



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



La metaficción en la configuración autoficcional de *Los ingravidos* y *A pesar del oscuro silencio*

TESIS

que para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Raúl Dylan Gama Román

Dirección de tesis

Angélica Tornero Salinas

Cuernavaca, Morelos, a 20 de septiembre de 2023

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONAHCyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



A mis abuelos, por hacer toda una vida posible

A Eduardo y Karina, por acompañarme en este camino

A Rossy y Vicky, por este hogar

Introducción	6
Capítulo 1. Autoficción y metafiction: breve recorrido teórico	11
1.1 Las escrituras del yo: de la autobiografía a la autoficción	12
1.1.1 La escritura autobiográfica a través del tiempo	13
1.1.2 La autobiografía como género: el pacto autobiográfico y el pacto novelesco	16
1.1.3 Autoficción	19
1.2 La posmodernidad: ruptura del estatuto realidad-ficción	22
1.2.1 La muerte del autor y la fragmentación del yo	24
1.2.2 Lo irrepresentable: nueva configuración de la obra posmoderna	26
1.3 Metafiction: acercamiento histórico y consideraciones teóricas	27
1.3.1 Algunas aproximaciones a la metafiction: neologismo y definición ..	28
1.3.2 Breve recorrido teórico: la crítica angloamericana	32
1.3.3 Metafiction: ¿estrategia moderna o posmoderna?	35
1.4 Breves consideraciones de la autoficción y metafiction en México e Hispanoamérica	38
1.4.1 Autoficción y metafiction hispanoamericana: crisis de representación	38
1.4.2 Literatura autoficcional y autoconciente en México: un espacio del rigor nacionalista	42
Capítulo 2. Escritura y recuperación biográfica: Volpi y Luiselli en dos poetas Contemporáneos	45
2.1 Un primer acercamiento a <i>A pesar del oscuro silencio</i> y <i>Los ingrátidos</i>	46
2.2. Jorge Cuesta en Jorge Volpi: consideraciones teóricas y biográficas	48
2.2.1 El poeta maldito: la figura de Cuesta en la contemporaneidad literaria	48
2.2.1.1 “Canto a un dios mineral”: una breve aproximación	52
2.2.1.2 <i>La única</i> de Guadalupe Marín	54
2.2.2 Jorge Volpi y la generación del Crack	56
2.3 Gilberto Owen y Valeria Luiselli: la (des)identidad del extranjero	60
2.3.1 Valeria Luiselli: la generación inexistente y la crisis de identidad	61
2.3.2 Owen en Nueva York: la figura del extranjero y la decadencia física..	68

2.3.2.1 De *Novela como nube* a *Los ingrátidos*: algunas consideraciones ... 71

Capítulo 3. La función de la metaficción en el andamiaje autoficcional de *Los ingrátidos* y *A pesar del oscuro silencio* 76

3.1 *A pesar del oscuro silencio* 77

3.1.2 Componentes autofccionales en la novela de Jorge Volpi..... 78

3.1.2.1 Un punto de partida: el paratexto 78

3.1.2.2 “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”. La doble identidad nominal 80

3.1.2.3 Entre veracidad y ficción: la presencia del pacto ambiguo .. 83

3.1.2.4 Fragmentariedad y ruptura: la novela de autoficción 86

3.1.3 Escritura y desdoblamiento: la posibilidad de convertirse en el otro.... 89

3.1.3.1 La novela autogeneradora 92

3.1.3.2 Desdoblamiento y mundos posibles 95

3.2 *Los ingrátidos* y el proceso de escritura como autoficción 97

3.2.1. Los paratextos 97

3.2.1. La metaficción ante el resentimiento de la identidad nominal 98

3.2.1. Falsedad y verdad: pacto ambiguo y escritura 102

3.2.1. Fragmentariedad y ruptura del yo: el desdoblamiento
narradora-Owen 108

Conclusiones 115

Bibliografía 122

Introducción

El género de la autoficción ha generado múltiples discusiones respecto a su producción y su concepción teórica a lo largo de los últimos 40 años. Existen múltiples formas de revisar este término y, por ello, infinidad de estudios que se han desprendido de él al momento de interpretarlo y clasificarlo dentro de los márgenes de la literatura. La discusión respecto a este fenómeno no ha sido resuelta en su totalidad y, por el contrario, se han elaborado diversos estudios con la finalidad de estudiar, entender y clasificar textos literarios que, actualmente, y sobre todo en Hispanoamérica, han proliferado en la escena literaria. Esta diversidad de textos propone nuevas formas de entender las escrituras del yo y su papel en la sociedad contemporánea, debido a fórmulas que determinados autores deciden implementar en sus obras y que reconfiguran las concepciones establecidas.

De la misma manera, la metaficción, término y concepto teórico relevante para el desarrollo de esta investigación, podría considerarse también como un artificio recientemente teorizado, cuyas dimensiones críticas apenas están tomando forma en la teoría hispanoamericana. Este mecanismo, mayormente revisado por los estudios angloamericanos, se entiende como un elemento narrativo, discursivo y estético que relativiza los fronteras entre el texto y la realidad, desajustando el famoso estatuto realidad-ficción que, previo a la posmodernidad, era un elemento claro en la literatura. Es un hecho, además, que como acercamiento conceptual, la metaficción se asemeja histórica y teóricamente al estudio y clasificación de la autoficción: ambos problematizados recientemente a finales del Siglo XX, pese a que, siglos atrás, existió literatura cimentada desde estos elementos.

Es por ello, que nos interesa aterrizar la discusión en dos obras mexicanas que trabajan desde ambas estrategias: *Los ingravidos* y *A pesar del oscuro silencio*. La primera es una novela escrita por la autora mexicana Valeria Luiselli, publicada en 2011 por la editorial

independiente Sexto Piso. Por otro lado, *A pesar del oscuro silencio*, es la primera novela del escritor mexicano Jorge Volpi y se publica en 1992 por la editorial Joaquín Mortiz.

