificara entendidos académicos, nació la posibilidad de leer literatura con literatura. Esta posibilidad arrastraba al reverso

de la primera pregunta: qué es lo que hacía que un texto académico pueda comprenderse como texto ficticio y arrastre o manipule entendidos para crear desentendidos, es decir, desbordes o derroches de sentido, cosa que pasa muy claramente y en principio en la literatura. Así, pues, se imponía la necesidad de lograr un texto que siendo fundamentalmente literatura (o comentario sobre ella) finja ser un trabajo académico que llaman Tesis.

Los cuatro capítulos de la *Primera Parte* recorren, con Borges como eje, el *Quijote*, *Las mil y una noches*, un libro de Michael Ende, una película de Wolfgang Petersen y la estética de Macedonio Fernández, entre otras cosas. La *Segunda Parte*, que abarca cinco capítulos, es un vistazo, desde lo elaborado en la *Primera Parte*, a específicas obras latinoamericanas y bolivianas, incluyendo en estas últimas aquellas que la crítica ha marginado más. Cabe señalar que en la *Primera Parte* la extensión y la frecuencia de las *Notas* al final de cada capítulo hacen un tanto incómoda la lectura, mas esto es recompensado con una lógica cortazariana, donde los *Anexos* y el *Índice de Nombres* culminan tales insinuaciones.

En otro lugar está un supuesto concepto teórico que ha venido a denominarse *metaficción*, siguiendo una nomenclatura jakobsoniana donde la función *metalingüística* del sistema comunicacional consiste en volver sobre el mismo lenguaje. Así, entonces, si un *metalinguaje* es un lenguaje que habla del lenguaje, una ficción que hace o habla de ficción vendría a ser una *metaficción*. Sin embargo, la elaboración de tal concepto en el presente trabajo es un tanto infiel a los conceptos que han elaborado los norteamericanos (entre ellos, o ellas, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Victoria Orlowski), más avezados en el asunto. Las consecuencias de *Cien años de soledad* también han hecho surgir innumerables obras que tan sólo en Colombia pueden rotularse bajo el novedoso adjetivo “metaficticio”.

El tercer capítulo de la *Primera Parte* de este trabajo, así como el segundo, trata de demostrar la poca novedad de tal conciencia literaria y escapar un tanto de la teoría posmoderna, donde la metaficción es una de las características más notorias. Inútil por otra parte repasar sobre términos como *metaficción historiográfica ó historiografía*. Las fronteras de la verdad o la precisión de los hechos narrados por la Historia y su posible vinculación con la literatura son aquí menos apasionantes que la evidencia nada penosa de que toda la literatura es un simulacro.

Finalmente, el trastocamiento que se ha incluido dentro de los múltiples gestos que conforman la metaficción se desarrolla con base en la oposición, en principio, de dos antinomias: Ficción y Realidad. Estos dos espacios se convierten en los puntos neurálgicos de una discusión que propone un cambio de procedimientos lógicos al momento de leer. Este trastocamiento atañe entonces a la forma de leer y, por lo tanto, a la forma de escribir. Consiste, por todo ello, en dejar de pensar a la Ficción como "producto" de la Realidad y, saltando a un extremo, justificar la Realidad *por, a través y con* la Ficción. La dificultad de ser específicos y lograr buenas distinciones al momento de denominar estos espacios es de poca importancia. Esa misma ambigüedad hace a este trabajo viable.

Una Realidad que imita lo sugerido por la literatura es la insinuación perfecta de una quiebra de lógicas, una inversión de situaciones. La principal: que la literatura engendra Realidad, y no que la Realidad (como se piensa comúnmente) engendra literatura. El mundo entero está plagado de "manifestaciones artísticas" que insinúan ese trastocamiento, ya predecible, burdo o totalmente inesperado. Todas ellas, aunque distintas entre sí, tienen un punto de confluencia quizá inimaginable pero posible: el cambio de papeles entre la Ficción y la Realidad. Este síntoma metaficticio de aparentar realidad dentro de la ficción y luego ficción dentro de esa "realidad aparente" contradice el

presupuesto mimético que entiende a la Ficción como re-presentación de la Realidad y afirma, en su lado más fuerte, un mecanismo de génesis ficcional que puede aplicarse al espacio vital, real. Así se justifica una profesión dedicada a la lectura, o en el peor de los casos, un trabajo de bibliotecario o escritor (léase Borges).

## PRIMERA PARTE

"Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?"

No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un *terminus ad quem*, de una meta. Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos.

*Jorge Luis Borges*

## CAPÍTULO 1

### SIMULACROS DE LITERATURA

Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor en potencia o en acto.* Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.

Jorge Luis Borges  
«Examen de la obra de Herbert Quain»

Uno de los temas caros a la obra de Borges es el del sueño como una forma de entender el mundo y la creación. El caso de «Las ruinas circulares» es bastante ilustrativo al respecto, pues en este cuento un hombre se impone la tarea de soñar (léase crear) a otro hombre en un esfuerzo increíble y de naturaleza divina, ya que quiere *soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad* [Borges 1998: 57]. Una vez que lo logra, este hombre —a quien se le llama mago— empieza a temer que su criatura se descubra irreal. Le atormenta que tal humillación embargue a su "hijo" ya que, como su creador, se preocupa por su porvenir y su bienestar. Pero un día, este mismo mago-creador, en sus cavilaciones,



atraviesa el fuego sin sentir calor ni combustión. A merced del fuego, este mago-hombre, hombre-creador, con *alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo* [Borges 1998: 65]. Así, en «Las ruinas circulares» lo que se creía en un principio real se descubre falso, soñado, inventado.

La idea del hombre soñado que quiere soñar a otro, sin saber que él mismo es el sueño de alguien más, se convierte en una idea que apela directamente a los preceptos que el hombre posee de la Realidad. Así pues, en la obra de Borges, los principios que conforman la Realidad son puestos a prueba a través de una estrategia narrativa que de algún modo "invierte papeles", sí entendernos de una manera muy convencional que la Ficción (léase literatura) es una "consecuencia" de la Realidad y está supeditada a ésta. Por lo tanto es inevitable percibir cierto movimiento desestabilizador en las bases de unas reglas lógicas que no necesitan una explicitación o explicación científica o biológica, pues se asumen como verdades. Es decir, la apelación a una instancia no cuestionada en la cotidianidad, como es la calidad de la Realidad, es un "golpe estratégico" que ha generado gran parte de la obra borgeana.

Sí se quiere entender una posición o idea básica que está detrás de «Las ruinas circulares», esta podría ser la de un hombre que está absolutamente seguro de algo y que en determinado momento ya no lo está. Esto porque se da cuenta, de la forma más horrorosa, de su enorme error, que no consiste solamente en pretenderse capaz de una tarea de índole divina (crear a otro hombre, pensarlo *entraña por entraña y rasgo por rasgo* [Borges 1998: 64], sólo con el pensamiento), sino en estar seguro de haberlo logrado. Lejos de plantear un cuestionamiento moral y por ende una lectura moral sobre el asunto, lo que se quiere resaltar con esto es la equivocación del hombre sobre ciertos entendidos que nunca se le

había ocurrido cuestionar, unos entendidos sobre los que nunca tuvo la mínima razón de meditar y entender a cabalidad. Estéticamente, este es el punto donde el cuento "golpea" con fuerza, si se entiende que lo que busca un cuento es la impresión o asombro del lector. Esto porque la labor de soñar es similar a la labor de *hacer literatura*. De hecho, habría una correspondencia entre una y otra parte, pues el hombre cree algo y, a su vez, el lector también. Si el hombre —este personaje, el mago— se sorprende de su error y su calidad de sueño de otro hombre, de su calidad de creación, de ficción, de personaje de tinta y papel, el lector de «Las ruinas circulares» necesitará también una sensación de correspondencia al terminar de leer.

Este cuento, esta literatura —si se la quiere tomar como una alegoría— logra que lo ficticio, representado en aquel sueño, se entrometa con aquello que estaba por encima de él, sugiriendo así que todo podría ser un sueño, una ficción<sup>3</sup>. Luego es fácil notar, sin la necesidad de ingresar por el momento en discusiones más profundas sobre el asunto, una posición y un enigma que conforman varios cuentos de Borges. En este caso, el «Examen de la obra de Herbert Quain» presenta de forma evidente no sólo una pretensión de intromisión de la Ficción en la Realidad, sino también una pretensión mucho más interesante y vasta: querer organizar una forma de entender la literatura. El examen que Borges nos ofrece de la obra del fallecido Herbert Quain se ocupa de resaltar los aspectos de una obra poco valorada y de un escritor que ya *había cumplido los cuarenta años y estaba aclimatado en el fracaso* [Borges 1998: 84]. Borges reseña las cuatro novelas de Quain (*The God of the Labyrinth*, *April March*, *The Secret Mirror*, *Statements*) rescatando y ofreciendo una lectura audaz de esta literatura que en vida del autor no pudo concretar una visión revolucionaria

de las formas narrativas. A la par de este análisis, Borges va reconstruyendo la filosofía estética de Quain, citando y recordando las charlas que cierta vez lo iniciaron como admirador de este escritor tan echado a menos. Luego de mostrar los caminos hacia los que apuntaba —o lo pretendía— la obra de Quain, distingue con cierta indiferencia la recepción que ésta tuvo a su debido tiempo, haciendo notar, por un lado, las falencias de las "técnicas" experimentales de Quain y, por otro, la incapacidad del público para comprenderlas. Y en el momento de revisar el último libro de Quain, Borges hace un hincapié más certero en la condición del "distráido lector", pues *Statements* es un libro conformado por ocho relatos que Quain redactó *para los "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión* [Borges 1998: 85]. Estos escritores, necesarios lectores de los ocho relatos de *Statements*, se conforman en un tácito grupo con tácitas particularidades. Borges, obviamente uno de ellos, confiesa haber cometido la ingenuidad de haber extraído «Las ruinas circulares» del tercer cuento de *Statements*, «The Rose of Yesterday».

La posición y el enigma —mencionados líneas arriba— que provocan el cuento «Examen de la obra de Herbert Quain» de Jorge Luis Borges se dirigen al cuestionamiento de la calidad de la misma obra borgeana, resignadamente influenciada por la obra de Herbert Quain, un escritor imaginario con una impresionante pero intolerable obra. Lo que más afecta no es la reseña de obras inexistentes o la reconstrucción de "teorías" de escritores imaginarios, como el polémico Herbert Quain. Lo que más afecta es que estas obras y estos escritores imaginarios influyeran y hasta determinen las obras de los escritores reales y existentes, tal el caso de Borges. La posición entonces, estaría ligada a la concepción sobre la obra literaria, sobre la literatura, que se entiende como un espacio de fuerte apelación al lector y a sus lógicas. Y el enigma abraza cuestiones como las del escritor

(Borges) planteando indirectamente sus fundamentos y posiciones sobre otras obras (aunque hipotéticas) que darían pautas para leer la suya propia. Después de esto se hace imposible no equiparar los planteamientos de Quain y su «The Rose of Yesterday», que es una de las narraciones de *Statements*, con los de Borges y «Las ruinas circulares», que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.

El siguiente cuadro puede graficar de manera *sencilla* un posible modo en que el asunto estaría planteado:



**CUADRO 1**

La obra de Borges es el reflejo de la obra de Quain. Pero la obra de Quain no es otra cosa que un invento de Borges. El resultado, entonces, no es una obra mirándose al espejo.

El resultado es un espejo mirándose en otro espejo (que en realidad es el mismo). Uno frente al otro, las obras o espejos, dan la impresión de contenerse mutuamente. Así, en Borges encontramos lo mismo que él había encontrado en Quain...

La relación Quain-Borges planteada aquí, puede parecer ingenua y simple si gira solamente alrededor de la "ilusión" creada por Borges en su cuento. Esta ilusión es la clara relación que Borges quiere hacer notar entre las características de una obra, *Statements* (o más específicamente, «The Rose of Yesterday»), de la cual se asimila *una* lectura (el cuento genera en el lector la ilusión de haber inventado él mismo sus argumentos [Borges 1998: 85]), pero de la cual se ignora la trama; y otra obra, «Las ruinas circulares», de la cual se asimilan *varias* lecturas (todo lo que se ha dicho o se puede decir del cuento dentro de lo que es la crítica literaria), pero sí se conoce y se puede acceder a la trama, es decir, se puede leer la obra<sup>7</sup>. Y éste es el punto donde la relación adquiere sentido. Se puede acceder, pues, a «Las ruinas circulares», como cuento existente y palpable de un libro conocido verdaderamente y ubicable, diremos —en bibliotecas, librerías, en distintas ediciones y editoriales diversas—, bajo el título de *El jardín de senderos que se bifurcan*. Pero, al margen de considerar que ésta es una característica que distingue a Borges, es decir, citar y manejar referencias de autores y obras reales y de autores y obras imaginarias indistintamente y hasta en el mismo texto («Eón, Uqbar, Orbis Tertius», por ejemplo<sup>8</sup>), es también una forma muy peculiar y original de *confundir* —esa es la palabra— literatura y vida, obra ficticia y biografía, texto literario y crítica; en suma: Ficción y Realidad.

El «Examen de la obra de Herbert Quain» está presentado como un cuento que habla de otros cuentos: es literatura que habla de literatura. Como se sabe, el comentario dentro de la ficción de otras obras ficticias provoca lo que se conoce como "puesta en abismo", esto es: generar una historia dentro de otra historia, ambas relacionadas ya sea por la temática o el entramado. Tal vez uno de los casos más ejemplares sea el de *Las Mil y una noches*, donde la protagonista, Scherezade, narra un cuento que contiene a otros cuentos y éstos a otros más, todo para extender su vida, pues sí no lo hace, la matan. El punto diferencial en Borges es que la relación entre ambas historias no sólo se limita al espacio intratextual, es decir, a una función que no se extiende más allá del juego que propone la obra como pequeño y apartado espacio<sup>s</sup>. En el caso de Borges hay una especie de ambición más grande que se propone trastornar espacios ficticios con espacios reales y aniquilar esas instancias en las que creemos que un libro es sólo un libro: un libro "basado en la Realidad". Esta técnica narrativa, si vale el término, consiste en la *conciencia* y, sobre todo, en la explicitación de estar haciendo Ficción. Esta conciencia lleva inevitablemente a comentar la misma obra o el mismo proceso de escritura de la obra: se hace ficción sobre la ficción, se hace una *metaficción*.

Revisando la calidad del texto borgeano, en primera instancia \_\_para partir desde la Ficción y formar una legítima "teoría de la Ficción (el «Examen de la obra de Herbert Quain» es un cuento, pero también es un análisis literario y una teoría alrededor de la literatura)\_\_ , se puede identificar una *obsesión* en la cual se debe instaurar la prioridad de cualquier trabajo que se justifica en su materia: en este caso la literatura. Para Borges todo es reducible y todo parece confluir en el libro. Esto no quiere decir que la obsesión se

convierte en un fanatismo sintético, sino que se convierte en punto de partida y punto de confluencia de todo, valga la redundancia. A diferencia de ciertos entusiasmos que quieren encontrar en la literatura estilos de vida ejemplares, la obsesión adquiere su sentido en un espacio en el que su tema de discusión —el mismo siempre, recurrente y eterno— no es la mayor de las veces "la mejor opción", porque de hecho, el tema de la obsesión no es una opción: es una resignación con la que se va a formar, quizá, la propia estética. En otras palabras, la idea está en convertir su impotencia en su fuente de poder. La literatura de Borges está obsesionada por caer en la misma literatura y con ello generar más literatura. La presencia de libros y bibliotecas y el manejo constante de citas y referencias de otra literatura (no siempre real) que va a generar la propia, es para Borges un estilo de vida, o mejor dicho, la *única* forma de vida. Está dentro de la literatura y no conoce otro modo de vivir, por eso la obsesión por la ficción es una resignación. Por eso el tono de Borges en su literatura parece ser la mayor de las veces una mirada pesimista hacia su misma vida, hacia su misma "condición de Borges". Ricardo Piglia comenta esto de forma atinada:

[...] la lectura, los libros, la biblioteca lleva siempre en los relatos de Borges a la enfermedad y a la muerte. Se trata de un elemento central en la construcción de la intriga. Basta pensar en los grandes textos de Borges, como *El Sur*; la lectura de *Las mil y una noches* que provoca el accidente de Dahlmann, aparece siempre en los momentos claves del cuento para marcar la antítesis con la vida simple y elemental, a la que el héroe no puede acceder sino al final y a costa *de* su vida. Lo mismo pasa con Lonnrot en *La muerte y la brújula*. Mientras Treviranus actúa como un descifrador intuitivo, que se maneja con la experiencia y el sentido común, Lonnrot sólo cree en lo que lee y porque no conoce otro modo de acceder a la **verdad que la lectura, se equivoca y va hacia la muerte. Hay un antiintelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos** [1 y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y las vidas elementales de los hombres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos [Piglia 2000: 91].

Esto hace retornar al desenlace del «Examen de la obra de Herbert Quain», que coloca o nos presenta a un Borges que confiesa haber cometido la ingenuidad de haber extraído un cuento suyo a partir de la lectura de otro (aunque inventado por él, al igual que su autor): un Borges que admite, y no es secreto de nadie, que vive y *se alimenta* de la literatura. Esta *ingenuidad*, como la llama él, deviene de un pesimismo levemente irónico y resignado, pero que conmociona al lector descubriéndole o dirigiéndole sutilmente a una crisis de índole existencial ya que esta obsesión que es la literatura, no sólo atañe a Borges como persona, sino también al lector, a un lector que en el momento de leer a Borges, obviamente está involucrándose, quiera o no, con la literatura.

Como está ya notado, la consecuencia de esta obsesión es una influencia literaria o en todo caso, un proceso de *intertextualidades*, de referencias a otros autores, alusiones explícitas o implícitas. Con «Las ruinas circulares», por ejemplo, Borges remite, de una u otra forma, al texto de Chuang Tzu, «El sueño de la mariposa»<sup>10</sup>. En esta especie de cuento la confusión se presenta al no saber quién sueña a quién, si un hombre a una mariposa o la mariposa a un hombre. Y la confusión también se extiende al espacio del sueño y la vigilia (léase Ficción y Realidad), pues no se esté seguro de qué parámetros son los que deben tomarse para distinguir a ambos. En «Las ruinas circulares» la idea de un hombre que planea soñar a otro hombre, en búsqueda de una perfección al mejor estilo oriental, y la posterior advertencia de ser éste mismo un hombre ya soñado por otro, es la imagen no sólo de una duda filosófica sobre la "calidad de la existencia" como en el cuento de Chuang Tzu, sino de una más grande complicidad que entiende al sueño como un *proceso de elaboración*, un proceso complejo y costoso. El mago se esfuerza hasta el límite para construir en su sueño desde las células y los cabellos hasta los rasgos anatómicos y étnicos de este nuevo hombre,



su creación. De hecho, este hombre que decidió la hazaña de sonar a otro, de algún modo *se inició*, en el sentido más oriental, hay que recalcar. Su retiro es casi espiritual y evidentemente no es casual. Dentro de la metáfora de las «ruinas circulares», ese sueño costoso, ese *proceso de elaboración*, es equivalente al trabajo de escritura literaria, en el que se diseña un texto delicado y costosamente.

La invención, según Quain, es la mayor de las felicidades que puede ministrar la literatura. Ahí se encuentra concentrada una visión elemental para Borges. Pero concluyendo con esta premisa, se aclara que no todos pueden gozar de esta capacidad de invención y que se conformarán entonces con simulacros [Borges 1998: 84-85]. La *invención y el simulacro* por lo tanto, estarán encabezando para Borges una forma de entender la literatura. Esta literatura, o este *simulacro de literatura*, es la misma literatura de Borges, pues el simulacro ha adquirido la significación de una ardua elaboración: aquel proceso que sustituirá la ausencia de la capacidad de invención, tal como lo entendía Quain. De hecho, en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* dice Borges:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; y el *Examen de la obra de Herbert Quain* [Borges 1998: 12].

Esta idea en este prólogo en este libro —libro que ya se ha convertido en un referente fundamental para el tema de intromisión de la Ficción en la Realidad— concentra nuevamente aquella posibilidad de una literatura obsesionada en comentar a la literatura misma, cosa nada novedosa, por cierto. Por otro lado, también, se alude a esta

condición resignada de la escritura y la creación de un escritor *inepto y haragán*, aquel "imperfecto escritor", recordemos, que ha optado por el simulacro como la base de su obra.

Finalmente, no dejan de llamar la atención los múltiples paralelismos entre la obra de Herbert Quain y la de Jorge Luis Borges. Este último fue influenciado por el primero; uno existe —o existió— y el otro no. Y entre ambas obras, una real y otra fingida, se arman lazos que disparan muchas preguntas o proyectan muchas posibles respuestas. Aún puede ser posible la opción de leer la obra de Borges *u través* de la obra de Quain. Quizá, como en el mecanismo de *Statements*, la obra de Borges *nos provoca* la vanidad de haber inventado esta supuesta "teoría" donde Ficción y Realidad son puestas en grave, pero innecesario, conflicto.

## NOTAS CORRESPONDIENTES AL PRIMER CAPÍTULO

Es complicado querer definir o establecer un concepto preciso *de* Realidad. No es el propósito de este trabajo hacerlo, pues es una noción elemental como las de muerte o vida, por dar ejemplos similares. Aquí, sin embargo, se entenderá que la Realidad significa, *existencia real y efectiva*, tal como el diccionario la define. Esto es, todo lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio. La Realidad, que se escribirá aquí con letra mayúscula, será entonces todo aquello tangible y comprobable, o más precisamente, todo aquello que la lógica común y elemental acepta como existente. Se utilizará este término en oposición al de Ficción, pues a través de éste vive. Sólo mediante su contraposición puede entenderse el presente trabajo.

2. Por aquella lógica natural, es inevitable hacer un paralelismo entre la díada Realidad-Ficción y otras como Verdad-Mentira, Vigilia-Sueño, Objetividad-Subjetividad, etc. Lamentablemente, esto sugiere a la Ficción como un término relativo a lo falso y engañoso. Esto, en la psicología común de los individuos, ha hecho pensar a la literatura, desde siempre, como el conjunto de aquellos textos que, mediante la Ficción, se ocupan de narrar o abordar temas ilusorios, es decir, falsos o fingidos: mentiras que entretienen a la gente.

En el dilema de las fronteras de la veracidad (en textos de relativa objetividad como la biografía o la autobiografía) y el entendido de que la Ficción esté relacionada o no con la mentira, las opiniones de Juan José Saer pueden ayudar: El *rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo único del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, non-fiction: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aún cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos —lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la non-fiction. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera. / Podemos*

por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla [Saer 1998: 10-11].

Acaso esta idea ya la había planteado y expuesto Calderón de la Barca (*La vida es sueño*), proponiendo el tema del sueño como la condición de la vida, con sus avatares y felicidades.

4. Tendría que aclararse que este Borges que nos presenta el cuento es un narrador ficticio.

Entonces, el narrador de una obra literaria, vamos a decir, no es equivalente al autor de la misma, tal como lo reconoce la teoría literaria. Esto en procura de que las ideas expresadas por determinado narrador o personaje ficticio no se le atribuyan al autor como tal. Los celos de Otelo, por ejemplo, no son los celos de Shakespeare, en el sentido de que el personaje no habla o siente por el autor. El motivo de este concepto es evitar que la lectura de un texto literario esté determinada o influenciada por la biografía del autor, por su vida personal y, como lo estamos entendiendo aquí, por su *vida real*. Por lo tanto, y dando un ejemplo, es equivocado pretender leer «El gato negro» de Poe a través de los datos e información que se poseen acerca de este escritor bostoniano atormentado por problemas de salud y dinero. Julio Cortázar, quien tiene mucha autoridad para referirse a Poe, lo advierte muy bien: *Con más ingenuidad que ingenio, Alfred Colling ve en el trío central (el narrador, su esposa, el gato) un reverso infernal de Poe, Virginia y la gata Caterina, tan mimada por ellos.* [Cortázar 1998: 555]. Del mismo modo, Luis H. Antezana, comentando a Borges y su cuento «La busca de Averroes», dice: *El "narrador-representado" es parte de un proceso y no, como se podría creer, el autor. La figura del "narrador-representado" está condicionada textualmente, aunque una lectura proyectiva tienda a confundirlo con el autor. Condicionamiento que, dicho sea de paso, compromete las lecturas "biográficas" de Borges* [Antezana 2000: 95-96].

Sin embargo, debemos percibir que esta "ingenuidad", mencionada por Cortázar, o esta "lectura comprometida", mencionada por Antezana, se vuelve relativa al leer a Borges, pues en primer lugar, y en muchos de sus cuentos, el Borges *narrador* es el mismo que el Borges *real* —o por lo menos, pretende convencernos a toda costa de ello—. Los mismos datos biográficos, los

mismos amigos reales (Bioy Casares, Alfonso Reyes, Xul Solar, etc.), etc. Por otro lado, es cierto, se puede refutar esto diciendo que, pese a que el Borges *narrador* es en apariencia igual al Borges *real*, su aparición en un cuento reconocido como tal, lo convierte ya en un personaje de ficción. Pero debemos tener en cuenta que este mismo proceso es el que empieza a borrar las distancias entre lo que es un cuento (léase texto ficticio) y lo que es un texto académico (léase texto real).

5. La lectura asimilada de «The Rose of Yesterday» es la que ofrece Borges. Se considera, en ello, que las afirmaciones de una lectura sobre -un cuento no pasarán nunca de ser puntos de vista, esto muy distintamente de ser atinados o no. Del mismo modo la propuesta de *Statements y* de «The Rose of Yesterday» está también filtrada por la visión de Borges, como lector de Quain. La diferencia está en que un lector —cualquiera— sólo puede "leer" el cuento de Quain *a través* de la lectura de otro lector, Borges. En cambio puede leer *directamente* «Las ruinas circulares», aunque finalmente su misma lectura ya es una filtración al momento de querer ofrecer una lectura (interpretación, exégesis).
6. Las alusiones a otros autores u obras son una constante en la escritura de Borges. De hecho, Borges siempre está organizando su literatura con base en otra que comenta o que le sugiere ideas. Se puede decir que el tono de sus cuentos es el mismo de sus textos críticos: los cuentos de Borges parecen ensayos... por estar siempre opinando o citando a tal o cual autor que escribió o dijo tal cosa. Pero estas citas o alusiones, no problemáticas en sus textos críticos o ensayos, se tornan conflictivas si se ven confundidas con otras hipotéticas (como ocurre en sus cuentos), generando la duda respecto ya a cualquier alusión futura en cualquier texto y volviendo desconfiado a todo lector suyo.

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» el problema está dado por *un tomo de cierta enciclopedia pirática* [Borges 1998: 20] y la intervención de Adolfo Bioy Casares proporcionado esta bibliografía. Aunque los datos bibliográficos que ofrece Borges son muy precisos y detallados, aún persiste el conflicto de la lejanía y la inaccesibilidad a estas fuentes, rarísimas y poco familiares, pero solventadas, eso sí, junto al peso de los nombres de Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, Xul Solar, Enrique Amorim y el del mismo Jorge Luis Borges. Al respecto, Ricardo Piglia argumenta: *Si digo que le voy a contar un cuento de terror, lo estoy preparando para que lea el terror. El marco es un elemento importantísimo de la constitución ficcional. En Borges la ruptura del marco es un elemento básico de su propia ficción: la referencia a Bioy. Casares altera el marco y por eso aparece en "Tlön". Borges escribe textos que parecen enmarcados en lo autobiográfico pero están atravesados por elementos de*

*ficcionalización. O escribe una reseña bibliográfica que parece enmarcada en el hábito de la reseña bibliográfica pero en el interior de eso surge la ficción. Entonces, hay un sistema que tiene que ver con una tradición de los mundos posibles, de la constitución de los espacios de diferenciación de verdad y ficción como teoría del marco, y por otro lado hay una aplicación notable de esa cuestión que consiste en leer fuera de contexto. Yo diría que la lectura de Borges consiste en leer todo fuera de contexto: leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos La imitación de Cristo como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el Quijote como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el “Bartleby” de Melville como un efecto de lo kafkiano. Ese movimiento de desplazamiento es la operación básica de la crítica de Borges y es el que produce ese toque que llamamos lo borgescano [Piglia 2000: 169-170].*

7. *Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... Catorce o quince años después, hacia 1921, descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah Royce. Este supone un mapa de Inglaterra, dibujado en una porción del suelo de Inglaterra: ese mapa —a fuer de puntual— debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa. y así hasta lo infinito... antes, en el Museo del Prado, vi el conocido cuadro velasqueño de Las Meninas: en el fondo aparece el propio Velázquez, ejecutando los retratos unidos de Felipe IV y de su mujer, que están fuera del lienzo pero a quienes repite un espejo. Ilustra el pecho del pintor la cruz de Santiago; es fama que el rey la pintó, para hacerlo caballero de esa orden... Recuerdo que las autoridades del Prado habían instalado enfrente un espejo, para continuar esas magias [Borges 1986: 325].*
8. Debe recordarse, en principio, que las historias de *Las mil y una noches* están ligadas tópicamente desde la primera historia y son producto de una especie de mensaje oculto que Scherezade le quiere hacer llegar a su nuevo marido antes de que éste, al amanecer, opte por la viudez. La situación vital de las historias generadoras de historias, entonces, se justifican en ellas mismas. Es decir, una historia convoca a otra porque así lo quiere la narradora; su vida depende de ello. *Las mil y una noches* es un esfuerzo por conservar la vida y de algún modo —después de algunas decenas de noches— se llegan a convertir también en el sentido del libro: el libro sólo son historias que desencadenan historias porque de eso trata la anécdota, ese es el entramado. (Para una mejor exposición de este asunto, ver el Tercer Capítulo de esta *Primera Parte*).

9. Tómese en cuenta lo presentado por Helena Beristáin: *Un texto puede llegar a ser una especie de "collage" de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y puede hacernos recordar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas, de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como citas (copiados), ya sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios (Kristeva). Y no sólo se recuerdan las analogías, los temas o las formas que se citan o se copian, sino aquellos que se transgreden al introducir el escritor algo nuevo en la literatura. De esta manera lo similar, aquello que imita el epígono, se convierte en el disímil: lo personal, lo vital, lo diferente y propio del autor que es, a su vez un precursor de algo nuevo, dice Sklovski, y agrega: "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; d se dedica a contaminar" [Beristáin 1997: 269].*

10. En «La muralla y los libros», Borges admite de alguna manera que tiene cierto conocimiento de la obra de Chuang Tzu. Al discutir la portentosa empresa ordenada por Shih Huang Ti, (primer emperador de China que mandó a edificar la gran muralla) y también la terrible decisión de quemar todos los libros anteriores a d, Borges menciona a todo lo "rescatable" antes del fatal emperador: [...] *es baladí pretender que la más tradicional de las razas renuncie a la memoria de su pasado, mítico o verdadero. Tres mil años de cronología tenían los chinos en esos años, el Emperador Amarillo y Chuang Tzu y Confucio y Lao Tzu), cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él [Borges 2000:10].*

Cuando Borges habla acerca de Macedonio Fernández dice: *La esencia onírica del Ser era uno de los temas preferidos de Macedonia pero cuando yo me atreví a referirle que un chino había sonado que era una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había sonado ser una mariposa o una mariposa que ahora sonaba ser un hombre, Macedonio no se reconoció en ese antiguo espejo y se limitó a preguntarme la fecha del texto que yo citaba. Le hablé del siglo y antes de la era cristiana y Macedonio observó que el idioma chino había cambiado tanto desde aquella fecha lejana que de todas las palabras del cuento la palabra mariposa sería la única de sentido no incierto [Borges 2005: 78].*

11. Como es ya sabido, el título *Ficciones* no es otra cosa que la unión de dos libros de Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944). Con el tiempo, el título *Ficciones* (1944) llegó a "reemplazar" y evitar (léase infrecuentar) el uso de los dos títulos que lo conforman... Nicolás Emilio Álvarez es autor de un estudio sobre *Ficciones* y *El Aleph*, dos libros (léase tres)

fundamentales de Jorge Luís Borges. Jorge Lagos resumió cierta vez el trabajo de  lvarez, exponiendo los propósitos de cada capítulo. Entre ellos es importante destacar el estudio de la técnica metaficticia y el trato que Borges le da al sueño. Dice: *Son destacables [...] tanto los procedimientos de producción formalizados y sistematizados por  lvarez, extraídos del desarrollo de su análisis de la obra artística de Borges, como aquellos que el mismo escritor plante  en una disertación ofrecida en Montevideo en 1949 a propósito de la literatura fantástica moderna o la de ciencia ficción. Los cuatro procedimientos narrativos esenciales de esta literatura son: a) la obra de arte dentro de la misma obra Tanto Ficciones como El Aleph incluyen, explícita o implícitamente, alusiones a otro o más textos, a veces fidedignos o apócrifos, agregando en la práctica de este procedimiento el empleo de la predi gnesis; b) los sueños. Borges consideró el sueño mismo como obra de ficción, y lo incluye como procedimiento narrativo en paridad con el procedimiento de la obra de arte dentro de la obra de arte, c) el doble. Procedimiento éste referido a la doble identidad de un mismo personaje o la identificación de un personaje con otro a veces por simetría o por simple oposición, y d) el viaje en el tiempo. Este procedimiento le permite al protagonista desplazarse en el tiempo y en el espacio, al pasado o al futuro [Lagos 1999].*

12. Los primeros libros de Herbert Quain, anteriores a *Statements* (1939), también usan perturbadoras técnicas formales. El análisis que Borges aplica con tanto rigor a estas obras puede ser el "modelo ideal" de una crítica y una teoría literaria, aquellos modelos que Borges propone para leer y escribir. Pueden ser también los espejos de otras obras...

*The God of the Labyrinth* (1933), el primer libro de Quain, es una especie de novela policial donde el lector debe releer ciertos pasajes para descifrar la verdadera solución del delito, pues la que se plantea en el libro es falsa. En *Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne ya había un similar mecanismo. El narrador, Tristram, que se propone contar su vida desde la concepción, apela directamente al lector, indicándole que cierta palabra o frase que ha leído páginas atrás tiene dos acepciones. El lector, quien no se ha percatado de ello, revisa el pasaje indicado — pues Tristram inclusive le indica el número de página— y descubre que es cierto. Entonces se produce por fuerza una relectura de revelaciones que otorga las verdaderas significaciones al libro. Por otra parte, *Tristram Shandy* también hace uso de la historia dentro de la historia. Hace tantas digresiones que llegan a pasar capítulos y capítulos sin que el protagonista llegue a nacer, pues ve necesario contar primero otras historias para que la suya se comprenda cabalmente. Sterne usa también asteriscos en reemplazo de palabras que no quiere decir, y guiones y dibujos que ayudan —o eso pretenden— al lector a entender un "mapa" de la obra y los caminos que ésta ha seguido hasta el momento de la lectura.



Luego, en *April March* (1936), Quain propone un "orden terciario" para contar historias. Tres relatos (que rigurosamente se excluyen) remiten a un cuarto y anterior que los explica. Es decir, un relato se ramifica en tres y estos en otros tres, pero se organizan hacia atrás, regresivamente. Sólo tienen sentido en el juego de lectura que propone su estructura. Quain predijo que los hombres que imitaran esta técnica optarían por otro orden ya no terciario, sino binario o infinito. Esto puede verse de algún modo en *La vida instrucciones de uso* (1978 el original en francés y 1987 la primera versión en castellano) de Georges Perec, quien propone un inmenso rompecabezas narrativo, compuesto por noventa y nueve historias que corren paralelas al "dibujo" de una casa que actúa [corno] modelo de constricción y de lectura. Aunque cada pieza (fragmento) podría leerse autónomamente, siempre hay propuesta cierta relación, cierta asociación entre las piezas que promete la reconstrucción de una gran imagen totalizante. Esta promesa, no obstante, conduce a una conciencia de lo imposible: la obra de Perec se construye a partir de la conciencia de las partes, pero no necesariamente conduce al todo, y aunque fuera posible suponer o inventarla última pieza (el número 99 ya sugiere incomplitud), quizás esta última pieza no coincidirá con el último "hueco" a "rellenar". Y, así, el lector es sorprendido con la más íntima de las verdades de esta obra: ni la perfección (totalidad), ni la verdad son posibles, apenas promesas utópicas y nada más. Y ante esta nueva "verdad" que propone la obra (según la cual ni la explicación, ni los objetivos tienen importancia, sólo las instrucciones de uso) sólo le queda al lector una posibilidad: el juego [Rodríguez 2002].

En el caso de *The God of the Labyrinth* y *Tristram Shandy*, Borges puede haber procurado un tenue juego de reflejos, llevando la propuesta de una obra a un límite impensable. No es extraño creer que Borges sentía gran impresión con la novela de Sterne, puesto que parece haber leído absolutamente todo, incluyendo todos los libros que no existen [Barth 1976: 176]. Pero el caso de *April March* y *La vida instrucciones de uso* es más oscuro, más forzado; no por ello es imposible. El libro de Perec, posterior a *Statements* (o sí se quiere, posterior a *El jardín de senderos que se bifurcan*) no está lejos de ser aquel producto real provocado por una invención.

## CAPÍTULO 2

### EL LECTOR MINÚSCULO

En el sexto capítulo de la primera parte [del *Quijote*], el cura y el barbero revisan la biblioteca de Don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. El barbero, sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... [...] en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*.

Jorge Luis Borges  
«Magias parciales del Quijote»

Mucha fue la inclinación de los textos literarios, a lo largo de la historia de la literatura, a explicitar sus referentes intertextuales. Muchas veces sólo para satirizarlos y otras para afirmarse como constructos complejos que ofrecían otro ingreso a una interpretación o lectura. El *Quijote*, como el mejor ejemplo de ello, conseguía burlarse de las novelas de caballería conformándose así en un texto con referencias intertextuales muy evidentes, pero ante todo *reales*: el libro *Amadís de Gaula*, por sólo dar el ejemplo más evidente, efectivamente *existe*. Luego, en su Segunda Parte, jugaba con el *Quijote* de Avellaneda como otro intertexto. Pero después extendía tanto su apuesta creativa que utilizaba su propia Primera Parte también como intertexto, entablando una relación que se excedía a sí misma. Es decir, dentro de sus marcos ficcionales *creaba* otras referencias

intertextuales (en este caso, el mismo libro es su propio intertexto, lo cual ya es una puesta en abismo). Luego *es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea* [Borges 2000: 76]. Tal es, que la historia del hidalgo don Quijote de la Mancha se presenta como la *traducción* de unos oscuros manuscritos redactados por un imaginario historiador moro llamado Cide (léase señor) Hamete Benengeli. Más precisamente, el *quijote*, vamos a decir, es la lectura y comentario que se hace de la traducción de estos manuscritos misteriosos que vienen a fungir como intertexto... aunque imaginario. Puede decirse que, pese a que la historia de don Quijote pertenecía ya a la tradición oral y muchos escritores lo habían mencionado *y* habían hablado de él, la obra fue "originalmente" escrita por Benengeli, en árabe. El *Quijote* que ahora conocemos ni siquiera sería la historia de famoso hidalgo traducida literalmente del árabe. Es, más bien, el comentario y la reproducción de Cervantes: su "versión" de la historia de don Quijote, contada a su modo, claro.

Lo que percibe Borges en su lectura del *quijote* —y no sólo del *Quijote*, sino de muchos textos que casi se conforman en sus libros de cabecera — le ayuda a articular una forma de comprender el mundo *a* través de la literatura. Sus obsesivas ideas *y* su modo de entender la vida se ven "satisfechos" en aquella literatura que lee de manera sistemática y recurrente. El trabajo de Borges consiste, pues, en *leer la vida* con las pautas que él encuentra en la literatura. Y esta lectura que hace también cumple una función ulterior, como es la de justificar sus propios mecanismos de invención de ficciones. Pretende organizar, pues, a través de sus comentarios a otra literatura (ya sea real o imaginaria), un "modelo de lectura" para sus propios escritos. Así como él lee, puede suponerse, quiere ser leído. Por lo tanto,

esta lectura que él hace *organiza* aquellos textos diversos. Su lectura —su modo de percibir la literatura— es la médula de sus escritos. Y esta manera de entender la vida, esta actitud hacia el quehacer diario, entiende a la lectura como uno de los hechos principales de la literatura

Por ello mismo se puede inferir que el *Quijote* es para Borges más que un texto donde el acto de leer es fundamental. El *Quijote* es la muestra de cómo una literatura (entiéndase Primera Parte) puede (auto)generarse, alimentándose a sí/de sí misma (entiéndase Segunda Parte) y ser más que un simple acto de intertextualidad evidenciada. Don Quijote, como personaje ficticio, también ofrece momentos donde su calidad de lector tiene tanto peso como su condición de caballero andante. Él también da opiniones y críticas literarias a estilos (en el hablar, en el escribir<sup>á</sup>) y planteamientos (filosofías, meditaciones) que se le van presentando a lo largo de su camino. Tal vez su (in)conciencia de haber sido un lector antes que un caballero andante, le permite organizarse con más autoridad en aquellos momentos donde también comienza a leer su vida, o sea, sus aventuras, pues éstas son producto de sus lecturas<sup>á</sup>. Luís H. Antezana, respeto a este punto, acota sobre el *Quijote*:

El *Quijote* permanece ejemplar respecto a los múltiples efectos que la literatura puede tener en sus lectores y viceversa. Desde el "desocupado lector" del prólogo, *El Quijote* puede considerarse como un ejemplo modelo de lo que la lectura implica en el hacer literario. No sólo desvarían los libros de caballería al hidalgo caballero, sino también originan la serie múltiple de sus aventuras; más aún —como ocurre notablemente en la Segunda parte-- los personajes son lectores de la primera parte y organizan acciones —cierto: en tren de broma en directa relación con lo leído. Dentro de los marcos del libro cervantino, leer es el comienzo de una serie de acciones. Allí claramente no se acaba en la recepción pasiva de algo "dado"; es algo que potencialmente tiene múltiples consecuencias. Y, más aún, la lectura —la del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, la del Quijote de Avellaneda— es consustancial a la producción de *El Quijote* mismo. La obra misma no sería otra cosa que un "efecto" de la lectura de un manuscrito árabe. En un cierto sentido operatorio, *El Quijote* nos da a leer "el acto de leer" como un complejo reticular a la vez significativo y activo; como un conjunto donde leer y actuar se complementan y confunden, ya sea para escribir libros, atacar molinos, o transformar el mundo. Bajo este diseño, la lectura aparece

como mediador entre el universo significativo de los libros y el universo pragmático de la realidad social. Leer sería, pues, el necesario eslabón de una cadena que iría del universo ficticio de los seres imaginados hacia el de la realidad social. Leer, en este caso, es un acto entremezclado con otros [Antczana 1999: 16-17].

Se puede decir, encauzando esto por otra vía, que es la lectura de Borges la que *produce* esa literatura o esa perspectiva de literatura donde el *quijote*, por ejemplo, nos plantea nuestra calidad de caracteres ficticios de una ficción llamada Mundo<sup>7</sup>. Todo como sí las obsesiones de Borges, repítase muy claramente, se vieran "satisfechas". Esto es, más precisamente, una organización de literaturas o momentos de la literatura que, bajo ciertas miradas, "dicen cosas". El mismo Borges menciona que el acto de lectura organiza esas cosas "no dichas". O sea, la lectura *le hace decir cosas* a la literatura<sup>s</sup>. Borges reconocía esto de manera muy fuerte en la obra de Kafka («Kafka y sus precursores») y muchos textos heterogéneos (la paradoja de Zenón, un apólogo de Han Yu, el pensamiento de Kierkegaard, el poema de Browning *Fears and scruples*, un cuento de León Bloy y otro de Lord Dunsany) que, antes de Kafka, no hubiesen encontrado relación alguna. De hecho, estos textos tan "dispare", después de leer a Kafka adquieren, según Borges, un marcado "hálito kafkiano", tanto por sus temas, como por su trato y etc. Lo interesante está aquí, precisamente, pues la obra de Kafka permite *releer* las obras de sus supuestos precursores, dándoles más "riquezas":

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos, vale decir, no existiría. El poema *Fears and scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el Vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es

que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany [Borges 2000:165-166].

La idea de "reinterpretar" literaturas previas a través de una lectura renovadora es sencillamente otro mecanismo en la literatura borgeana. Esto permite, como es lógico, que Borges justifique su lógica ficcional: aquellos parámetros mediante los cuales se establecen sus escritos. Con estos entendidos se puede pensar en un Borges *reorganizador* de literaturas previas, un fabulador de pasados y de fuentes. Por lo tanto, en esta manipulación a través de la lectura se ven cifradas aquellas respuestas a la obsesión de leer la vida con la literatura (léase contaminar la Realidad con la Ficción).

Entonces, entendido así, el *Quijote* es uno de los primeros textos en abordar el asunto de intromisión de la Ficción en la Realidad en la literatura. Dentro del mismo texto, por lo menos, se perciben innumerables momentos, en varios niveles, donde se ven delatados aspectos de su propio funcionamiento como novela. La ambigüedad de los hechos narrados y su imprecisión en ciertos detalles son momentos magníficamente solucionados dentro de la misma ficción. El narrador (¿Cervantes?) que va comentando los manuscritos de Benengeli, funge también como guía-editor, pues se da el lujo de evidenciar algunos errores de redacción y atribuirlos a una mala traducción o a imprecisiones cometidas por Benengeli. Luego está Sancho Panza, cifra de lo que entendemos como Realidad, en oposición a don Quijote, cifra de la fantasía y la locura, que, bajo el signo de la Ficción, se van contagiando mutuamente.

Estos niveles de confusión, contaminación y develación que se presentan en el *Quijote* involucran también a Cervantes como tal. Hay que aclarar que es en realidad el cura

y no el barbero, como nos dice Borges, quien "conoce" a Cervantes. Este cura, sueño de Cervantes, juzga a Cervantes y a su obra. Este personaje —y otros más, por supuesto— se dan la licencia de criticar a su autor<sup>11</sup>. De hecho, el *Quijote* es una asombrosa exposición de lecturas y críticas literarias; lo hace con el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, con la lectura de *El curioso impertinente*, con las estrategias narrativas del cuento de «La Pastora Torralba» de Sancho Panza y las técnicas dramáticas de Maese Pedro, por sólo citar algunas escenas fundamentales<sup>12</sup>. Ahora, es interesante observar, según lo lee Borges, cómo don Quijote ha sido influenciado por todas esas lecturas de su biblioteca, incluyendo *La Galatca*; es decir, don Quijote es lector de su propio autor... lector de Cervantes y, por ende, crítico de su obra. Tal es el caso, que critica a ese otro don Quijote —el de Avellaneda— y lo califica de falso: don Quijote critica a otro don Quijote, un personaje de ficción critica a otro personaje de ficción. Entonces, hay que reconocer que estos personajes de ficción son también lectores de literatura que admiten, por ello mismo, que hay una literatura dentro de otra literatura, aunque esta literatura que lee, estos personajes ficticios que critican a otros, no admiten —o no están conscientes de— ser ellos también ficticios.

Entendida así la obsesión de aquel lector con la literatura, puede afirmarse que ésta involucra y contagia a otros lectores. Un hecho cardinal, ya muy notorio a estas alturas, presente en muchas de estas sugerencias de "inversión de papeles", es la presencia de un lector dentro del texto que leemos. Este "lector minúsculo" —que puede equipararse a nosotros como lectores, cuando el texto funge como espejo— es para Borges el síntoma más claro de intromisión de la Ficción en la Realidad, porque *si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios* [Borges 2000: 79].

La evidencia de ficción dentro de la ficción, puesta en abismo y presencia del "lector minúsculo" dan pie a muchas especulaciones sobre la calidad de la Realidad<sup>13</sup>.

Entonces, si la literatura se trata de lectores —puesto que son ellos los que "construyen" la literatura—, estaríamos por otro lado nosotros, lectores de aquellos otros lectores "minúsculos". Y como lectores, presenciemos esas críticas, esas lecturas que con una evidencia tormentosa nos dan pautas para leer esa ficción que miran nuestros ojos, pautas que ignoramos, que pasamos de largo. Tal como ocurre en *La historia interminable* de Michael Ende, novela que a la manera del *Quijote*, contiene otro libro dentro, titulado también *La historia interminable*. La novela de Ende narra la historia de un niño gordo, retraído, huérfano de madre y muy inclinado a la lectura: Bastián Baltasar Bux. Éste, huyendo un día de unos malandrines compañeros de curso que lo golpean y se burlan de él, entra por casualidad a una librería y conoce al hosco librero, el señor Karl Konrad Koreander, quien *sobre las rodillas tenía un libro en el que, evidentemente, había estado leyendo, porque al cerrarlo había dejado entre sus páginas el gordo dedo índice de la mano izquierda... como señal de la lectura, por decirlo así* [Ende 2006: 8]. Luego de una corta charla, el señor Koreander va a atender el teléfono, dejando en el escritorio el misterioso libro titulado *La historia interminable*. En ese instante, Bastián decide hurtarlo. *Eso era, exactamente, lo que había soñado tan a menudo y lo que, desde que se había entregado a su pasión, venía deseando: ¡Una historia que no acabase nunca! ¡El libro de todos los libros!* [Ende 2006: 12] Luego del robo, Bastián toma inconscientemente el camino habitual y va a leer el libro al desván de su colegio, faltando así a clases. Una vez que empieza la lectura empieza también la historia principal, la historia que narra el libro que lee Bastián: Hay un lugar llamado Fantasía, conformado por



los sueños y las ilusiones (léase ficciones) de los humanos. Fantasía peligra de muerte porque la Nada —aquella metáfora de la extrema racionalidad y la falta de ilusiones humanas— la está devorando, literalmente. La soberana de Fantasía, la Emperatriz Infantil, agoniza junto a su reino por la invasión de este mal, para lo cual el único remedio es recibir un nuevo nombre que ha de darle un niño humano. Encargan a Atreyu, cazador de búfalos púrpuras, héroe del libro dentro del libro, niño también —reflejo a la vez de Bastián—, buscar la forma de frenar a la descontrolada Nada, que se extiende aceleradamente. Sus peripecias junto a Fújur, un blanco dragón de la suerte, conmueven y fascinan a Bastián que, escondido en el desván, lee el libro de un tirón. El niño humano que buscan para salvar a Fantasía es obviamente Bastián, pero éste, por más pistas que le dan, no se percata de ello. La Emperatriz Infantil, entonces, no tiene más salida que mostrar a Bastián el mismo proceso escritural de la novela (en el que *La historia interminable* inicia cuando un niño entra a una librería y roba un libro y no por la parte en que una tierra llamada Fantasía peligra de muerte) para que comprenda que es él el niño al que buscan y es él el protagonista de *La historia interminable*.

Este es el libro que lee el protagonista, Bastián Baltasar Bux, al cual nosotros también leemos. Es decir, nosotros, los lectores, *leemos* la historia de un niño, Bastián, que también *lee* una historia. El libro dentro del libro es un Libro Menor —el que lee Bastián— dentro de un Libro Mayor —el que leemos nosotros—. Ambos se titulan igual. Y en esta suerte de espejos, podemos graficar (nuevamente) el asunto:



## CUADRO 2

Si este lector —nosotros— lee un libro donde Bastián lee otro libro, y si ambos libros, el que lee el lector y el que lee Bastián se titulan igual, ¿entonces, qué?

Supuesto lector real, ajeno de la historia y seguro de su piso de realidad, Bastián termina cayendo en cuenta de su calidad ficticia. Él es el modelo perfecto del lector minúsculo que sugiere los abismos a los que puede arrastrar la Ficción. Obsesionado por la literatura, parece mucha casualidad que se refugie en una librería para esconderse de los muchachos abusivos del colegio. Mucha casualidad también que únicamente sea bueno para la literatura, pues ni siquiera es un muchacho aplicado en los estudios, como lo nota el

señor Koreander, después de hablar con él. Para Bastián la lectura es un lugar común y su calidad de lector voraz (pero incauto) lo lleva a pensar que *La historia interminable* es un libro destinado a él, por eso decide robar el libro que Koreander (supuestamente) leía. Era lo que él necesitaba, un libro que nunca terminara, la oportunidad de extender al infinito su espacio de acción, de expansión real: la literatura. Bastián piensa que todos los misterios y desdichas de su vida se explican y justifican a través de las *felicidades que puede* ministrar la *literatura*, en palabras de Quain. Pero esta supuesta vida, esta supuesta felicidad, termina siendo un simulacro, pues resulta ser el apéndice de otra historia mayor.

El cine ha realizado una versión del libro de Ende. *The Neverending Story* juega con todos los elementos de *La historia interminable*, pero su característica primordial, según se puede apreciar, es un énfasis más acentuado en el tema de la intromisión de la Ficción en la Realidad y, como variante de este tema, el complot de la Ficción para que la Realidad termine invertida, o por lo menos, cuestionada. El arranque de la película es la insistencia en la condición de lector del niño Bastián, pues se despierta bruscamente de un sueño dándose cuenta de que se había quedado dormido leyendo, con el libro en el regazo. Luego se va presentando como el niño distraído, soñador, dibujante de unicornios y atraído por la equitación, pero finalmente temeroso de los caballos reales. Es incapaz, además, de ingresar al equipo de natación del colegio, como lo desea su padre. Tres niños, compañeros de curso, se aprovechan de él incansablemente y todas las mañanas lo persiguen para quitarle su dinero y meterlo al contenedor de basura de un callejón. Cuando termina escondido en la librería del señor Koreander, este librero se ofrece como el instigador del robo del libro que supuestamente lee en ese momento, ya que lo califica de “especial”.

A diferencia del libro de Ende, la película construye la idea diferencial entre un tipo de libro que puede llamarse "seguro" y otro libro "inseguro". Bastián le comenta a Koreander que lo que más le gusta de un libro es que *mientras lo lee*, la impresión de ser Tarzán o Robinson Crusoe se apodera de él, y en cierto modo, él, como lector, funge el papel de personaje: el protagonista que *vive* las distintas aventuras. (En el libro, recuérdese, Bastián se siente identificado con Atreyu, el héroe. A su manera, Bastián se siente Atreyu... En realidad, Bastián *es* Atreyu). Koreander, de manera casi morbosa, le pregunta si nunca le había dado miedo, mientras imaginaba ser el capitán Nemo, no poder salir del submarino en que se encontraba atrapado por un pulpo gigantesco. Bastián argumenta que eso no tendría por qué pasar, pues la literatura sólo es literatura. Entonces Koreander hace la distinción: los libros que lee Bastián son "seguros" y este libro, *La historia interminable*, al parecer no. "No tiene importancia", concluye Koreander, dando el último empujón para que Bastián robe el libro.

En la parte final de la película, justo cuando Bastián ha cumplido su misión dándole el nuevo nombre a la Emperatriz Infantil, pide su primer deseo para empezar a reconstruir Fantasía, el mundo de los sueños del último niño capaz de imaginar y entregarse a las ilusiones —el pequeño Quijote de los 80's—. Este deseo es montar a Falkor —Fújur en el libro—, el dragón de la suerte que había acompañado a Atreyu en sus aventuras. Así pues, Bastián vive la sensación de Atreyu al realizar su misión.

El segundo deseo —con el cual termina la película— consiste en algo que perturba *más* que los deseos y la propuesta del mismo libro. El deseo segundo de Bastián es cobrar venganza por todos aquellos abusos que esos niños del colegio le infringieron. Montado en Falkor, Bastián les da a los abusivos el susto de sus vidas. En ese momento, esta criatura

fantástica, Falkor, producto de la ficción —y según la película y el libro, producto de los sueños de los humanos—, excede los límites de Fantasía y vuela, corporizado *realmente* por los cielos del mundo real (léase Realidad), el mundo de Bastián. Así pues se cumple su deseo y los niños abusivos terminan metidos en el bote de basura, sucio instrumento de sus fechorías. Los papeles se han invertido; los perseguidores terminan siendo perseguidos... y por un ente de ficción. Es esta parte de la película, infiel al libro, donde este efecto de trastocamiento es rotundamente exitoso y más efectivo que en la misma novela de Michael Ende.

Instantes antes de esta escena final, en la parte más álgida de la película, una insinuación borgeana está también presente. Atreyu llega al tope de su búsqueda y es llevado por Falkor a la Torre de Marfil, hogar de la Emperatriz. Se presenta ante ella para comunicarle su fracaso, pues la Nada prácticamente ha arrasado con Fantasía toda, y ambos inician un diálogo que puede plasmarse en un cuadro para la comprensión cabal de su funcionamiento:

---

*PLANO 1 (léase Ficción): FANTASÍA. TORRE DE MARFIL. La Nada ha arrasado con toda la Tierra de Fantasía, dejando sólo fragmentos de roca en el espacio. Sólo la Torre de Marfil queda en pie. Atreyu y Falkor llegan volando a presentarse ante la Emperatriz.*

*PLANO 2 (léase Realidad): MUNDO REAL. AZOTEA DEL COLEGIO. Ya es de noche. Bastión ha encendido unas velas para alumbrar el libro que lee. Acaba de terminar de comer una manzana. BASTIÁN: (Mostrándose sorprendido por lo que lee) ¡La Emperatriz!*

---

*(Atreyu ingresa a los aposentos de la Emperatriz, por la enorme puerta levadiza que se cierra tras él. Falkor espera afuera)*

EMPERATRIZ: *(Sentada en un amplio estrado adornado con sábanas blancas y almohadones marfileños, sin dejar de mirar a Atreyu que va ingresando temeroso)* Atreyu, ¿por qué vienes ante mí luciendo tanta tristeza?

ATREYU: *(Se saca del cuello el AURYN —un medallón que ofrece a dos serpientes mordiéndose las colas una a la otra—. Se lo entrega respetuosamente)* La he defraudado, su alteza.

EMPERATRIZ: *(Sonriendo ligeramente)* No, al contrario. Lo has traído a él contigo.

ATREYU: *(Mostrándose extrañado)* ¿A quién?

EMPERATRIZ: Al niño humano, el único que puede salvarnos a todos.

ATREYU: ¿Sabía usted del niño humano?

EMPERATRIZ: Por supuesto. Lo supe desde siempre.

ATREYU: *(Mostrando decepción y enojo)* Mi caballo murió y por poco me ahogo. Apenas logré escapar de la Nada... ¿Y para qué? ¿Para descubrir lo que usted ya sabía?

EMPERATRIZ: Era la única manera de contactarte con un humano.

ATREYU: ¡Pero no pude encontrarme con ningún humano!

EMPERATRIZ: *(Sonriendo)* Sí, lo hiciste. Él ha sufrido todo contigo. Él pasó por todo lo que tú has pasado. Experimentó junto a tí todas tus vicisitudes. Y ahora él está aquí porque tú lo has traído.

EMPERATRIZ: Él está muy cerca... escuchando a toda palabra que aquí se dice.

*(Sonidos estruendosos. La Nada comienza a llegar a la Torre de Marfil)*

ATREYU: ¿Dónde está? Sí está tan cerca, ¿por qué no aparece?

*(La Torre de Marfil empieza a rajarse en su magnífica estructura. Comienzan los temblores)*

EMPERATRIZ: Aún no se da cuenta de que ya forma parte de *La Historia Sin Fin*.

ATREYU: ¿*La Historia Sin Fin*? ¿Qué es eso?

EMPERATRIZ: Así como él comparte tus aventuras, otros comparten la suya. *(El techo*

*(Bastión empieza a fruncir el censo ante aquello que lee, poniendo distancia al libro)*

BASTIAN: ¡Qué cosa!

---

*de los aposentos de las Emperatriz comienza a desplomarse*) Estuvieron con él cuando se escondía de esos niños abusivos en la librería...

EMPERATRIZ: ...estuvieron con él cuando tomó el libro con la imagen del A URYN en la cubierta. El mismo en el que está leyendo su propia historia, justo en este momento.

*(Un fuerte estruendo hace sacudir la estructura de la Torre de Marfil)*

ATREYU: ¿Qué ocurrirá si no se presenta?

EMPERATRIZ: Lo que queda de nuestro mundo desaparecerá, incluyéndome a mí.

*(Otro temblor más fuerte hace tambalear a Atreyu y quiebra el piso de los aposentos de la Emperatriz)*

ATREYU: ¡Cómo puede él dejar que eso pase!

EMPERATRIZ: Es que no cree que es el único con el poder para detener a la Nada. Simplemente no se imagina que siendo tan pequeño pueda ser tan importante.

*(Los muros de los aposentos de la Emperatriz se rajan y se empiezan a desmoronar)*

ATREYU: ¡Puede que no sepa qué hacer!

EMPERATRIZ: Sólo tiene que darme un nuevo nombre, y ya ha elegido uno. Sólo falta decirlo en voz alta.

*(Un fuerte temblor sacude los aposentos de la Emperatriz. Atreyu cae al piso.)*

BASTIÁN: *(Aún con el ceño fruncido, mostrando mucha extrañeza, golpeando con los puños el libro)*  
¡Pero eso es imposible!

*(Se incorpora del piso y corre hacia un rincón de la azotea, mostrándose agitado. Se ha iniciado una tormenta con relámpagos.)*

BASTIÁN: ¡Es increíble! No pueden estar hablando de mí.

BASTIÁN: *(Volviendo a tomar el libro en el regazo para seguir leyendo)* ¿En verdad soy yo?

BASTIÁN: *(Gritando)* ¡Qué es lo que tengo que hacer!

BASTIÁN: Pero sólo es un cuento. No es real. ¡Sólo es un cuento!

BASTIÁN: ¡Atreyu, no!

*(La tormenta y los relámpagos continúan intensamente. La rama de un árbol se quiebra y rompe el vidrio una de las ventanas de la azotea. Bastián, asustado, se cubre la cabeza con una cobija y continúa leyendo)*

EMPERATRIZ: ¡Atreyu! *(Con mucha aflicción, comenzando a llorar, levantando la mirada hacia la pantalla en un close up)* ¡Bastión!, ¿Por qué no haces lo que te dictan tus sueños, Bastión?

EMPERATRIZ: ¡Di mi nombre! *(Gruesas gotas de lágrimas caen de sus ojos. La Nada se lleva a pedazos la Torre de Marfil. Los aposentos de la Emperatriz también empiezan a derrumbarse y desaparecer)* ¡Bastión, por favor, sálvanos!

BASTIÁN: *(Llorando y mirando también hacia la pantalla en un close up)* ¡Pero no puedo! Debo mantener los pies en la tierra.

BASTIÁN: *(Llorando y apretando los puños)* ¡Está bien! ¡Lo haré, los salvaré! ¡Haré lo que me dictan mis sueños! *(Corre hacia la ventana que se ha roto. Mojándose con la lluvia, grita el nuevo nombre de la Emperatriz que no se llega a escuchar claramente por el ruido de la tormenta. Las velas se apagan con el viento)*

*Total oscuridad. Total silencio.*

BASTIÁN: ¿Por qué todo está tan oscuro?

EMPERATRIZ: En el principio siempre hay oscuridad.

*(Una pequeña luz crece poco a poco iluminando los rostros de la Emperatriz y Bastión, que se encuentran sentados frente a frente. La luz viene de la palma de la mano de la Emperatriz. Bastión la mira con timidez)*

### CUADRO 3

Inútil aclarar que la fusión de los dos colores primarios en aquel secundario sugiere cómo aquellos dos planos a un principio separados, se unen  $\sim$ . Se habrá notado que el texto "resultante" sugiere también el símbolo de la *oscuridad en el principio* que la Emperatriz explica a Bastión para refundar su vasto imperio. Podemos entender que con esta imagen se propone la gestación de una nueva posibilidad de lectura: una nueva forma de leer. Bastión



se ha convertido en un lector de verdad, aquel que fabula con su lectura e interactúa con la Ficción`.

Esos “otros que comparten la historia de Bastián —al igual que él comparte la historia de Atreyu— son obviamente los espectadores de la película *The Neverending Story*: somos nosotros. Parfraseando a Borges: si Bastián, carácter ficticio de una película, puede ser espectador de otra película —la que está dentro de la película— que en realidad es su historia, nosotros, como espectadores, podemos ser también ficticios. Cuando la Emperatriz increpa a Bastián mirando directamente al espectador —y no precisamente a Bastián— en ese *close up*, el énfasis de sus palabras recae en el público espectador de la película como tal. Y si es así en la película, también podría pensarse lo mismo con el libro, pues nosotros, los lectores no tendríamos mucha diferencia con Bastián: ¿acaso el libro que leemos —el de Michael Ende— no titula también *La historia interminable?*`

## NOTAS CORRESPONDIENTES AL SEGUNDO CAPÍTULO

1. De hecho, el *quijote* de Cervantes efectivamente *juega* con el *Quijote* de Avellaneda, pues en el capítulo LXX de la Segunda Parte, dentro de las maravillas del sueño, unos diablos juegan al *soccer* (léase fútbol) usando libros en vez de pelota. El libro que en tal trance destripan de un papirotazo es, como puede suponerse, el falso Quijote, la parte *no compuesta por Cide Hamete Benengeli, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas* [Cervantes 2005: 1079].
2. En este juego de atribuir la composición del *Quijote* a otros, Cervantes hace que estos sus autores ficticios, en este caso el moro aljamiado (léase bilingüe), su alojado y traductor personal, comente lo que va traduciendo: otro comentario "escrito al margen" por el mismo Benengeli que también reflexionaba sobre su propia obra. En el capítulo XXIV de la Segunda Parte puede leerse: *Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen del estaban escritas de mano del mismo Hamete estas mismas razones: / "No me puedo dar a entender ni Me puedo persuadir que al valeroso don quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta de esta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaeasaran. Por otra parte, considero que ella contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y, así sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias"* [Cervantes 2005: 734].

Basándose en lo que este moro comenta (y traduce a la vez), Cervantes va presentando esta "versión" de la historia (re-comentando y re-traduciendo) y se dibuja como aquel autor-editor que evidencia o explica aquellos raros pasajes de la obra de Benengeli (como cuando Benengeli jura como católico cristiano, siendo él moro) y también de su propia obra (como cuando el burro de Sancho es robado y, páginas más adelante, anda montado en el mismo como si nada). En el capítulo XXVII de la Segunda Parte se puede leer: *Entra Cide Hamete, coronista delta grande*

*historia, con estas palabras en este capítulo: "Juro como católico cristiano..." A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico en lo que quería escribir de don quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas. / Dice, pues, que bien se acordará el que hubiese leído la primera parte de esta historia de aquel Ginés de Pasamonte [...] fue el que hurtó a Sancho Panza el rucio, que, por no haberse puesto el cómo ni el cuándo en la primera parte, por culpa de los impresores, ha dado en qué entender a muchos, que atribuían a poca memoria del autor la falta de imprenta [Cervantes 2005: 759-760].*

Los estudiosos del *quijote* atribuyen la incoherencia del incidente del burro a que Cervantes nunca hizo revisar sus originales y debió haber cometido algún error en los últimos días de entrega, donde cambiaba de lugar capítulos y suprimía fragmentos y los lectores no dejaron de notarlo y hacer mofa de ello. Por ello, Cervantes decide añadir un par de pasajes en la segunda edición para aclarar el asunto, mas la incongruencia no se soluciona. De todos modos, aunque esta anécdota es real, la atribución del error a estos "impresores imaginarios" significa que Cervantes conserva el afán de ficcionalizar la propia obra incluyendo sus errores.

Y para finalizar, en el capítulo XLVI de la Segunda Parte, este autor-editor habla sobre aquellas "técnicas literarias" usadas en la Primera Parte y la reflexión que Benengeli hace al respecto: *Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como ésta de don quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primer parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden de las hazañas de don quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrará bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aun*

*éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar el universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir* [Cervantes 2004: 877-878].

Valga notar que las primeras líneas de este fragmento insinúan —sí es que no lo dicen en su oscuro español— que Benengeli también se ha encargado de *traducir* la obra (añadiendo por estética estas novelas), lo cual sería indudablemente el colmo de toda puesta en abismo. Por su parte, los editores de la edición del IV Centenario (ver *Bibliografía*), en una nota al pie de página, tachan a este pasaje como un "disparate" que debe entenderse como una reducción al absurdo del juego de autores del *quijote*. Aquí (léase en *este* trabajo) no debe entenderse así, pues no hay disparate en una sugerencia de puesta en abismo y mucho menos con todo lo que ofrece el *quijote* al respecto.

3. Otros ejemplos que cita Borges sobre intertextos imaginarios o traducciones y/o versiones son: Carlyle, *que fingió que el Sartor Resartus era versión parcial de una obra publicada en Alemania por el doctor Diógenes Tcufelsdröckh*, y Moisés de León, *que compuso el Zohar o Libro del Esplendor y lo divulgó como obra de un rabino palestino del siglo 111* [Borges 2000: 76-77].
4. Tal vez así lo entiendan también las Teorías de la Lectura: *En las últimas décadas, la teoría literaria ha prestado creciente atención al papel del lector en el hacer literario; en ese horizonte, la lectura aparece como un objeto privilegiado de las investigaciones literarias. Es de sentido común que un libro poco o nada significa si alguien no lo lee. Leer hace vivir las significaciones del texto que encierra un libro. Leer —se ha dicho— despierta al libro. Sin una lectura, un libro es un objeto más entre otros, como anotaba Borges en El elogio de la sombra Bajo estas motivaciones, las Teorías de la Lectura (TL) tienden a caracterizar el hacer literario en íntima y directa relación con el acto de leer, el lector, la lectura. El carácter más o menos "objetivo" del libro les parece una abstracción sin mayores sentidos, una mera ficción teórica* [Antezana 1999: 15].
5. Don Quijote, como buen letrado, es muy inclinado a hablar bien. Pero la mayoría de la gente que frecuente (cabreros, pastores, venteros, pícaros, etc.) no está interesada en el apropiado y buen uso de la lengua. En el capítulo XII de la Primera Parte se puede leer este pasaje: *Y don quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquel y qué pastora aquella; a lo cual Pedro respondió que lo que sabía era que el muerto era un hidalgo rico, vecino de un lugar que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar con opinión de muy sabio y*

*muy leído. / —Principalmente decían que sabía la ciencia de las estrellas y de lo que pasan, allá en el cielo, el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el crís del sol y de la luna. / —Eclipse se llama, amigo, que no crís, el oscurecerse esos dos lumináres mayores —dijo don Quijote. / Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo: / —Asimismo adivinaba cuándo había de ser el año abundante o estíl. / —Estéril queréis decir, amigo —dijo don Quijote. / —Estéril o estíl —respondió Pedro—, todo se sale allá. Y digo que con esto que decía se hicieron su padre y sus amigos, que le daban crédito, muy ricos porque hacían lo que él les aconsejaba, diciéndoles: "Sembrad este año cebada, no trigo; en este podéis sembrar garbanzos y no cebada; el que viene será de guilla de aceite; los tres siguientes no se cogerá gota." / —Esta ciencia se llama astrología —dijo don Quijote. / —No sé yo cómo se llama —replicó Pedro—; mas sé que todo esto sabía, y aun más. [...] Y quiéroos decir agora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza: quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que sarna. / —Decid Sarra —replicó don Quijote, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero. / —Harto vive la sarna —respondió Pedro—; y si es, señor, que me habéis de andar zabiriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año. / —Perdonad, amigo— dijo don Quijote—, que por haber tanta diferencia entre sarna y Sarra os lo dije; pero vos respondisteis muy bien, porque vive más sarna que Sarra; y proseguí vuestra historia, que no os replicaré más en nada [Cervantes 2005: 104-106].*

Para el cabrero, quien se preocupa tanto por contar la historia de este bien reputado personaje y mostrarse atónito por lo tanto que sabía, son de poca importancia la cultura y los conocimientos de don Quijote, que le va corrigiendo a cada frase. Al parecer, el cabrero no se da cuenta —o no le importa— que quien tiene al frente es igual de conocedor y letrado que aquel de quien habla. Tampoco le interesa al narrador, que califica de "niñerías" a las correcciones de don Quijote.

6. Puede pensarse que don Quijote tiene muy presente que los libros de caballería, como literatura, son ficciones, pero el concepto de Ficción para él es más complejo que uno tradicional. Ser letrado, para el hidalgo, es haber leído tanto libros de ficción como de no ficción, pues no hay diferencia. Él no distingue "tipos" de libros. Así como lee el *Amadís de Gaula*, lee cualquier tratado de derecho o libro de historia. Está también dispuesto a guardar la honra de un personaje de ficción —en especial si es una dama— a costa de su bienestar físico y real, pues vaya a contarse las veces que fue herido por ello. En el capítulo XXIV de la Primera Parte puede leerse un diálogo entre don Quijote y Cardenio, otro loco (pero de amor) quien le dice: *Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de Amadís de Gaula... / No hubo bien oído don Quijote nombrar libro de caballerías,*

cuando dijo: / —Con que redijera vuestra merced al principio de su historia que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme entender la alteza de su entendimiento [...] En tanto que don Quijote estaba diciendo lo que queda dicho, se le había caído a Cardenio la cabeza sobre el pecho, dando muestras de estar sumamente pensativo [...] pero al cabo de un buen espacio la levantó y dijo: / —No se me puede quitar del pensamiento, ni habrá quien me lo quite en el mundo ni quien me dé a entender otra cosa, y sería un majadero el que lo contrario entendiese o creyese, sino que aquel bellaconazo del maestro Elisabat estaba amancebado con la reina Madasima. / —Eso no, ¡voto a tal! —respondió con mucha cólera don Quijote, y arrojóle como tenía de costumbre—, y esa es una muy gran malicia, o bellaquería, por mejor decir: la reina Madasima fue muy principal señora, y no se ha de presumir que tan alta princesa se había de amancebar con un sacapótras; y quien lo contrario entendiere, miente como un gran bellaco, y yo se lo daré a entender a pie o a caballo, armado o desarmado, de noche o de día, o como más gusto le diere. / Estábale mirando Cardenio muy atentamente, al cual ya había venido el accidente de su locura y no estaba para proseguir su historia, ni tampoco don Quijote se la oyera, según le había disgustado lo que de Madasima le había oído. ¡Extraño caso, que así volvió por ella como si verdaderamente fuera su verdadera y natural señora, tal le tenían sus descomulgados libros! Digo, pues, que como ya Cardenio estaba loco y se oyó tratar de mentís y de bellaco, con otros de nuestros semejantes, parecióle mal la burla y alzó un guijarro que halló junto a sí y dio con él en los pechos tal golpe a don Quijote, que le hizo caer de espaldas [Cervantes 2005: 228-230].