A pesar de que haya 20 años de diferencia entre la publicación de una novela y otra, ambas se construyen desde las mismas interrogantes y ocupan los mismos procedimientos que posibilitan una escritura autoficcional, mediante diversos juegos metaficcionales. Además, ambas obras incursionan en una construcción de tipo autobiográfico, en la que, tal como lo propone la autoficción, la idea del yo se encuentra quebrantada debido a las múltiples indeterminaciones que se presentan, a través de la obsesión de los narradores por la escritura, obra y vida de dos autores pertenecientes a la generación de los Contemporáneos: Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Así, la escritura aparentemente autobiográfica en ambas novelas se pone en cuestionamiento debido a la ruptura con la identidad nominal entre el autor y el protagonista, porque se encuentra difuminada con el yo intertextual de ambos poetas, lo cual abre una interrogante sobre la elección de estos autores para edificar una poética que, en apariencia, luce similar la una de la otra.

De esta manera, los objetivos de la investigación son, por un lado, examinar el panorama que se ha planteado respecto a la autoficción y observar el andamiaje histórico de la metaficción. La génesis de ambos términos, así como sus acercamientos teóricos son fundamentales para plantear un análisis de nuestros dos objetos de estudio. Es por eso que otro de nuestros objetivos es revisar el contexto de producción de Jorge Volpi y Valeria Luiselli, la recepción crítica de sus obras y su relación con las obras de Gilberto Owen y Jorge Cuesta; esto como una base que permita acercarnos de manera contextual a dichas novelas y así entender la elección de estas estrategias por parte de los autores. Finalmente, el último objetivo de esta investigación se ciñe al análisis de las obras: estudiar los mecanismos

que operan en la construcción del yo y su desdoblamiento con la presencia de Owen y Cuesta; esto con la finalidad de observar las reflexiones que hace la novela sobre sí misma.

De esta forma, defendemos la hipótesis en la que señalamos que estos elementos metaficcionales, circunscritos en ambos textos, promueven una lectura autorreferencial, no sólo sobre las novelas hablando de sí mismas, sino también de la construcción del yo Owen, en la novela de Luiselli y el yo-Cuesta, en la novela de Volpi, que se difumina con un yo autoral desdoblado dentro de la historia. Estos mecanismos posibilitan la construcción autobiográfica, la cual se encuentra quebrantada debido a la presencia intertextual de Gilberto Owen y Jorge Cuesta.

Para llevar a cabo lo anterior, acudimos a la siguiente metodología: por un lado, tomamos en cuenta las postulaciones del crítico francés Philippe Lejeune, respecto al Pacto autobiográfico y las problematizamos con los estudios que Manuel Alberca, teórico español, desarrolló sobre la autoficción. En el análisis se tomó en cuenta la revisión de paratextos, el problema de la identidad nominal, la presencia del pacto ambiguo, lo fragmentario y la idea de ruptura. Además, en el análisis de *A pesar del oscuro silencio*, se utilizó la propuesta metodológica de Steven Kellman respecto a la Novela autogeneradora, lo cual nos permitió sostener que el proceso metaficcional de la realización de la misma novela por parte del personaje enfatizaba la ambigüedad y, sobre todo, la presencia de la autoficción. En el caso de *Los ingravidos*, tomamos en cuenta las reflexiones de Patricia Wuaght sobre la metaficción para constatar que pese que la identidad nominal no está presente, es posible acercarse a la novela como autoficción y no propiamente como novela autobiográfica, ya que los procesos autorreferenciales o metafictivos enfatizaban la ambigüedad y reforzaban la idea de la autoficción.

Para llegar a lo anterior, tuvimos que desarrollar un panorama teórico de los términos que se ocuparon para el análisis; asimismo, realizamos un recorrido contextual de los autores, Jorge Volpi y Valeria Luiselli, y sus obras. Finalmente, acudimos a la metodología correspondiente para concretar la revisión de nuestro dos objetos de estudio. Lo anterior quedó estructurado de la siguiente manera:

En el primer capítulo de este trabajo desarrollamos un panorama general de la escritura autobiográfica. Esta exploración nos permitió tener un mejor acercamiento al fenómeno de la autoficción, término surgido en la segunda mitad del siglo XX, como consecuencia de diversos desplazamientos artísticos y culturales que propiciaron la fragmentación e hibridación de la literatura. Asimismo, abordamos el concepto de metaficción, el cual, como se ha dicho, establece una indeterminación en cuanto a los límites de realidad y ficción que en la literatura moderna eran precisos y bien delimitados. Esto se da, precisamente, mediante la autorreflexión que la propia narración hace sobre sí misma y de sus propios recursos.

Aunque estos conceptos sirvieron para hacer una clasificación precisa de la literatura euroamericana, también han sido útiles para observar la literatura en México e Hispanoamérica. Concluimos que la crisis de identidad y de representación, así como la urgencia de la consolidación nacional, antes de un ejercicio de reflexión meramente individual, fueron clave para entender el desarrollo de la esta literatura en el continente. De la misma forma, en México, estaba latente una necesidad de consolidar los valores nacionales a través de la literatura, por lo que la práctica autoficcional y metafictiva funcionó para tratar de evadir el rigor patrioterico que determinó la pluma de muchos escritores en la primera mitad del siglo.

Para el segundo capítulo, exploramos el contexto histórico alrededor de nuestros dos objetos de estudio: *A pesar del oscuro silencio* y *Los ingrátidos*. Por lo tanto, se trazó un panorama en el que exploramos el interés de ambos autores en recuperar aspectos líricos y biográficos de dos poetas mexicanos miembros de la generación de Los Contemporáneos. Observamos la poética que proponen ambas novelas e identificamos los elementos que Volpi y Luiselli recuperan de los Contemporáneos para plantear su obra. Por ello, se revisó el contexto histórico alrededor de Jorge Cuesta, su locura, su suicidio y revisamos algunas cuestiones del poema “Canto a un dios mineral” y obra *La única* de Guadalupe Marín, ambas relevantes para la novela. Además, discutimos la condición de extranjero de Gilberto Owen y cómo es recuperada por Valeria Luiselli.

Por último, en el tercer capítulo se estudiaron los aspectos autoficcionales de las novelas para observar la ruptura del yo autobiográfico y el juego metafictional, cuya génesis se desprende del acto de escritura. La metafiction es un elemento fundamental en este proceso, y propicia, como ya hemos mencionado con anterioridad, que la autoficción se lleve a cabo.

Capítulo 1. Autoficción y metaficción: breve recorrido teórico

Hoy escribir no es “contar”, es decir que se cuenta.

Roland Barthes

La recapitulación de lo vivido, pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta.

George Gusdorf

En este capítulo se realiza un recorrido teórico de dos conceptos que nacen, casi de manera simultánea, en la década de los 70, para intentar clasificar una serie de textos que proliferaron durante mediados del siglo XX, aproximadamente. El surgimiento de ambos términos, autoficción y metaficción, se da en un momento histórico y cultural propicio para repensar estructuras, formas establecidas y estatutos literarios consolidados: la posmodernidad. Este período, inclasificable por algunos críticos, permitió una serie de cuestionamientos hacia las ideas de progreso, sujeto y discurso, derivadas de la industrialización y el capitalismo como sistema económico dominante, lo que obligó a reformular las formas de entender y representar el mundo, a través de irrupciones, desconexiones y constantes (re)apropiaciones en obras artísticas y literarias.

Así, específicamente, en la literatura fue posible observar la aparición de textos híbridos o, bien, inclasificables para la teoría literaria. Por ello, la creación e inclusión de ambos términos sirvió para ceñir un marco conceptual que permitiera agrupar obras que cumplieran con determinadas características: por un lado, la autoficción que, en principio,

acuñó Doubrovsky en 1977, como respuesta a la imprecisa postulación de Lejeune en su “pacto autobiográfico”, sirvió para, después, agrupar aquellos textos cuya lectura resultaba indeterminada debido a la simultaneidad autobiográfica y ficcional dentro de ellos. Del mismo modo, la metaficción, establecida por William Gass, en 1970, para explicar la obra de Jorge Luis Borges y además problematizar el concepto de “antinovela”, permitió la aparición de otras adjetivaciones o conceptos para dar respuesta a obras cuya ficción estaba puesta en cuestionamiento a través de múltiples ejercicios de autoconciencia y autorreferencialidad.

De este modo, resulta pertinente hacer un mapeo de ambas terminologías para plantear de manera sistemática su génesis, sus acercamientos críticos y, de manera general, las obras que se han estudiado desde estas nociones teóricas, para finalmente aterrizar la discusión en los terrenos de la literatura hispanoamericana, en las obras que aquí interesa examinar.

1.1 Las escrituras del yo: de la autobiografía a la autoficción

A lo largo de los años ha existido una considerable cantidad de textos que albergan en su interior una construcción del yo, encaminada a una necesidad humana de expresar experiencias y, así, conocerse a sí mismo mediante este ejercicio de escritura. En su ensayo “Condiciones y límites de la autobiografía”, Georges Gusdorf menciona que el productor de este tipo de escritura “da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable” (2). Así, la necesidad del individuo por escribir sobre sí mismo y

(re)conocerse en su escritura ha estado sujeta a las condiciones sociales y políticas de su respectiva época y, a su vez, es una práctica que se ha desarrollado desde hace varios siglos.

1.1.1 La escritura autobiográfica a través del tiempo

Ángel Loureiro, menciona que fue Dilthey quien ciñó esta concepción de la autobiografía en el siglo XIX y añade que le dio “enorme relieve [...] al entenderla como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos” (2). De esta forma, según Loureiro, al estudiar la configuración histórica de una determinada época será posible observar la manera en la que el ser humano se ha entendido a sí mismo y ha estructurado su propia experiencia de acuerdo a su momento histórico (2).

En esta línea, tendríamos que preguntarnos, entonces, cuál es el origen de ese tipo de textos y cómo es que su estructura y los temas relacionados con el yo han cambiado hasta llegar a nuestra contemporaneidad. Karl Weintraub en su ensayo “Autobiografía y conciencia histórica” señala que “el instinto autobiográfico puede que sea tan antiguo como la escritura” (18). Así, en el Siglo V, aparece la obra de *Confesiones* de San Agustín, considerado un punto de partida para los estudios autobiográficos. José Amícola señala que “estas confesiones habían surgido por necesidad religiosa” (39). Los escritos de San Agustín responden a una idea de sinceridad mediada por la figura de Dios, debido a que en la Edad Media la presencia de la religión estaba muy marcada. Así, la concepción de verdad se encontraba supeditada a la idea de Dios y, en consecuencia, “la cuestión del ‘¿quién soy?’ intentaba resolverse en función de la relación que el individuo tuviera con la divinidad” (Amador, 28).

Posterior a la escritura de Agustín de Hipona, fue posible atisbar el desarrollo de nuevas escrituras como los *Ensayos* de Montaigne en el siglo XVI, donde la exploración del yo se constituye, ya no desde el compromiso con la verdad hacia Dios, sino para sí mismo:

A partir de 1580, especialmente con los *Ensayos* de Montaigne, empieza a instalarse en la escritura europea no sólo la nueva doctrina del individualismo, sino que ésta se acopla con un principio clave para los tiempos futuros: el de sinceridad. Rousseau sería la gran afirmación de este mismo principio heredado por Montaigne. (Amícola, 73).

La obra de Montaigne fue clave, entonces, para entender ciertos procedimientos que serían observados después en la obra de Rousseau, entre ellos, la autonomía del yo, ligada al individualismo, y un principio de sinceridad. De esta manera, “la idea de decir la verdad sobre sí mismo se volvería crucial para la relación del sujeto consigo mismo” (Amícola, 39). En este contexto histórico, la sinceridad y la comprensión de uno mismo ya no estaría en función de la divinidad, como ocurría con San Agustín; en cambio, este tipo de escritura estaría dirigido a un igual: al hombre. Rousseau, al plantear este modelo de escritura, expone Amícola, logra una postura en la que exteriorizar la verdad se asume como una pieza clave para concretar un sentido de pertenencia del individuo ante el espacio público (39), pero sobre todo ante uno mismo. Así, con la publicación de este texto clave en los estudios relacionados con la escritura autobiográfica, se logra consolidar a la autobiografía como género.