7. No debe olvidarse, por el otro lado del asunto, que también tiene su aspecto importante el papel de la escritura. Recuértese que aquellos manuscritos son fundamentalmente *escritura*, antes que nada. Luis H. Antezana también menciona algo al respecto: *El concepto de escritura es un concepto operatorio y no habría que sustantivarlo demasiado, como a veces suele ocurrir. Sirve para postular una diferencia entre los usos ordinarios y los literarios del lenguaje. Como la diferencia no ha podido ser reducida, el concepto guarda su pertinencia. La noción de escritura permite que, al tratar el texto literario, se instrumentalicen condiciones de significación no necesariamente lingüísticas. Así, por ejemplo, se pueden tirar los hilos relacionales del texto más allá del mero lenguaje hacia las condiciones extratextuales pragmáticas de significación. Al pasar, señale que la noción de "creación literaria" jugaba un rol diferencial algo análogo. Con todo, el concepto de escritura tiene rasgos que hacen de él un mejor instrumento que el de "creación": (a) negativamente dicho, ya no es necesario irle atribuyendo capacidades cuasidivinas —"creador", "genio"— al autor y, en esta vena, el lector ya no es un simple admirador frente a las "creaciones literarias"; (b) en su amplia motivación teórica, la escritura permite la entrada de múltiples factores extralingüísticos que explicarían, en parte por lo menos, las transformaciones que en el texto sufriría el lenguaje ordinario; y (c) en el análisis textual,*

la noción de escritura ha venido siendo definida relativamente a una lectura, lo que permite no descuidar el polo lector. En suma, mediando la noción de escritura, el texto literario viene caracterizado como una red de lenguaje cuyo orden de significación es diferente al del lenguaje ordinario, éste, a su vez, sería el material de base con que operan las inscripciones literarias [Antezana 1999: 44-45].

8. Otro de los más importantes escritores imaginarios contemporáneos es John Francis Shade (1898-1959) escritor de un poema en cuatro cantos titulado *Pálido Fuego*. La edición póstuma de este poema consta de un prólogo, un voluminosísimo *corpus* de notas y un índice comentado del editor, el profesor de literatura Charles Kinbote... imaginario también.

Vladimir Nabokov, soñador de estos entes de ficción (Shade y Kinbote), recrea en *Pálido fuego*, homónima ficción de otra, una técnica cervantina, moderna y torcida, pues su libro — quizá su más interesante libro— es una *ficción que adopta la apariencia de la edición crítica de un poema y cuya jeroglífica anécdota va surgiendo, como al sesgo del narrador, del cotejo de los versos del poema y de las notas y comentarios de su editor* [Vargas Llosa 1996: 165]. Este editor, Charles Kinbote, se delata como un individuo intolerante, sumamente altivo, excéntrico y peligrosamente chiflado. Según lo que van dibujando sus notas o pies de página al poema de Shade, descubrimos que él es quien le quita la vida al poeta para apoderarse de su obra y encargarse de su edición y posterior publicidad. Kinbote está obsesionado con Shade, hasta el punto de sugerir cierta aberración de tipo sexual, pues la admiración que le profesa llega al punto del acoso y el crimen. Desde su perspectiva, obviamente, Kinbote realiza un favor que roza de forma muy sincera con la hermandad, pues cede a la esposa del fallecido los derechos del libro aunque tuerce de forma intolerable una supuesta interpretación del poema, mezclando e incluyendo datos personales que nada tienen que ver con lo escrito por Shade. Logra así elaborar conclusiones sacadas de los pelos, manteniendo desde luego una hermética y exclusiva jerga académica. De uno u otro modo, Kinbote sugiere, en esta patética exégesis, que Shade se vio fuertemente influenciado por las charlas que ambos tuvieron, muy breves, por cierto, ya que Shade era del todo indiferente con su maniático vecino y lo evitaba constantemente.

El producto resultante de *Pálido fuego* es una forma en que se podría pensar la lectura y el trabajo de interpretación. La escritura de Charles Kinbote carga claramente el estilo de escritura de un literato (léase crítico). Su manejo de referencias es obviamente el de un erudito. La pulcritud de su prosa delata un serio e intenso trabajo de análisis que, pese a desviarse desde el principio de la "verdadera interpretación" —lo que "realmente" se habría propuesto Shade—, obliga a pensar en la inexistencia de la misma. No existirían interpretaciones "verdaderas",

"reales" (así como no existiría la literatura como tal, sino sólo comentarios). A lo mucho, habría simulacros de interpretaciones que procuran apoderarse, apropiarse de la obra para "hacerle decir cosas". Tal vez por eso, la apropiación de Kínbote de la obra de Shade se da en los dos sentidos, el del robo material y el del robo de los sentidos del texto.

También en *Lolita* —quizá el más famoso libro de Nabokov—, contamos con otro prologador imaginario, John Ray Jr., doctor en filosofía. Éste se encarga de presentar el diario que Humbert Humbert escribió para contar su relación con Lolita (léase Dolores Haze). Clarence Choate Clark, abogado del cincuentón Humbert Humbert, pariente a su vez del prologador, hace cumplir la última voluntad de su cliente enviando su diario a la imprenta, previa corrección, lógicamente. Toda esta farsa de atribuir la novela a otros escritores, de asignarle una lectura crítica, y además de sugerir un proceso jurídico que explique la publicación de la historia en libro real y tangible —aquel que, como lectores, tenemos entre las manos *y estamos leyendo*—, es la ficcionalización misma del proceso de escritura y lectura. Es aquella manera en que el escritor da pautas para leer su obra y para leer todas las obras, sumergiéndose en la ficción leída y forjando una lectura crítica que no deje de fabular... Así debería entenderse este *manuscrito que, dentro de la mentirosa tradición de Cidi Hamete Benengeli, dice ser Lolita* [Vargas Llosa 1996: 162].

9. Esta idea lleva a revisar, inevitablemente, aquel argumento de Beatriz Sarlo, donde Borges no sólo "manipula" textos mediante su lectura, sino que, desde un principio, funda esa acción como la génesis de su obra futura: *Sus primeras páginas [las de Borges] sobre Carriego, publicadas en su segundo libro de ensayos, son sencillamente un acto de independencia respecto de las líneas hegemónicas del mapa literario: Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido. Realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone a la literatura marginal de Carriego como principio de su literatura. Esto le permite inventarse un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hace una elección de tono poético. Carriego no le traspasa estas propiedades a Borges; por el contrario, Borges, que no quiere ser sólo un heredero, funda su originalidad en alguien que ningún escritor considera particularmente interesante: Carriego es una condición de posibilidad, más que una escritura a seguir, un espacio donde explorar nuevas lecturas. En su ensayo sobre Carriego, Borges pone en acción algo que seguirá haciendo toda su vida: leer de manera desviada, buscando sólo lo que le sirve, sin ningún respeto por los sentidos establecidos* [Sarlo 1995: 58-59].



10. Mucho se ha mencionado ya acerca de la "quijotización" de Sancho que, a plan de trato continuo, adquiere algo de la locura de don Quijote. Éste, por su lado, y ya por el final, se halla también contaminado del carácter de Sancho, o más precisamente, *desilusionado* de aquellas falencias de la Realidad. Y así, todo lo que rodea a don Quijote se ve tenido por su visión y sus lógicas. Tanto que a la hora de su agonía, nadie acepta su lucidez final y su repudio a su loco comportamiento y, más bien, le incitan a no renunciar a su sueño y continuar quizá otro sueño similar. Mario Vargas Llosa dice al respecto: *El gran tema de Don Quijote de la Mancha es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando. Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema "borgiano" por antonomasia —el de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius— es, en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal. / La ficción es un asunto central de la novela, porque el hidalgo manchego que es su protagonista ha sido "desquiciado" [...] por las fantasías de los libros de caballerías, y, creyendo que el mundo es como lo describen [...] se lanza a él en busca de unas aventuras que vivirá de manera paródica, provocando y padeciendo pequeñas catástrofes. Él no saca de esas malas experiencias una lección de realismo. Con la incommovible fe de los fanáticos, atribuye a malvados encantadores que sus hazañas tornen siempre a desnaturalizarse y convertirse en farsas. Al final termina por salirse con la suya. La ficción va contaminando lo vivido y la realidad se va gradualmente plegando a las excentricidades y fantasías de don Quijote. El propio Sancho Panza, a quien en los primeros capítulos de la historia se nos presenta como un ser terrícola, materialista y pragmático a más no poder, lo vemos, en la Segunda parte, sucumbiendo también a los encantos de la fantasía, y, cuando ejerce la gobernación de la Ínsula Barat aria, acomodándose de buena gana al inundo del embeleco y la ilusión. Su lenguaje, que al principio de la historia es chusco, directo y popular, en la Segunda parte se refina y hay episodios en que suena tan amanerado como el de su propio amo [Vargas llosa 2005: XV-XVI]*

11. Otra de las novelas importantes que siguen esta línea cervantina es *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, donde se alcanza un momento interesante para la reflexión sobre la literatura. En *Niebla*, el personaje principal, Augusto Pérez, al perder el amor de su esposa Eugenia, queda tan desconsolado que piensa en quitarse la vida. Pero antes decide consultar su problema con el mismo Unamuno, su autor. Este lo sorprende al decirle que, como personaje de ficción, no puede modificar su destino. Enfadado, Augusto le advierte a Unamuno que él depende de sus personajes, pues sólo será recordado en el futuro gracias a ellos. Más enojado todavía, Unamuno amenaza con matar a Augusto, todo para demostrarle su punto. La ambigüedad se presenta cuando Augusto se indigesta adrede esa misma noche, apareciendo sin vida unas páginas después y dejando la duda de su muerte: ¿suicidio o asesinato?

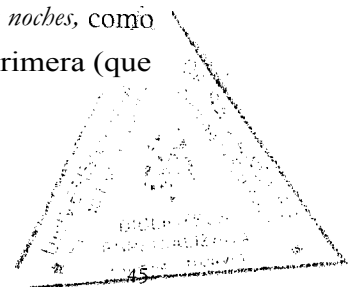
Además de todo esto, Unamuno inventa un prologador para su libro: Víctor Gotí, amigo del protagonista del libro. Es decir, otro personaje, imaginarlo también, debate este dilema de la existencia de los caracteres ficticios en un prólogo que disfrazado de texto real, es una prolongación de la ficción.

La conciencia extrema de la ficción y el debate sobre preocupaciones filosóficas hizo que en su tiempo algunos críticos atacaran a Unamuno, reprochándole que sus novelas no eran verdaderas novelas. Unamuno, por su parte, y con la más grande indiferencia, indicó que sí no querían llamar *novelas* a sus escritos de ficción, que las llamasen entonces *nivolos*, sí así les placía. Por ello, esta nota debería reescribirse del siguiente modo: "*Otra de las nivolos importantes que siguen esta línea cervantina es...*

12. El cuento de "La Pastora Torralba" (capítulo XX de la Primera Parte) de Sancho es un cuento de nunca acabar, destinado a que don Quijote no se lance a la aventura de los batanes, pues su escudero está aterrado por su suerte. En este cuento, Sancho reflexiona tanto acerca de lo que cuenta (para extenderse lo más que se pueda) y evidencia tanto sus "técnicas" narrativas que irrita a don Quijote: [...] *me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y esteme vuestra merced atento, que ya comienzo. "Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar..." Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino romano, que dice 'y el mal para quien le fuere a buscar', que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte [...]* —*Sigue tu cuento, Sancho*— dijo don Quijote—, *y el del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado.* / —*Digo, pues*— prosiguió Sancho—, *que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz Y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico* / —*Si de esa manera cuentas tu cuento. Sancho*— dijo don Quijote—, *repetiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días: dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada. [...]* / —*Así que, señor mío de mi ánima*— prosiguió Sancho—, *que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zabareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo".* / —*Luego ¿conocíste la tú?*— dijo don Quijote. / —*No la conocí yo*— respondió Sancho—, *pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo* [Cervantes 2005: 178-179].

En el pasaje del «Retablo de Melisendra» (capítulo XXVI de la Segunda Parte) puesto en escena por los títeres de Maese Pedro, don Quijote está cuidadoso también de que no haya errores en la representación, manteniendo así una conciencia de que lo que presencia es ficticio, pero finalmente *se deja llevar* por esta ficción que decide intervenir *realmente*, dando cuchilladas a los títeres y a todo el retablo, dejándolo hecho pedazos: *Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo: ¡— No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiteros. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla! / Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma [Cervantes 2005: 755].*

13. Respecto a aquellas ficciones que se contienen a sí mismas, como el *quijote*, Borges también cita el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de Hamlet otro escenario, donde representa una tragedia, que es más o menos la de Hamlet; aunque la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora a eficacia de esa inclusión. Otro ejemplo aun más asombroso, figura en el Ramayana, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama y su guerra con los demonios. En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, el Ramayana. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Éstos, acompañados por el laúd, cantan el Ramayana. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta... [Borges 2000: 77] El tercer ejemplo es el de *Las mil y una noches* (ver el siguiente capítulo).
14. La Emperatriz se dirige a un lugar lejano donde el Viejo de la Montaña Errante escribe incansablemente en un libro mágico *La historia interminable*. A la par de que el libro se va escribiendo, las cosas van sucediendo (como si el libro fuera el mundo mismo). La Emperatriz le pide al Viejo que le muestre el comienzo del libro y, sorprendentemente, éste no es el mismo que Bastián comenzó a leer. Como en *Las mil y una noches*, si Bastián no se daba cuenta de lo que se le quería decir, su historia se hubiera repetido circular e infinitamente, dando así honor a su título: *La historia interminable*. Esta forma en que la Emperatriz obliga a Bastián a darse cuenta de que es él el protagonista, no es muy distinta de la forma en que en *Las mil y una noches*, como advierte Borges [2000: 78], los copistas reescriben la historia principal o primera (que contendría a las demás). (Ver para ello el capítulo siguiente.)



15. Valga recordar que en *El gabinete de un aficionado* (1979) de Georges Perec hay una escena donde un cuadro provoca una puesta en abismo, pero los detalles del cuadro cambian en cada uno de los reflejos. El pintor se había encargado de no repetir el reflejo fielmente, sino de hacer modificaciones minúsculas: una tetera en el primer cuadro se convertía en una cafetera en el cuadro al que contenía; un boxeador que se mantenía erguido en el primer cuadro, aparecía recibiendo un golpe en el segundo y caído en la lona en el tercero; etc.
16. En la película, sin duda, es el señor Koreander quien instiga a Bastián a robarse el libro. A la manera del tentador que tienta y luego prohíbe, le habla primero de las maravillas del libro y luego le dice que, pensándolo bien, no es un libro adecuado para el patético niño. Cuando suena el teléfono, tapa el libro con un periódico, supuestamente para que Bastián no lo vea. Luego se levanta lentamente, mostrando su desconfianza, y se va a otra sala a responder el teléfono. Cuando termina de hablar, gira la cabeza y desde una ventana ve que Bastián le había dejado una nota diciéndole que no se preocupara, que le devolvería su libro (*Don't worry, I'll return your book*). Entonces se ve dibujarse una casi malévola sonrisa en el rostro de Koreander.

Estas actitudes —Bastián dejando una nota respetuosa, Koreander instigando a que Bastián se lleve el libro— se pueden entender como la manera en que se expone que el libro estaba *destinado* a Bastián. En la novela de Ende, a diferencia, Bastián *roba* el libro, sin notas de disculpa ni nada por el estilo. Siendo la película muy apta para un público infantil, hubiese sido inadecuado mostrar que el robo es un acto bueno... De todos modos, *The Neverending Story* ya ha construido su propia lógica y no es necesario recurrir al libro para comprenderla.
17. La transcripción del fragmento aquí presentado, así como su traducción y las divisiones en planos de los diálogos, son una adaptación personal. Para acceder a la versión original en inglés, ver *Anexos*.
18. *The Neverending Story* (1984) es un clásico entre las películas de rótulo infantil. Su director, Wolfgang Petersen, basa su película en la primera mitad del libro de Michael Ende. El énfasis de ésta no sólo corresponde a toda la mitología de Fantasía, sino a la apelación que se le hace a Bastián para que "ingrese" al libro. No está demás aclarar que la otra mitad del libro, donde ya Bastián es un visitante (léase gobernador) de Fantasía, aborda otros aspectos que no tienen ya mucho que ver con aquella relación Realidad-Ficción. En la película, sin embargo, es la idea fundamental. Finalmente debe decirse que *The Neverending Story* se conforma, con sus continuaciones, en una saga de tres películas —por otro lado, y esta es otra historia también,

están aquellas películas de dibujos animados o ¡ay! aquella serie televisiva y una infinidad de sucedáneos...—, pero todas son muy distintas entre sí, ya por no contar con el mismo director, ya por no contar con los mismos actores, o bien por abordar, al igual que el libro, otros temas que aquí no nos interesan.

Los destinos del libro también son lamentables, pues las re-ediciones que aparecen de tanto en tanto se han ocupado de cambiar una infinidad de elementos formales que atañen directamente a la trama del libro. Está por una parte el AURYN, que debería estar en la cubierta del libro y no pasa así con la más reciente edición que vio luz este año (ver *Bibliografía*) o aquellas que, luego de la película, optaron por colocar imágenes de ella. Está también el cuadro inicial que reza: “Noisaco ed sorbil rednaerok darnok Irak oirateiporp” que leído al revés dice: “Libros de ocasión. Propietario Karl Konrad Koreander” y es precisamente el letrero de la librería en su puerta de vidrio: aquello que ve Bastián desde adentro, al refugiarse de los abusivos; este letrero fue des-espejado (quizá porque en la ingenuidad, el editor pensó que estaba al revés por error) en algunas ediciones y con ello fue aniquilado el juego de espejos que propone la novela —las iniciales del nombre de Koreander se espejan con las de Bastián, Atreyu mismo se espeja con Bastián—. También están los colores del texto, que son rojo para el plano de Bastián y verde para el plano de Fantasía. En la más reciente edición, los colores son reemplazados por fuentes (léase tipo de letra) distintas y aniquilados también los guiños que se dan al lector respecto a estos colores. De hecho, quizá estos colores no deberían existir para diferenciar nada, tampoco aquellos dos tipos de letras. ¿Qué es lo que hay que diferenciar si todo gira alrededor de lo que se cree que es algo y al final no lo es? Tal vez la mejor opción: fusionar los colores, como en nuestro cuadro.

19. *The Neverending Story* es una manifestación artística que, evidentemente, juega con el tema de intromisión de la Ficción en la Realidad. El tratamiento netamente literario, *en la literatura*, en el libro de Ende, es excedido en el Cine, como si la intromisión superara sus propios niveles y se entrometiera más allá de sus propios límites: los límites del libro se confunden con los de la película, es decir, no hay límites. Tal vez por eso, según la película, la tierra de Fantasía (léase Ficción) no tiene límites: por eso Atreyu no logró dar —físicamente— con el niño humano que buscaba. Otro era el mecanismo...

## CAPÍTULO 3

### LA METAFICCIÓN

[...]Las mil y una *noches*. Esta compilación de obras fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. [...] La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas las clases. Ninguna tan perturbadora como la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia, Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también --de monstruoso modo—, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de Las mil y una *noches*, ahora infinita y circular...

Jorge Luis Borges  
«Magias parciales del Quijote»

1 conflicto en *Las mil y una noches* pasa de ser un problema de lectura a un problema de — escritura. La historia principal —el motivo argumental— que puede resumir *Las mil y una noches*, como todos saben, es aquel famoso comienzo del libro donde el rey Schahriar, junto a su hermano el rey Schahzaman, con el propósito de *no volver a ser engañados por una mujer* 11 *deciden no pasar más de una noche al lado de una misma. Al despuntar el alba, la infeliz que hubiera tenido el dudoso honor de ser escogida por el soberano, había de probar el filo de la espada* [Rohde 1986: IX]. La escogida, Scherezade, es la nueva infeliz que intentará prolongar su vida contando y dejando truncadas (adrede) aquellas historias que dejarán al rey al borde de su

silla o lecho nupcial, ansioso de escuchar el fin de la(s) historia(s). La estrategia de Scherezade consiste en incluir, dentro de su historia, otra, con uno o más protagonistas. Éstos, a su vez, tomarán el papel de narradores, al igual que Scherezade, y contarán otras (sub)historias que, en algunos casos, contendrán otros personajes, narradores también. En teoría, el libro de *Las mil y una noches* es un libro que contiene muchos libros. Si se lo entiende como aquel propósito de salvar la vida, improvisando (léase creando) historias “frescas”, Scherezade estaría haciendo literatura todos los días (léase noches) de su vida. Ella no sería una "lectora minúscula", sino una "escritora minúscula", dándole razón al finado Herbert Quain, quien afirmaba que los lectores ya son una especie extinta y que más bien todos son escritores en potencia o en acto. La condición de Scherezade es la de escritora —o narradora, si se quiere— en potencia. Ella es un personaje ficticio que cuenta historias y crea —a la manera del mago de «Las ruinas circulares»— otros personajes que a su vez contarán otras historias y crearán a otros personajes y así sucesivamente<sup>1</sup>. La eficacia de su literatura está en que se abisma exhaustivamente —podría hacerlo hasta el infinito, si se sigue el planteamiento de Borges<sup>2</sup> — con un único recurso: volver sobre sí misma. Autoalimentada entonces, *Las mil y una noches*, leída con ojos actuales, trae a juego las consecuencias de la escritura de ficción. La obsesión de Scherezade —obsesión por abismar su espera, obsesión por narrar, por crear, por escribir— involucra ahora a otros escritores, los que ella va creando para que narren sus (sub)historias.

La mirada de Borges respecto a asuntos como estos parece localizarse en un punto de crisis de las faunas en que se entiende la lectura y la escritura. Las relaciones establecidas entre éstas, así como sus alcances dentro y fuera de los niveles de la ficción, tocan aspectos de la crítica, de la biografía, de la referencia e inclusive de asuntos más

concretos y prácticos tales como el trabajo de la edición, la publicación y cuestiones sobre la materialidad del libro. Este marco de acción, entonces, se pretende extender más allá de los límites de una ficción tradicional. Esta vendría a ser una manera en que se hace una exposición sobre el proceso de hacer literatura... y esta exposición es, obviamente, ficticia.

Sí entendernos, por lo tanto, que *Las mil y una noches* es un texto ficticio conformado por una infinidad de cuentos dentro de otros cuentos, es decir, que es ficción dentro de la ficción, literatura dentro de literatura, podemos pensar en el término *metaficción* para denominar a este sistema. El dilema que se puede iniciar con estos sistemas que provocan abismos o que "contaminan" Ficción y Realidad, escapa de las manos de enfoques más formales sobre las estructuras ficticias. La metaficción, como técnica narrativa, sería un *proceso de elaboración*, antes que nada. Como lo entendemos aquí, es una propuesta, en primera instancia, para buscar una línea común a cualquier tipo de lectura de aproximación. En este caso se hace un fuerte hincapié en lo que se quiere sea una característica de cualquier texto: conciencia de su calidad literaria. Conciencia de ser texto, primeramente, y conciencia de ser ficticio más específicamente: la puesta en abismo es un simulacro que sugiere a la Realidad como producto de la literatura. Esta es la más extrema posición de una propuesta que quiere organizarse *en, por y a través* de la literatura: es una posición borgeana.

Victoria Orłowski, al trazar las cualidades del texto metaficticio — etimológicamente, un texto (ficticio) que habla de sí mismo—, aclara que es posible señalar claramente, pese a la variación de los alcances de la técnica metaficticia, algunas características específicas de relativa constancia en estos textos [Orłowski 1998]. Entre ellas:



*examining fictional systems*

- *incorporating aspects of both theory and criticism*

á *creating biographies of imaginary writers*

- *presenting and discussing fictional works of an imaginary character*

Todas estas características se pueden apreciar con desmedida evidencia en el «Examen de la obra de Herbert Quain», por hablar solamente de un cuento de Borges... Además, Orłowski añade un argumento según el cual los escritores de metaficción suelen proceder con las siguientes técnicas, quizá las más usuales:

*intruding to comment on writing*

- *involving his or herself with fictional characters*

*directly addressing the reader*

*openly questioning how narrative assumptions and conventions transform and filter reality, trying to ultimately prove that no singular truths or meanings exist*

La segunda "técnica" es ya indiscutible en el cuento de Borges. Al posicionarse del cierre de éste, de su final, se convierte en la prueba de lo que Borges pretendería "plantear". A fin de cuentas, el «Examen de la obra de Herbert Quain» es, como lo grita su título, un ensayo a la manera de cuento, o mejor dicho, un cuento disfrazado de ensayo. Esto porque Borges está consciente de que su planteamiento sobre la literatura y el Mundo (cómo una

---

a. Examen de los sistemas ficcionales / Incorporación de aspectos de la teoría y la crítica / Creación de biografías de escritores imaginarios / Presentación y discusión de trabajos ficcionales de un personaje imaginario. (Traducción personal).

b. Intervienen en la escritura para hacer comentarios / Se involucran con personajes ficticios / Aluden directamente al lector / Cuestionan abiertamente cómo las suposiciones y convenciones de la narrativa transforman y filtran la realidad, tratando de probar, finalmente, que no existen sentidos o verdades singulares. (Traducción personal).

"determina" al otro) es demasiado arriesgado (léase débil) en su simplicidad y en su evidencia. Es mejor la insinuación de una idea en plena gestación, y es mejor ofrecerla desde el albergue de la Ficción (recuérdese que en su prólogo Borges no niega que el «Examen de la obra de Herbert Quain» es un cuento ).

Para cerrar el concepto, Orlowski indica que la metaficción usa técnicas no convencionales y experimentales como:

- *rejecting conventional plot*
- *refusing to attempt to become "real life"*  
*subverting conventions to transform "reality" into a highly suspect concept*  
*flaunting and exaggerating foundations of their instability*
- *displaying reflexivity (the dimension present in all literary texts and also central to all literary analysis, a function which enables the reader to understand the processes by which he or she reads the world as a text)<sup>c</sup>*

Se puede concluir esto diciendo que la caracterización' de ciertas inclinaciones que se conforman dentro de un grupo específico de textos literarios con distinciones y denominativos, siempre ha sido una forma para tratar de entender la literatura y sus modos de evolución. Ahora, en el marco de esa caracterización, se puede apreciar un tajante modo de encauzar literaturas hacia estados concretos donde su apreciación sea más satisfactoria, en el sentido de volverla accesible, aprehensible y finalmente, complaciente. Pero el problema se ubica en un texto literario que se expande a espacios extra-ficticios y convierte el mismo proceso de análisis o aprehensión en un sucedáneo de la ficción, en una

---

c. Rechazar tramas convencionales / Negar un intento de convertirse en "vida real" / Subvertir convenciones para transformar la "realidad" en un término altamente sospechoso / Ostentar y exagerar las bases de su inestabilidad / Mostrar reflexividad (la dimensión presente en todos los textos literarios y también central en todo análisis literario, una función que permite al lector entender el proceso por el cual el lee el mundo como un texto). (Traducción personal).

continuación de la ficción. Entonces, sí el mismo texto literario —llamado aquí metaficticio— insinúa y hasta cierto punto *exige* una lectura enfocada en asuntos que conciernen al proceso de elaboración del mismo y al proceso de creación de la literatura en general, ¿por qué no generar una manera de leer literatura con la misma literatura? Una literatura que va a denominarse metaficticia debe conformarse como una fuerte insinuación para cambiar los modos de lectura de literatura: es una literatura que se va formando a sí misma y va formando también sus modos de lectura. ¿Cómo? Pues tal como Borges examina las estructuras ficticias de la obra de Herbert Quain. O sea, la literatura de Borges reflexiona sobre el cómo leer *otra* literatura, y no cualquier literatura, sino una literatura, una obra por la cual se justifique la propia. La literatura que habla de literatura sería entonces una *metaliteratura, una literatura que se ocupa, sobre todo, de sí misma, que refleja las condiciones que posibilitan que sea escrita, que trata, en general, de la posibilidad del hablar literario o que pone en duda los fundamentos del acuerdo ficcional entre obra y lector* [Breuer 1998: 122].

Hasta aquí, tal vez sería insensato decir que Borges “desconocía el concepto de metaficción. Pero sería adecuado pensar que evitaría *aplicar* cierta teoría literaria a sus ficciones. Borges simplemente *lee* ficción y *se contamina* de ella. Hace que sus textos académicos *traspiren* ficción. Cosa que nos ayuda a explicar que las características del texto metaficticio que presenta Orłowski están, más bien, basadas (quizá) en la obra de Borges y en aquellas que comenta Borges. Para evitar, entonces, que una caracterización del texto metaficticio delimite, cohiba o determine la obra borgeana, y por consecuencia, determine una aproximación a todo tipo de literatura, se debe usar la misma literatura para generar aquella supuesta “crítica —que, como la entiende Borges, es un sucedáneo de la ficción—.

1 En trabajo de Jaime Alejandro Rodríguez puede ayudar a aprehender el término “metaficción” y una génesis personal para entenderlo:

[...] cierta tendencia de la novela contemporánea [...] respondía a una especie de dramatización de los avatares del proceso creativo y de la escritura en general. Muchas novelas incluían, con una densidad específica muy alta, la autoconciencia como parte de su estructura o su acción. Fue en el Seminario del profesor Pineda Botero donde primero escuché el término que se le daba a esta actitud: metaficción. Inicé una indagación sobre el fenómeno y pronto me di cuenta que, siendo la autoconciencia un elemento inherente a toda escritura, la metaficción era la forma de expresión más compatible con un estado de cosas en el que se tendía a proclamar que todo era ficción (la posmodernidad): «Ya no sólo se trata de la posibilidad de re-presentar el mundo de la ficción, sino de re-presentar el mundo como una gran ficción», afirmaba entonces. Dos autores me ofrecieron el puente con la posmodernidad: Patricia Waugh (gracias a su libro *Metafiction. Theory and practice of self-conscious fiction*): y Rolf Brewer (con la propuesta que hace en su artículo: «La auto-reflexividad en la literatura, ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett»); puente que se fue solidificando hacia un segundo momento de mi reflexión que me conduciría a la incursión más profunda en ese terreno movedizo llamado la posmodernidad [Rodríguez 2002].

Proclamar que todo es ficción, como indica Rodríguez, es ingresar al espacio de la llamada posmodernidad, otro concepto teórico que, de igual modo, trata de "entender" los acontecimientos y también las inclinaciones estéticas actuales, preocupándose intensamente de nuevos conceptos que van mutando en el mundo (consumismo, tecnología, desarrollo, globalización, etc.). El arte, para los postulados posmodernos, es una reflexión sobre el arte ya hecho, una reelaboración, en suma, una *cita*. El centro de la escritura para la posmodernidad es la cita, forma única y básica de "producción intelectual" —ésta, según la teoría posmoderna, no existiría como tal, pues la crisis creativa es otro concepto hecho dilema, otro debate—. Pero, si bien es cierto que los pensadores actuales coinciden en que es inevitable la repetición y la reescritura de textos ya existentes, indicando la imposibilidad de una escritura libre de intertextualidad (cosa muy clara en Borges), también es cierto y evidente que el planteamiento de estos fundamentos en textos

como el «Examen de la obra de Herbert Quain» nace y se desarrolla *desde* la literatura, entendida ésta como producción creativa, como una suerte de invenciones (las citas son de textos *ficticios*): La forma en que la posmodernidad entiende la Ficción es una línea que tiene que ver más con el pensamiento *real* del hombre que con su producción creativa. Lo que evitaría entonces que la propuesta de estos textos literarios revisados aquí encajen y complazcan los postulados posmodernos es su rechazo intrínseco a ser arrastrados por el mundo real (el de la globalización y el consumismo) y que con su "técnica reflexiva" más bien arrastren al mundo real dentro de lo que no sólo es Ficción, sino, más específicamente, literatura, pues hasta la industria editorial y el mercadeo de libros, vistos con ojos borgeanos, son una gran ficción. Por otra parte, también es notorio que textos tan pretéritos como *Las mil y una noches*, el *Quijote*, o *Hamlet*, jamás se hubieran podido pensar como la cifra de lo posmoderno o teorías similares que entienden al mundo como escritura (texto). Si se quiere, entendamos aquí al mundo, siguiendo a Borges, como una suerte de invenciones ficticias, como literatura.

En esto, las ideas de John Barth son más atinadas, pues él encuentra en la visión de Borges (donde la obsesión por la literatura hace *leer* el mundo como un libro) aquella justificación para sus procederres:

Borges [...] se interesa en la Noche 602 porque es un ejemplo del cuento-dentro-del-cuento replegándose dentro de sí mismo, y su interés en tales ejemplos tiene tres razones: primero, como él mismo declara, nos perturban metafísicamente: cuando los personajes de una obra de ficción devienen lectores o autores *de* su propia ficción, nos recuerdan el carácter ficticio de nuestra propia existencia, uno de los temas cardinales de Borges, como lo fue de Shakespeare, Calderón, Unamuno y otros. Segundo, la Noche 602 es una ilustración literaria del *regressus in infinitum*, como lo son casi todos los motivos e imágenes principales de Borges. Tercero, el gambito accidental de Scherezade, como las demás versiones de Borges del *regressus in infinitum*, es una imagen del agotamiento, o del intento de agotamiento, de posibilidades —en este caso posibilidades literarias [Barth 1976: 179].

John Barth utiliza el término "agotamiento" para ilustrar un momento en que la literatura cae en cuenta de que ya no tiene posibilidades. Esto, como dice él, no tiene que ver con decadencias intelectuales, sino con lo que se puede denominar "formas de expansión" o, en todo caso, tópicos de discusión; esto, por su parte, no es motivo de desesperación. Barth explica la inclinación de Borges a escribir comentarios sobre libros imaginarios en su convencimiento de que el alegato de originalidad es absurdo: para Borges todos los escritores son amanuenses, traductores o comentaristas de modelos de literatura ya existentes. Por lo tanto, el fundamento de la obra borgeana está en que la literatura ya ha sido escrita en su totalidad y lo único que queda es hablar sobre ella. Pese a esto se va gestando y expandiendo, paradójicamente, su obra: una obra nueva y original —supuestos ahora que adquieren nuevas connotaciones—. La literatura de Borges, en conclusión, es una "reescritura productiva" (de literatura pre-existente) que engendra, a su vez, más literatura, pero literatura reforzada, consciente, y mediante la cual se puede releer la literatura anterior.

Una literatura agotada que vuelve sobre sí misma en una retro-alimentación es una idea más consistente que lee mejor la poética borgeana. Si la literatura se da como comentarios o reflexiones sobre obras pre-existentes, quiere decir que ya ha jugado su última carta y lo único que queda es añadirle apéndices. La afirmación y la apuesta están, entonces, en que la concepción de la literatura no es la creación espontánea, original o divina (cosa que sólo es el Mundo, única y última creación del único y último escritor: Dios), sino el comentario de ésta. Es decir: no se puede hacer literatura "real", ésta ya ha sido escrita toda; lo único que se puede hacer es una apreciación escrita de la "verdadera"

literatura: lo único que se puede hacer son lecturas. Lo que se conoce o se entiende por literatura, entonces, no es la literatura, e irónicamente es lo único que se tiene.