De esta forma, según Angélica Tornero, Philippe Lejeune en *L'autobiographie en France*, señala que el origen de la autobiografía se da propiamente en 1782, con la publicación de la obra de Rousseau mencionada anteriormente, lo cual, en palabras del autor, dio pie a “un nuevo tipo de escritura que cambió profundamente la naturaleza de la comunicación literaria” (Tornero, 207). Esto generó, en palabras de Lejeune, “la existencia

de una historia verdadera de la personalidad, el sentimiento de originalidad y la distinción entre biografía y autobiografía como nociones modernas” (cit. por Tornero, 207).

La autobiografía toma la forma de un texto que recoge el molde de una estructura literaria, a medida que el individualismo burgués progresa en la tradición europea. En este sentido, Weintraub señala que “se trata tanto de un hecho que se deriva de unas determinadas condiciones culturales como (...) la importante afirmación de la novela en la era de la burguesía” (18) y, al mismo tiempo, se consolida un momento histórico que revaloriza la idea de sujeto dentro de lo público y lo privado. Además, la consolidación del aparato autobiográfico dio como consecuencia la “estricta separación entre la vida privada y la pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto” (Amícola, 15).

Debido a la incorporación de lo autobiográfico dentro de los terrenos de la literatura, tiempo después se generó una discusión acerca de la condición estructural de este tipo de textos. Dijimos, al principio, que fue Dilthey quien observó el carácter autobiográfico con relación a su contexto histórico, lo cual nos permitió ceñir un marco temporal en el que acomodamos a San Agustín, Montaigne y Rousseau de manera cronológica para determinar que su escritura estaba condicionada a su contexto de producción; no obstante, también es un hecho que el análisis formal, estructural y narrativo es clave para acercarnos a otro tipo de análisis.

Por ello, a mediados del siglo XX comenzaron ciertas etapas en las que se priorizó el carácter textual y su relación con el sujeto que escribe. De esta manera, destacamos la presencia de autores como Phillipe Lejeune, quien señala que a pesar de que el texto autobiográfico no sea capaz de representar verazmente la realidad, el rasgo clave para

definirlo como una obra referencial es precisamente la obra misma: a través de la identidad del autor reflejada en el narrador y el personaje del texto.

1.1.2 La autobiografía como género: el pacto autobiográfico y el pacto novelesco

Como dijimos, Philippe Lejeune, en la década de los 70, reconstruyó la perspectiva teórica de la autobiografía y además se encargó de proponer una diferencia entre la autobiografía y la novela de ficción. Al respecto, José Amícola apunta lo siguiente:

Lejeune promovió a entidad institucionalizada una idea que resultó ser un nuevo punto de partida para los estudios sobre el tema, (...) el “pacto autobiográfico” donde trataba de remontar a contracorriente las dificultades para diferenciar la A de la novela, apelando a una entidad extratextual del lector que venía teniendo cada vez más relieve en la teoría crítica (25).

Así, para Lejeune, la autobiografía, ya constituida como género, es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 50). Conviene señalar aquí que, para el crítico francés, la autobiografía es un instrumento textual meramente prosístico y narrativo, debido a que permiten una construcción espacio-temporal cronológica, en la que se presentan los acontecimientos de una vida.

De la misma manera, Lejeune formuló la noción de “pacto autobiográfico” la cual funciona como una especie de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete de manera explícita a decir la verdad sobre sí mismo a largo del texto; para que esto se lleve a cabo debe existir, como anticipábamos en el apartado anterior, una coincidencia en el nombre del autor, narrador y personaje; en otras palabras, se debe acudir a la portada del libro para verificar que, en efecto, el nombre del autor coincide con el del narrador y el personaje descritos en el texto. De esta manera, el lector entiende que se

encuentra frente a una autobiografía, y no ante una novela de ficción. Si bien la teoría de Lejeune permitió dar precisión respecto a la forma de acercarse a este tipo de textos, también fue objeto de señalamientos. Uno de ellos, como ya se estableció anteriormente, fue el de someter al lector a la verificación de hechos externos a ello. En esta línea, Eakin añade:

El pacto autobiográfico permite al lector distinguir entre autobiografía y novela, sólo sobre la base de datos exteriores al texto, lo cual requiere el conocimiento de una realidad biográfica verificable que apoye la identidad postulada conjuntamente por el autor, narrador y protagonista (13).

Lejeune propone la revisión de los elementos externos de la obra. El paratexto, término propuesto por Gerard Genette y el cual revisaremos más adelante en nuestro tercer capítulo, recoge toda la información que envuelve a la obra: “el título, el nombre del autor, la portada, con sus elementos gráficos e icónicos, el prólogo y la clasificación genérica” (Alberca, 66). Esta propuesta aleja del análisis meramente textual para escarbar en elementos externos y, así, establecer que desde estos se puede determinar si se trata de un texto autobiográfico, a pesar de que no se enuncie como tal dentro del texto.

Ahora bien, el “principio de identidad”, el cual, como ya lo anticipábamos, establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona, se da mediante la identificación de un elemento clave para el análisis: el nombre propio. Comenta Alberca que “el nombre no es una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social” (68). Por consiguiente, Lejeune argumenta que “lo que define a la autobiografía para quien la lee es ante todo un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio (...) si yo escribo la historia de mi vida sin decir mi nombre, ¿cómo sabrá el lector que se trata de mí?” (Lejeune, 72).

De la misma manera, Alberca, retomando a Lejeune, explica que, en suma, hay un compromiso del autor por contar la verdad, a pesar de que los hechos enunciados en el texto

no necesariamente lo sean: “el autor puede equivocarse o confundirse, pero lo cuenta convencido o persuadido de su veracidad de enunciarlo y prometerlo al lector” (69). Ahora bien, existe una imposibilidad de capturar la longitud total de una vida y que, esta se encuentre mediada por la verdad absoluta en el texto, sin embargo, la intención de acercarse lo más posible a ella es lo que permite que esta configuración funcione.

Por otro lado, tenemos el denominado “pacto novelesco”, que, en principio, establece una no-identidad del autor en el personaje: no hay rasgos puntuales en el texto que permitan cotejar al personaje con el mismo autor; por tanto, el interés o la intención lectora se encuentra depositada únicamente en el contenido del propio texto. Así lo anuncia Manuel Alberca: “el pacto de ficción nos deja mucho más libres, no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no, nuestra atención no está canalizada en el autor, sino en el texto y la historia de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario” (70).

La ausencia del nombre propio permite asumir que la figura del autor está eliminada dentro de la narración; en consecuencia, la misma ficción anula cualquier responsabilidad al que escribió el texto ante cualquier acusación que se le impugne por las declaraciones que enuncie su personaje o narrador (71). En sí, y a modo de paráfrasis, en las novelas de ficción no existe propiamente un cuestionamiento acerca de la veracidad de lo narrado ni tampoco acerca de la falta de precisión con lo real; no hay necesidad de buscar una relación directa entre el personaje y el autor porque no existe como tal. De este modo, como las autobiografías no pueden ser leídas como ficción, las novelas de ficción no pueden ser leídas como un testimonio verídico de la vida del autor, esto debido a que cada una se construye con diferentes intenciones y, por tanto, el lector obtiene una lectura totalmente distinta entre una y otra.

A pesar de estos estatutos que se creían inamovibles, surgieron diversas obras que conjuran ambos pactos de manera simultánea, lo que confundió a los teóricos, dado que ahora no había forma de clasificar obras que resultaban indeterminadas. Este tipo de escrituras “novedosas” propusieron una lectura híbrida. Por ello, debido a esta mixtura o simultaneidad, surge la necesidad de nombrar y establecer un concepto para tratar de clasificar dichos textos dentro de la teoría literaria.

1.1.3 Autoficción

El término “autoficción” aparece por primera vez, en 1977, en la contraportada de *Fils*, novela de Serge Doubrovsky. El autor define el término así: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción” (53). Asimismo, Darrieussecq, parafraseando Doubrovsky, añadiría que “la autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra ‘novela’ en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegeticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples ‘efectos de vida’” (cit. por Darrieussecq, 66).

Esta definición ayuda a completar el vacío que había dejado Lejeune con su “pacto autobiográfico” donde se señalaba que el nombre del autor y personaje, de acuerdo al pacto novelesco, resultaba imposible que fuera el mismo. Por el contrario, “sí es posible que un héroe de novela lleve el mismo nombre que el autor (...) el pacto de ficción sí es compatible con la identidad de nombre, autor, narrador y personaje” (Casas, 9). Pozuelo Yvancos, citando a Jacques Lecarme, indica que “la autoficción es un primer lugar un dispositivo muy

simple; se trata de un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (cit. por Yvancos, 156).

Lejeune, como anticipábamos en el apartado anterior, señala en *El pacto autobiográfico*, en 1973, que el héroe de una novela no puede llevar el nombre del autor, sin embargo, aclara que “nada impediría que tal cosa se diera, lo que no dejaría de ser una contradicción interna de la que se podrían extraer interesantes consecuencias” (cit. por Pozuelo Yvancos, 157). Así, la postulación que hace el crítico francés para cotejar las diferencias entre novela y autobiografía descarta la posibilidad de que ambas presencias, autor y personaje, porten el mismo nombre, y señala que esto se trataría de una contradicción que desajusta su propia clasificación de textos. En suma, aclara que hasta ese momento no existe una obra que contradiga los señalamientos que hace para diferenciar la autobiográfica de la novela: “Pero en la práctica no encuentro ejemplo alguno que obedezca al espíritu de la búsqueda” (cit. por Yvancos, 157). Es aquí cuando, unos años más tarde, aparece la obra de *Fils*, de 1977, en la que se cuestiona lo enunciado por Lejeune y se propone un concepto nuevo que permite llenar el vacío de la clasificación del teórico francés. Sin embargo, el ejercicio que sugiere Doubrovsky en esta novela ya se había visto unos años antes, en 1975, con el libro de Barthes llamado *Roland Barthes por Roland Barthes*, en donde es visible una configuración muy parecida a la de su sucesor Doubrovsky: la presencia de la identidad nominal en una novela donde se observa “una historia fragmentada, como elementos de un tejido que no forman una trama, que no tiene una unidad a la que referirse, y que representan una identidad *morcelée* fragmentada” (Pozuelo Yvancos, 158).

La aparición de ambas obras, así como la formulación del término “autoficción” que diseñó Doubrovsky en su novela, orillaron a Lejeune a escribir algunas consideraciones respecto a lo sucedido; así, el crítico francés, en *El pacto autobiográfico (Bis)* de 1982, “da

cuenta de cómo habían nacido obras concretas que pretendían desmentir su cuadro, rellenando sus casillas vacías” (Pozuelo Yvancos, 158). Estos hechos, así como, años más tarde, la proliferación de más obras que guardaban estas características, abrió la discusión de la crítica y permitieron que más teóricos problematizaran este tipo de obras, cuya clasificación resultaba indeterminada debido a que la presencia autobiográfica y ficcional era simultánea.

La autoficción contrario a la autobiografía y a la novela, funde ambos pactos de lectura (autobiográfico y novelesco) y mantiene una indeterminación en cuanto al modo de acercarse a una obra, debido a que el lector no sabe si tomarlo como novela o autobiografía, ya que el texto en cuestión trabaja desde ambas nociones y vacila la interpretación de quien lo lee. Ante esta hibridación, Manuel Alberca explica que

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía (...) su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside en la portada (Alberca, 128).

Asimismo, respecto a la idea de veracidad y de referencialidad que se desprende, por ejemplo, de un texto autobiográfico, en la novela autoficcional se aboga más por la forma en la que se narran una serie de acontecimientos que propiamente a la precisión con la que se representa lo real, por lo que este tipo de texto por sí mismo “asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo” (Casas, 16). De esta manera, este tipo de escritura propicia que el texto con pretensiones de referencialidad, de alguna u otra manera, termine gestándose en los terrenos de la ficción, y esto permita al autor

una libertad imaginativa, pero, sobre todo, una libertad que lo aleja de un proceso de autocensura. (16).