Borges expande la idea de literatura al plano de lo real: el mundo es la literatura y la forma de vida del hombre es la lectura. Vivir para leer. 'Vida y literatura. Todos son espacios interdependientes que no funcionan uno sin el otro, o mejor dicho, todos son un único espacio. Por lo tanto, la estrategia metaficticia sería también la única posibilidad sensata para la literatura. Mas no una escritura metaficticia que se inscribe dentro de la expresión de lo posmoderno, sino de un entendido en el que la expresión más natural son estos "aportes literarios" y no así la pretensión de originalidad. *Invención y simulacro de invención* se confunden. Se puede pensar, en última instancia, que la narrativa tampoco "llegó a ser", pues la primera novela moderna, *El Quijote*, era ya metaficticia, o sea, ya estaba agotada antes de nacer. La renovación de la literatura o de la narrativa, el "nacimiento" de la novela moderna sería simplemente una *conciencia* de su calidad ficticia, de su imposibilidad, de su artificialidad. Finalmente, el convencimiento de Herbert Quain estaba en su conciencia de que no hay diálogo callejero que no logre ser literatura. Pierre Menard (otro escritor imaginario —reescritor del *Quijote*) también dedicó su vida a esta concepción. La literatura, como el se dio cuenta, es la natural respiración del hombre

## NOTAS CORRESPONDIENTES AL TERCER CAPÍTULO

1. Qué mejor espejo de la historia de Scherezade —esa donde su suerte es morir por un crimen que no cometió y expiarlo por ser mujer— que la primera historia que le cuenta al rey. En ésta, un mercader es prisionero de un efrít (léase genio) que le rebanará el pescuezo por un crimen que el otro cometió por accidente (haber arrojado los huesos del pollo que había comido, que trágicamente fueron a caer en el pecho del hijo del efrít, matándolo). Tres jeiques que se cruzan en su camino ofrecen contarle sus historias al efrít a fin de que éste le perdone la vida al mercader. Una vez que el efrít termina de oír las tres historias queda complacido y deja ir al mercader, quien agradece en el alma a los jeiques por haber usado literatura para salvar su vida.
2. Es interesante cómo John Barth («Literatura del agotamiento») interpreta y recompone, muy a la manera borgeana también, esta "sospecha" que Borges tiene respecto a la noche DCII: [...] *una de sus alusiones literarias más frecuentes es la noche 602 de Las mil y una noches, cuando debido a un error del copista, Scherezade comienza a contarle al Rey la historia de las 1001 noches, desde el comienzo. Felizmente, el Rey la interrumpe; si no lo hubiera hecho no habría ocurrido jamás la noche 603, y mientras esto resolvería el problema de Scherezade —que es el problema de todo narrador: publicar o perecer— pondría al autor del libro en aprietos. (Sospecho que Borges inventó todo este episodio: el asunto que menciona no aparece en ninguna edición de Las mil y una noches que he podido consultar. No aparece todavía, de todas maneras: después de leer "Tlön..." uno se siente inclinado a revisar el texto cada semestre más o menos)* [Barth 1976: 178-179]

Este último comentario que hace Barth respecto a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» se refiere, en primera instancia, a la trama del cuento, donde se sugiere la "capacidad de variar" de un libro, pues hay una edición de la Enciclopedia Británica que, según Bioy Casares, contiene un dato sobre un lugar llamado Uqbar, pero cuando revisan el tomo correspondiente, no lo encuentran. Tiempo después, lo vuelven a encontrar y, después, pasan cosas similares con otros libros (ese es el efecto Tlön en el mundo). Se puede percibir con facilidad cómo la lectura que hace Barth también *se deja contaminar* —en el buen sentido— con la ficción borgeana, pues admite que en el momento de escribir su artículo y releer «Tlön...», encontró *una observación que podría jurar no estaba en la versión del año pasado* [Barth 1976: 176]. Esto, al margen de lo cómico, se convierte en el "toque" que hace del artículo de Barth un texto borgeano.
3. Recuérdese cómo, en el *Quijote*, esto ya estaba presente con aquella alusión al "error de los impresores". Luego fue toda una tradición que se encargó de hacer que la materialidad del libro



jugara como parte de la ficción, pues la materialidad del libro está también en aquellos prólogos y trabajos de edición. Entonces, si estos prologadores o editores imaginarios (Víctor Goti, Charles Kinbote, etc.) se involucran en la materialidad del libro real, ¿cuál es la realidad de ésta?

Luego, y a propósito de los autores que arrastran la tradición cervantina del manuscrito, habría que añadir a Umberto Eco y su *El nombre de la rosa*, donde nuevamente se presenta una historia basada en un manuscrito. Está también *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte, donde por la investigación de unos manuscritos surge un perturbador contacto con el Diablo.

4. En *Las mil y una noches* también existe esta conciencia de la calidad de "cuentos". Pese a que las historias son (supuestamente) hechos verídicos que le pasaron a los personajes, luego de ser contados, son historias que el rey manda a escribir a los escribas de palacio, con oro y con su mejor letra. Estas historias registradas servirán de lección a los hijos de los hijos. Esto de uno u otro modo borra la división entre lo que podría ser una "realidad" y lo que evidentemente se entiende como "ficción" en el más clásico sentido: un cuento.
5. Para la mejor comprensión del término, añadimos a esta definición de metaficción algunas más que circulan por Internet. (Para ver sus fuentes, consultar los *Recursos extraídos de Internet*):
  - *Por metaficción puede entenderse aquello que va más allá de la ficción, puesto que su finalidad es la de revelar mecanismos internos de la ficción y llegar a descubrir las técnicas narrativas empleadas en este género. La literatura de meta ficción se diferencia considerablemente de las tendencias habituales [...] A continuación, se desglosan toda una serie de características de esta metaficción: circularidad narrativa, uso de varios focalizadores simultáneamente, con el fin de evitar que se identifique pasivamente con lo que está leyendo, utilización de varios planos y perspectivas gráficas, inclusión de muchos hilos narrativos que adquieren significación al irse uniendo, se transgreden los géneros literarios convencionales y se crean historias opuestas a las expectativas del lector [Borrero 2001].*
  - *La metaficción se refiere a una técnica narrativa según la cual: a) la ficción crea un mundo ilusorio que demuestra su naturaleza o índole ilusoria; b) falta un narrador omnisciente; c) se emplea lenguaje que resulta consciente de su naturaleza ficcional; d) al crear una ficción se habla del proceso creativo; e) la distinción entre la realidad y la ficción parece ser inestable; f) la ficción llama atención a sí misma (el pasajero en el coche puede fijarse o en el parabrisas o en el paisaje, pero no en los dos. En la metaficción, esto es precisamente lo que se hace); g) la teoría de la ficción se discute en su propio proceso ficticio [Anónimo 2000].*
  - *La metaficción es una estrategia que pone en evidencia o manifiesta los elementos que hacen posible la ficción, es decir, una ficción dentro de otra. Ana M. Dotras, en su libro La novela española de metaficción, retorna la*

definición de Linda Hutcheon donde esta última establece que “Metafiction... is fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself a commentary <sup>017</sup> its own narrative and/or linguistic identity” (“La metaficción... es ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”). Carmen Bustillo dice que la “metaficción es la ficción que habla de sí misma, [esto] en el mismo sentido que da Jakobson a [la definición] de metalenguaje”. / Es importante decir que la literatura metaficcional se ha comprendido o estudiado bajo otras categorías como autorrepresentativa, autoconsciente, autorreflexiva y narcisista, pero estas son características que le brindan una dimensión distinta y, por tanto, un aspecto lúdico que se verá reflejado en el lector como copartícipe, copersonaje o coautor. / En términos de Jaime Alejandro Rodríguez—quien estudia la metaficción en la novela colombiana— podemos retomar la idea de que la metaficción es la redescrición de la realidad dentro de la ficción, es decir el reflejo del mundo ficcional. Gracias a este reflejo se puede explicar la autoconciencia del texto, porque reconoce que está dentro de un proceso ficcional y reflexiona acerca de esto. Por eso es autorreferencial, “el texto empieza a importar más que lo que quería decir el autor”. / Linda Hutcheon, por su parte, hace la distinción entre metaficción tematizada (ficción cuyo tema es la escritura o la lectura de la ficción) y la actualizada (aquella en la que se juega con las convenciones lingüísticas o genéricas) que se pueden dar en niveles combinados: en un nivel diegético (conciencia del proceso narrativo) o lingüístico (poder y límites del lenguaje); con una presentación abierta o encubierta [Ortiz 1998].

- La metaficción es una estrategia narrativa que incluye los elementos que hacen posible la ficción, es una ficción dentro de la ficción (o ficción acerca de la ficción), un <sup>1710</sup> lenguaje (al decir de Jakobson) puesto que la ficción reflexiona en sí misma (Barthes la llama “invención de segundo grado”). / El recurso metaficcional es muy interesante porque permite dialogar sobre el proceso de la creación literaria y hasta revelar una poética (una teoría) de la literatura. Muchas veces nos aclara los problemas con los que se enfrenta un autor al escribir. Para lograrla, por ejemplo, podemos ver que en la narración los personajes son escritores o bibliotecarios o editores que platican entre sí sobre un libro que están leyendo o sobre un determinado escritor que vivió en el siglo V o vivirá en el siglo XXII, y hasta comentar sobre la misma escena que ellos están viviendo (el libro que están leyendo los personajes puede contener a otros personajes que están realizando lo mismo que ellos): la metaficción es autorreferencial. / El papel del lector es sumamente importante, importancia que la metaficción le otorga al destacar o exponer ante el ese proceso de creación del escritor cuya intención, parece ser, es llamar la atención sobre su condición de obra de ficción. Ello nos hace reparar que la oposición realidad/ficción es substancial para la metaficción al debatir los límites entre literatura y realidad [Anónimo 2000a].
- La metaficción puede enseñarnos sobre el proceso de la lectura y de la escritura. Es “ficción sobre ficción”. la ficción que incluye un comentario sobre su propia identidad narrativa y lingüística. El lector de la metaficción

que puede ser, por ejemplo, una novela, un relato, un poema o una obra dramática, asume el papel del colaborador y no de consumidor pasivo de la obra literaria. El texto puede tematizar y/o atraer atención al proceso de su propia creación y a su estatus de artefacto literario. Linda Hutcheon, la crítica canadiense, distingue entre metaficción "overt" y "covert". En la metaficción "overt", el lector está consciente de su participación en la creación del universo ficticio. Uno de los ejemplos de los procedimientos narrativos más usados con la metaficción "overt" es la parodia, la comprensión de la cual requiere el conocimiento del texto parodiado y el reconocimiento de la desviación de este. La novela es auto-reflexiva si su contenido incluye comentarios sobre la ficcionalidad, la estructura o lenguaje que se tematiza (es parte de su contenido). En la metaficción "covert" la auto-reflexión es implícita, está internalizada en la estructura del texto. Un detective que típicamente está basado en el modelo general del puzzle y el enigma y tiene convenciones estructurales, es un ejemplo perfecto de la metaficción "covert". En ambos tipos de metaficción el lector o el acto de la lectura frecuentemente están tematizados como una parte de la estructura narrativa, El texto atrae la atención al acto de su propia creación [Anónimo 2000b].

6. Para una comprensión más cabal del tema de la posmodernidad se pueden revisar textos ya capitales respecto al tema: *La condición postmoderna* de Jean-François Lyotard, *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth Century Europe* o *The Content Of The Form, Tropics Of Discourse* de Hayden White o textos más localizados como: *Postmodernidad: decadencia o resistencia* de Jesús Ballesteros, *Escenas de la vida posmoderna* de Beatriz Sarlo. *En torno a la postmodernidad* de Gianni Vattimo (ver *Bibliografía*).
7. Tómese como dato que en una de sus obras más importantes, *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault (quien intentó mostrar que las ideas básicas que la gente considera verdades permanentes sobre la naturaleza humana y la sociedad cambian a lo largo de la historia) admite en su primera línea: *Este libro nació de un texto de Borges* [Foucault 1989: 1]. O sea, uno de los textos contemporáneos que más ha indagado sobre la "estabilidad" de la Realidad, es, en cierto modo, producto de la Ficción.
8. El famoso Pierre Menard decía que [p]ensar, analizar, inventar [...] no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas [Borges 1998: 55]. Por lo tanto, su

reelaboración del Quijote resulta "original": no se leería a Menard como se leyó a Cervantes. La idea que Borges rescata de esta labor que Menard emprende, tiene que ver con las formas en que la lectura determina el texto. De hecho, *Cervantes y Menard escriben exactamente lo mismo: la letra de las palabras no cambia un ápice en los textos de Menard que sobreviven, pero los sentidos son totalmente distintos debido a las diferencias contextuales. [...] / La parábola borgeana puede ser extrapolada a muchas situaciones no sólo históricas sino culturales —el caso de las traducciones, por ejemplo—, y en todos esos casos, será la diferencia contextual —aunque la letra permanezca— la fuente de producción de "otros" sentidos. / Pero no sólo en los contrastes históricos y culturales el contexto es un factor de indeterminación textual. Tomando la noción en su sentido más inmediato, es decir, como el campo de referencia de un texto, se puede destacar una otra dimensión donde sus indeterminaciones son también fuente de actividades. Reiteradamente [...], tomando como modelo a la ficción literaria, se contrasta el contexto "externo" a un texto con el "intento", el producido gracias al mero lenguaje [...]. En cierta forma, [...] la ficción "suspende" las funciones referenciales del lenguaje. A diferencia de los nombres y las proposiciones denotativas, volcadas hacia objetos o hechos "reales", respectivamente, los nombres y las proposiciones ficticias no apuntan hacia el contexto externo. La ficción no sabría apoyarse directamente en las facilidades significativas que le podrían prestar la denotación, la ostentación, la indicación y otros mecanismos afines. En tal caso, el lector participa activamente en la "construcción" de los objetos y hechos propios a la narración de hechos ficticios [Antezana 1999: 70-71].*

Se puede decir, para terminar, que Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Encida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. *Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?* [Borges 1998: 55]

## CAPÍTULO 4

### PRECURSORES Y FICCIONES

Ésta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?

Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.

Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un interesamiento en el ánimo del lector que lo dejará aliado a su destino —que de muchos amigos está necesitado.

Macedonio Fernández  
*Musco de la Novela de la Eterna*

La lectura en "retroceso", como ya se había indicado, apunta a pensar en un Borges — *reorganizador* de literaturas previas. Esto en todos los sentidos, pues también él se confiesa y confiesa a su obra como "producto" de una literatura previa, aunque ficticia. Pero también hay que tener presente la influencia que él reconoce de Macedonio Fernández, abierta y sinceramente<sup>1</sup>. Esto puede organizarse como el momento de explicación para una literatura metaficticia. Esta influencia no es estilística, como podría suponerse. El planteamiento de Macedonio Fernández acerca del tratamiento de la obra ficticia recurre a niveles extremos de develamiento de los procesos de construcción de la narración, de los

mecanismos ficticios que se organizan para producir la obra. Se produce así una puesta en abismo que genera una obra dentro de la obra. Esta es la génesis del joven Borges, que como escritor ha logrado una ficción contundente en el sentido de ser construida bajo estricta *conciencia procesal*.

Entonces, las justificaciones genéticas de la obra borgeana, según el mismo Borges nos dice, se alimentan de dos espacios totalmente distintos, si entendemos que las obras de Herbert Quain y Macedonio Fernández se "oportunan" (la primera es una invención, la segunda es real). (Es necesario aclarar, sin embargo, que esta división —así como el concepto de metaficción— es puramente expositiva, ya que esta distinción es anulada en una escritura metaficticia que "desclasa" y "nivela" territorios a un principio definidos.) La composición que hace Borges, con este mecanismo lega un pasado y un futuro a la obra planteada; ésta viene cargada ya de un afincamiento previsorio. En *uno de sus prólogos al Martín Fierro* escribe: "Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres" [Sarlo 1995: 57]. Este ayer construido, en el cual Macedonio Fernández organiza las premisas de una literatura, se basa en la misma ficción, para generar más ficción. Este es el *proceso de elaboración* en el que se convierte la obra borgeana y por el cual, toda la tradición se contagia. Por eso, cuando Borges se plantea una de las principales venas nacionales de influencia literaria ubicando a Macedonio Fernández como una fuente de extracción de propuestas ficticias, no sólo *reinventa* un *pasado cultural* y *rearma una tradición literaria argentina* [Sano 1995: 15], sino que diluye (o superpone) la diferencia entre esa literatura preexistente (la que ya se escribió y está "agotada") y el comentario literario (la única fauna posible de literatura) por el mismo hecho de que el proceso referencial, después de cuentos como «Examen de la obra de Herbert Quain», es ya dudoso. Es decir: si *referente real* y

*referente ficticio* se entienden en un mismo plano, ¿cuál es la necesidad de hacer distinciones?

Se podría pensar, entonces, que por un lado el pasado de Borges es Herbert Quain y, por otro, Macedonio Fernández. Pero lo más evidente es que no hay "un lado" y "otro lado": ambos son el mismo<sup>4</sup>.

Macedonio Fernández forjó evidentemente una estética: estética de conciencia literaria. El *Musco de la Novela de la Eterna* —a la que Macedonio llama Primera Novela Buena— es un *conjunto de prólogos a una novela que nunca comienza; en cada uno de ellos, Macedonio desgana los problemas que se le presentan al autor, a los personajes, al lector, las divagaciones en el curso de la creación novelística* [Rodríguez Lafuente 1995: 38]. La novela de Macedonio ¿relata? —después de 56 prólogos que van anunciando incansablemente la obra, y que prácticamente son la obra misma—, la historia de varios personajes dentro de un Museo que es entendido como una ficción, es decir, el mismo libro que se titula Museo. De peculiar modo se va contando cómo los personajes establecen las condiciones para que el Museo se dé como narración. Y más allá, la estética escritural de Macedonio, en esta novela, recalca estos factores creativos develados a través de un lenguaje también develado, una escritura conciente de su difícil calidad de elaboración.

I.] busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurren al propósito emocional de conjunto de obtener en el un estado único final y general que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado.

Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando una "vida". En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a el de personaje, es decir, que por un

instante crea él mismo no vivir. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle [Fernández 1995: 173-174] .

En esta escritura, basada en la *activación de los mecanismos asociativos del lenguaje, juegos de palabras, inserción de variantes en modelos fijos, equívocos, polisemias, neologismos* [Rodríguez Lafuente 1995: 37] es donde recae el peso de una literatura metaficcional . Al insistir en la calidad anticipatoria de la ficción y exponer minuciosamente características de una obra, se *trataría de desmenuzar el artificio, denunciar el engaño, romper el espejo a lo largo del camino* [Rodríguez Lafuente 1995: 59], estableciendo que la literatura tiene que entenderse primeramente como lo que es: literatura, mirándose al espejo y autodefiniéndose en ella misma<sup>5</sup> .

La literatura, en suma, hablaría de literatura. Sería inevitablemente autoreferencial, en cuanto la más fuerte intencionalidad de la escritura metaficticia *se sitúa en el rechazo a una tradición literaria, la realista, no sólo porque constituye una mera copia de la circunstancia personal, sino porque a través de los siglos de modelar esa contemplación de la obra de arte como sucedáneo, al final, la realidad literaria realista, se convierte en el imaginario de la única realidad posible* [Rodríguez Lafuente 1995: 59]. Es necesario recordar la visión de Mario Vargas Llosa, solventando la idea de. una literatura que *no copia* la realidad, sino que la enfrenta:

[...] la realidad verbal que es la novela no refleja una realidad vívida pre-existente --no es el famoso espejo stendhaliano--, sino, más bien, la niega, enfrentándole un mundo que, aunque tenga semblante filial, está en verdad amasado con la insatisfacción que la vida real causa en quien escribe [Vargas Llosa 1980: 6].



Y aunque es muy arriesgado afirmar en Borges o Macedonio una "insatisfacción" con la vida real, no es nada arriesgado plantear que la anulación de la idea de una literatura que hable de literatura es imposible o exclusiva de ciertas obras. La literatura *siempre* habla de literatura por su misma condición de ser un *trabajo procesal de elaboración* que no sólo se limita a reproducir o ser *efecto* de una realidad.

Tampoco se limita la obra literaria a contener estructuras comunes que se someten a las imposiciones de una trama, a encajar perfectamente en el postulado de contener un principio y un fin —la obra de Macedonio Fernández, obviamente, carece de estas cualidades—. Con ello se puede refutar perfectamente el comentario de Mario Álvarez, protagonista de *American Visa* (1994) de Juan de Recacoechea, al que sus inclinaciones por las novelas negras y policiales le hacen "repetir" una situación libresca en la realidad y se convierte él en un criminal<sup>1</sup>. Al escoger los libritos que se iba a robar, delezna la *literatura que habla de literatura* [Recacoechea 1994: 106], prefiriendo los relatos policiales de Chandler o Himes. Paradójicamente el género policial es, formalmente hablando, el más estricto trabajo metaescritural porque el hincapié forzoso se encuentra en la revelación final de los hechos que han llevado al crimen. Este proceso no es otra cosa que una forma desdoblada de la estructura ficticia. La conciencia de una estructura narrativa —como es el género policial— con muy puntuales características y fórmulas, es también una conciencia de que la perfección de una ficción —así como la entiende el género— está en la elaboración de un compendio revelador de cómo se ha dado el proceso. Entiéndase así: existe un conflicto, luego las pistas, y finalmente la develación: el toque final para la perfección del relato policial. En esta conformación se establece esta fuerza de estricta estructura, de estricta narración, en suma, de estricta ficción.

Borges fue también escritor de relatos policiales, pero principalmente por motivos que responden a esta conciencia de que la literatura es un *trabajo procesal*. Borges, consintiendo estas ideas, planteaba a la novela policial como la escritura que, *leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden* [Borges 1979: 80]. Este orden, quizá del que ya no es importante hablar en este momento, tiene que ver con la conciencia de la presencia de cierta norma. El desorden nos sugiere no la ignorancia pero sí la confusión de categorías elementales. Con los mecanismos metaficticios que precisamente confunden estas categorías, la caída en cuenta del punto alcanzado de desorden llega con más fuerza.

## NOTAS CORRESPONDIENTES AL CUARTO CAPÍTULO

1. *Quizá el mayor acontecimiento de mi regreso [de Europa, en 1921] fue Macedonio Fernández. De todas las personas que he conocido en mi vida —y he conocido a hombres verdaderamente excepcionales— nadie me ha dejado una impresión tan profunda y duradera como Macedonio. [...] Antes de Macedonio yo siempre había sido un lector crédulo. El mayor regalo que me hizo fue enseñarme a leer con escepticismo. Al comienzo lo plagiaba con devoción, y usaba ciertas peculiaridades estilísticas suyas de las que luego me arrepentí. Sin embargo, ahora lo veo como un Adán perplejo en el Paraíso Terrenal. Su genio sobrevive sólo en unas pocas páginas; su influencia fue de naturaleza socrática [Borges 1999: 70-78].*
2. Para complementar esta idea de creación o reinención de pasados, el comentario de Ricardo Piglia es muy acertado, pues enlaza además el conflicto de las lenguas extranjeras y los estilos literarios: [...] *la extrañeza es la marca de los dos grandes estilos que se han producido en la novela argentina del siglo XX: el de Roberto Arlt y el de Macedonio Fernández. Parecen lenguas exiliadas: suenan como el español de Gombrowicz. / Cuando uno piensa en el cruce de dos lenguas recuerda por supuesto de inmediato a Borges, el español de Borges, preciso y claro, casi perfecto. Un estilo cuya genealogía el mismo Borges remonta a Paul Groussac. Un europeo aclimatado en el Plata que a diferencia de Gombrowicz sí cambió de lengua y pasó a escribir en español y definió, por primera vez, las normas del estilo literario en la Argentina. (En este sentido hay que decir que nuestro Conrad es Groussac.) Allí busca Borges los orígenes "argentinos" de su estilo. Por supuesto cualquiera de nosotros encuentra hoy fácilmente giros borgescos en la escritura de Groussac (pero esto es culpa de «Kafka y sus precursores»). / El estilo de Borges produce un efecto paradójico: estilo inimitable (pero fácil de plagiar), las maneras de su escritura se han convertido en las garantías escolares del buen uso de la lengua. "Para nosotros escribir bien era escribir como Lugones", decía Borges, definiendo perversamente su propio lugar en la literatura argentina contemporánea. ¿Cómo hacer callar a los epígonos? (Para escapar a veces es preciso cambiar de lengua) / El estilo de Borges ha influido retrospectivamente en la historia y en la jerarquía de los estilos en la literatura argentina. Groussac, Lugones, Borges: esa línea define las convenciones dominantes de la lengua literaria. Para esa tradición los estilos de Arlt y de Macedonio son lenguas extranjeras [Piglia 2000: 37-38].*
3. La concepción del lector es para Macedonio Fernández otra cosa de gran importancia y ayuda a entablar los lazos para comprender los mecanismos ficcionales de una literatura metaficticia que podría tener su desemboque más fuerte con Julio Cortázar. Fernando Rodríguez Lafuente

dice al respecto: *Los prólogos funcionan como un discontinuo manual de instrucciones que advierte de las formas infinitas en que puede iniciarse la lectura. Cada prólogo representa el prólogo de una novela diferente. El modelo, claro, irá directamente a Rayuela, pero en Macedonio se distingue la voluntad por establecer una poética de la novelística contemporánea: escribir y pensar forman parte de un mismo proceso* [Rodríguez Lafuente 1995: 95].

4. Rodríguez Lafuente también califica a la narrativa de Macedonio Fernández como metaficticia y además la relaciona con toda aquella tradición ineludible: *Los prólogos constituyen el pensamiento de la novela, la expresión de esa literatura a la vista, inevitable ya. Las diversas manifestaciones estéticas se configuran en el carácter autorreferencial al que las define desde las primeras décadas del siglo. Todo lo demás será mero intercambio de antiguallas. Todos los asuntos son convocados a examen en las páginas que constituyen los prólogos, de esta forma sueltan el lastre de la abstracción hasta transformarse en objetos de la propia narración. Macedonio está construyendo el espacio de la metaficción, que viene de lejos, pues su modelo no será otro sino el de los capítulos 9 y 11 de la primera parte de El Quijote, y su juego de espejos convergentes que aparece en la Segunda Parte de la obra, toda vez que: "el inundo irreal y metafórico se cree autosuficiente" continuará una línea que sale de la obra cervantina, pero que se extiende en Los trabajos de Persiles y Segismundo —sobre todo en las disquisiciones de Cervantes incorporadas en el "prólogo", curiosamente—, Tristram Shandy de Laurence Sterne, Jacques el fatalista de Diderot, hasta prolongarse en el Bouvard y Pécuchet de Flaubert, Niebla, Don Sandalio, jugador de ajedrez y Cómo se hace una novela de Miguel de Unamuno, el Bartleby, el escribiente de Melville, y otras tantas genealogías implícitas en el Museo... Y es que su propuesta narrativa se inscribe en una determinada manera de afrontar el hecho literario: aquella que señala la necesidad de dar pruebas de su razón de ser a medida que avanza la acción, la reflexión, el sueño y la convicción de que cada lectura completa un texto, lo concluye* [Rodríguez Lafuente 1995: 95-96].

En el primero de sus (tantos) prólogos —que funge más bien el papel de nota editorial—, Macedonio presenta su libro, *Musco de la Novela de la Eterna*, con sus antecedentes y propósitos, como cualquier editor que presenta un libro de ficción. Pero este "tono" con el que arranca, su tono editorial, nunca "declina" para dar paso al tono de la ficción. Ambos, si es que existen, están conectados. Las distancias comunes entre un prólogo (léase texto académico, *real*) y la novela a la que está presentando este prólogo (léase texto ficticio) son sumamente difusas. Al usar el mismo tono para referirse a cómo ha escrito su novela, primero, y luego para referirse a las "hazañas" de los personajes, logra que la ficción del *Musco de la Novela de la Eterna* abarque

también el trabajo de edición, el comentario y la crítica, el mercadeo de la misma obra, etc. Quizá este mismo prólogo/nota editorial muestre la conciencia con la que esta ficción se presenta, no pretendiendo, por ningún lado, ser algo más que literatura: Damos *hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible; ya que no hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, nos queda al menos el consuelo de habérsenos ocurrido la compra irredimible de la que no se quiera comprar pero que no es desligable de la que se quiere: será Novela Obligatoria la última novela mala o la primera buena, a gusto del lector* [Fernández 1995:137].

6. Nuevamente tenemos a un personaje ficticio que también es lector de ficciones. *American Visa*, que nada de técnicas metaficticias parece tener, nos plantea ahora la duda: ¿Cuál es el nivel de metaficción de toda literatura? Quizá no toda novela sea metaficticia. Tal vez sea metaficticia sólo su lectura. O quizá las verdaderas novelas sólo sean las metaficticias. O quizá la verdadera lectura sólo sea la que encuentra metaficción... Los planteamientos de Borges parecen extenderse a más lejanos momentos. (Para un análisis de literatura boliviana, ver la *Segunda Parte* de este trabajo y *Anexos*.)
7. Continuando con los comentarios de Piglia se puede entender de modo más complejo la inclinación de Borges hacia los relatos policiales: *¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. Porque si a Borges se lo lee desde Dostoievski, como era leído, no queda nada. Ahí aparecen todos los estereotipos sobre Borges: que su literatura no tiene alma, que en su literatura no hay personajes, que su literatura no tiene profundidad. Borges tiene que evitar ser leído desde la óptica de Thomas Mann, que es la óptica desde la cual lo leyeron y por lo cual no le dieron el Premio Nobel: no escribió nunca una gran novela, no hizo nunca una gran obra en el sentido burgués de la palabra, no es un "gran escritor" en el sentido de esa tradición: no es Eduardo Manca. Entonces, para construir el espacio en el cual sus textos pudieran circular era necesario que explicara cómo podía ser otra lectura de la narrativa. Su lectura perpetua de Stevenson, de Conrad, de la literatura policial, era una manera de construir un espacio para que sus textos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban. Esto es para mí lo que hace un escritor cuando hace crítica. En realidad, lo mismo hace un crítico cuando hace crítica, sólo que uno no sabe desde dónde escribiría ese crítico* [Piglia 2000: 159-160].

## SEGUNDA PARTE

... una obra de arte es, desde luego, siempre original, por lo cual, su naturaleza misma hace que se presente como una sorpresa mas o menos alarmante.

*Vladimir N abokov*

## CAPÍTULO 1

### JULIO CORTÁZAR

Atar a la rata no es más que atar a la rata —dice Lozano—. No tiene ninguna fuerza porque no te enseña nada nuevo y porque además nadie puede atar una rata. Te quedás como al principio, esa es la joda con los palíndromas. [...] Pero si lo pensás en plural todo cambia. Atar a las ratas no es lo mismo que atar a la rata. [...] ya no vale como palíndroma [...] Nomás que ponerlo en plural y todo cambia, te hace una cosa nueva, ya no es el espejo o es un espejo diferente que te muestra algo que no conocías. [...] atar a las ratas te da Satarsa la rata. [...] Es un nombre, pero todos los nombres aíslan y definen. Ahora sabes que hay una rata que se llama Satarsa. Todas tendrán nombres, seguro, pero ahora hay una que se llama Satarsa. [...] Anoche pensé en dar vuelta el asunto, desatar en vez de atar. Y en cuanto pensé en desatarlas vi la palabra al revés y daba sal, rata, sed. Cosas nuevas, fijate, la sal y la sed. [...] muestran un camino, a lo mejor es la única forma de acabar con ellas.

Julio Cortázar  
«Satarsa»

Julio Cortázar presenta también una inclinación a realizar una literatura que cuestiona fuertemente los preceptos de la Realidad y que también está muy consciente de las consecuencias de la Ficción. Casos como los de «La noche boca arriba» no dejan de llamar la atención. En este cuento toda la trama gira alrededor de un hombre que un día sale de su casa en París para ir a su trabajo. Va conduciendo su motocicleta y se va fijando en los edificios, las casas y los semáforos. Distraído con todo ello sufre un accidente, tiene un brazo destrozado y fuertes heridas, y es llevado al hospital. Pese a todo, aún está consciente y se permite, incluso, un comentario sobre lo pasajero de su estado: sabe que mejorará. Ya

en el hospital le comienza la fiebre y tiene un delirio en el que sueña ser un azteca perseguido para ser sacrificado en lo que se conoce como la Guerra Florida. A lo largo de todo su delirio entra y sale de este sueño que se mantiene constante y aumenta en intensidad, haciéndosele cada vez más complicado despertar. Al final del cuento el hombre ya no despierta y se queda en su sueño, viviendo su sacrificio azteca. Entiende, entonces, que en verdad él es el sueño de un azteca que está a punto de ser sacrificado y que misteriosamente *soñó*, como en un delirio, con altas e impresionantes construcciones de concreto, extrañas luces de colores que parpadeaban y un zumbido extraño de cierto animal sobre el cual estaba montado —los edificios, los semáforos y su motocicleta, respectivamente—. La inversión de "situaciones" se da a través de un intersticio, un desfase, un momento circunstancial, en suma, un accidente. Del mismo modo varios cuentos de Cortázar realizan este tipo de narración acerca de ese momento circunstancial conformando así una parte importante de su obra.

En «Continuidad de los parques», por ejemplo, Cortázar juega con la idea de una relación de consecuencia de la Ficción en la Realidad. Pero esta vez la insistencia retorna al acto de la lectura: un hombre de negocios lee una novela, en la cual avanza a intervalos muy irregulares debido a su trabajo y cuando finalmente logra un momento de tranquilidad para terminar la novela, se entrega a una especie de placer, aunque está a la vez ligeramente temeroso de ser interrumpido en su lectura. Se concentran en él dos estados contradictorios en el momento de la lectura: el *placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba* y la sensación de *que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo* [Cortázar 2000: 291]. Ambas sensaciones se presentan en este lector *al mismo tiempo* y ambas concentran las dos ideas aquí fundamentales: la Ficción y la Realidad en una lucha por seducir y atrapar al lector. La Ficción hará sumergir a este hombre dentro de las



páginas de la novela y la historia de los personajes, viviendo y sintiendo las emociones que ellos viven y sienten —a la manera de Bastián que se siente identificado con Atreyu—. La Realidad, por el otro lado, lo mantendrá pegado a ese suelo objetivo y tangible donde se encuentra sentado en un sillón "real". El acto de acariciar ese terciopelo verde lo mantiene conectado con esa objetividad que le dice que lo que lee es una (simple) novela. Ambos espacios disputan a este lector: luchan por atraparlo. O, más bien, el lector es el que lucha por una estabilidad inalcanzable, pues la lectura es un acto real que conecta al mundo ficticio... Así pues, *dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos* [Cortázar 2000: 291].

La novela que lee, en su intriga, se presenta muy ajena a él, pero sólo en apariencia. El escenario es la cabaña del monte donde una vez más se reúnen furtivamente los héroes: dos amantes que, en su sórdida disyuntiva, ven nuevamente su felicidad impedida por *la figura de otro cuerpo que era necesario* destruir [Cortázar 2000: 291]: el del marido. La mujer, con la culpa natural, como queriendo retener y disuadir al amante del crimen que, ya con el puñal tibio en las manos, estaba dispuesto a cometer, lo enredaba en caricias que él rechazaba para oír las instrucciones de cómo llegar a la casa de la víctima y hallarla desprevenida: *primero una sala, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela* [Cortázar 2000: 292].

El desfase, el accidente aquí es la lectura misma, en este caso una lectura "distráida". El hombre es la víctima de los personajes del libro que lee, él es aquel cuerpo que hay que destruir y no lo sabrá hasta el momento final. Se puede suponer, consiguientemente, que el

momento donde termina la lectura —toda lectura— es el momento de la muerte. Metafóricamente, este momento de la muerte —vía asesinato—, se manifiesta como el momento en el que la lectura ha alcanzado su momento de realización. El lector ha logrado el perfecto estado de conciencia de su lectura. Entonces, si este lector minúsculo —el que siempre está rondando por estos parques literarios— encuentra una revelación (léase muerte) en su lectura, ¿nosotros, los lectores reales, los reflejos de este lector, seremos capaces de hallarla también?

La situación en «Continuidad de los parques», como el título lo indica, es planteada por Cortázar como una *continuidad* entre los sucesos y los lugares que va leyendo este lector y los sucesos y lugares que se van "comprobando" en su vida. Él lee con gran entrega aquella novela y se sumerge en la ficción de la manera más natural e imperceptible. Los parques de la Realidad —aquellos que el hombre ve a través de los ventanales de su casa— son totalmente equiparables a los parques de la Ficción —pues son los mismos que atraviesa el amante con su cuchillo—. Ambos parques no tienen distinción digna de mencionar. Cortázar logra en su escritura este efecto al no dar importancia a las diferencias que separan a ambos "espacios": 1) el del hombre leyendo la novela y 2) el de los amantes que tienen un encuentro en la cabaña del monte. La estricta separación que la lógica y la costumbre nos presentan entre la Ficción y la Realidad trata de ser reducida y eliminada para revalorizar los entendidos de la literatura y de la lectura. Cortázar juega explícitamente con las palabras, manipula la materialidad del signo —los niveles significacionales de un palíndromo, por ejemplo— y en una especie de engaño con las palabras, invierte las situaciones de sus personajes apelando de ese modo, quiérase o no, a la situación del lector, aunque éste muchas veces no caiga en cuenta de ello. Cortázar esta

conciente de que hace ficción, de que hace literatura. La forma en que realiza su escritura muestra su complejo *proceso de elaboración*, conformándose como un trabajo serio, una dedicación. Y se propone "adiestrar" un lector que a su vez esté también consciente de la seriedad de su trabajo, de la seriedad de la lectura'.

Dentro de la propuesta de «Continuidad de los parques», este lector pertenece al mundo real y estos personajes a una ficción. Pero, en honor a la verdad, la realidad de este lector no es nuestra realidad. Su realidad es una realidad aparente, un simulacro de realidad, vamos a decir. Él sigue siendo un personaje de ficción aparentando —creyendo, más bien— ser real. La pareja de amantes son los *protagonistas* de la novela que este hombre lee: para él, ellos son personajes de una ficción. Pero el hombre que lee la novela es el *protagonista* del cuento que *nosotros* leemos. Nuevamente se presenta una situación similar a la de «Las ruinas circulares» de Borges, donde ese hombre quería soñar a otro hombre y finalmente se da cuenta de su equivocación, de su error al creer que él era real o, más precisamente, de no haberlo pensado siquiera. A este lector minúsculo tampoco se le pasó por la cabeza aquello. Y ahora, muerto, no debe ya importarle mucho... De todos modos, su sacrificio permitió que los que lo leían a él notificaran no quizá su condición de ser "reales", pero sí su condición de ser lectores. Esta identificación, este paralelismo entre aquel lector minúsculo y nosotros, los lectores mayores, apunta simplemente a afinar nuestra ingenua manera de leer .

Al recordar el entendido de una metaficción como *proceso de elaboración*, resulta interesante la lectura de un cuento peculiar de Cortázar: «Satarsa». En este cuento, Lozano es un hombre obsesionado por los palíndromos. Al margen de toda una cuestión casi

filosófica -sobre la dualidad de las situaciones sugeridas por las palabras *(todo se da a la manera de un espejo que miente y al mismo tiempo dice la verdad* [Cortázar 2000: 443]), hay en el lado más cercano e inmediato de propuesta del cuento, una "determinación" de las palabras, entendidas éstas como un *trabajo procesal de elaboración*: en este caso, un palíndromo, el elemento de calidad ficticia y lúdica más "básico", entiéndase así. El palíndromo del cuento es ATAR A LA RATA, *otro palíndroma pedestre y pegajoso* [Cortázar 2000: 443], y para el maniático de Lozano, insistente en una esencial *verdad* de las palabras, el acto de "atar a la rata" era fundamental en el medio donde vivía, Calagasta, lugar excéntrico donde las ratas eran enormes y había que cazarlas con sogas para cobrar las recompensas por las cabezas, en una especie de deporte ya establecido. Así se concreta el significado del palíndromo en el cuento. La materialidad de la palabra, el significado del verbo ATAR anticipa la trama del cuento. El palíndromo mismo genera el cuento y su discusión lo solventa. La ficción nuevamente determina esa Realidad. Esta Realidad ahora se presenta clara y concreta: es la misma materialidad del texto, en este caso, el cuento «Satarsa». La ficción de este cuento muestra su propia construcción, muestra cómo su personaje, parte integral del armado ficticio, va fabricando el mismo suelo ficticio donde va a actuar, donde, para decirlo más certeramente, va a vivir. La ficción se va construyendo a sí misma.

En su literatura, Julio Cortázar recurre constantemente, de manera inquieta, a "técnicas narrativas" que logran un efecto de "extrañamiento" acerca de situaciones que bien podrían considerarse cotidianas, comunes, cercanas<sup>3</sup>. Demuestra así que hay algo que la literatura socava, algo muy relacionado con la vida misma y con la imaginación de los hombres. Pero más allá de eso, la literatura de Cortázar ofrece una reflexión acerca de la palabra que va a conformar la literatura, de las mismas situaciones que se van presentando

en la ficción, de las "consecuencias" de ciertas "inocencias", todo ello dentro del margen de una apelación al lector y a su labor de lectura<sup>4</sup>. El punto moderador en Cortázar es la lectura como forma de acceso al "otro mundo", un mundo que generalmente es el espacio ficticio y siempre muestra la verdadera esencia de la vida: la explica y la justifica (aunque no siempre para bien).

## CAPÍTULO 2

### GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

José Arcadio Buendía pasó largos meses de lluvia encerrado en un cuartito que construyó en el fondo de la casa para que nadie perturbara sus experimentos. Habiendo abandonado por completo las obligaciones domésticas, permaneció noches enteras en el patio vigilando el curso de los astros, y estuvo a punto de contraer una insolación por tratar de establecer un método exacto para encontrar el mediodía. Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete. Fue esa la época en que adquirió el hábito de hablar a solas, paseándose por la casa sin hacer caso de nadie, mientras Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena.

Gabriel García Márquez  
*Cien años de soledad*

**E**n *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez nuevamente se repite, ahora en el nuevo continente, aquella novela de lectores minúsculos y manuscritos imaginarios que había inaugurado Cervantes hace más de trescientos años. Melquíades — espejo de Cide Hamete Benengeli —, un gitano que le facilita a la familia Buendía unos manuscritos escritos en sánscrito, es el que contará ahora *Cien años de soledad*, desde un pueblito imaginario también: Macondo. La enrevesada historia de los Buendía, los protagonistas de este libro y los fundadores de dicho pueblo, encuentra su justificación cuando Aureliano Babilonia, el último vástago de la familia, casi cien años después de que

su tatarabuelo empezara la empresa, logra traducir estos manuscritos y darse cuenta de que ellos contaban minuciosamente toda la historia de toda su familia, incluyendo la suya propia.

*Cien años de soledad* arroja muchas luces sobre el hecho de que la palabra escrita precede a la Realidad y de algún modo la determina, la crea. La novela de García Márquez es posible solamente a través del lenguaje y su misma estructura lo confirma. Antes de la existencia tangible del pueblo, existe previamente el nombre con el cual se lo va a llamar: Macondo, nombre otorgado casi de manera divina a su fundador, José Arcadio Buendía, en un sueño que puede entenderse como el espacio ficticio, la literatura. Así mismo, Aureliano Babilonia *lee* su destino y su muerte en los manuscritos de Melquíades, textos con los cuales ha venido combatiendo/traduciendo desde su primera infancia. Uno de los principales tópicos de *Cien años de soledad* es, pues, la letra como generadora (y destructora) de vida. El devenir intelectual estaría regido, desde esta perspectiva, por las leyes de la escritura y la gramática; el afán de traducción, el afán de aprehensión de un mundo no serían más que un enfrentamiento personal con la escritura y sus posibilidades de generar todo, inclusive a sí misma.

Se puede coincidir perfectamente en que *Cien años de soledad* muestra una especie de paralelismo entre lo que es la novela misma y los manuscritos del gitano. Estos manuscritos, en cierta parte de la novela, evidencian su carácter profético en relación con lo que la novela cuenta. Es decir, la historia de Macondo. La historia de la familia Buendía en suma, está ya *pre-escrita* en los manuscritos de Melquíades. La trama, podemos decir, consiste en el develar la incógnita de estos manuscritos que *casualmente* están cifrados. Pero este desciframiento, irónicamente, no es un movimiento capital de los personajes de la

novela, pese a que en ello se encuentra su razón de vida. Cuando finalmente llega este develar de sentido termina también el sentido de continuidad de la historia —ese era en última instancia su propósito— y termina con ella la novela misma como escritura.

Se tiene aquí, entonces, algo que llama la atención: la presencia de una historia dentro de la historia: la historia principal (*Cien años de soledad*) contiene una historia dentro (los manuscritos) y *casualmente* es la misma —por lo menos esa es la conclusión que se saca de la trama—. Este es el gesto metaficticio, es decir, generar ficción dentro de la ficción. La novela habla de la novela: los manuscritos —que son la novela— hablan de la novela. De un modo muy marcado *Cien años de soledad*, se escribe a sí misma.

En el capítulo XIX de *Cien años de soledad*<sup>3</sup>, García Márquez califica a la literatura como *el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente* [García Márquez 2001: 514]. Se debe resaltar un aspecto de la novela que sucede a partir de este momento de *conciencia* de vida (vida literaria): Aureliano Babilonia, que junto a sus amigos "se burla de la gente" con la literatura, es, irónicamente, burlado por la misma al descubrirse protagonista de una historia, protagonista de una ficción (recuérdese aquí el sino de Bastián) que se ha llamado Los manuscritos de Melquíades. Este irónico gesto metaficticio ubica a *Cien años de soledad* en un espacio fronterizo: entre el juego y la fatalidad (recuérdese también el sino de Lozano), la Ficción y la Realidad, la vida y la muerte.

Hay algo que en añadidura a este momento estático de "revelación" da a este capítulo una importancia fundamental: la aparición de García Márquez como personaje en la novela. Este otro gesto metaficticio que consolida el planteamiento del anterior, lleva la



lectura de *Cien años de soledad* a un nivel extra-textual y da pie, quizá, a una puesta en práctica de los alcances de este *juguete peligroso*.

Las aventuras de Aureliano Babilonia con sus amigos Alvaro, Germán, Alfonso y Gabriel en el capítulo XIX (penúltimo apartado del libro), son una serie de guiños que García Márquez proporciona al lector para retornarlo a la conciencia de la calidad ficticia de *Cien años de soledad*. Las largas sesiones en las que Aureliano Babilonia pasaba traduciendo los manuscritos de Melquíades en su habitación o leyendo en la librería del sabio catalán, siempre terminaban en los burdeles con sus amigos y, con estos, Aureliano se da cuenta de que la literatura podía ser uno de los mejores juguetes que se habían inventado para burlarse de la gente. Se *va* formando así una escena caprichosa donde los personajes ficticios se burlan de su mismo suelo ficticio, literario.

Aureliano siguió reuniéndose todas las tardes con los cuatro discutidores, que se llamaban Alvaro, German, Alfonso y Gabriel, los primeros y últimos amigos que tuvo en la vida. [...] La tarde en que Aureliano sentó cátedra sobre las cucarachas, la discusión terminó en la casa de las muchachitas que se acostaban por hambre, un burdel de mentiras en los arrabales ele Macondo. La propietaria era una amasanta sonriente [...] Su eterna sonrisa parecía provocada por la credulidad de los clientes, que admitían como algo cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allí hasta las cosas tangibles eran irreales: los muebles que se desarmaban al sentarse, la victrola destripada en cuyo interior había una gallina incubando, el jardín de flores de papel, [...] los cuadros con litografías recortadas de revistas que nunca se editaron. Hasta las putitas tímidas 1.1 eran una pura invención. [...] y tan pronto como recibían su peso con cincuenta centavos se los gastaban en un pan y un pedazo de queso que les vendía la propietaria, mas risueña que nunca, porque solamente ella sabía que tampoco esa comida era verdad. Aureliano, cuyo mundo de entonces empezaba en los pergaminos ele Melquíades y terminaba en la cama ele Nigromanta, encontró en el burdelito imaginario una cura ele burro para la timidez. [...] Fue él quien puso de moda las extravagancias que la propietaria celebraba con su sonrisa eterna, sin protestar, sin creer en ellas, lo mismo cuando Germán trató ele incendiar la casa para demostrar que no existía, que cuando Alfonso le torció el pescuezo al loro y lo echó en la olla donde empezaba a hervirse el sancocho ele gallina [García Márquez 2001: 513-516].

Este fragmento está plagado de referencias fronterizas de doble filo, donde la lectura puede ser intra o extra-textual o ambas al mismo tiempo. Hay, pues, dos movimientos metaficcionales en este fragmento. El primero: la mención de la función de la literatura ("burlarse de la gente") dentro de la misma literatura, es decir, dentro de la novela *Cien años de soledad* que "se burla de la gente", en este caso, de sus personajes. El segundo: la aparición de un personaje en la novela, llamado Gabriel, que es totalmente equiparable a Gabriel García Márquez, autor de la novela. Dos cosas se logran con esto: 1) Evidenciar funciones ficticias de la novela con los mismos datos funcionales de la novela como ficción; 2) Introducir referencias extra-textuales (biografía del autor) a la ficción para hacer funcionar a la lectura en dos (o más) niveles. De este modo se genera un juego en *Cien años de soledad*, el mismo juego peligroso que produce y que es la literatura. Es necesario detallar estos puntos.

*Cien años de soledad* hace una terrible apuesta, evidenciada en este fragmento, al poder de la literatura, considerada ésta como cúpula de la palabra generadora de vida. Recordemos que antes de la existencia objetiva de Macondo como pueblo, el nombre con el que se lo llamará ya existe: "Macondo" es el nombre (la palabra) que se le otorga al patriarca José Arcadio Buendía. Y precisamente es otorgado en un sueño que se entiende como el espacio ficticio que es la literatura. La palabra (léase Ficción) está antes que la Realidad —y la determina—. Es en este punto donde este *juguete peligroso* cumple su función de burlarse no sólo de la gente, sino de la realidad de las cosas que describe y, por ende, de sí misma. Hay entonces una visión del mundo que propone la novela, una visión muy evidente pero de doble vía: humorística y fatalista (obsesionada y resignada, en el caso de Borges). Si la palabra, la ficción y la literatura, todos elementos de un mismo paradigma,

son por un lado la génesis de un mundo que gracias a ellas existe, son, por otro lado y al mismo tiempo, su cerco inquebrantable, su condena y su triste destino de no poder ser más que eso. Es por esto que este fragmento concentra la médula de la novela entendida como una poderosa novela metaficticia<sup>7</sup>

La apuesta de *Cien años de soledad* está en considerar la lectura como una vía de acceso al mundo. Como en la concepción borgeana, el mundo es un libro y hay que leerlo. Al interior de la novela se observa este entendido, como lo nota Josefina Ludmer:

Melquíades lleva el imán y José Arcadio busca oro sin encontrarlo; Melquíades lleva el catalejo y la lupa y José Arcadio Buendía pretende usar la lupa como arma de guerra; Melquíades lleva mapas e instrumentos de navegación y José Arcadio Buendía se encierra, calcula y descubre que la tierra es redonda. Ese es el triunfo de Melquíades, el buen uso de sus instrumentos (no con fines prácticos ni guerreros, no aplicados a la realidad inmediata sino instrumentos de cálculo, de pensamiento). Melquíades cambió a José Arcadio Buendía: ese forastero sin historia suscita en el padre a través del choque de la civilización con una cultura en estado bruto, la apertura del mundo imaginario, de la letra, del descubrimiento. Con él comienza otra vida, que se opone a la vida anterior (la vida práctica y social): el exilio, el encierro, el descuido de la realidad inmediata, la experiencia de conversión que instaura el texto literario. Melquíades introduce, desde el futuro y desde otra parte, la vida mental: *hace de José Arcadio Buendía un lector* [Ludmer 1985: 31].

Esta inserción en el mundo de la escritura —el mundo de la literatura, el mundo de la ficción— es el paso crítico que rompe la forma determinista de la Realidad y permite la accesibilidad a una serie de posibilidades para comprender el mundo. Este es el punto —el punto de la escritura metaficticia que mezcla niveles ficticios con niveles de realidad, podríamos decir— en el que la escritura sufre el desgarramiento que en ningún sentido es negativo, más al contrario es el momento que da paso a un conocimiento, por parte del lector, en forma más inmediata, al sentido de las cosas. Continuando con esta idea, Ludmer precisa la importancia de este momento, del descubrimiento de este "otro mundo":

Escribir --leer es desdoblarse de un universo (la vida, la cotidianidad, los hijos, el trabajo, el cuerpo) a otro (el encierro, la vida mental, el descuido del cuerpo, el olvido de lo otro). Es pasar a otra cronología y a otro espacio; es crear una ruptura, una descolocación y un desgarramiento. Es cortar y retroceder, volver a comenzar y nacer nuevamente el mundo y las cosas. Y sobre todo es repetir infinitamente ese acto, casi rítmicamente, una y otra vez. El retroceso de Aureliano desde el fusilamiento hacia el hielo marcaba un presente y una distancia de la narración, instituía lo narrado como pasado y como impersonal, como historia; la introducción de Melquíades inaugura otra función y una ubicación mas concreta del narrador: Melquíades suministra los instrumentos, el laboratorio (la palabra), el punto de vista, el saber; es narrador porque constituye al otro en lector pero no emite material propio; es el que regresa de otra parte, desde otros continentes, a América. Su *función es simplemente inaugurar la escisión, primer requisito de la escritura-lectura*; hay una forma que debe llenarse con un trabajo. Melquíades establece la primera condición de posibilidad de la narración, de la lectura y de la ficción: crea una zona desconocida, delimita en José Arcadio Buendía el encierro, el "otro mundo", la literatura II Ludmer 1985:31-32

Melquíades, como el representante de la literatura, tenía que ser, necesariamente, el autor de la ficción, de los manuscritos, en suma, de la novela. Melquíades es, entonces, quien conoce mejor el *juguete peligroso* y quien se burla de la gente, se burla de sus personajes, pues ha profetizado sus vidas, ha determinado sus vidas, de modo que no tengan otro sentido sí no es en la escritura.

El momento que define y pone en práctica a la literatura como "el mejor juguete que se había inventado para burlarse de la gente", es la escena del burdelito imaginario. Este lugar es una alegoría de la literatura y de la misma novela, un espacio donde nada es real, donde los lectores son los clientes burlados por su credulidad al admitir la historia novelesca y quererla entender con lógicas realistas. Esta escena es una evidenciación de la novela como mera ficción e impacta directamente sobre el lector que incautamente pisaba tierras movedizas.

Este humor (el de burlarse de la gente), en su faceta fatalista, encuentra a la palabra —la misma que existía antes de la Realidad, como en el caso de «Satarsa»— como el final

trágico de una realidad escrita que se muerde la cola en un círculo vicioso. Tal es el caso que ilustra la escena de la fiebre del insomnio y el olvido de los nombres de las cosas, en el capítulo III. Esta *realidad escurridiza momentáneamente capturada por las palabras* [García Márquez 2001: 138] explicita la otra visión de este fatal mundo de palabras; su esencia vital y generadora es también su condena, porque las palabras remiten a palabras y a palabras y a palabras... y no hay manera de escapar de ellas. El cuento del gallo capón, por su parte, y en esta escena, puede ilustrar también el modo en que no hay forma de escapar del lenguaje y que las mismas lógicas retórico-gramaticales determinan una perfección imperfecta.

La fatalidad también se ve en la vida de Aureliano Babilonia, vida entregada por completo a las letras. Del mismo modo que descubre que la literatura puede servir para algo (burlarse de la gente, preparar mejor los garbanzos, tener una vida mejor, etc.), descubre también que no tiene una segunda oportunidad sobre la tierra. Lo mismo pasa con el sabio catalán que, decepcionado, *terminó por recomendarles a todos que se fueran de Macondo, que olvidaran cuanto él les había enseñado del mundo y del corazón humano, que se cagaran en Horacio* [García Márquez 2001: .530]. En suma, podrían verse dos formas de entender la palabra en *Cien años de soledad*: una optimista y otra pesimista, y estas dos formas siempre son metaficticias.

Por todo lo visto hasta aquí se puede afirmar una cosa: la metaficción es un punto de crisis de la escritura y de la lectura. Según lo que se podría entender, hay algo que cuenta (o que quiere contar) la literatura, esto es, una trama o una historia; según muchos, la literatura ha agotado sus posibilidades de crear historias, o sea, ya no hay nada que contar. Cierta vez Borges comentaba sobre la capacidad de un autor de crear peripecias en una

novela en un tiempo donde se apostaba más por la novela psicológica y sus más variadas posibilidades narrativas, pues ya no era muy fácil lograr "sorprender" al lector con aventuras<sup>e</sup>. Este "agotamiento de la literatura" como lo llamó John Barth, le sirvió al mismo Borges para crearse un estilo metaficticio, pues comenta y reseña en sus ficciones otras ficciones inexistentes. *Cien años de soledad*, por su parte, realiza el mismo procedimiento metaficticio y cifra, en la historia de Aureliano Babilonia y su experiencia con la literatura, una nueva visión de ésta. La infinidad de historias que nana el libro pueden ser deleznales, fantásticas o pasables, pero no llegan a imponerse: su final —el final del libro— las entiende bajo el signo de lo ficticio, lo literario.

## CAPITULO 3

### EL OTRO GALLO

Y así como jugando, como intercambiando vejigas de color, porque la vida es eso, banal cotorreo cuya magia no está simplemente en las palabras, sino en el modo en que se las dice —y cuanto más se alejan de la realidad y más se aproximan a la ilusión adquieren más sentido— comenzaba la tertulia. Benicia se dejaba arrastrar fácilmente por el falaz embrujo. Don Carmelo, pendular y burlón, se movía en los dos ámbitos, acicateando la elocuencia del Bandido. El profesor Saucedo, juicioso a ultranza, caminaba sobre un sólido terreno de realidades, pero de realidades impregnadas de fantasía; tal era el precio que debía pagar mercedamente por su tozudez razonante.

Jorge Suárez  
*El otro Gallo*

En 1985 se publica *El otro gallo* de Jorge Suárez y se presenta como un ejemplo de \_\_\_\_\_evidentísima y drástica conciencia narrativa. Con esta obra de Suárez, *prodigio del arte puro de narrar* [Carvalho 2000: 7], puede iniciarse una discusión sobre las características de una obra narrativa plena, enfocada precisamente en la vitalidad del acto de narrar como núcleo generador de la novela.

*El otro gallo* es la historia del contar historias. Un personaje, Luis Padilla Sibauti, cuenta historias a otros tres personajes: Don Carmelo, el Profesor Saucedo y Benicia, en reuniones organizadas en la cabaña-pensión de esta última. La inauguración de la tertulia —como llaman a cada reunión donde Padilla cuenta sus historias— es una experiencia

mágica, un "embujo" que envuelve al narrador y a los oyentes y que justifica su ser en una práctica que organiza toda la historia y todas las historias: el acto de narrar. Este acto es acreditado y celebrado por todos los integrantes de la tertulia. Todos estos personajes son conscientes conocedores de la construcción del acto en el que participan. Luis Padilla Sibauti es un "narrador de cuentos" admitido. Cuenta, además, historias en las que él mismo es protagonista. Fungiendo así como narrador y protagonista a la vez, Padilla se establece como el héroe rebelde de una serie de aventuras que, al parecer, no son "reales" para sus oyentes, participantes de un mundo lleno de "tristes verdades". Así se inicia la tertulia, con un auditorio que es ya como un cómplice de este hecho narrativo, pues Luís Padilla Sibauti se convierte en un "personaje de mentira": El Bandido de la Sierra Negra, del cual todos quieren oír sus historias. Luis Padilla Sibauti o El Bandido de la Sierra Negra, a la manera de un desdoblado, protagoniza las más impensables aventuras estableciendo un modelo clásico de ficción: el audaz bandido perseguido eternamente por los carabineros (léase policías). El auditorio de Padilla es partícipe de una acción colectiva con tácitas reglas, ellos son conocedores del proceso en el cual son partícipes de manera mancomunada.

En la ilusión cabe todo, menos esas tristes verdades que arrastramos por la vida como implacables sombras. Así, al profesor Saucedo, a pesar de estar ahí vigilándole día y noche, no se le mencionaba la soledad de su hija. Ni a don Carmelo sus relaciones con la Palmareña. Ni a Benicia su pasado. Ni al Bandido, finalmente, los desvelos de su madre, la gelatinera del mercado. Y, mucho menos, la cuestión de su padre [Suárez 1985: 131.

Si bien es reconocida esta conciencia de los terrenos donde juega la ficción, el tratamiento gozoso y desbordante de la tertulia, entre culipis (léase alcohol), patascas y cerveza, impide un apropiado entendimiento de las consecuencias de que un personaje



"real" sea el protagonista "ficticio" de sus historias. ¿Cuáles son los límites de uno y los límites de otro? Luís Padilla Sibauti es el protagonista de sus historias de aventura, es también el Bandido de la Sierra Negra, pues no se define a sí mismo como ser que narra historias, separado del ser que las protagoniza. *¡Palabra de Luis Padilla! —solía exclamar, extendiendo la mano derecha.* Y sus oyentes tampoco lo diferencian del Bandido. *¿Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra? —preguntaba don Carmelo.* Por lo que Luís Padilla, en el mismo éxtasis narrativo afirmaba: *El mismo que viste y calza: Luis Padilla Sibauti, ¡el Bandido de la Sierra Negra!* [Suárez 1985: 9], sin hacer distinciones claras.

El portento de *El otro gallo* está en el enfrentamiento entre Realidad y Ficción, todo dentro de la tertulia, el espacio donde el enfrentamiento se dará, con las reglas tácitas y los "cuidados" para que no se toquen las "tristes verdades". El motivo capital de este enfrentamiento, sin embargo, gira alrededor de una confusión de ambos espacios, un momento de descuido de la magia. Es ahí donde radica la fuerza de este confuso personaje principal que, a sabiendas de las reglas de este "peligroso" acto de narrar que confunde espacios, no ubica una posición "segura" a su persona. Hay un conflicto tremendo acerca de las delimitaciones de la ficción, en cuanto las historias del Bandido inician una repentina "intromisión" en las vidas privadas de los contertulios, rompiendo así las reglas de un juego que se ha salido de control. *El Bandido hizo la noche anterior lo que jamás debió hacer: tocar la intimidad del prójimo* [Suárez 1985: 48], pues en esta confusión razones extra-tertulia hacen que el Bandido comente asuntos *en su ficción* que incumben a la *realidad* de un oyente: don Carmelo. A esto se suma la posterior narración de la muerte del Bandido, de su propia boca. Todo esto generará una inestabilidad de gran tamaño, pues Benícia, la propietaria del establecimiento donde noche a noche se dan las tertulias, sabe que *sin el Bandido que aportaba*

*la gracia, y clon Carmelo, que pagaba las cuentas, la Cabaña, su cabaña, no sería la misma. Su propia vida, de pie frente al atardecer, carecería de sentido* [Suárez 1985: 49]. Y carecerían de sentido también las vidas de los otros participantes. Se establece entonces la conciencia de "vitalidad" del acto narrativo, muy ligado con la realidad de los personajes, pese a que se entendía que la *ilusión* tenía sus terrenos fijados.

[...] una de las connotaciones más esquivas pero, al mismo tiempo, más intensas de EL OTRO GALLO es la que conjuga la muerte del Bandido con el fin de la tertulia. Muerto en Bandido en la ficción, ya no habría quien cuente los cuentos, pues aquí narrador y personaje se confunden. Todo sucede como si esa muerte también implicara el fin de los sentidos vitales que viven en esas narraciones. Felizmente, la muerte también era un sueño dentro del cuento y la vida y los sentidos pueden continuar. Esta dinámica es muy análoga a la que gobierna *Las mil y una noches* donde Scherezade, para poder vivir, tiene que prolongar indefinidamente sus cuentos: si deja de contar, si deja de atrapar en sus ensoñaciones al Sultán, muere como sus predecesoras. El acto de contar cuentos está, pues, muy ligado con el acto de vivir. Es que por ahí se articulan los sentidos. "Cuento, luego existo" [Antezana 1990: 831.

Con todo este recurso narrativo se ensombrece el argumento que pretendía delimitar los espacios de acción de la ficción. Ésta ha empezado a desbordarse como la espuma de la cerveza creciente, y es molesta. Un recurso muy gallito es aquel que no pretende establecerse de manera rotunda, sino uno que va bordeando sus posibilidades hasta encontrar las debilidades de una narración. Luego se encarga de picoteadas y huir, dejando su huella, molestando, indicando continua e insistentemente su presencia: apuntándose con el dedo sin parar.

Al mejor estilo borgeano, *El otro gallo* hace gala de un desdoblamiento de la ficción dentro de la ficción. Luís Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra, tiene unos *calzones de lienzo que le hacía su madre con los saquillos de barina marca El Gallo* [Suárez 1985: 74-75]. El bandido —muy bandido él— enfrenta a ese gallo estampado en sus calzones con un gallo

real, un *gallo de pelea, de aquellos que criaba su madre* [Suárez 1985: 74], que le picoteaba mientras él despertaba del sueño de su muerte. Este acto, colmo de las aventuras increíbles del Bandido, es la puesta en crisis de una temerosa y recatada discusión sobre los estatus de Ficción y de Realidad. Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra, ¿personaje real, ficticio?, inventa un gallo *de mentira* con suficiente capacidad de darle pelea dura a un gallo *real*, al titular de la historia. La ficción ha generado ficción, y esta ficción de la ficción es una doble ficción más poderosa, es el hombre soñado que sueña *otro* hombre, es una ficción más profunda, más radical, una ficción dentro de la ficción, una ficción, como dice Borges, que "vive en la ficción .

A todo esto se añade que esta *otra* ficción, este *otro* gallo, suceden *dentro* del sueño del Bandido. La negación de un realismo es drástica desde el punto de vista de una escritura metaficticia como *El otro gallo* que reconoce y admite el sueño (léase Ficción) como espacio de creación, de *efectiva creación*. La trama niega todas las convenciones, ostentando la inestabilidad generada por esta confusión de niveles que a un principio tenían claros sus movimientos. Se ha iniciado un "escándalo existencial", como el que menciona Jesús Urzagasti [1996: 14] refiriéndose a la producción irresponsable de irrealidad (léase Ficción).

## CAPÍTULO 4

### CANTANGO POR DENTRO

Como puedo hacer lo que me da la gana, ahora debo hacer aguas y las haré cerca de mi banco, detrás de un arbolito, a la manera que se estila en la ciudad de N y en las ciudades de toda la nación. Pues como les decía, mi calidad me da para todo de manera que mientras realizo una aliviante micción, puedo seguir contando, advierto que con toda seguridad, mi pudor no permitirá que quede descubierto en algún instante esta especie de cañería por donde baja lanzando hacia el suelo el líquido amarillo, ni menos salpicares, líbreme Dios ele semejante desvergüenza y atropello a la dignidad. Nada más ni nada menos que lo que hago mientras vacío la vejiga es ganar un tiempo preciso, pues, en tanto me derramo y aireo el conducto, sigo describiendo, como que aquí lo estoy haciendo, este traslado. Aclarando, por si alguien, especialmente femenino, fue agredido en sus castos oídos o en su mirada pura por lo que acaba de ver y para evitar lo que pudiera ver en un segundo mal rato ya no os avisar, caros lectores cuando termine mi líquida función y continuaré con el relato.

Julio de la Vega  
Cantango por dentro

**C***antango por dentro* (1986) de Julio de la Vega ofrece una fuerte forma de potenciar el acto de narrar, haciendo evidencia de que la ficción está siendo narrada por alguien: un narrador vanidoso que constantemente recuerda al lector que él puede hacer lo que le venga en gana, pues por eso *es quien es*, o sea, el narrador de la historia. También se aclara la presencia de un protagonista de la historia contada, un personaje a quien el narrador llama despectivamente *el tipejo*. Y, finalmente, se hace evidencia de aquellos eventos de la novela

que van a sucederle al tipejo: su enamoramiento, su iniciación sexual, sus contingencias de adolescente, etc. Pero esta supuesta "realización dramática" (admitir que se seguirá el proceso común y lineal de una historia literaria) es ironizada al máximo, al volverla el instrumento de una pelea, entre narrador y personaje, por dominar la voz narrativa, por controlar el acto de narrar la novela. Se puede decir, por eso, que hay dos formas de contar la historia en *Cantango por dentro*: una, la del narrador, otra, la del personaje. Ambos, conscientes de ser los elementos integrantes de la ficción, no hacen más que atormentar al lector con su incesante riña de poder, recordándole que lo que lee es literatura. Ambos hacen una evidenciación extrema de los mecanismos narrativos por los cuales se produce esta ficción. Ambos afirman a cada página la calidad ficticia de su labor: el contar historias que son leídas por un caro lector. Así, al ejercer dos narraciones que se ocupan más en desvalorarse una a la otra que en contar bien la historia, *Cantango por dentro* pone en conflicto no sólo lo que se podría pensar como la "precisión" de lo narrado, sino la construcción de tal, pues sólo la lectura y la pericia del lector lo ayudarán a llegar a las páginas finales del libro .

[EL NARRADOR]

No es cosa, además, de adelantar los acontecimientos, pues aunque yo VI narrador] lo sepa todo y, por supuesto, lo que sobrevendrá a estos chicos [los personajes], (por algo ego sum qui sum), por mi formación, muy contraria al entretenimiento y siendo el mejor narrador el que produce las acciones, nada más que dejarle solo! [al personaje] ustedes y yo [los lectores y el narrador], pues mejor marchamos caminando a su lado, escuchando de viva voz decir y hacer macanas, aunque yo, quedo comprometido con ustedes, como lo he estado desde las primeras páginas, a seguir socorriendo a mi 'amiguito [el personaje] cuando el incidente lo requiera [De la Vega 1986: 51].

[EL PERSONAJE]

Despierto. Pero no estoy despertando de ayer o de aquel día siguiente del que fui a la mañana [el último día que contó el narrador] a ver la película "Crimen y castigo", sino que estoy despertando de semanas y por eso, el lector tendrá que saltar conmigo, todo por culpa del narrador que siempre se queda dormido por la atmósfera tibia y el ciclo abochornao De la Vega 1986: 51].

Esta disputa —que en realidad es más la paranoia del narrador— desemboca en la crisis de la narración, pues, al tipejo, a cierta altura y corno a buen adolescente (léase quinceañero), no le preocupa más la narración que sus afanes amorosos con tres mujeres (dos jovencitas y una señora mayor: vaya trajín el suyo). Entonces empieza a escabullirse de la vista del narrador, dándose literales escapadas y dejando la disputa truncada. El narrador, por ello, no hace más que mantener su narración "colgada", divagando o continuando su alharaca sobre su labor y su *estatus* en la ficción que, por fuerza de su propio peso, empieza a caer:

Es el colmo que conociendo yo su futuro no pueda, en este momento, conocer su presente. No sé qué hace ni por dónde anda el tipejo. Os confieso, caros lectores —deseando que seáis realmente lectores, quiero decir, varios lectores y no uno solo, quizá en forma de parodia irreverente— que soy muy feliz, presintiendo y deseando que haya más de uno reunido en mi nombre para leerme y por adelantado os agradezco y os bendigo. Deedíos que creo firmemente que a ningún narrador, sea tradicionalista o de vanguardia, le haya sobrevenido un percance parejo al que me acaece: el que se le haya perdido su personaje protagónico. Puede que en el teatro haya podido pasar, no sólo que a alguien se le extravié un personaje, sino que a varios de ellos se les pierda el autor. Pero en novela, no. Por eso estoy desalentado [De la Vega 1986: 71].

De esta forma, en su divagar narrativo, este narrador alude a momentos de la literatura donde se han tramado experimentos literarios que apuntaban a poner en crisis la narración como tal. Así, en la referencia intertextual a *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello (pieza teatral donde, de forma metaficticia, se hablaba sobre cómo representar otra pieza teatral<sup>2</sup>), el narrador apoya su conflicto narrativo para inscribirse también en una tradición literaria. También, y en otro ele sus tantos accesos de presunción,

justifica su fracaso hablando, casi en jerga de la teoría literaria, sobre el "tiempo del narrador" y las técnicas narrativas de la Biblia, donde, por ejemplo, *no se nos dice cuántos días padeció Job las pruebas a las que sometió Dios su paciencia*. O como cuando los grandes Evangelios nos cuentan un hecho y no nos dicen si tal cosa la dijo Cristo un día determinado ni si fue al día siguiente del mismo, o mucho después, cuando pronunció un discurso mucho más largo que el anterior o cuando recapituló su más reciente parábola, como si fuera continuación de la que expresó ayer [De la Vega 1986: 83-84]. Así argumenta su lagunas narrativas y los detalles que no puede explicar, ya que este narrador no controla al personaje ni es capaz de entender sus actos o su pensamiento.

Recordarle constantemente al lector una (alta) categoría literaria: la del narrador como vehículo imprescindible para la narración, no sería en *Cantango por dentro* una simple forma de producir "conciencia". Al plantear y re-plantear el asunto, la novela de Julio de la Vega dirige un postulado hasta sus últimas consecuencias: la literatura puede diluirse/destruirse (como narración, narrador, personaje o historia) y seguir siendo literatura. Ahora es el lector quien se encuentra en la crítica situación de asumir él una posición ante la ficción que lee, que lo envuelve. Es decir, debe asumir una posición donde se admita el estatuto ficticio y su participación en el proceso narrativo. Es inevitable ignorar esta situación que, si bien no obliga a ubicarse comprometidamente en una postura, irrumpe en la seguridad de los sentidos de percepción de esta ficción: no se puede confiar ya ni el narrador de la historia.

## CAPÍTULO 5

### JONÁS Y LA BALLENA ROSADA

#### XXVIII

La coincidencia ha contribuido para que el último capítulo del libro sea el número veintiocho. Esta casualidad me obliga a reflexionar. En el argot de mi adolescencia "hacer veintiocho" significaba: la orgía sexual de una cuadrilla de hombres con una sola mujer. Me viene la imagen de la perrita callejera y la jauría de mastines excitados. Era una costumbre violenta de adolescentes que salían en grupo y tornaban, por recíproca voluntad o contra ella, a cualquier chica fácil, o prostituta a quien poseían en hilera india como una piara ruidosa, hostil y lasciva.