De la misma forma, “la autoficción representaría una salida a la dificultad cada vez más acusada en la autobiografía de acceder a la verdad” (Casas, 16), por ello, como se anticipaba previamente, la idea de la referencialidad se encuentra quebranta o puesta en cuestión en las novelas de clasificación híbrida. Aunado a lo anterior, el surgimiento de la autoficción también responde a una crisis del yo dada por una serie de valores que propiciaron una urgencia por deconstruir y revalorizar ideas o estatutos inamovibles. De este modo, la autoficción, así como la propia metaficción (término que se explicará más adelante) aparece en un tiempo en el que parece pertinente descanonizar figuras que legitimaron clasificaciones que ahora están puestas en cuestionamiento.

1.2. La posmodernidad: ruptura del estatuto realidad-ficción

Los efectos que produjo el fenómeno posmoderno, a mediados del siglo XX, son consecuencia de diversas transformaciones que redefinieron el mundo occidental. Este desplazamiento cultural, reflejado en el arte y en sus formas de interpretarlo, responde a una necesidad de interrogar una totalidad discursiva en la que se concebía la realidad; por ejemplo, los discursos totalizantes y hegemónicos se ponen en cuestionamiento, debido a una necesidad de reinterpretar el mundo, a través de la deconstrucción de estructuras dominantes; esto, ya que implicaban un ejercicio de poder en el que la jurisdicción del ser humano sobre la naturaleza o ciertos grupos sociales estaba muy marcada. La racionalidad llevó a la destrucción de la identidad europea y a un estancamiento en la humanidad, la cual no avanzaba hacia la libertad, sino a la barbarie, debido a la “enfermedad” de la razón. Esta es la tesis del libro *La dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, en la cual

destacamos que “el proceso de Ilustración es, pues, un proceso de ‘desencantamiento del mundo’ que se revela como un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del ‘dominio’, del poder” (12).

De esta manera, se empezó a pensar en lo efímero y en lo fragmentario como elementos cruciales para tratar de entender el lugar del arte. La ruptura, la descomposición de una narrativa única o el desplazamiento del yo (antes: un yo cerrado y único) propició la aparición de un espacio que alude múltiples visiones y narrativas, las cuales rompieron la idea de la continuidad y el orden cerrado. La posmodernidad, cuya característica principal fue la denuncia hacia la razón y el propio rechazo a verdades universales eternas, fue el reflejo de una identidad indeterminada, ya que la realidad por sí misma era algo más complejo y abierto de lo que se suponía. Así, partiendo de lo anterior, el filósofo y crítico literario francés Jean-François Lyotard, señala lo siguiente:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable (Lyotard, 25).

La posmodernidad está cargada de un modelo de irrupciones que permiten un cuestionamiento constante de las formas establecidas, a través de manifestaciones artísticas que procuraban ser conscientes de sí mismas y que, al mismo tiempo, redefinían las reglas de su construcción; esto, mediante un juego de irrepresentabilidad y la alusión a lo inacabable. David Harvey agrega, además, que el hecho más asombroso de este momento es

su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban una de las mitades de la concepción de la modernidad de Baudelaire (...) la proliferación, yuxtaposición y disyunción y a preferir lo

positivo y múltiple, la diferencia sobre la uniformidad, la fluidez sobre la unidad, las formas móviles sobre los sistemas (Harvey, 60).

Por supuesto, la ruptura de una totalidad, el ejercicio de fragmentación, la discontinuidad y la yuxtaposición, se vieron reflejadas en los textos literarios, sobre todo en la literatura del yo y en aquellos textos en los que eran visibles diversos juegos metafictivos, los cuales reconstruyeron las formas de articular relatos mediante, ahora, la multiplicidad.

1.2.3 La muerte del autor y la fragmentación del yo

La imposibilidad de categorizar este tipo de literatura es reflejo de un momento en el que, como ya mencionamos, es complicado establecer los límites entre conceptos opuestos. Si bien Manuel Alberca explica que hay un juego con el ocultamiento del yo del autor dentro de la narrativa, también hay una fragmentación de ese yo que se encuentra disperso en la escritura. Por ello, es pertinente, además, mencionar que, para mediados del siglo XX, la crítica posestructuralista de la mano de Roland Barthes con su reconocida noción de “la muerte del autor”, concibe una intervención tajante en la que la figura del autor se encuentra quebrantada y hasta banalizada, dado que el propio texto es en sí una construcción “autónoma”, resultado de un contexto cuyo dominio es “ahora” del propio lector y no de la figura que escribe bajo el apelativo de autor. Menciona Alberca que, para Barthes, el autor por sí mismo es el resultado de la percepción del individualismo burgués, por lo tanto, fue necesario desmitificar esta idea, debido a que es un obstáculo a la hora de revisar ciertas obras y entender los significados detrás de ellas. Por ello, se abogaba por el colectivo antes que por individualismo y lo íntimo (25).

De la misma forma, José Amícola apunta que “este momento de inflexión ha ocasionado —una vez más— una ruptura con los supuestos tradicionales, socavando no solo

el terreno de las artes plásticas, sino todos los dominios culturales de buena parte de la segunda mitad del siglo XX” (12). Es un hecho que el fenómeno de la posmodernidad permitió entender y redefinir el mundo occidental, sobre todo en el mundo del arte y la literatura y, por consecuencia, en las formas de estudiar estas manifestaciones.

Esta serie de procedimientos, inevitablemente, se vieron reflejados en los textos de carácter autobiográfico, debido a las nociones relativistas en las que se concebía la idea del yo, el cual, para ese momento, se observaba como una construcción cambiante e inestable. Había una necesidad por parte del individuo de buscar una reinvenición de su propia identidad y esto, en consecuencia, propiciaba una reconstrucción del yo que era capaz de yuxtaponerse y readaptarse: “un yo nómada siempre a la búsqueda de otro yo nuevo” (Alberca, 41). Se aprecia, a su vez, un sujeto “debilitado” y fragmentado debido a estos cambios y dispersiones que orillaban al individuo a reconstruirse a sí mismo, a su propia escritura y a su forma de recapitular los acontecimientos de su vida a través del proceso de escritura:

Resulta coherente con este contexto que el escritor autobiográfico suplante la obligación de enfrentarse a su verdadera imagen o historia personal y se invente una a su medida. No hay compromiso ni deber autobiográfico ni ninguno de sus molestos inconvenientes, solo una estrategia creativa que fluctúa entre lo inventado y lo real, entre lo novelesco y lo autobiográfico, en la que poder seguir alimentando el ego (44).