Describo esta usanza porque después de haberles confiado la intimidad de mi Julia me juzgo vil, como si hubiese entregado mi amada a la pandilla para que practicasen veintiocho con ella. Fui canalla. La expuse frente a ustedes. Le abrí los muslos para que se deleitaran con la visión de su gruta rosada. Y la pobrecita, muerta, no pudo cubrirse con un taparrabos. Me arrepiento por haber desenterrado los trapos sucios de ella. Así mismo considero que era inevitable el exhibirla. Era el único modo de mantenerla viva. Visto el asunto desde este ángulo, los lectores interpretarán el papel de abogados del diablo a quienes les presentan una candidata a la santidad. Se las entrego a ustedes. Les delego la obligación de desnudada, descubrirle las pústulas, las zonas de anestesia y los estigmas sagrados.

José Wolfango Montes Vanucci  
*Jonás y la ballena rosada*

**J**onás y la ballena rosada (1987) es un libro donde la sexualidad corporal cobra calidad textual. En la novela de Montes Vanucci se presenta un narrador "pasivo", como se llama él mismo para describir su carácter apático a todo tipo de trabajo, actividad y vocación productiva (Soy pasivo. Aún sabiendo la causa de mi mal no me moví para encontrar remedio. Esperé,



*como un lactante., que el destino me diese en mamadera la solución. Poseía fe en la suerte* [Montes Vanucci 1987: 13]). Jonás, el eterno mantenido, protagonista de una vida desconectada de la realidad nacional, es el patético personaje a través del cual la literatura nacional da su contraataque a todo tipo de literatura "seria" que busca ideales, críticas morales o trascendencias espirituales. Y todo esto a partir de una sola cosa que es capaz de moverlo: *contar* —de forma vil y canalla— la vida íntima de una señorita, apelando al lector —al final del libro— para hacerlo partícipe de tal ultraje.

Jonás, siempre inconforme con todo en su vida, se ubica desde el inicio de la novela en un momento de su vida en que es un *expulsado de la casa de los veinte* [Montes Vanucci 1987: 16]: el momento de su cumpleaños número treinta y tres. *Era un exiliado. Detestaba el país de los adultos* [Montes Vanucci 1987: 16]. Pero tampoco es un joven triunfante, YA NO ES *una promesa para el futuro* [Montes Vanucci 1987: 16]. Esta frontera que él marca entre la juventud y la madurez aparentes, es como una segunda y última adolescencia, un momento crítico en el que no está ni en una ni en otra parte.

Al fracasado y regocijado Jonás, rodeado de "tetas" que lo mantienen —su suegro, la directora del liceo donde trabaja—, no le importa un ápice su destino. Es feliz con su condición de parásito y no tiene la mínima intención de superar su estado letárgico con respecto a lo laboral y a su superación personal, mucho menos a su fracasado matrimonio. Sin embargo, en el punto central de su narración, llega un momento en el que Jonás empieza a mover los músculos: su incestuosa relación con Julia, la cuñada que logra agitar un poco al estancado Jonás —tan estancado que ni siquiera logra preñar a su esposa—, a través de ese ligero himeneo en el que este sujeto logra despabilarse y crearse imaginariamente a una Julia Musa Mediocre, producto de escasas divisas, pues el amor que

le provoca es meramente carnal. Así, su desgano contamina también el tenue espabilamiento de la sexualidad de Jonás y la imagen de Julia nos llega como un desgano más:

Lo crean o no, en todo ese desconcierto me di el lujo de enamorarme. Me chifle platónicamente, de una manera excesiva, cruel y acaso imposible. La pasión se me subió de los pies al pescuezo lentamente. Fue un mal sufrido en silencio, quizá autoimpuesto. Ese amor evolucionó como la intoxicación de ciertos príncipes orientales, que para inmunizarse a los venenos los toman en pequeñas dosis hasta acostumbrarse a ellos. Así ocurrió con esa muchacha ponzoñosa. Al principio la saboreaba a la distancia, en mínimos bocados. Me agradó. Mi imaginación se atrevió a paladearla íntegra, hasta que me la trague y ella habitó en mi interior como una solitaria romántica. La llame la Musa, tal vez para raptarla de la realidad. No era un nombre adecuado porque ella no inspiraba ningún arte y el máximo estímulo que suscitaba era una tensa erección. Me excitaba de manera sufrida y desesperante. En consecuencia, pasaba los días extático, obnubilado, como si me hubiera besado una araña soporífera y letal [Montes Vanucci 1987: 17-18].

Esa antipatía al introducirnos (léase presentarnos) a Julia es una trampa de la que se vale Jonás para delegarnos, al final, la tremenda responsabilidad de abrir un libro como si *abriéramos los muslos de una mujer*, una mujer ultrajada ahora, una mujer a la que el lector ha abusado y sólo se ha dado cuenta de haberlo hecho hasta el final del libro. Esta mujer, representada por Julia, volverá a ser ultrajada cada vez que se (re)lea la historia de *Jonás y la ballena rosada* y, ulteriormente, toda historia. Según *Jonás y la ballena rosada*, abrir las páginas de un libro es abrir los muslos de una mujer. Esa es la propuesta (¿indecente?) de un libro que en su mecanismo metaescritural se convierte en el objeto de una *scx-shop* literaria que se ha creado a base de escribir. *Jonás y la ballena rosada* es una propuesta narrativa que enfrenta al lector a asumir una posición urgente al revelarle en el último momento su condición de lector mirón, de intruso, de *voycrista*. El acto narrativo ahora solicita de una forma dialogal de entendimiento, una forma que no dependa sólo de las hazañas del narrador, de su

omnipotencia o su habilidad de manejar el discurso. El acto narrativo exige la conciencia del lado del lector también. Si la narrativa (actual) se piensa como literatura, como palabra escrita, como libro abierto, el lector debe también tener conciencia de su papel en este acto.

Esta apelación al lector, por cierto, es un contrato de doble filo. En primer lugar se le hace recordar que está leyendo una historia *escrita* (léase literatura) y que el que la cuenta es un *narrador* (un tipo con una máquina de escribir). En segundo lugar, se lo compromete a una participación activa en la ficción —al mejor estilo cortazariano— y este compromiso es sumamente delicado. Ahora, el legado de Jonás, protagonista y narrador de *Jonás y la ballena rosada*, es la más grande responsabilidad sobre una obra literaria que ha llevado su referente (léase Julia) de simple "dato textual" a objeto (sexual) mismo. Se ha cruzado toda línea al convertir la historia de Julia en una literatura que, a la manera de esa perrita callejera, es poseída (entiéndase leída) por una jauría de mastines excitados (entiéndase lectores).

Dentro de la ficción que es *Jonás y la ballena rosada* —ficción de otra ficción, como es el mito bíblico— Jonás, el boliviano, *se burla de su propia estrategia [...] inaugura una reflexión que ironiza al propio texto* [Bastos 1995: 1-2]. Esta "reflexión" —que en las características de la metaficción se denomina más cabalmente "reflexividad"— es la característica más fuerte de la novela, en la medida en que al recordar al lector el papel de cómplice del ultraje, Jonás afirma que su ficción es la más delicada de las cuestiones. Con su máquina de escribir, vil instrumento de este acto de narrar, se reconoce como *escritor de literatura*. Hablando de su propia obra, de su capítulo XXVIII —símbolo del más atroz de los ultrajes—, se admite como el culpable de un delito que ahora, de pronto y sin pensarlo, el lector también ha cometido.

## NOTAS CORRESPONDIENTES A LA SEGUNDA PARTE

1. En la novela de Sterne, *Tristram Shandy*, la participación del lector es también fundamental. Fernando Toda hace las relaciones pertinentes con todos estos escritores en lengua española de los cuales ya revisarnos sus "aportes literarios": [...] *la obra principal de este autor inglés que se reconocía admirador y discípulo del más famoso de nuestros escritores, Miguel de Cervantes, permaneció fuera del alcance de la mayoría de los españoles hasta más de doscientos años después de su muerte. / Creo, sin embargo, que se puede afirmar que los lectores españoles habíamos recibido ya ecos de Sterne [...] En la década de los 60 se empiezan a conocer en España las obras de una generación extraordinaria de escritores hispanoamericanos integrada, entre otros, por Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar...* A raíz de la muerte de éste último, el crítico español José María Alfaro escribía lo siguiente: / "El deslumbramiento producido por su novela *Rayuela* provino del planteamiento para la búsqueda de un distinto tipo de lector: el lector cómplice frente al habitual y pasivo lector hembra. El experimentalismo de Cortázar persigue el esfuerzo de la colaboración." / Este tipo de escritura que pretende la participación del lector resultaba nuevo, pero la explicación de Alfaro sobre la técnica de Cortázar hace pensar inmediatamente en *Tristram Shandy*, y en algunas de las opiniones que se han dado sobre esta obra, como la de David Daiches: / "El tono sugerente, las llamadas al lector... los asteriscos y espacios en blanco para que el lector los interprete y rellene como desee, también sirven para implicarle en la novela. Se convierte al lector en conspirador con el autor para producir la obra." / Julio Cortázar conocía *Tristram Shandy*, y lo cita en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), proporcionándonos, además, la pista para buscar su posible influencia en otro autor hispanoamericano, José Lezama Lima. Escribiendo sobre la novela de éste, Paradiso, Cortázar dice: / José Cenit ya está vivo al comienzo del relato, y en cambio *Tristram*, que cuenta su propia vida, ni siquiera ha nacido a mitad del libro, es evidente que el protagonista en torno al cual se organiza Paradiso, queda en la penumbra mientras el libro avanza..." / En esta misma obra de Cortázar, el pequeño dibujo de una mano que señala ciertos párrafos o citas es el mismo que encontramos en *Tristram Shandy*. / Lo que <sup>ha</sup> recogido de Sterne Cortázar y otros autores hispanoamericanos es, sobre todo, la técnica: el autor inglés parece haberles servido de impulso en sus experimentaciones literarias. La nueva narrativa que surgía en Hispanoamérica pudo encontrar en *Tristram Shandy* algunos elementos que potenciaron un nuevo modo de expresión literaria. / En el artículo ya citado, Alfaro relaciona a Cortázar con otro gran escritor, argentino también, aunque señalando que después han seguido caminos diferentes: "Cortázar empalma directamente con Borges, el antecedente cierto de infinitas aventuras y peripecias intelectuales." ¿Con quién empalma Jorge Luis Borges? En algunos aspectos, también él

nos puede recordar a Stern. En el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1914), refiriéndose a los autores ficticios que cita en sus relatos, escribía: / "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros... Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Burlá en *The Fair Heaven* " / Así procedió Laurence Stern, por ejemplo, en los volúmenes III y IV de *Tristram Shandy* al hablarnos de la ingente obra de Haffcn Slawkenbergius, de la cual nos presenta la traducción al inglés de un cuento, proporcionándonos, además, la versión original latina a los largo de cuatro páginas, y una breve nota sobre el latín de este autor [Toda 2002: 47-49].

2. En la literatura de Cortázar, el trastocamiento ocasionado por la lectura tiene su reverso en otro cuento titulado «Axolotl», donde la escritura juega el papel importante. En este cuento un joven está obsesionado con los axolotl del zoológico, unos peces que va a mirar fijamente todos los días. A fuerza de tanto hacerlo, queda "transformado" en uno de ellos, pues de algún modo que no se llega a explicar, intercambian cuerpos. Él, quien a un principio contaba la historia, ahora es un axolotl que ve su ex-cuerpo de humano a través del cristal de la enorme pecera. Este cuerpo, dominado quizá por un axolotl, *volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl* [Cortázar 2000: 384-385].

En «Axolotl», Cortázar logra el efecto de que el *escritor* (aquel narrador del cuento) también sufra este "cambio de papeles", convirtiéndose de *quien escribe* a *quien es escrito*. La total producción de la literatura (escritura y lectura) se ve entendida bajo el signo del trastocamiento.

3. En su conferencia «El sentimiento de lo fantástico», dictada en la U.C.A.B., Cortázar califica a este momento presente en la mayoría de sus cuentos como un "extrañamiento", un momento, según él, que se presenta como una excepción de las reglas de la vida, de la lógica, de la Realidad. La característica principal de la literatura que hace Cortázar está en lo que él denomina un "sentimiento de lo fantástico", una sensación que para él consiste en darse cuenta de los paréntesis en la Realidad para desplazar a las lógicas establecidas y apreciar otros modos de percepción. Esto es lo que conforma una literatura fantástica para él. Ahora es inevitable

citar una anécdota que él mismo ofrece para ejemplificar esto: *Terminaré este pequeño recuento de anécdotas con algo que me ha sucedido hace aproximadamente un año. Ocho años atrás escribí un cuento fantástico que se llama «Instrucciones para John Howell», no les voy a contar el cuento; la situación central es la de un hombre que va al teatro y asiste al primer acto de una comedia, más o menos banal, que no le interesa demasiado; en el intervalo entre el primero y el segundo acto dos personas lo invitan a seguirlos y lo llevan a los camerinos, y antes de que él pueda darse cuenta de lo que está sucediendo, le ponen una peluca, le ponen unos anteojos y le dicen que en el segundo acto él va a representar el papel del actor que había visto antes y que se llama John Howell en la pieza. "Usted será John Howell". Él quiere protestar y preguntar qué clase de broma estúpida es esa, pero se da cuenta en el momento de que hay una amenaza latente, de que si él se resiste puede pasarle algo muy grave, pueden matarlo. Antes de darse cuenta de nada escucha que le dicen "salga a escena, improvise, haga lo que quiera, el juego es así", y lo empujan y él se encuentra ante el público... No les voy a contar el final del cuento, que es fantástico, pero sí lo que sucedió después... El año pasado recibí desde Nueva York una carta firmada por una persona que se llama John Howell. Esa persona me decía lo siguiente: "Yo me llamo John Howell, soy un estudiante de la universidad de Columbia, y me ha sucedido esto; yo había leído varios libros suyos, que me habían gustado, que me habían interesado, a tal punto que estuve en París hace dos años y por timidez no me animé a buscarlo y hablar con usted. En el hotel escribí un cuento en el cual usted es el protagonista, es decir que, como París me ha gustado mucho, y usted vive en París, me pareció un homenaje, una prueba de amistad, aunque no nos conociéramos, hacerlo intervenir a usted como personaje. Luego, volví a N.Y, me encontré con un amigo que tiene un conjunto de teatro de aficionados y me invitó a participar en una representación; yo no soy actor, decía John, y no tenía muchas ganas de hacer eso, pero mi amigo insistió porque había otro actor enfermo. Insistió y entonces yo me aprendí el papel en dos o tres días y me divertí bastante. En ese momento entré en una librería y encontré un libro de cuentos suyos donde había un cuento que se llamaba «Instrucciones para John Howell». ¿Cómo puede usted explicarme esto, agregaba, cómo es posible que usted haya escrito un cuento sobre alguien que se llama John Howell, que también entra de alguna manera un poco forzado en el teatro, y yo, John Howell, he escrito en París un cuento sobre alguien que se llama Julio Cortázar? / Yo los dejo a ustedes con esta pequeña apertura, sobre el misterio y lo fantástico, para que cada uno apele a su propia imaginación y a su propia reflexión y desde luego, a partir de este minuto estoy dispuesto a dialogar y a contestar, como pueda, las preguntas que me hagan [Cortázar 2005].*

4. A propósito de la importancia de la lectura en la obra de Cortázar es importante, también, mencionar su libro más significativo, *Rayuela*, en el que la concepción de la lectura y el lector es determinante para la aproximación a la literatura. *Rayuela* apela pues, a dos tipos de lectores,

uno "hembra" y uno "macho". El lector "hembra" sería aquel que escoge leer el libro en forma lineal, es decir, en forma corriente. Pero el lector "macho" es aquel que leerá de forma "dinámica", según una lista proporcionada por el autor, con lo cual se darían dos libros en un mismo libro, según la lectura que se escoja, claro. Hay una doble imagen, pues; ahora, en esta discusión sobre la conciencia ficcional y la constante apelación al lector como característica de la escritura metaficticia, *Rayuela* evidencia al extremo que el *trabajo procesal* de diseño de una obra ficticia puede alcanzar tan importante parte en el momento de recepción estética. ¿Cómo entender sino que el libro mismo de *Rayuela*, formalmente, sea una rayuela en la que *se va saltando* en los capítulos según una tabla de lectura que presenta el autor? Dos modos de leer una novela, dos modos *reales*, dos modos tangibles: no dos interpretaciones ni dos ensoñaciones que podrían ser; *Rayuela* de Julio Cortázar *es* dos libros. Al respecto, y para complementar la idea, se puede tener presente lo dicho por Luis H. Antezana: *En su Rayuela* (1962), Cortázar oponía un lector pasivo ("hembra") con un lector activo ("macho") y, en esa dicotomía, propuso dos posibles lecturas de su novela. La primera sería lineal, siguiendo las costumbres de la novela tradicional; le segunda debía ordenar los diversos capítulos como quien arma un rompecabezas. Aunque hay ciertamente una dimensión estimulante en esa propuesta cortazariana, se diría que, en rigor, no hay tal lector "hembra", lineal o sicopadamente, toda lectura es activa —en los términos cortazarianos: toda lectura es, simplemente, "macho"; aunque, a la larga, habría que subordinar el machismo implícito en esa expresión al dinamismo de todas las lecturas, como demuestran la TL [Teorías de la Lectura] *feministas* [Antezana 1999: 31-32].

5. *Cien años de soledad* tiene veinte apartados sin numerar. Para el trabajo con la novela y la mejor ubicación de fragmentos o episodios, han sido denominados aquí como capítulos.
6. Pese a que ciertas tendencias críticas censuran la lectura de los elementos de un texto literario (intra-textuales) a través de elementos reales (extra-textuales: biografía del autor, por ejemplo), la "técnica" es la misma que usa Borges y, como se vio, responde a otros motivos y propone otros tipos de lectura. A propósito de ello puede revisarse el texto de Germán Vargas sobre la mezcla de sucesos y personajes reales con sucesos y personajes ficticios: *En la parte final* de C.A.S. [Cien años de soledad], *García Márquez incorpora personajes reales y hechos sucedidos en Barranquilla al ambiente de Macondo que se está consumiendo ya en oleadas de sopor y aniquilamiento. Y es así como el librero catalán (Don Ramón Vinyes), y Álvaro (Cepeda), y Alfonso (Fuenmayor), y Germán (Vargas) y él mismo (GGM), conviven con los personajes de la novela [...]* Y episodios ocurridos en el otrora famoso y ya

*desaparecido burdel de la Negra Eufemia, así como los hechos de la vida de esta legendaria matrona, son trasladados a Macondo mezclados con sucesos imaginados por García Márquez [Vargas 1969: 143].*

7. Del mismo modo este capítulo concreta el problema que gira siempre, aparece siempre y siempre juega con los personajes: el incesto. En este capítulo se da el incesto tan anunciado, tan temido pero tan familiar a lo largo de toda la novela, otro "juego peligroso".
  
8. En esencia, la fiebre del insomnio es una alegoría sobre el lenguaje, el habla, sus usos y modalidades. En esta escena, olvidar una palabra es olvidar *todas* las palabras: *Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad. Entonces fue más explícito. El letrero que colgó en la cerviz de la vaca era una muestra ejemplar de la forma en que los habitantes de Macondo estaban dispuestos a luchar contra el olvido: Esta es la vaca, hay que ordeñarla todas las mañanas para que produzca leche y a la leche hay que hervirla para mezclarla con el café y hacer café con leche. Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita [García Márquez 2001: 138].*
  
9. El cuento del gallo capón también puede ilustrar el modo en que no hay forma de escapar del lenguaje y que las mismas lógicas retórico-gramaticales nos obligan a volver sobre él: [...] *el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido que dijeran que sí, sino que sí querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les había pedido que dijeran que no, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les había pedido que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les había pedido que se fueran, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras [García Márquez 2001: 136].*



10. Al prologar *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luís Borges profundiza en la idea de una literatura incapaz de innovar y proponer peripecias. La idea que analiza tiene su origen en Stevenson y continúa con José. Ortega y Gasset, que abogan por una novela psicológica. Pero para Borges no habría tanta ventaja en esta novela que tiende a ser informe. En cambio, la novela de aventuras *no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada* [Borges 2003: 29]. Justificada y admitida como literatura, Borges califica a *La invención de Morel* como la novela de aventuras más perfecta de nuestro tiempo.

No es casual, por otro lado, que Adolfo Bioy Casares, tan amigo de Borges, hubiera desarrollado una trama donde se discuten aquellas fronteras entre lo real y lo ficticio. Para resumir de forma rápida y empobrecedora *La invención de Morel*, se puede centrar la novela en el asombroso descubrimiento que hace el protagonista: una máquina que reproduce escenas filmadas con tanta fidelidad que logra que el que las vea las crea reales. Así pues, este protagonista se enamora de una mujer irreal que, bajo ningún motivo, podría llegar a amarlo. En su venganza a este sino trágico, este hombre se filma a sí mismo, superponiendo sus escenas a las de su amada, fingiendo así, para un tercero que las vea, que ambos se amaron y vivieron juntos.

11. El poder que presume el narrador de una historia estaba ya en *Jacques es fatalista y su amo* (1796) de Denis Diderot. En este libro, el narrador presume de su poder constantemente, apelando directamente al lector, para que esto no se olvide de ello: *Veis, lector, que voy por buen camino, y que sólo depende de mí hacer que estéis esperando durante uno, dos o tres años el relato de los amores de Jacques, separándolo de su amo y haciendo que cada uno corra las aventuras que me plazcan. ¿Qué me impediría casar al amo y hacerlo cornudo? ¿O embarcar a Jacques para las islas? ¿Y llevar allí a su amo y hacerles volver a ambos a Francia en el mismo navío? ¡Qué fácil resulta escribir cuentos! Pero se librarán de ello a cambio de una mala noche., y vos con esta demora* [Diderot 1977: .55]. / Con *Jacques el fatalista y su amo* de Diderot se puede pensar en aquellas otras posibilidades que luego de Cervantes —y continuando con absoluta evidencia lo planteado en el *quijote*, pues Jacques y su amo son a leguas los espejos de Sancho y don Quijote— se han ido poniendo sobre la mesa para entender la literatura.
12. Lo que propone Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* es, más o menos, la explicitación de cómo se pone en escena una pieza teatral. Los seis personajes de la historia se definen como las invenciones de un autor que luego de escribirlos, nació convencido de que "funcionen", los

rechaza. Éstos, inventados ya, se la pasan buscando un autor que se haga responsable de su historia. Cuando encuentran un potencial candidato le empiezan a contar su historia, pero este autor, quien en realidad es un director de teatro, manda a sus actores para que practiquen aquella historia que le parecía tan interesante. Estos personajes ficticios quieren representar ellos mismos su historia, pues no quedan convencidos de las actuaciones. Los actores aún ven aquella historia como ficticia, pero los personajes la entienden como su real tragedia, su verdadera vida. Así se va desarrollando esta obra, notoriamente experimental para su época, y que también propone puntos de vista acerca de las funciones de la Ficción con respecto a la Realidad.

## EPÍLOGO

Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia.

*Jorge Luis Borges*

**I**a lógica de los estudios académicos ha hecho distinciones donde se asume que aquellos textos denominados *creativos*, conformados por las novelas, los cuentos, los poemas, etc., son el objeto de estudio de otros textos. Estos últimos, denominados *críticos*, conformados por los ensayos, las reseñas, los análisis, etc., suelen mantener su distancia, procurando mirar a la Ficción desde un lugar que supuestamente la estudia. Pero cuando este estudio está incluido (fingido, inventado, simulado, etc.) dentro del mismo texto creativo, ¿cuál es el papel de la crítica, del trabajo que puede llamarse *lectura*? El análisis de esta pregunta puede hacer dudar sobre la solidez de los entendidos que se tiene sobre la literatura y la crítica literaria. Lo que se quiere con esto es mostrar que un texto literario puede hacer crítica, ser un texto conectado con la aquella Realidad que se ofrecía tan lejana e inaccesible.

La literatura no es un proceso de novedad de escritura, sino de novedad de lectura. La identificación de las obsesiones personales en libros diversos es una forma de aliviar el peso de querer, casi de forma angustiosa, entender el mundo. Toda lectura necesariamente tiene cierto carácter relativo y un poco errático, dada su calidad de experiencia subjetiva.

Esta lectura, que posteriormente se convierte en escritura —de la cual el producto más elaborado es la crítica literaria—, tiene también un carácter literario, por el solo hecho de ser imprecisa, meramente aproximativa. Esto plantea una posible contigüidad entre aquellos espacios que hemos denominado Ficción y Realidad, vistos siempre, Por el común de la gente, como polos opuestos.

El propósito de Borges al plantear a la literatura como una forma de vida, proponiendo que lo que creemos real puede tornarse en sueño, no es un gesto de simple juego. Es sencillamente su búsqueda de que su labor literaria, su trabajo personal y su razón de ser —que es la literatura— sean parte más potente e importante de la sociedad, del diario vivir, del mundo cotidiano y material, global o como quiera llamarse. Si se entiende esta idea del mundo como un libro se pueden recomponer los entendidos comunes que el hombre no dedicado a las letras tiene acerca de la literatura. Ella, que en la vida cotidiana, en el mundo real y pragmático, ha sido siempre un lugar marginado —cuyo papel fue el de una forma de ocio, de relajación y diversión pasajera—, puede organizar ahora el diario vivir.

A lo que se quiere llegar con esto es a una literatura que construya sus propios modos de influir en los textos reales que posteriormente conformarán su cuerpo crítico, su dossier. Y luego, que éste sea también una forma de la literatura. O sea, que no la diseccione para su exposición, sino que la enriquezca con su comentario. Por lo tanto, es absolutamente viable que un texto crítico, académico, produzca más sentidos a la ficción, contaminándose primero con ella. La crítica literaria que no se moje con la literatura, que no asuma a la Ficción y no fabule, sería una crítica ineficaz, laxa, percedera.

Borges identifica espacios de confrontación y equilibrio de diversas literaturas en diversos tiempos, como si organizara para un propósito determinado los textos que ha leído. Este repaso sobre obras, clásicas o contemporáneas, solventa la idea de que la literatura no es un proceso de novedad de escritura, sino de un proceso de novedad de lectura. Si Borges descubre que toda escritura de un texto es producto de "ingenuidades lectivas", la composición de una literatura metaficticia no es otra cosa que la apelación al lector para que éste reestructure sus modelos de lectura y actualice sus proyectos mentales. Lo intenso de esta visión es que el punto neurálgico es solamente la literatura.

Las complacencias de una lectura estancada empiezan a desestabilizarse cuando un tipo de escritura no responde a parámetros analíticos comunes y, en otro plano, a parámetros lógicos racionales. Se plantea así un modo distinto de lectura, la formación de un lector que contribuya al fluido de la literatura y que la continúe en una crítica que fabule, que sí diga algo. La literatura leída con literatura es una literatura reforzada, potencializada, responsable, en suma, eficaz. Escribir, leer e interpretar son acciones con las que todos y cada uno de los individuos busca resolver todas y cada una de sus preguntas, que en realidad son una sola pregunta, eterna y universal...

## ANEXOS

En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.

*Jorge Luis Borges*

El cine tiene la posibilidad de hacer entrar la tradición literaria, la literatura, de un modo desviado, en el sentido, por ejemplo en que Hitchcock remite a Kafka. *The Wrong Man* es su versión de *El proceso*.

*Ricardo Piglia*

## SOBRE LITERATURA

### El caso José María Arguedas

La metaficción puede manifestarse de múltiples formas en la literatura. La pretensión de borrar distancias entre lo real y lo ficticio puede ser el punto más fuerte de esta técnica. Pero, ¿qué sucede cuando los hechos reales se ven realmente determinados por la literatura? En el caso de José María Arguedas, por ejemplo, y su *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, edición póstuma), se puede presenciar la gestación de una obra que procura no hacer distinción entre el autor y el narrador de la novela como tal. Arguedas escribe un texto híbrido que contiene autobiografía, ficción novelesca, crítica literaria, mito y leyenda. Escribe también sobre sus dilemas como escritor y sobre el proceso de escritura de su propia novela. En ella anuncia de forma repetida —ya lo había anunciado en otros textos, en cartas y en testimonios orales— su suicidio. Y efectivamente, poco tiempo después, se suicida con dos tiros precisos.

Mario Vargas Llosa, respecto a este asunto, resalta el hecho de que el suicidio real y efectivo de Arguedas hace que su novela cobre el peso apropiado, pues sino las *últimas voluntades del narrador serían desplantes, fanfarronería, un juego no demasiado entretenido por la hechura desmañada de muchas páginas* [Vargas Llosa 1980: 6-7]. Arguedas, suicidándose, ha convertido su novela en un anuncio profético alarmante. La ficción determina su vida: su ficción anuncia su muerte, y ésta realmente acontece. Pese a que la idea que maneja la crítica



literaria —continúa Vargas Llosa— acerca de lo ingenuo de buscar significaciones al texto literario fuera de él (en la vida del autor, especialmente), la forma en que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se presenta no puede prescindir de todo lo que rodea a Arguedas como persona real. Gilmar González llama a esto la vida privada de Arguedas, en oposición a una vida pública, la cual todos conocían y de la cual el público se *sirve* [...] *para apropiarse de lo privado* [González 1997: 6], de lo que no debería interesarles. De hecho, Arguedas, intuyendo esto, finge una posición personal para los fisgones que rastrean todos sus escritos, incluyendo cartas íntimas y registros de declaraciones públicas. Es decir, la fama de José María Arguedas era tal, que él mismo presentaba al público datos y confesiones de una vida que él quería que todos le adjudicaran.

Su vida privada, la que realmente no determina la lectura de sus escritos, la que se veía reducida a mínimos momentos de intimidad, es cosa aparte. De todos modos, Arguedas hizo de sus actitudes, de sus declaraciones fingidas (léase fabuladas) y de su vida —y su muerte— una ficción. Quizá ésta sea la prueba más comprometida de una verdadera determinación de la Realidad por la Ficción. El espacio de la biografía del autor se vuelve vital a la hora de leer *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Luego, este espacio se convierte en una prolongación de la novela. Los acontecimientos de la vida de José María Arguedas se entienden *a través* de su literatura. Es su novela la que va construyendo la Realidad *de* su autor.

## Otras metaficciones bolivianas

Hay muchas obras bolivianas que usan mecanismos metaficticios para sostenerse. Cabe señalar que el primero de los intentos de literatura auto-consciente es *Pirotecnia* (1936) de Hilda Mundy, donde luego de pedir al lector mojar el dedo para mover la página y comenzar a leer, la autora reflexiona acerca de su misma prosa —bastante poética, por cierto—, obligando a una reflexión sobre la literatura o lo que, como pasa en su caso, ni siquiera pretende llegar a serlo. Importante también es la obra de Augusto Céspedes que, en el mismo año, logra con *Sangre de mestizos* (1936) una especie de recopilación de historias supuestamente verídicas. Los narradores en los cuentos que conforman *Sangre de mestizos* son reconstructores de historias escuchadas y de diarios perdidos. Sólo hacen su aparición en un pequeño epígrafe que luego cede la voz al verdadero protagonista. En realidad ellos no hablan casi nada, pero son ellos quienes dan el permiso y la viabilidad para que la historia llegue a nosotros, tanto en su papel de recolectores o rescatadores de escritos perdidos. En otros casos, precisamente en los cuentos donde no existen epígrafes o preámbulos donde se presenten los narradores que recopilan las historias, se puede notar también un afán de los personajes por llegar a la escritura o, en todo caso, por construir la misma historia que están contando. «La paraguaya», por ejemplo, es una indagación de la vida de un muerto a través una foto que encuentran en su bolsillo. Todo este trabajo ofrecido como el cuento que se lee es el trabajo de imaginación de otro trabajo de

imaginación: un cuento contado por un personaje de cuento, una historia ficticia relatada por un ente de ficción.

En otros casos menores también se puede citar rápidamente *El run run de la calavera* (1986) de Ramón Rocha Monroy, donde los caracteres escritos, las letras como tales son el piso y la realidad de los personajes y la narración se encarga en muchas partes de contar tal situación; así una letra "O" sirve de escalera y una "L" de jabalina a los personajes y, entre ellos, el protagonista se da cuenta de que es un personaje ficticio que sólo puede "salir" del libro cuando alguien lo lea. Luego *Tirinka* (1969) de Jesús Urzagasti, donde el narrador es el personaje ficticio en elaboración y la "historia" que cuenta, entre otras, es la forma en que su escritor trata de elaborarlo; así se invierten los papeles y este narrador, ahora escritor, convierte a su autor en su personaje... Entre otros desvaríos están *De la ventana al parque* (1992) o *Los tejedores de la noche* (1996), novelas también de Urzagasti, donde lo imaginado es lo que interesa. En la primera se especula acerca de todas aquellas posibilidades que se hubiesen dado si dos o más personas, ahora muertas, se hubiesen conocido en vida. En la segunda la trama pretende "imaginar" las cosas para que luego existan; así, basta imaginar una casa o un automóvil para que aparezcan ahí y el protagonista pueda darles uso; quizá la misma ilusión es la que sugiere la trama y aquellos diálogos y acciones son meramente imaginarios.

Finalmente, por su evidente herencia cervantina son quizá más valiosos y rescatables aquellos tomos que conforman *El loco* (1966) de Arturo Borda. Esta obra se estructura a partir de la misteriosa desaparición del inquilino del caserón "El Hogar del Pobre", lugar donde la policía realiza las investigaciones pertinentes y presenta un inventario de lo encontrado en el cuarto del desaparecido, a quien llamaban El Loco. El

redactor del inventario, Saúl A. Katari, investigador a cargo, señala entre la lista el hallazgo de unos manuscritos que seguidamente presenta (léase publica) y que vienen a ser *El Loco*, la obra como tal. Clásico recurso es éste de la literatura universal: la presentación de un misterioso manuscrito, un prologador imaginario (Saúl A. Katari) y finalmente la atribución del libro, "mientras se reclame por su paternidad" a Arturo Borda, quien a su vez opina que la verdadera responsabilidad debería ser asumida, finalmente, por la Editorial "Las Américas", otro ente imaginario para quien él, supuestamente, trabaja. Los manuscritos como tales son un híbrido; su borgeana presentación los justifica: es terriblemente oscura y confusa, quizá más que el contenido mismo de los manuscritos, pues abisma la ficción de forma aterradora.

## **SOBRE CINE**

### **The Neverending Story (Dialogue)**

*(Atreyu enters the room. As the door closes behind him. Before him was the Childlike Empress in person. She sits silently on her bed, her gaze never leaves Atreyu.)*

CHILDLIKE EMPRESS: Atreyu, why do you look so sad? *(He takes off the AURYN and hands it to her. She looks at it, and then him for an explanation.)*

ATREYU: I have failed you, Empress.

CHILDLIKE EMPRESS: No, you haven't. You brought him with you.

ATREYU: Who?

CHILDLIKE EMPRESS: The earthling child, the one who can save us all.

ATREYU: You knew about the earthling child?

CHILDLIKE EMPRESS: Of course. I knew everything. *(Atreyu grows angry with her.)*

ATREYU: My horse died, I nearly drowned. I just barely got away from The Nothing... For what? To find out what you already knew?

CHILDLIKE EMPRESS: It was the only way to get in touch with an earthling.

ATREYU: But I didn't get in touch with an earthling!

CHILDLIKE EMPRESS: Yes, you did. *(Bastian sits up slowly as we hear what she's saying.)* He has suffered with you. He went through everything you went through. And now, he has come here... with you. He is very close, listening to every word we say. *(Atreyu looks around, as does she)*

BASTIAN: What? *(Two fragments of Fantasia collide and explode shaking the Tower violently.)*

ATREYU: Where is he? If he's close, why doesn't he arrive?

CHILDLIKE EMPRESS: He doesn't realize he's already part of *The Neverending Story*.

ATREYU: *The Neverending Story*? What's that?

CHILDLIKE EMPRESS: Just as he is sharing all your adventures others are sharing his. They were with him when he hid from the boys in the bookstore...

BASTIAN: But that's impossible!

CHILDLIKE EMPRESS: ...they were with him when he took the book with the AURYN symbol on the cover in which he's reading his own story... right now.

BASTIAN: I can't believe it! They can't be talking about me. *(The Ivory Tower tracks. Atreyu turns around to see where it cracked, and then he turns back to the Empress.)*

ATREYU: What would happen if he doesn't appear?

CHILDLIKE EMPRESS: Then our world will disappear. And so will I.

ATREYU: How could he let that happen?

CHILDLIKE EMPRESS: He doesn't understand that he's the one with the power to stop it. He simply can't imagine that one little boy could be that important.

BASTIAN: Is it really me?

ATREYU: Maybe he doesn't know what to do.

BASTIAN: What do I have to do?

CHILDLIKE EMPRESS: He has to give me a new name. He has already chosen it. He just has to call it out.

BASTIAN: But it's only a story. It's not real. It's only a story. (The Ivory Tower shakes and cracks some more. Alreyu falls over backward and is knocked unconscious.) Atreyu, no!

CHILDLIKE EMPRESS: iAtreyu...! (The courtyard is being taken amor by the Nothing. &cause o/ Bast an's new found disbelief the Nothing has grown st ronger and is now attacking the last rema iring part of Fantasia.) Bastian! Why don't you do what you dream, Bastian?

BASTIAN: But I can't! I must keep my feet on the ground.

CHILDLIKE EMPRESS: Call my name! Bastian, please, save us!

BASTIAN: All right! I'll do it! save you! I will do what I dream! (He climbs up to the window and opens it. He leans out loto the storm and calls out the name he had chosen for her)

(Darkness, pirre and black as night. We hear Bastian speak)

BASTIAN: Why is it so dark?

CHILDLIKE EMPRESS: In the beginning, it is always dark. (A small light appears and starts growing until the two children's faces are illuminated. It is coming from un object io Childlike Empress' hand. Bastian looks at it.)

## Cine dentro del cine

La historia del cine y sus propuestas respecto al tema de jugar con los niveles de la Realidad y la Película como producto ficticio, cuestionándolos en varias formas, es también larga y apasionante. No está demás mencionar algunas que, aunque en otro formato y en otra perspectiva —la obsesión esta vez gira alrededor de películas y no ya alrededor de libros—, son el reverso de una propuesta nacida en la literatura. Lejos de querer explorar todas las películas que presentan algo de metaficción —tarea casi infinita, al igual que la de explorar todos los libros metaficticios—, el propósito de los siguientes párrafos es dar cuenta (cronológicamente) de algunos de los mecanismos que utiliza el cine, que no son muy distintos de los de la literatura.

o *The Last Action Hero* (1993), del director John McTiernan, es una película donde un por la acción de un boleto mágico, *ingresa* a la película que está mirando y comienza a vivir las aventuras junto al héroe (léase Arnold Schwarzenegger), un espectacular policía que realiza una Infinidad de hazañas a diestra y siniestra. Este héroe ficticio empieza a ser cuestionado por el niño "real", visitante ahora de su mundo, que no hace otra cosa que maravillarse del funcionamiento de la película, pues él es un espectador voraz de películas —al igual que Bastián lo es de libros— y, por lo tanto, buen conocedor de sus procedimientos. Y es así como no para de *delatar*, a cada momento, las fingidas acciones de las películas de acción hollywoodenses, exponiendo la típica condición de los héroes, de



los villanos y de los demás personajes, donde él mismo se descubre como el personaje cómico, añadido ahora a esta película dentro de la película. Al final, es importante mencionar, este héroe ficticio es llevado por el niño al mundo real, donde sufre una depresión de carácter existencial por haber comprobado tener una vida falsa. Allí conoce al actor que interpreta su papel, enfrentándosele cara a cara en la función premier de su película (léase *su* vida). Hay una riña y un show, una entrevista y un hacha. Luego se establece aquella lucha secreta donde la Ficción interfiere en la Realidad para salvarla y ésta nunca se entera de ello. Valga aclarar, como dato final, que en este mundo donde los personajes se creen reales también existen tiendas de alquiler de vídeos y cines, lógicamente. Estos personajes de ficción, son asimismo, espectadores de otros personajes de ficción.

o *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar es un *thriller* español que pretende hacer una disquisición sobre lo que se cree real y lo aparentemente falso. El protagonista es un hombre que, pese a tener mucho dinero, juventud y buena apariencia, no logra tener el amor de la mujer que ama. Luego de un terrible accidente que le deforma el rostro y que los médicos no pueden curar, sufre una enorme depresión que le hace odiar su vida. Un día, sin embargo, la mujer de su vida llega a amarlo, los médicos le comunican que hay una nueva cirugía que lo ayudará y así su vida se arregla por completo. Ahora es completamente feliz... Pero de pronto, en esta vida supuestamente feliz, empieza a notar errores mayúsculos que lo llevan a la locura y al crimen. En la búsqueda de respuestas le es revelada la verdad: su vida como tal es un sueño. Él ha sido criogenizado hace varias décadas, pues después de su accidente y su depresión optó por el suicidio, firmando antes un contrato con una empresa revolucionaria que, mediante computadoras, le ha hecho

creer que continúa con su vida. Toda esa felicidad de la que gozaba ha sido un simulacro. Todo lo que creía real —sus amigos, su amada, sus médicos— se descubre ilusorio.

o *The Truman Show* (1997) de Peter Weir es una película que presenta la realización del más ambicioso *reality* show de todos los tiempos. En éste, como en todo *reality*, se sigue la vida cotidiana de Truman (léase Jim Carrey), un hombre común y corriente que lleva una vida completamente normal. Los televidentes de este programa ven *todas* las actividades diarias de Truman, desde dormir e ir al baño hasta la forma en que trata de encontrar a la mujer ideal. El argumento de la película está en la torcida mente del productor de este *reality*, pues ha decidido que Truman ignore que su vida es un show para la gente. Para ello lo ha criado desde niño, otorgándole una historia conmovedora donde pierde a su padre en un fatal accidente —uno de los tantos momentos que el público disfrutó— y donde ama a una mujer que en realidad es una actriz. El único propósito, en esta suerte de morbosidades, es mostrar al público emociones reales... Reales para Truman, pues para los espectadores todo se da a la manera de una telenovela. Él, por su parte, comienza a darse cuenta de esta farsa y de todas las incoherencias de su realidad —un enorme set de televisión donde todos actúan y escriben el destino—. Luego de toda una aventura, huye de esta vida, revelándose a su productor (léase autor) y adquiriendo aquella libertad y aquella privacidad que nunca le dejó tener.

o *Matrix* (1999) de Larry y Andy Wachowski es un *film* de ciencia ficción que muestra a un mundo destruido luego de la guerra entre hombres y computadoras. Éstas últimas, en su victoria, utilizan cuerpos humanos en suspensión para alimentarse y proporcionarse

energía. Los mantienen en cápsulas especiales donde los crían, entre fluidos orgánicos y cables insertados a sus organismos. Les otorgan a estos hombres y mujeres una vida aparente por medio de una infinidad de programas (léase *software*) que les hacen creer que viven en un mundo normal y llevan también una vida totalmente normal, con las vicisitudes y rutinas de toda vida común. Así se da este mundo... Pero unos cuantos sobrevivientes han salido de esta vida virtual y preparan y entrenan a una comunidad de rebeldes para dar un contraataque a las máquinas. Aquellos a quienes rescatan de las cápsulas y les ofrecen la verdadera verdad, sufren el horror de este mundo aniquilado y la inversa pesadilla de saber que esa vida que vivían era un impresionante programa de computadora.

o *The Others* (2000), la más reciente producción de Alejandro Amenábar, es una película donde una mujer y sus dos hijos tienen que lidiar con una serie de hechos que hacen pensar que su vieja casona está habitada por espíritus. Las múltiples dudas que provoca la película no encuentran explicación lógica. Pero el final ofrece la menos esperada, pues en realidad los espíritus habitantes de la casa eran ellos y no aquellos otros de los cuales recibían noticias. En su terquedad de no aceptar su muerte, esta madre (léase Nicole Kidman) y sus niños continuaron —y continuarán— viviendo una vida que no es tal, aunque para ellos, en su decisión, esto no importa. Lo que ellos quieran creer será su realidad.

o *Van lila Sky* (2001) de Cameron Crowe es la versión americana de la española *Abre los ojos*. Quizá por su misma condición hollywoodense sea más conocida. Las diferencias son un perro en lugar de un gato, alguna prolongación innecesaria en una escena sexual y la

presencia de un cuadro de Monet. El detalle que sirve de nexo y de nostalgia es la presencia de la misma actriz estelar (léase Penélope Cruz) cinco años más vieja, por supuesto.

o *Monsters, Inc.* (2001) del director Pete Docter es una película de animación que, junto a sus créditos finales, añade los "errores de filmación" —aquellas cómicas escenas que no salieron bien y se tuvieron que filmar nuevamente y se presentan al público como anécdota final—. Sin embargo, estos errores de filmación no existen, pues no hay actuación ni mucho menos intervención de actores: son dibujos animados que utilizan sólo las voces de unos actores. Entonces esta película *se pretende* (de manera irónica y muy cómica, obviamente) como un filme real, donde ella misma se *inventa* un proceso de filmación, unos errores de actuación y todo lo que conllevaría el asunto. Esto obliga a pensar que todas aquellas películas que añaden al final esos errores de filmación (todas las de Jackie Chan, por ejemplo), están, de una u otra forma, conscientes de su calidad ficticia y develan el engaño. Así se pondría en crisis aquel supuesto mimético que no sólo atañe a películas, sino a libros también y que reza: *Basado en hechos reales*.

## BIBLIOGRAFÍA

El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.

*Jorge Luis Borges*

Los datos que a continuación se detallan remiten a toda la bibliografía consultada y utilizada, en especial para las citas textuales que en el cuerpo del trabajo utilizan una sangría distinta o están incorporadas al texto y diferenciadas con letras itálicas. Los corchetes que se utilizaron para las referencias bibliográficas contienen el apellido del autor, que se lo puede buscar aquí en orden alfabético, y el año de la edición manejada, que aquí se ordena cronológicamente. Una vez remitido al libro o artículo se indica el número de página a donde pertenece la cita. En el caso de los epígrafes no se indica el dato por motivos estilísticos y para evitar la relación o confrontación, que en su contexto, podría (a)tracr entendidos no deseados.

#### ANÓNIMO

- 1956 Las mil y una noches. Versión del árabe por Gustavo Wel  
Barcelona, Iberia.
- 1986 Las mil y una noches (Antología). Prólogo de Teresa E. Rohde.  
México, Porrúa.

#### ALAZRAKI, Jaime

- 1968 La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid, Gredos.

#### ALAZRAKI, Jaime (comp.)

- 1976 Jorge Luis Borges. Madrid, Taurus.

#### ANTEZANA, Luís H.

- 1990 «Érase una vez... "El Otro gallo"» en SUÁREZ, Jorge. El otro gallo. Sucre, Universidad Andina Simón Bolívar.

- 1999 *Teorías de la lectura.* Cochabamba, CESU - UMSS / Plural.  
 2000 *Álgebra y fuego. Lectura de Borges.* La Paz, Nuevo Milenio.
- ARGUEDAS, José María
- 1992 *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell. México, Archivos.  
 1993 *Los ríos profundos.* Lima, Horizonte.
- AUERBACH, Erich
- 1975 *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México, Fondo de Cultura Económica.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández (de)
- 2001 *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Edición de Luis Gómez Canseco. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BACARREZA, Leonardo
- 1998 *Jacques el fatalista: la pasión de batirse a duelo.* Cuadernos de Literatura N° 22. La Paz, Carrera de Literatura - UMSA.
- BALLESTEROS, Jesús
- 1989 *Posmodernidad: decadencia o resistencia.* Madrid, Tecnos.
- BASTOS, Isabel
- 1995 «Jonás o la postmodernidad burlada». Postura leída en el Encuentro Literario Boliviano-Chileno. Santiago, 7 de junio.
- BARTH, John
- 1976 «Literatura del agotamiento» en ALAZRAKI, Jaime (comp.). *Jorge Luis Borges.* Madrid, Taurus.

BARRENECHEA, Ana María

1967 *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges.* Buenos Aires, Paidós.

BERISTÁIN, Helena

1997 *Diccionario de retórica y poética.* México, Porrúa.

BERMAN, Marshall

1994 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Traducción de Andrea Morales Vidal. México, Siglo XXI.

BIOY CASARES, Adolfo

1998 *La invención de Morel.* Madrid, Alianza.

BLOOM, Harold

1996 *El canon occidental. La escuela de los libros de todas las épocas.* Traducción de Damián Alou. Barcelona, Anagrama.

BORDA, Arturo

1966 *El loco* (3 tomos). La Paz, Honorable Municipalidad.

BORGES, Jorge Luis

1971 *El hacedor.* Buenos Aires, Emecé.

1977 *El Akph.* Madrid, Alianza.

1979 *Borges oral.* Buenos Aires, Emecé.

1985 *Prosa completa.* Barcelona, Bruguera.

1986 *Textos cautivos.* Buenos Aires, Tusquets.

1996 *Historia universal de la infamia.* Madrid, Alianza.

1996a *El libro de arena.* Madrid, Alianza.

1998 *Ficciones.* Madrid, Alianza.

1999 *Autobiografía.* Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires, El Ateneo.

2000 *Otras inquisiciones.* Madrid, Alianza.



- 2005 *Prólogos con un prólogo de prólogos.* Madrid, Alianza.  
 2005a *Textos cautivos.* Madrid, Alianza.
- BORGES, Jorge Luís y BIOY CASARES, Adolfo
- 1996 *Los mejores cuentos policiales.* (2 tomos). Madrid, Alianza.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina
- 1997 *Antología de la literatura fantástica.* Buenos Aires, Sudamericana.
- BRADBURY, Ray
- 1974 *Crónicas marcianas.* Traducción de Francisco Abelenda. Buenos Aires, Minotauro.
- BREUER, Rolf
- 1998 «La autoreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett» en WATZLAWICK, Paul (comp.) *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
- 2000 *La vida es sueño en Teatro.* Barcelona, Océano.
- CARVALHO, Hornero
- 2000 «Jorge Suárez al pie de la letra» en *El juguete rabioso* N<sup>o</sup> 21, del 12 al 25 de noviembre.
- CASULLO, Nicolás (comp.)
- 1989 *El debate modernidad-posmodernidad.* Buenos Aires, Puntosur.

CASTRO, Américo

1973 *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Moguer.

CERVANTES, Miguel (de)

1946 *Novelas ejemplares*. Buenos Aires, Espasa.

1960 *El ingenioso hidalgo don quijote de la Mancha*. Barcelona, Iberia.

1966 *Teatro completo*. Barcelona, Iberia.

1969 *Los trabajos de Pendes y Scyismunda*. Madrid, Castalia.

1972 *Entremeses*. Madrid, Aguilar.

1975 *Obras completas*. Madrid, Aguilar.

2000 *Don quijote de la Mancha*. Madrid, Jorge Mestas Ediciones.

2005 *Don quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Real Academia Española.

CÉSPEDES, Augusto

2000 *Sangre de mestizos*. La Paz, Juventud.

CORTÁZAR, Julio

1988 *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI.

1998 «Vida de Edgar Allan Poe» y «Notas» en POE, Edgar Allan.  
*Cuentos* (2 tomos). Madrid, Alianza.

2000 *Cuentos completos* (2 tomos). México, Alfaguara.

2001 *Rayuela*. Madrid, Alfaguara.

CHUANG TZU

1997 «El sueño de la mariposa» en BORGES, Jorge Luís, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina. *Antología de literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana.

DERRIDA, Jacques

1986 *De la gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México, Siglo XXI.

DIDEROT, Denis

1977 *Jacques el fatalista y su amo*. Edición bilingüe. Traducción de Francisco Lafarga Maduell. Barcelona, Bosch.

ENDE, Michael

1995 *El espejo en el espejo*. Traducción de Susana Constante. Madrid, Alfaguara.

1996 *Carpeta de apuntes*. Traducción de Carmen Gauger. Madrid, Alfaguara.

1998 *La historia interminable. De la A a la r*. Con letras y dibujos de Roswitha Quadflieg. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid, Alfaguara.

1998a *Momo o la extraña historia de los ladrones del tiempo y de la niña que devolvió el tiempo a los hombres*. Traducción de Susana Constante. Madrid, Alfaguara.

2006 *La historia interminable. De la A a la Z*. Con letras y dibujos de Roswitha Quadflieg. Traducción de Miguel Sáenz. Madrid, Alfaguara.

ECO, Umberto

1985 *El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen.

FERNÁNDEZ, Macedonio

1991 *Poesías Completas*. Edición de Carmen de Mora. Madrid, Visor.

1995 *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición de Fernando Rodríguez Lafuente. Madrid, Cátedra.

1996 *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor.

FLAUBERT, Gustave

2000 *Bouvard y Pécuchet*. Madrid, Cátedra.

FOUCAULT, Michel

1989 *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

2001 *Cien años de soledad*. Edición de Jacques Joret. Madrid, Cátedra.

GEERTZ, Clifford

1997 *El antropólogo como autor*. Traducción de Alberto Cardín. Barcelona, Paidós.

GONZÁLES, Gilmar

1997 *La vida pública y la vida privada de J. M. Arguedas*. Cuadernos de Literatura N° 5. La Paz, Carrera de Literatura - UMSA.

HUTCHEON, Linda

1980 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Waterloo, Wilfred Laurier UP.

JAKOBSON, Roman

1975 *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.

JUARROZ, Roberto

2000 *Poesía y realidad*. Valencia, Pre-textos.

KUNDERA, Milan

1987 *El arte de la novela*. Traducción de Fernando Valenzuela. Barcelona, Tusquets.

1993 *Los testamentos traicionados*. Traducción de Beatriz de Moura. Barcelona, Tusquets.

LAFFORGUE, Martín (comp.)

1999 *Antiborges*. Buenos Aires, Vergara.

LEZAMA LIMA, José

1985 *Paradiso*. Bogotá, Oveja Negra.

LUDMER, Josefina

1985 *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

1988 *El genero gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.

LYOTARD, Jean-François

1989 *La condición postmoderna*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra.

LLANOS, Rosario

2000 *La historia interminable y el proceso de escritura-lectura*. Tesis de Licenciatura. La Paz, Carrera de Literatura —UMSA.

MELVILLE, Herman

1972 *Bartleby, el escribiente en Seis grandes novelistas norteamericanos traducidos por seis grandes escritores argentinos*. Traducción y Prólogo de Jorge Luís Borges. Buenos Aires, Emecé.

1990 *Bartleby, el escribiente*. Bogotá, Norma.

MONTES VANUCCI, José Wolfango

1987 *Jonás y la ballena rosada*. Santa Cruz, Mercurio.

MUNDY, Hilda

2004 *Pirotecnia*. La Paz, La Mariposa Mundial/Plural.

NABOKOV, Vladimir

- 1994 *Habla, memoria*. Traducción de Enrique Murillo. Barcelona, Anagrama.
- 1999 *La defensa*. Traducción de Sergio Pitol. Barcelona, Anagrama.
- 1999a *La verdadera historia de Sebastián Knight*. Traducción de Enrique Pezzoni. Barcelona, Anagrama.
- 1999b *Rey, Dama, Valet*. Traducción de Jesús Pardo. Barcelona, Anagrama.
- 2000 *Pálido fuego*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Anagrama.
- 2000a *Lolita*. Traducción de Enrique Tejedor. Barcelona, Bibliotex.
- 200013 *El hechicero*. Traducción de Enrique Murillo. Barcelona, Anagrama.
- 2003 *Ada o el ardor*. Traducción de David Molinet. Barcelona, Anagrama.

PAZ SOLDÁN, Alba María y WIETHÜCHTER, Blanca

- 2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. (2 tomos). La Paz, PIEB.

PEREC, Georges

- 1989 *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Traducción de Menene Gras Balaguer. Barcelona, Anagrama.
- 2000 *La vida instrucciones de uso*. Traducción de Josep Escué. Barcelona, Anagrama.

PÉREZ-REVERTE, Arturo

- 1998 *El club Dumas*. Madrid, Alfaguara.

PIGLIA, Ricardo

- 1995 *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Seix Barral
- 2000 *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- 2001 *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama.
- 2005 *El último lector*. Barcelona, Anagrama.

PIRANDELLO, Luigi

2001 *Seis personajes en busca de autor*. Traducción de Marina Massa-Carrara. Buenos Aires, Jorge Mestas Ediciones.

POE, Edgar Allan

1998 *Cuentos* (2 tomos). Traducción, Prólogo y Notas de Julio Cortázar. Madrid, Alianza.

RECACOECHEA, Juan (de)

1994 *American Visa*. La Paz, Los Amigos del Libro.

RÍOS, Rubén H. (comp.)

1994 *Para una metafísica argentina. Antología del pensamiento del Macedonio Fernández*. Buenos Aires, Corregidor.

ROCHA MONROY, Ramón

1986 *El run run de la calavera*. La Paz, Los Amigos del Libro.

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro

1995 *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá, SI.

RODRÍGUEZ LAMENTE, Fernando

1995 «Estudio liminar a *Museo de la Novela de la Eterna*» en FERNÁNDEZ, Macedonio. Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci

1983 *Amadís de Gaula*. Bogotá, Oveja Negra.

ROHDE, Teresa E.

1986 «Prólogo» a *Las mil y una noches (Antología)*. México, Porrúa.

SAER, Juan José

2000 *El concepto de ficción.* Buenos Aires, Ariel.

SARLO, Beatriz

1994 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura al la Argentina.* Buenos Aires, Espasa/Ariel.

1995 *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires, Ariel.

SHAKESPEARE, William

1974 *Obras completas. (2 tomos)* Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Asuma Marín. Madrid, Aguilar.

STERNE, Laurence

1967 *Viaje sentimental por Francia e Italia.* Estudio preliminar de Francisco Luis Cardona Castro. Barcelona, Bruguera.

1978 *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy.* Traducción y notas de Javier Marías. Madrid, Alfaguara.

2002 *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy.* Traducción de José Antonio López de Letona. Edición de Fernando Toda. Madrid, Cátedra.

SUÁREZ, Jorge

1985 *El otro gallo.* Sucre, Universidad Andina Simón Bolívar.

1990 *El otro gallo.* Estudio final de Luis H. Antezana. Cochabamba, Los Amigos del Libro.

TODA, Fernando

2002 «Estudio Preliminar a *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*» en STERNE, Laurence. Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, Miguel (de)

1989 *Niebla.* Madrid, Espasa-Calpe.



URZAGASTI, Jesús

- 1969 Tirilla]. Buenos Aires, Sudamericana.  
1992 *De la ventana al parque*. La Paz, OFAVIM.  
1996 *Los tejedores de la noche*. La Paz, OFAVIM.

VARGAS, Germán

- 1969 «Un personaje: Aracataca» en *Recopilación de textos sobre García Márquez*; La Habana, Casa de las Américas.

VARGAS LLOSA, Mario

- 1980 «Literatura y suicidio: el caso Arguedas» en *Revista Iberoamericana* N° 110-111. Pittsburg, enero-junio.  
1981 «José María Arguedas: Entre la ideología y la Arcadia» en *Revista Iberoamericana* N° 116-117. Pittsburg, julio-diciembre.  
1996 «**Lolita cumple treinta años**» en *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral.  
2005 «Una novela para el siglo XXI» en CERVANTES, Miguel (de). *Don quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Real Academia Española.

VATTIMO, Gianni

- 1985 *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa.  
2000 *En torno a la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.

VEGA, Julio (de la)

- 1986 *Cantango por dentro*. La Paz, Sierpe.  
1998 *Matías el apóstol suplente*. La Paz, Santillana.

VERA, Antonio

- 1999 *Casos y cosas. El impulso de inventar en Georges Perec*. Cuadernos de Literatura N° 25. La Paz, Carrera de Literatura — UMSA.

VILLENA, Marcelo

2003 *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX.* La Paz, IEB.

WATZLAWICK, Paul (comp.)

1998 *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Gedisa.

WHITE, Hayden

1990 *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* The Johns Hopkins University Press.

1992 ■ *The Contrera of the Forrar. Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

1992a ■ *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

## RECURSOS EXTRAÍDOS DE INTERNET

Los datos que a continuación se detallan remiten a los documentos electrónicos que se consultaron, en especial para ampliar los entendidos sobre el término "metaficción", de relativa novedad para la teoría literaria. Las ventajas de la Internet tienen que ver con la "frescura" de los artículos y la fácil accesibilidad a los comentarios de los textos de más difícil acceso, ya sea por el idioma o principalmente por la ubicación efectiva de determinado libro. Al igual que en la primera parte de la *Bibliografía*, la forma en que estos documentos son citados es por autor y fecha de elaboración, actualización o derechos de autor de la página electrónica, luego se indica su dirección, electrónica también. Entre paréntesis se coloca la fecha más reciente de consulta, que en la mayoría de los casos es meramente formal.

### ANÓNIMO

- 2000 «La metaficción»  
<http://www.d.umn.edu/~iseybolt/Movimientosculti/Metaficcion.html>  
(18/07/06)
- 2000a «Metaficción»  
<http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/09/metaficcin.html> (18/07/06)
- 2000b «La metaficción» <http://nataly.bol.ucla.edu/metafiction.html>  
(18/07/06)

### ALMEIDA, Iván

- 1999 «Las biografías de Borges y su lector modelo»  
<http://www.uiowa.edu/borges/vb3/woodall.htm> (24/03/06)

### ÁLVAREZ, José

- 1999 «Parodia e intertextualidad de dos argentinos»  
<http://literart.com/antologia/borgescortazar.htm> (31/03/06)

ARRÓSPIDE, Amparo

2006 «Best seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende»  
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/arrospideinv02.htm> (07/07/06)

BAJOUR, Cecilia y CARRANZA, Marcela

2003 «Lecturas: El libro álbum en Argentina»  
<http://www.educared.org.ar/imaginaria/10/7/libroalbum.htm> (07/04/06)

BORRERO, Lucía

2001 «Narrativas de fin de siglo para niños y jóvenes»  
<http://www.fundaciongsr.es/pdfs/fgsr/sugenct/Litinfl9.pdf#search=%2borrero%20lucia%20narrativas%20de%20fin%20de%20siglo%20para%20ni%C3%B1os%20y%20jovenes%20boletin%20resumenes%22> (21/04/06)

BRITO DÍAZ, Carlos

1999 «Cervantes al pie de la letra: *Don Quijote* a lomos del "Libro del Mundo"» <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf99/brito.htm>  
(28/04/06)

CARRERA, Liduvina

2006 «La prosa experimental de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses: Metaficción y transtextualidad»  
<http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/index.php?load=lapr.htm&seccion=143>(05/05/06)

COONROD MARTÍNEZ, Elizabeth

1998 «Back to the Future in Vanguardia Narrative: Martín Adán's Vision and Revisioning of the New Era»  
<http://www.cornermag.org/corner01/page13.htm> (12/05/06)

CORTÁZAR, Julio

2005 «El sentimiento de lo Fantástico»  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm> (19/05/06)

CHEONG SU-WEI, Audrey

2003 «The Dialectic of Metafiction and Neorealism in Calvino's  
`fiaron in the Trees'»  
<http://137.132.114.30/literature/students/audrey.html> (26/05/06)

ELYTIS, Odysseas

2001 «Borges: identidad y postmodernidad»  
<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/jw4.shtml> (02/06/06)

ESPINO BARAHONA, Erasto Antonio

2000 «Hacia una visión posmoderna de la historia en noticias del  
imperio» [http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n\\_imperi.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.html)  
(09/06/06)

FANLO, Isaías

2003 «El deseo según Almodóvar. A propósito de *Hable con ella*»  
[http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad\\_fcs.html](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad_fcs.html) (16/06/06)

FERRADA AGUILAR, Andrés

2004 «Ficción y metafiction en la narración de *Arthur Gordon Pym*  
de Edgar Allan Poe» [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342002005100004&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342002005100004&script=sci_arttext&tlng=es) (30/06/06)

FRESÁN, Rodrigo

2001 «De libros y escritores»  
<http://www.paginal2.com.ar/2001/suplc/Libros/01-08/01-08-26/nota2.htm> (07/07/06)

GARCÍA DUSSÁN, Pablo

2005 «El papel de la ironía y la metafiction en *El general en su  
laberinto*» <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/general.html>  
(14/07/06)

GARCÍA LANDA, José Ángel

- 2004 «“Unnullable Least”: Vacío y metaficción en el Beckett de los ochenta»  
[http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/unnullable.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/unnullable.html) (21/07/06)

GARCÍA TEMPLADO, José

- 1999 «Ficción y metaficción de Julián Templado»  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/templado.html> (28/07/06)

GURPEGUI PALACIOS, José Antonio

- 2002 «Introducción: contexto y perspectiva general del posmodernismo» <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/12337.asp>  
(04/08/06)

HAMED, Amir

- 1996 «Orientales: Uruguay a través de su poesía»  
<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Orientales6.htm>  
(11/08/06)

LAGOS, Jorge

- 1999 «Alvarez, Nicolás Emilio. *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Examen de Ficciones y El Aleph*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 1998. 258»  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17131999003400018&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17131999003400018&script=sci_arttext&tlng=es) (18/08/06)

LOMANA, Íñigo F.

- 1999 «Nabokov: En las postrimerías de la modernidad»  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/lomana.html> (25/08/06)

MONTAUBAN, Jannine

- 2000 «Ximena de dos caminos: el aprendizaje de la escritura»  
<http://www.fas.harvard.edu/~icop/jcanninemountaban.html> (01/09/06)

O'GRADY, Kathleen

1997 «Theorizing: Feminism and Postmodernity: A Conversation with Linda Hutcheon»  
<http://www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/research/grady-hutcheon.html>  
(08/09/06)

ORLOWSKI, Victoria

1998 «Metafiction» <http://www.english.emory.edu/Bahri/Metafiction.html>  
(1.5/09/06)

ORTIZ, Alejandra

1998 «Metaficción en cuentos y minicuentos»  
<http://www.letrealia.com/99/ensayo01.htm> (22/09/06)

PIEDRAS MONROY, Pedro A.

2001 «Historia y Metaficción Historiográfica» <http://www.h-debate.com/papers/tables/K/Pedro%20Piedras.htm> (29/09/06)

PINEDA CACHERO, Antonio

1999 «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (2 parte): de lo (neo)fantástico al Caos» <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>  
(06/10/06)

PORTOCARRERO, Melvy

1993 «La danza inmóvil: un prototipo de literatura postmodernista» <http://sincronia.cucsh.udg.mx/danza2.htm>  
(1.3/10/06)

RAGO, María Ana

2000 «Lenguaje y realidad en *Cien años (le soledad)* de Gabriel García Márquez» <http://www.salvador.edu.ar/ua1-7-gramma-01-01-19.htm>  
(20/10/06)

RODRIGUEZ, Jaime Alejandro

- 2002                    «Posmodernidad, literatura y otras yerbas»  
[http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/posmodernidad/menu\\_ficcion.htm](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/posmodernidad/menu_ficcion.htm) (12/05/06)
- 2002a                   «Examen de la metaficción en algunas novelas colombianas recientes»  
[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograficar\\_metaficcio/intro.html](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograficar_metaficcio/intro.html) (12/05/06)

SALIDO VICO, Juan

- 2005                    «Crítica y Ficción»  
[http://www.andala.com/Contents/Miscelanea/Libros/Criticas/cr%C3%A1tica\\_y\\_ficci%C3%B3n.htm](http://www.andala.com/Contents/Miscelanea/Libros/Criticas/cr%C3%A1tica_y_ficci%C3%B3n.htm) (17/02/06)

TORRENT LOZANO, Meritxell

- 2001                    «De Lolitas y otros males»  
<http://www.geocities.com/Paris/Rue/8759/lolita.html> (21/04/06)

URBINA, Nicasio

- 2002                    «La escritura en la obra de Ernesto Sábato: Autorreferencialidad y metaficción»  
<http://www.tulane.edu/%7Eurbina/NicasioHome.CritArt.ESesscr.html> (23/08/06)

WAUGH, Patricia

- 2000a                   «Pos\_modem Theories and Texts Theories of Metafiction»  
[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/metafiction.htm](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/metafiction.htm) (14/03/06)

ZAVALA, Lauro

- 1992                    «El sistema de miradas en Danzón y el futuro del lenguaje cinematográfico»  
<http://xochitl.uam.mx/cccad/librosenlinea/zavala/28danzon.pdf> (13/01/06)
- 1992a                   «El cuento mexicano en los albores del siglo XXI»  
<http://www.utp.ac.pa/revistas/cuentom.html> (11/01/06)



- 1998 «Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad» <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/lzmini.htm> (13/01/06)
- 1998a «Una tipología estructural de estrategias metaficcionesales en cine y literatura» <http://www.fortunecity.com/victorian/bacon/1244/cine.html> (13/01/06)
- 2000 «Una tipología estructural de estrategias metaficcionesales en cine y literatura» <http://www.fortunecity.com/victorian/bacon/1244/cine.html> (13/01/06)
- 2000a «Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueña* de Ana María Shua» <http://www.iacd.oas.or Interamer/Interamerhtml/Shua/monozavala.htm> (13/01/06)
- 2000b «Estrategias metaficcionesales en cine: Una taxonomía estructural» <http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/2lmetaficcione.pdf#search=%22una%20tipologia%20estructural%20de%20estrategias%20metaficcionesales%20en%20cine%20y%20literatura%20lauro%22> (13/01/06)
- 2000c «Cine Clásico, Moderno y Posmoderno» <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/lzavala.html> (13/01/06)
- 2006 «Ir al cine» <http://www.chasque.apc.org/frontpage/relacion/0007/visualizaciones.html> (05/06/06)
- 2006a «El cuento ultracorto bajo el microscopio» <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala1.htm> (05/06/06)

## ÍNDICE DE NOMBRES

... vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción.

*Ricardo Piglia*

El presente Índice de Nombres -que facilita la ubicación de cualquier nombre mencionado en este trabajo- responde solamente a la ubicación de nombres propios de personas (reales o imaginarias), y en algún caso a nombres propios de animales, no así de países, lugares, instituciones o asociaciones o planetas, mucho menos a títulos de libros o películas. Los números que acompañan a cada nombre indican la página donde se lo menciona, ya sea como cita o de forma directa, no así cuando es parte de un título de un libro o un artículo. Hay una pequeñísima reseña biográfica en algunos casos de relativa importancia y en otros la identificación de la labor por la cual el nombre (del hombre o la mujer, niño o niña) es citado a lo largo del cuerpo del trabajo.