Como consecuencia de esta falta de estabilidad, pareció adecuado ceñir el término de autoficción (propuesto por Doubrovsky en la contraportada de su libro *Fils*, como se mencionó en apartados anteriores) el cual, como señala Manuel Alberca, no es más que el reflejo de ese tiempo, la consecuencia de “una nueva configuración de sujeto y de su nueva escala de valores” (45). De esta forma, concluye con lo siguiente: “me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una

evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista” (45). Así, la entrada de la autoficción permitiría vislumbrar una salida ante la falta de categorización, la aparición de diversos textos en las que no es posible ceñirse desde lo autobiográfico, pero que tampoco pueden quedarse solo en una novela de ficción.

1.2.4. Lo irrepresentable: nueva configuración de la obra posmoderna

El “caos” cultural y, sobre todo, literario que trajo consigo el actuar de la posmodernidad, propició, escribe Orejas, “la combinación de elementos cultos y populares (...) que pasan (...) por la mixtura de géneros, los juegos de yuxtaposición lingüística, la renuncia de los códigos formales de la escritura, la multiplicación de voces narrativas” (Orejas, 263). Estos elementos, sin duda, fueron clave para entender cómo ciertas obras literarias difuminaban las fronteras de la estructura narrativa tradicional, para dar paso a estructuras complejas y autoconscientes.

Este ejercicio autorreflexivo dentro de los universos de la ficción es indispensable para reflexionar sobre cómo la ficción posmoderna se encuentra cuestionada; la presencia de un discurso que reflexiona sobre sí mismo y las condiciones en las que se concibe dicho discurso, da pie a revalorizar y cuestionar “acerca de la relación entre realidad y ficción”¹ (Waugh, 2). Asimismo, el arte posmoderno es irrealista y anicónico, dice Ihab Hassan, y a la vez añade que en la narrativa se difuminan las barreras de lo real que se intenta representar. Por ello, la literatura posmoderna se cuestiona a sí misma: juega con sus límites, subvierte sus propias estrategias narrativas y en consecuencia se vuelve liminar; todo esto a través del cuestionamiento de su propia representación.

¹ “... about the relationship between fiction and reality”.

A diferencia de la modernidad, en donde existía una claridad sobre las cosas que se representaban, en la narrativa posmoderna se busca cuestionar las formas en las que se escribe y se lee una obra; esto genera una sensación de indeterminación o ambigüedad, debido a un mecanismo que deconstruye las fronteras de la ficción. En suma, el mismo Hassan dice, retomando a Julia Kristeva, que la irrepresentabilidad es “aquello que, a través del lenguaje, no forma parte de ningún lenguaje en particular” (23), lo cual refuerza la idea de una textualidad que se construye así misma, pero el mismo tiempo termina por destruirse.

Es así, que la literatura metaficcional, aquella que hace alusión a sí misma y a los procedimientos que ocupa para existir, responde a todas estas manifestaciones propias de una época en la que no es posible establecer fronteras ni límites concretos en la forma en la que se consolida una narrativa; por el contrario, la ambigüedad e indeterminación hacen admisible un relato en donde la conciencia de artificio y de creación posibilita una nueva forma de acercarse a determinadas obras y, finalmente, a la aparición de diversos textos que intentan dilucidar la literatura.

1.3 Metaficción: acercamiento histórico y consideraciones teóricas

La noción de metaficción es relativamente reciente. Si bien, en el siglo XX es cuando los estudiosos de la literatura comienzan a teorizar y acercarse a ciertas obras con una nueva metodología, es un hecho que las estrategias propias de la metaficción fueron visibles mucho antes de que la posmodernidad irrumpiera en el mundo occidental. El ejemplo más aclamado y citado por los teóricos es *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, de 1605 y 1615, considerada, curiosamente, como la primera obra posmoderna², pero también como la

² Esto porque cumple con ciertas características de la literatura considerada dentro de dicho período, pero su publicación se da muchos siglos antes.

primera novela moderna en donde son visibles rasgos de autoconciencia novelística. Asimismo, tiempo después, surgieron otros textos que guardaban características similares. Sin embargo, no fue hasta 1970 cuando William Gass y Robert Scholes, consecutivamente, acuñaron la expresión “metaficción” que permitió estudiar, entre otros autores, la obra de Jorge Luis Borges (en el caso de Gass) y revisar las relaciones entre ficción y crítica (en el caso de Scholes). Estos estudios abrieron el camino a otros teóricos que se unieron a la discusión y aportaron diversas formulaciones para estudiar ciertas obras con características similares.

Esto es apenas un vistazo de lo que en este apartado se busca discutir, sin embargo, previo a cualquier cronología teórica, es importante que reflexionemos acerca de sus posibles definiciones. Esto para consolidar su estructura, características y genealogía y así poder estudiarlo en las obras de Jorge Volpi y Valeria Luiselli, cuyo análisis corresponde al tercer capítulo de esta investigación.

1.3.1 Algunas aproximaciones a la metaficción: neologismo y definición

Francisco G. Orejas, teórico y novelista español, en su libro *La metaficción en la novela española contemporánea* hace un mapeo teórico de este concepto y clasifica a los estudiosos del término de manera cronológica para poder acercarse con precisión a un corpus extenso de novelas españolas y así realizar su análisis. En esta investigación, Orejas establece que la metaficción es propiamente un neologismo que comprende la construcción de dos morfemas: meta y ficción. Señala: “Metaficción es, evidentemente, un neologismo, formado a partir de la preposición griega *meta* (meta) que significa ‘junto a, después, entre’: ‘detrás, más allá, en medio de’” (23). En su trabajo, no proporciona una definición respecto a la palabra “ficción”, por lo que, a continuación, describiremos algunos acercamientos que nos parecen

pertinentes. Félix Martínez Bonati, indica que “la ficción, pues, es la representación de individuos en quienes —en orden de entrar en el mundo de la novela del arte en general— [...] los damos por existentes en la realidad [...]” (cit. por Cabrejo, 23). Una definición más precisa la podemos obtener del *Diccionario de retórica y poética* de Helana Beristáin, en donde entendemos “ficción” como un

Discurso representativo o mimético que evoca un universo de experiencia (Ducrot/Todorov) mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector —según su experiencia del mundo— aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira (Beristáin, 208).