## A

- ABELENDA, Francisco, *traductor de Ray Bradbury*, 131, 149  
ABRAHAM, *patriarca bíblico, padre de los hebreos*, 159, 149  
ADÁN, Martín, *poeta peruano*, 142, 152, 149  
ALAZRAKI, Jaime, *crítico y lector de Borges*, 128, 129, 149  
ALFARO, José María, *crítico español, lector de Cortázar*, 102, 149  
ALFONSO, *gran amigo de parrandas y debates de Aureliano Babilonia*, 83, 105, 149  
ALLENDE, Isabel, *escritora argentina*, 150, 149  
ALOU, Damián, *traductor de Harold Bloom*, 130, 149  
ALMEIDA, Iván, *lector de Borges*, 141, 149  
ÁLVAREZ, José, *crítico y lector de Borges y Cortázar*, 141, 149  
ÁLVAREZ, Nicolás Emilio, *crítico y lector de Borges*, 17, 18, 149  
ÁLVAREZ, Mario, *profesor boliviano de inglés, buscador infatigable de una visa americana, lector de novelas policíacas que, según él, no tienen nada de metaficción*, 67, 149  
ÁLVARO, *gran amigo de parrandas y debates de Aureliano Babilonia*, 83, 105, 149  
ANÓNIMO, *persona a quien se le atribuye la autoría de Las mil y una noches y ciertos textos sobre metaficción que rondan por la Internet*, 59, 60, 61, 128, 141, 149  
ANTEZANA, Luis H., *filólogo boliviano y profesor universitario, lector de Borges*, 14, 22, 23, 38, 40, 41, 62, 92, 105, 128, 138, 149  
ANTOLÍN RATO, Mariano, *escritor y traductor de Lyotard*, 135, 149  
AMENÁBAR, Alejandro, *director español de cine, guionista y compositor de música*, 123, 125, 149  
AMO, *acompañante infatigable de Jacques el fatalista; se dice que inconscientemente emula la imagen de cierto español de cuyo nombre no quiero acordarme*, 107, 155, 149

AMORIM, Enrique, *narrador uruguayo*, 15, 150  
 ARGUEDAS, José María, vi, *escritor y antropólogo peruano, muerto por mano propia después de innumerables anuncios*, 114, 115, 129, 154, 150  
 ARMSTRONG, Neil, *astronauta estadounidense, comandante de la misión lunar Apolo 11, en 1969; fue el primer ser humano que pisó la Luna*, x, 150  
 ARIOSTO, Ludovico, *poeta italiano, una de las figuras más destacadas del renacimiento*, x, 150  
 ARLT, Roberto, *narrador, dramaturgo y periodista argentino; también fue inventor, aunque no se habla mucho de ello*, 69, 150  
 ARRÓSPIDE, Amparo, *traductora y filóloga, lectora de Isabel Allende y estudiosa de la metaficción*, 142, 150  
 ASTRANA MARÍN, Luis, *biógrafo, escritor, periodista, ensayista y traductor español, lector de Shakespeare*, 138, 150  
 ATREYU, *cazador de búfalos púrpúreos y, entre otras cosas, héroe de Fantasía*, 27, 30, 47, 75, 150  
 ATREYU (interpretado por Noah Hathaway), *cazador de búfalos púrpúreos y, entre otras cosas, héroe de Fantasía*, 30, 31, 32, 33, 34, 47, 119, 120, 121, 150  
 AUERBACH, Erich, *uno de los más reputados investigadores de las culturas románicas*, 129, 150  
 AVELLANEDA, Alonso Fernández de, *pseudónimo empleado por el autor de la continuación apócrifa del Quijote Miguel de Cervantes, publicada en 1614; se desconoce su verdadera identidad mas no su odio hacia Cervantes*, 20, 22, 25, 36, 129, 150

## B

BACARREZA, Leonardo, *literato boliviano y lector de Borges*, 129, 150  
 BACHELARD, Gastón, *filósofo y ensayista francés, uno de los tantos matemáticos seducidos luego por las letras*, ix, 150  
 BACHELIER, Henri (Madame), *lectora de Herbert Quain*, 62, 150  
 BABILONIA, Aureliano, *último vástago de la saga de los Buendía, fundadores del pueblo de Macondo; descifrador y traductor de los manuscritos del gitano Melquíades*, 80, 81, 82, 83, 87, 88, 150, 154  
 BAJOUR, Cecilia, *profesora en Letras y estudiosa de la metaficción*, 142, 150  
 BALTASAR BUX, Bastián, *niño cleptómano, gran y voraz lector, sin embargo un cero ala izquierda en otros asuntos*, 26, 27, 28, 29, 45, 46, 47, 75, 82, 122, 150  
 BALLESTEROS, Jesús, *doctor en Derecho y profesor universitario, estudioso del posmodernismo*, 61, 129, 150  
 BANDIDO DE LA SIERRA NEGRA o PADILLA SIBAUTI, Luis, *bohémio y gran narrador*, 90, 91, 92, 93, 150, 158  
 BARCO, Óscar del, *traductor de Derrida*, 132, 150  
 BASTOS, Isabel, *literata boliviana y profesora universitaria*, 101, 129, 150  
 BASTIAN o BASTIÁN (interpretado por Barret Oliver), *apasionado y voraz lector, víctima de constantes agresiones por parte de unos pequeños delincuentes, responsable de la refundación del Imperio de Fantasía*, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 46, 150  
 BARTH, John, *escritor norteamericano, lector de Borges*, 19, 55, 56, 58, 60, 88, 129, 150  
 BARTHES, Roland, *crítico y semiólogo francés*, 60, 150  
 BARRENECHEA, Ana María, *lingüística y crítica literaria argentina, lectora de Borges*, 130, 150

BECKETT, Samuel, *escritor irlandés*, 150, 151, 154

BENICIA, *propietaria de una cabaña-pensión donde se organizan tertulias*, 89, 90, 91, 151

BERISTÁIN, Helena, *maestra en bibliotecología y en lengua y literatura españolas*, 17, 130, 151

BERNÁRDEZ, Aurora, *traductora argentina, fue la primera mujer de Julio Cortázar*, 136, 151

BERMAN, Marshall, *filósofo marxista y escritor norteamericano de origen judío*, 157, 130, 1.51

BIOY CASARES, Adolfo, *escritor argentino, amigo de Jorge Luis Borges, con quien escribió algunos libros*, 15, 58, 107, 130, 131, 1.32, 151

BLOOM, Harold, *crítico estadounidense y profesor universitario*, 130, 149, 151

BLOY, León, *escritor francés, católico y converso*, 23, 127, 151

BORDA, Arturo, *pintor y escritor boliviano obseso del Illimani; se dice que murió por beber un trago de ácido muriático en vez de pisco*, 117, 118, 130, 151

BORGES, Jorge Luis, *escritor, poeta y crítico argentino, lector de Herbert Quain; sufrió siempre problemas de la vista y a cierta altura de la vida quedó totalmente ciego, cosa que no impidió que siguiera viviendo para y con los libros*, IV, v, VIII, x, XI, XII, XIV, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 45, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 77, 84, 87, 88, 93, 102, 105, 107, 109, 111, 112, 113, 127, 130, 131, 132, 135, 138, 141, 143, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 159, 160

BORRERO, Lucía, *profesora universitaria y estudiosa de la metaficción*, 59, 142, 151

BRADBURY, Ray, *escritor estadounidense de muchos relatos de ciencia ficción, producto, según muchos, de sus múltiples y aterradoras pesadillas de la infancia*, 131, 149, 151

BREUER, Rolf, *filólogo nacido en Viena, profesor universitario, lector de Samuel Beckett*, 53, 141, 151

BRITO DÍAZ, Carlos, *profesor universitario, lector de Cervantes*, 142, 151

BROWNING, Robert, *poeta inglés; sus novedosas técnicas literarias influenciaron notablemente en algunos poetas modernos*, 23, 24, 151

BUENDÍA, Aureliano, *uno de los más recordados miembros de la familia Buendía, fundadores de Macondo; llegó a ser coronel*, 86, 106, 151

BUENDÍA, José Arcadio, *fundador de Macondo, hombre obstinado y curioso; junto a su esposa Úrsula Iguarán llegaron a tener tres hijos pese a su miedo de engendrarlos con una cola de chanco debido a sus lazos consanguíneos*, 80, 81, 84, 85, 86, 106, 151, 1.55

BUSTILLO, Carmen, *teórica y estudiosa de la metaficción*, 60, 151

BUTLER YEATS, William, *poeta y autor teatral irlandés*, 11, 103, 151

## C

CABRERA INFANTE, Guillermo, *novelista, crítico cinematográfico y guionista cubano, uno de los tantos estudiantes de medicina que fue seducido por la letras*, 102, 151

CAJÍAS, Dora, *literata y profesora universitaria, lectora de Borges y, por presión de cierto pupilo, estudiosa de la metaficción*, 1, 151

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *dramaturgo y poeta español; pese a que en su juventud se vio envuelto en oscuros comentarios acerca de su vida personal, su vida literaria fue de las más reconocidas en su época y aún en la actualidad*, 14, 131, 151

CAPOTE, Truman, *escritor estadounidense*, 13, 1.51

CARDENIO, *loco de amor*, .39, 40, 1.51, 157

CARDÍN, Alberto, *crítico, escritor y traductor español de Clifford Geertz*, 134, 152

CARDONA CASTRO, Francisco Luis, *crítico y lector de Sterne*, 138, 152

CARLYLE, Thomas, *ensayista e historiador escocés, estudiante de teología primero, luego profesor de matemática para finalmente, como es de suponer, ser seducido por las letras*, 11, 38, 103, 113, 152

CARMELO (don), *oyente y financiador de tertulias*, 89, 90, 91, 92, 152, 158

CARVALHO, Hornero, *escritor boliviano*, 89, 131, 152

CARRANZA, Marcela, *maestra y licenciada en Letras Modernas, estudiosa de la metaficción*, 142, 152

CARRIEGO, Evaristo, *escritor argentino; intentó la carrera militar mas fue seducido por las letras*, 42, 152

CARREY, Jim, cuyo verdadero nombre es James Eugene Caney, *actor canadiense*, 124, 152

CARRERA, Liduvina, *estudiosa de la meta ficción*, 142, 152

CASULLO, Nicolás, *teórico y compilador*, 131, 152

CASTRO, Américo, *filólogo español, historiador, erudito y organizador de grandes polémicas; cierta vez Borges finalizó una donde Castro no quedó muy bien parado*, 132, 152

CATERINA, *gata mimada que perteneció a Edgar Poe y a Virginia, su esposa*, 14, 152

CATÓN ZONZORINO o CATÓN EL CENSORINO o CATÓN CENSOR o CATÓN EL VIEJO, *político y escritor romano, supuesto autor de los Disticha Catonis, libro de sentencias utilizado para enseñar a leer*, 44, 152

CÉLINE, Louis-Ferdinand, pseudónimo de Louis-Ferdinand Destouches, *novelista francés y [serviente médico que utilizó su profesión para justificar una pasión mayor por las letras]*, 16, 62, 152

CEMÍ, José, *aspirante a poeta*, 102, 152

CEPEDA, Álvaro, *narrador y periodista colombiano*, 105, 152

CERETTI, Conrado, *traductor de Derrida*, 132, 152

CERVANTES, Miguel de, *dramaturgo, poeta y (ejemplar) novelista español; intentó la carrera militar, intentó como recaudador de impuestos, intentó como cautivo, y aunque nunca lo creyó, triunfó en las letras*, 20, 21, 24, 25, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 62, 70, 80, 102, 107, 132, 139, 150, 151, 152, 154

CÉSPEDES, Augusto, *escritor y político boliviano; se graduó de Leyes, fue soldado y ocupó cargos diplomáticos, pero se lo recuerda mas por SU tarea literaria, lógicamente*, 116, 132, 152

COLLING, Alfred, *ingenuo lector de Poe*, 14, 152

COONROD MARTÍNEZ, Elizabeth, *crítica, lectora de Martín Adán*, 142, 152

CONFUCIO, *filósofo chino*, 17, 1.52

CONRAD, Joseph, cuyo nombre original era Józef Teodor Konrad Korzeniowski, *escritor polaco; vivió casi la vida entera navegando en barcos mercantes y consideraba que su labor de escribir era difícil y dolorosa, sin embargo es aquello por lo que se lo sigue recordando*, 69, 71, 152

CONSTANTE, Susana, *traductora de Michael Ende*, 133, 152

CORTÁZAR, Julio, *escritor argentino nacido en Bruselas; trabajó como profesor de literatura y luego como traductor de la UNESCO, todo para sustentar una labor literaria que ha cambiado muchos criterios en el mundo de la editorial y de la crítica, v*, 14, 69, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 102, 103, 104, 105, 1.37, 142, 149, 151, 152

CRISTO, uno de los nombres que se utiliza para designar a Jesús de Nazaret, 97, 152

CROWE, Cameron, *director de cine*, 125, 152

CRUSOE, Robinson, *navegante que naufragó y fue a parar a una isla desierta donde se vio obligado a hablar solo y a leer y releer la Biblia para no volverse loco*, 30, 152

CRUZ, Penélope, *actriz española*, 126, 152

## CH

- CHAN, Jackie, *actor de origen chino a quien le gusta evidenciar sus errores de filmación*, 126, 153  
CHANDLER, Raymond Thornton, *escritor estadounidense de relatos policiales*, 67, 153  
CHEONG SU-WEI, Audrey, *estudioso de la meta ficción*, 143, 153  
CHOATE CLARK, Clarence, *abogado de Humbert Humbert*, 42, 153  
CHUANG TZU, *problemático escritor chino*, 10, 17, 132, 153

## D

- DAHLMANN, *lector de Las mil y una noches*, 9, 153  
DAICHES, David, *opinador y lector de Sterne*, 102, 153  
D'ALEMBERT, Jean le Rond, *matemático y filósofo francés*, 153  
DERRIDA, Jacques, *filósofo francés que trabajó alrededor de conceptos como desconstrucción y deconstrucción, cosas que, se puede resumir, tienen que ver con. el lenguaje*, 132, 150, 152, 153  
DIABLO (el), *ser sobrenatural que, según muchos, pertenece al régimen del mal; ala par con Dios es uno de los personajes más importantes y más antiguos de la literatura universal*, 59, 98, 153  
DIDEROT, Denis, *filósofo y escritor francés que en colaboración con el matemático Jean le Rond d'Alembert redactó una inmensa obra que abarcaba 35 volúmenes, la Enciclopedia o diccionario razonado de las artes y los oficios, más conocida como la Enciclopedia, labor literaria que hizo y hará perdurar su nombre por los tiempos de los tiempos*, 70, 107, 133, 153, 156  
DIOS, *ser supremo y sagrado a quien se adora y dirige oraciones; se le atribuye la creación de todo cuanto existe; a la par con el Diablo, es uno de los personajes más importantes y más antiguos de la literatura universal*, 56, 94, 97, 153, 156  
DOCTER, Pete, *animador y guionista*, 126, 153  
DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich, *novelista ruso; fue enviado por su padre en la adolescencia a la Academia militar, pero luego de graduarse se dedicó a las letras, ya sea como venganza o como resignación*, 71, 153  
DOTRAS, Ana M., *estudiosa de la met aficción*, 59, 153  
DUNSANY, Edward (Lord), *poeta, dramaturgo y novelista inglés*, 23, 24, 153

## E

- ECO, Umberto, *escritor italiano y profesor universitario, obseso de los simulacros ficticios*, 59, 133, 153  
ELISABAT (maestro), *cirujano de Amadís de Gaula*, 40, 153  
ELYTIS, Odiseas, *lector de Borges*, 143, 153  
EMPERADOR AMARILLO, *emperador olvidado anterior a Shih Huang Ti*, 17, 153  
EMPERATRIZ INFANTIL, *soberana de Fantasía, conocedora de todo cuanto ocurrió y ocurre en sus gobiernos*, 27, 30, 45, 153, 160  
EMPERATRIZ INFANTIL (interpretada por Tami Stronach), *soberana de Fantasía, conocedora de todo cuanto ocurrió y ocurre en sus gobiernos*, 31, 32, 33, 34, 35, 153

ENDE, Michael, *escritor alemán; su literatura ha sido etiquetada como "infantil", sin embargo uno de sus libros es una compleja creación literaria que no agota sus límites de análisis*, xii, 26, 29, 30, 31, 35, 46, 47, 133, 152, 153, 154, 156, 159

ESCUÉ, Joseph, *traductor de Perec*, 136, 154

ESPINO BARAHONA, Erasto Antonio, *crítico*, 143, 154

EUGENIA, *esposa y gran amor de Augusto Pérez*, 43, 154

## F

FALKOR, *dragón de la suerte que muchos confunden con un perro volador; dada su rapidez y pericia en el vuelo fue de gran ayuda como medio de transporte a Atreyu en su travesía*, 30, 31, 32, 154

FANLO, Isaías, *crítico de cine*, 143, 154

FELIPE IV, *(un) rey de España*, 16, 154

FELL, Eve-Marie, *crítica y lectora de José María Arguedas*, 129, 154

FERRADA AGUILAR, Andrés, *lector de Poe y estudioso de la metaficción*, 143, 154

FERNÁNDEZ, Macedonio, *escritor argentino; ejerció mucho tiempo como abogado y también como fiscal, luego intentó en el ocio y la bohemia, sin embargo, su labor literaria es la que perdura por los tiempos, v, vire*, xii, 17, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 133, 137, 154, 157, 158, 159

FLAUBERT, Gustave, *escritor francés; estudió derecho un corto tiempo y decidió luego dedicarse enteramente a las letras de una manera rigurosa y esmerada*, 70, 133, 154

FOUCAULT, Michel, *filósofo francés y lector de Borges*, 61, 133, 154

FRESÁN, Rodrigo, *lector de Nabokov*, 143, 154

FROST, Elsa Cecilia, *traductora de Foucault*, 133, 154

FUENMAYOR, Alfonso, *miembro del grupo de Barranquilla*, 10.5, 154

FÚJUR, *dragón de la suerte*, 27, 30, 154

## G

GABRIEL, *gran amigo de parrandas y debates de Aureliano Babilonia*, 83, 84, 154

GAIFEROS (don), *esposo de Melisendra*, 45, 154

GARCÍA DIJSSÁN, Pablo, *lector de García Márquez y estudioso de la metaficción*, 143, 154

GARCÍA LANDA, José Ángel, *lector de Beckett y estudioso de la metaficción*, 144, 154

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *escritor colombiano; intentó en el periodismo y el derecho, pero le fue mejor en la literatura, v*, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 105, 106, 134, 154, 156, 157, 159

GARCÍA TEMPLADO, José, *estudioso de la metaficción*, 144, 154

GAUGER, Carmen, *traductora de Michael Ende*, 133, 154

GAULA, Amadís de, *caballero*, 153, 154

GEERTZ, Clifford, *antropólogo estadounidense*, 134, 152, 154

GERMÁN, *gran amigo de parrandas y debates de Aureliano Babilonia*, 83, 105, 154

GINÉS DE PASAMONTE, *entre otras cosas, ladrón de burros; se le atribuyen otras personalidades*, 37, 154

GÓMEZ CANSECO, Luis, *crítico y lector de Cervantes*, 129, 154

GONZÁLES, Gilmar, *literato y profesor universitario*, 115, 134, 154



GOMBROWICZ, Witold, *novelista y dramaturgo polaco; luego de abandonar sus estudios de derecho, publicó una gran novela y marchó a la Argentina para consagrarse como escritor*, 69, 155  
 GOTI, Víctor, *prologador ocasional, gran amigo de Augusto Pérez y Miguel de Unamuno*, 44, 59, 155  
 GRASBALAGUER, Menene, *traductor de Percec*, 136, 155  
 GROUSSAC, Paul, *escritor, editor y pedagogo francés; fue alumno en la Escuela Naval de Brest y, acusado de desobediencia a la autoridad, se marchó a la Argentina, donde aprendió la lengua española y se dedicó a las letras*, 69, 155  
 GURPEGUI PALACIOS, José Antonio, *crítico*, 144, 155

## H

HAMED, Amir, *crítico*, 144, 155  
 HAMETE BENENGELI (cide), *autor morisco a quien se le atribuye la composición original del libro de Don Quijote de la Mancha en lengua árabe*, 21, 22, 24, 36, 37, 38, 42, 80, 155  
 HAN YU, *prosista chino*, 23, 155  
 HATHAWAY, Noah, *actor que una vez interpretó el papel de Atreyu*, 150, 155  
 HAZE, Dolores o LOLITA, *ninfula o precoz adolescente, musa y perdición de Humbert Humbert; arruinó su condición angelical y perversa al preñarse y casarse con un tipo*, 42, 155, 156  
 HILL, Thomas, *actor que una vez interpretó el papel del señor Koreander*, 155, 156  
 HIMES, Chester, *escritor estadounidense recordado por sus relatos policiales; luego de sufrir un accidente que le arruinaría la espalda, decidió dedicarse a las letras*, 67, 155  
 HITCHCOCK, Alfred, *director y productor de cine británico*, 113, 155  
 HORACIO o QUINTO HORACIO FLACO, *poeta lírico y satírico romano*, 87, 155  
 HOWELL, John, *espectador incauto de obras de teatro en las que se ve participando de i.ur momento a otro*, 104, 155  
 HOWELL, John, *estudiante universitario y lector de Cortázar*, 104, 155  
 HUMBERT HUMBERT, *profesor universitario de literatura; dejó ciertas memorias que cuentan su relación con su musa, Lolita, quien luego sería su hijastra; nadie la llegó a querer como él y luego de su muerte fue tachado de pederasta*, 42, 153, 155, 156  
 HUTCHEON, Linda, *profesora universitaria de literatura comparada en Canadá, estudiosa de la metaficción*, 11, 60, 61, 134, 155

## I

IGUARÁN, Úrsula, *esposa de José Arcadio Buendía y, junto con él, fundadora de Macondo*, 80, 151, 155

## J

JACQUES (el fatalista), *sirviente y acompañante infatigable de su amo, se dice que inconscientemente emula la imagen de cierto español de cuyo nombre no quiero acordarme*, 107, 149, 155  
 JAKOBSON, Roman, *lingüista nacido en Moscú; cuando se trasladó a Praga fue un miembro importante del círculo de las letras*, 60, 134, 155

JESÚS (de Nazaret) o también conocido como JESUCRISTO, *hijo de Dios encarnado y concebido por María; nació en Belén y creció en Nazaret; se le atribuyen innumerables milagros*, 152, 156, 157

JOB, *hombre cabal y justo, pieza de ajedrez divino*, 97, 156

JONÁS, *profesor de historia, fotógrafo y ocasional escritor; inició con su cuñada una despreciable relación cuyo fruto es un libro también despreciable*, 98, 99, 100, 101, 156

JOSET, Jacques, *crítico y lector de García Márquez*, 134, 156

JOYCE, James, *novelista y poeta irlandés*, 62, 156

JUARROZ, Roberto, *poeta y ensayista argentino; trabajó como profesor de letras y de bibliotecología*, 134, 156

JULIA, *cuñada de Jonás y víctima de su despreciable máquina de escribir*, 99, 100, 101, 156

## K

KAFKA, Franz, *escritor nacido en Praga; la mayor de sus aspiraciones en la vida fue leer y escribir aislado en una cueva*, 23, 24, 113, 156

KALA, *gorila africana, madre adoptiva de Tarzán*, 156, 160

KATARI, Saúl A., *policía o detective a quien se le asignó el misterioso caso de la desaparición de El Loco*, 118, 156

KEPLER, Johannes, *astrónomo y filósofo alemán, famoso por formular y verificar las tres leyes del movimiento planetario que llevan su nombre; escribió algunos libros que Borges califica como buena literatura*, x, xi, 156

KIDMAN, Nicole, *actriz nacida en Hawaii*, 125, 156

KINBOTE, Charles, *erudito y profesor universitario de literatura; admirador, vecino y asesino de John Shade*, 41, 42, 59, 156

KIERKEGAARD, Soren, *filósofo y teólogo danés*, 23, 156

KOREANDER, Karl Konrad, *librero que comercia con rarísimos libros que provocan desórdenes mayúsculos para la frágil comprensión humana*, 26, 29, 47, 155, 156

KOREANDER, (Señor), (interpretado por Thomas Hin), *librero que comercia con rarísimos libros que provocan desórdenes mayúsculos para la frágil comprensión humana*, 29, 30, 46, 156

KRISTEVA, Julia, *psicoanalista franco-búlgara, escritora, teórica y profesora de lingüística*, 17, 156

KUNDERA, Milan, *novelista checo*, 134, 156, 157, 160

LAFARGA MADUELL, Francisco, *traductor de Diderot*, 133, 156

LAFFORGUE, Martín, *compilador, y pese a lo que él diga, lector de Borges*, 134, 156

LAGOS, Jorge, *sociólogo español, lector de Borges*, 18, 144, 156

LAO TZU, *filósofo chino*, 17, 156

LEÓN, Moisés de, *autor del Zohar, la obra más importante de la cábala*, 38, 156

LEZAMA LIMA, José, *poeta, narrador y ensayista cubano; estudió derecho y ejerció como funcionario, pero a cierta altura de su vida comprendió que debía dedicarse de lleno a las letras*, 102, 135, 156

LLANOS, Rosario, *literata, lectora de Michael Ende*, 135, 156

LOCO, El, *misteriosísimo personaje que al parecer escribía*, 117, 156, 157  
 LOLITA o HAZE, Dolores, *nínfula o precoz adolescente, musa y perdición de Humbert Humbert; arruinó su condición angelical y perversa al preñarse y casarse con un tipo*, 42, 155, 157  
 LOMANA, Irrigo F., *crítico y lector de Nabokov*, 144, 157  
 LÖNNROT, Erik, *detective de lucidísimos pero mecánicos razonamientos*, 9, 157  
 LOPE RUIZ, *pastor cabrerizo enamorado de la pastora Torralba*, 44, 157  
 LÓPEZ DE LETONA, José Antonio, *traductor de Sterne*, 138, 157  
 LOWELL, Percival, *astrónomo estadounidense que inventó un planeta al que luego llamaron Plutón*, 157  
 LOZANO, *creador y sagaz razonador de palíndromos; cierta vez incursionó en la caza de ratas*, 73, 77, 78, 82, 157  
 LUCIANO (de Samosata), *escritor y retórico griego*, x, 157  
 LUDMER, Josefina, *crítica literaria argentina, lectora de García Márquez*, 85, 86, 135, 157  
 LUGONES, Leopoldo, *escritor argentino; mucho tiempo de su vida trató de ocultar su labor literaria con una labor política, pero se lo recuerda más por lo primero*, 42, 69, 157  
 LUSCINDA, *gran amor de Cardenio*, 39, 40, 157  
 LYOTARD, Jean-François, *filósofo francés que trabajó mucho sobre el concepto de posmodernismo*, 61, 135, 149, 157

## M

McTIERNAN, John, *director de cine estadounidense*, 122, 157  
 MAESE PEDRO, *dramaturgo y titiritero; se le atribuyen otras identidades*, 25, 37, 45, 157  
 MADASIMA, *reina y muy principal señora*, 40, 157  
 MALLARMÉ, Stéphane, *poeta francés que hacía caligramas*, 127, 157  
 MALLEA, Eduardo, *escritor y diplomático argentino*, 71, 157  
 MANN, Thomas, *novelista y crítico alemán*, 71, 157  
 MARÍA, La Virgen, *madre de Jesús de Nazaret*, 155, 157  
 MARÍAS, Javier, *novelista español, traductor y lector de Sterne*, 138, 157  
 MASSA-CARRARA, Marina, *traductora de Pirandello*, 137, 157  
 MELISENDRA, *mujer muy sufrida*, 154, 157  
 MELQUÍADES, *gitano misterioso, escritor y profeta y comercializador de historias y manuscritos y demás cachivaches*, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 150, 157  
 MELVILLE, Herman, *novelista estadounidense; intentó como mozo de cabina, como profesor, como marinero, como huésped de los caníbales, como presidiario y como agricultor, pero sobresalió como escritor para el recuerdo de las futuras generaciones*, 16, 70, 135, 157  
 MENARD, Pierre, *autor o renovador del Quijote*, 16, 57, 61, 62, 157  
 MERY, *musa eterna y recurrente; muchos creen que no existe más que en la imaginación de Teddy Palomino*, u, 157  
 MOLINET, David, *traductor de Nabokov*, 136, 157  
 MONET, Claude Oscar, *pintor francés que coloreó de vainilla los cielos*, 126, 157  
 MONTAUBAN, Jarmine, *estudiosa de la meta ficción*, 144, 157  
 MONTES VANUCCI, José Wolfango, *escritor boliviano*, 98, 99, 100, 135, 157

MORA, Carmen de, *crítica y lectora de Macedonio Fernández*, 133, 158  
MORALES VIDAL, Andrea, *traductora de Marshall Berman*, 130, 158  
MOURA, Beatriz de, *traductora de Kundera*, 134, 158  
MUNDY, Hilda, *escritora boliviana*, 116, 135, 158  
MURILLO, Enrique, *traductor de Nabokov*, 136, 158

## N

NABOKOV, Vladimir, *novelista estadounidense de origen ruso, obsesionado con abismar ficciones y crear simulacros de las mismas*, 41, 42, 72, 136, 154, 157, 158, 159, 160  
NEGRA EUFEMIA (la), *legendaria matrona de Barranquilla*, 106, 158  
NEMO (capitán), *comandante del submarino Nautilus*, 30, 158  
NIGROMANTA, *prostituta instalada en Macondo*, 83, 158

## O

OBIETA, Adolfo de, *crítico y lector de Macedonio Fernández*, 133, 158  
OCAMPO, Silvina, *escritora argentina*, 131, 132, 158  
O'GRADY, Kathleen, *crítica, estudiosa de la metaficción y el posmodernismo*, 145, 158  
OLIVER, Barret, *actor que cierta vez interpretó el papel de Bastión*, 150, 158  
ORLOWSKI, Victoria, *estudiosa de la metaficción y profesora universitaria*, XII, 150, 151, 152, 153, 145, 158  
ORTEGA Y GASSET, José, *filósofo y ensayista español*, 107, 158  
ORTIZ, Alejandra, *estudiosa de la metaficción*, 60, 145, 158  
OTELLO, *celoso*, 14, 158

## P

PADILLA SIBAUTI, Luis o BANDIDO DE LA SIERRA NEGRA, *bohémio y gran narrador*, 89, 90, 91, 92, 93, 150, 158  
PALOMINO, Teddy, *literato boliviano y obseso de las ficciones y los simulacros de las mismas*, I, 157, 158  
PALMAREÑA (la), *supuesta amante de don Carmelo*, 90, 158  
PANZA, Sancho, *incansable compañero y escudero de don Quijote; cierta época de su vida fue gobernador de una famosa ínsula, pese a que muchos no creían que llegaría a serlo*, 24, 25, 36, 37, 43, 44, 107, 158  
PARDO, Jesús, *traductor de Nabokov*, 136, 158  
PAZ SOLDÁN, Alba María, *profesora universitaria de literatura*, 136, 158  
PEDRO, *cabrero*, 38, 39, 158  
PEREC, Georges, *novelista francés obsesionado con las limitaciones formales en la escritura y las técnicas experimentales a favor de la creación literaria*, 19, 46, 136, 154, 155, 158, 161  
PÉREZ, Augusto, *hombre común y corriente; muchos aseguran su calidad de ente de ficción, él niega tales injurias*, 43, 154, 155, 158

PÉREZ-REVERTE, Arturo, *novelista y periodista español*, 59, 136, 159  
PETERSEN, Wolfgang, *director alemán de cine*, xii, 46, 159  
PEZZONI, Enrique, *traductor de Nabokov*, 136, 159  
PIEDRAS MONROY, Pedro A., *estudioso de la meta ficción*, 145, 159  
PIGLIA, Ricardo, *escritor argentino, obseso de los simulacros ficticios*, 9, 15, 16, 69, 71, 113, 136, 148,  
  
PINEDA BOTERO, Alvaro, *profesor universitario, estudioso de la metaficción*, 54, 159  
PINEDA CACHERO, Antonio, *estudioso de la metaficción*, 145, 159  
PIRANDELLO, Luigi, *escritor italiano*, 96, 107, 137, 157, 159  
PITOL, Sergio, *traductor de Nabokov*, 136, 159  
POE, Edgar Allan, *escritor, poeta y crítico estadounidense, primer maestro del relato corto, de terror y de misterio, también primer maestro del relato policial*, 14, 132, 137, 152, 154, 159  
PORTOCARRERO, Melvy, *crítico estudioso de la metaficción y del posmodernismo*, 145, 159

## Q

QUADFLIEG, Roswitha, *ilustradora de novelas pert urbadoras*, 133, 159  
QUAIN, Herbert, *escritor de impresionantes pero intolerables obras de ficción*, iv, 2, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 15, 18, 19, 29, 49, 53, 57, 64, 65, 150, 151, 159  
QUIJOTE (don), *hidalgo manchego e ingenioso caballero andante; hasta cierto momento de su vida fue un espléndido lector de libros de caballería*, 20, 21, 22, 24, 25, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 107, 158, 159

## R

RAGO, María Ana, *lectora de García Márquez*, 145, 159  
RAMA, *deidad del hinduismo venerada como la séptima encarnación de Visnú*, 45, 159, 161  
RAY, John (Jr.), *doctor en filosofía y ocasional prologados*, 42, 159  
RECACOECHEA, Juan de, *escritor boliviano*, 67, 137, 159  
REYES, Alfonso, *escritor mexicano*, 15, 159  
RÍOS, Rubén H., *compilador y lector de Macedonio Fernández*, 137, 159  
ROCHA MONROY, Ramón, *escritor boliviano*, 117, 137, 159  
RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro, *estudioso de la metaficción y el posmodernismo*, 19, 54, 60, 137, 159  
RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando, *crítico y lector de Macedonio Fernández*, 65, 66, 69, 70, 133, 137, 159  
RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *regidor de Medina del Campo, quien rebizo y publicó el Amadís de Gaula*, 137, 159  
ROIIDE, Teresa E., *lectora de Las Mil y una noches*, 44, 128, 137, 159  
ROYCE, Josiah, *filósofo y profesor estadounidense*, 16, 159  
RUSSELL, Bertrand, *matemático y escritor británico*, 16, 159

## S

SÁBATO, Ernesto, *escritor argentino que no pudiendo ser futbolista se dedico a las letras*, 159, 160

SÁENZ, Miguel, *traductor de Michael Ende*, 133, 160  
 SAER, Juan José, *escritor argentino*, 13, 14, 138, 160  
 SALIDO VICO, Juan, *crítico y lector de Ricardo Piglia*, 146, 160  
 SARLO, Beatriz, *ensayista argentina y profesora universitaria, lectora de Borges*, 42, 61, 64, 138, 160  
 SARRA o SARA, *esposa de Abraham*, 39, 160  
 SATARSA, *jefe supremo de las rutas*, 73, 160  
 SAUCEDO (profesor), *oyente de tertulias*, 89, 90, 160  
 SCHAHRIAR, *rey árabe o venado, hermano de Schahzaman*, 48, 160  
 SCHAHZAMAN, *rey árabe, hermano de Schahriar*, 48, 160  
 SCHEREZADE, *virtuosísima narradora oral*, 8, 16, 48, 49, 55, 58, 92, 160  
 SCHWARZENEGGER, Arnold, *actor estadounidense natural de Austria*, 122, 160  
 SHADE, John Francis, *poeta y apacible hombre, víctima de asesinato*, 41, 42, 156, 160  
 SHAKESPEARE, William, *poeta y autor teatral inglés*, 14, 45, 56, 138, 150, 160  
 SHANDY, Trístram, *hombre que se va por las ramas*, 18, 102, 160  
 SHIH HUANG TI, o QIN SHI HUANGDI, también SHI HUANGDI, o TS'IN SHE HUANG-TI, *en teoría, primer emperador de China, fundador de la dinastía Ch'in (Qin); mandó a construir la Gran Muralla China y a quemar todos los libros anteriores a él*, 17, 143, 160  
 SKLOVSKI, *estudioso de la intertextualidad*, 17, 160  
 SLAWKENBERGIUS, Hafen, *escritor latino*, 103, 160  
 SOLAR, Xul, *pintor argentino autodidacta*, 15, 160  
 SOUTO, Marcial, *traductor de Borges*, 130, 160  
 STERNE, Laurence, *novelista inglés*, 18, 19, 70, 102, 103, 138, 152, 157, 160  
 STEVENSON, Robert Louis, *novelista, ensayista y poeta escocés*, 71, 107, 160  
 STRONACH, Tamí, *actriz que una vez interpretó el papel de la Emperatriz Infantil*, 154, 160  
 SUÁREZ, Jorge, *escritor boliviano*, 89, 90, 91, 92, 93, 128, 138, 160

## T

TARZÁN, *huérfano que, tras el naufragio de sus padres en África, fue adoptado por la gorila Kala para crecer en la selva junto a los monos y ser su rey*, 30, 156, 160  
 TEJEDOR, Enrique, *traductor de Nabokov*, 136, 160  
 TEUFELSDROECKH, Diógenes (doctor), *escritor alemán*, 38, 160  
 TIPEJO (el), *adolescente viva y travieso, aspirante a escritor*, 94, 9.5, 96, 160  
 THOMAS DI GIOVANNI, Norman, *traductor de Borges*, 130, 160  
 TODA, Fernando, *crítico y lector de Sterne*, 102, 103, 138, 160  
 TORRALBA, *pastora española que tiene mucho de hombruna*, 44, 157, 160  
 TORRENT LOZANO, Meritxell, *lector de Nabokov*, 146, 160  
 TREVIRANUS, *detective que recurre al sentido común*, 9, 160  
 TRUMAN, *protagonista, sin él saberlo, del Truman Show, un aberrante reality show*, 124, 160

## U

UNAMUNO, Miguel de, *filósofo y escritor español*, 43, 44, 55, 70, 138, 155, 160

URBINA, Nicasio, *lector de Sábato y estudioso de la metaficción*, 146, 161  
URZAGASTI, Jesús, *escritor boliviano*, 93, 113, 139, 161

## y

VALENZUELA, Fernando, *traductor de Kundera*, 134, 161  
VALMIKI, *poeta eremita que educó a los hilos de Rama*, 45, 161  
VARGAS, Germán, *escritor, miembro del grupo de Barranquilla*, 105, 106, 139, 161  
VARGAS LLOSA, Mario, *escritor peruano*, 41, 42, 43, 66, 114, 115, 139, 161  
VALLIMO, Gianni, *filósofo italiano*, 61, 139, 161  
VEGA, Julio de la, *escritor boliviano*, 94, 95, 96, 97, 139, 161  
VELÁZQUEZ, Diego de Silva, *pintor español*, 16, 161  
VERA, Antonio, *literato boliviano, lector de Perec*, 139, 161  
VERNE, Jules, *escritor francés*, x, 161  
VIEJO DE LA MONTAÑA ERRANTE, *ser sobrenatural que escribe incesantemente La historia interminable*, 45, 161  
VILLENNA, Marcelo, *literato boliviano y profesor universitario*, 140, 161  
VINYES, Ramón (don), *catalán que formó un grupo en Barranquilla*, 105, 161  
VIRGINIA, *esposa y gran amor de Edgar Poe*, 14, 152, 161  
VISNÚ, *una de las tres grandes deidades del hinduismo*, 159, 161

## W

WACHOWSKI, Larry, *cinéasta, hermano de Andy*, 124, 161  
WACHOWSKI, Andy, *cinéasta, hermano de Larry*, 124, 161  
WATZLAWICK, Paul, *filólogo y filósofo nacido en Villach*, 131, 140, 161  
WAUGH, Patricia, *estudiosa de la metaficción y profesora universitaria*, XII, 54, 146, 161  
WEIL, Gustavo, *lector de Las Mil y una noches*, 128, 161  
WEIR, Peter, *director de cine*, 124, 161  
WELLS, Herbert George, *escritor inglés*, x, 161  
WHITE, Hayden, *filósofo y estudioso del posmodernismo*, 61, 140, 161  
WIETHÜCHTER, Blanca, *escritora y poeta boliviana*, 136, 161

ZAVALA, Lauro, *estudioso de la met aficción y el posmodernismo*, 146, 161  
ZENÓN (de Elea), *matemático y filósofo, conocido por sus paradojas con tortugas*, 23, 161