De esta forma, entendemos esta noción como un espacio discursivo y, a su vez, narrativo en donde se establece un pacto con el lector de acuerdo a su bagaje cultural, que le permite entender que lo que consume del mundo narrado es “mentira” en el plano de lo real, pero en el ejercicio de la lectura se asume una ilusión de verdad, la cual permite acceder a él sin cuestionamientos acerca de su veracidad, dada la verosimilitud del relato.

Así, la metaficción es aquello que sobrepasa los límites de lo narrado o incursiona en el propio umbral narrativo para establecer un relato. En este sentido, Francisco Orejas, una vez que ha aclarado que a pesar de que existe una polisemia en el sufijo “meta”, menciona que cuando se habla propiamente de metaficción esta hace referencia, precisamente, a “aquello que está ‘detrás’, ‘más allá de la ficción’ o, si se prefiere, dentro de, ‘en el interior de la ficción’, reflexionando acerca de esta” (27).

De esta forma, la metaficción funciona como un discurso que enuncia desde ese mismo discurso y, a su vez, es “una forma de ficción que, genéricamente, tiene por objeto la

propia ficción, superior a esta no en términos de valor, sino, dice Ferrater respecto al metalenguaje, ‘desde la posición de un lenguaje en el universo del discurso’” (Orejas, 28). Así, esta estrategia narrativa, no se excluye tampoco como un elemento propio de la comunicación, ya que, si tomamos en cuenta el sistema comunicativo propuesto por Roman Jakobson y las funciones del lenguaje, se destaca, precisamente, la función metalingüística: donde “la atención se concentra sobre el código mismo” (29). Al respecto, Lauro Zavala indica que “la metaficción es la condición *sine qua non* de la misma comunicación, pues sin su existencia sería impensable la confirmación o transformación de las convenciones del lenguaje” (210). Además, el teórico mexicano argumenta que cuando esta estrategia se sitúa dentro de las obras narrativas acentúa el proceso de comunicación inmanente de la literatura y que, por ello, es parte importante de todo proceso retórico: “solo quien es capaz de reflexionar sobre su propio uso del lenguaje es capaz de comunicarse efectivamente” (209).

La literatura, entendida como sistema comunicativo, expresa un modelo en el que, al hacer referencia el lenguaje a sí mismo, se entiende que el emisor enuncia la utilización de un código para captar la atención narrativa, la cual está centrada en el código en cuestión. Al respecto, Francisco Oreja indica que: “Cuando el autor (= emisor = destinador) quiere alertar respecto a la utilización de un determinado código (novelesco, narrativo) el discurso se centra en ese código (novelesco, narrativo): entonces se trata de la función metafictiva” (28).

Así, en la literatura de carácter metaficcional, cuando el autor invita al lector a observar ciertas estrategias dentro del relato, la atención queda puesta no tanto en el contenido de los acontecimientos narrados, sino en la serie de artificios que se utilizan para narrar dichos acontecimientos. Con ello, se desajustan el estatuto que le da garantía al lector sobre la ficción del texto y queda cuestionada la propia verosimilitud de lo que está leyendo.

Siguiendo esta línea, Patricia Waugh en su libro *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction*, de 1984, proporciona la siguiente definición:

La metaficción es un término dado a la escritura ficcional, la cual, autoconsciente y sistemáticamente, llama la atención de su estado como artefacto para plantear preguntas acerca de la relación entre ficción y realidad. Al suministrar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no solo examinan la estructura fundamental de la narrativa de ficción, sino que además exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario ficcional³ (Waugh, 2).

Dice Waugh que hay una autoconciencia en este tipo de textos que invitan al lector a reflexionar sobre las propias estrategias que se emplean para contar la historia y, así, problematizar el estatuto de realidad y ficción que siempre había sido claro en la literatura. Asimismo, como se explicará más adelante, con las aportaciones de Robert Scholes, en el texto metafictional aparece un cuestionamiento o, en palabras de Waugh, una crítica de los métodos que se utilizan para la construcción de la narrativa, lo que, sin duda, propicia un (auto)análisis de la estructura y cuestionamientos de la realidad externas al propio texto. Esto genera, a nuestro parecer, una lectura indeterminada, que rompe con los estatutos de la verosimilitud, al enfrentarse el lector a diversas oscilaciones que exceden los límites de lo narrado.

Así, antes de abordar un panorama teórico del término, es pertinente revisar otra definición. Lauro Zavala señala que la metaficción “puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad

³ Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

como articulación de signos en un contexto cualquiera” (209). De esta forma, este conjunto de procedimientos revela las posibilidades de la ficción en cuanto a su forma de construirse.

En ese sentido, el mismo Francisco Orejas señala que los textos de estas características son

obras de ficción [...] que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo y, al hacerlo, llaman la atención del lector sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria” (113)

Así, tal como hemos señalado, la obra metafictiva conjura una hilo que permite un cuestionamiento sobre la obra, pero también sobre las posibilidades de gestación de la misma ficción que se difumina con la realidad, mediante el mecanismo de creación.

1.3.2 Breve recorrido teórico: la crítica angloamericana

Como se anticipó anteriormente, fue el crítico norteamericano William Gass, en 1970, quien propuso el término “metaficción”, justo después de una década donde comenzaron a incorporarse nociones como “metapolítica” y “metarretórica” debido a, como menciona Patricia Waugh, “un interés cultural más general en el problema de cómo los seres humanos reflejan, construyen y median su experiencia del mundo”⁴ (Waugh, 3). Asimismo, Gass al estudiar la obra de Borges y Barth (autores que expresan en sus obras juegos intertextuales y metafictivos) manifiesta que el término “antinovela” es más bien una metaficción. Ese mismo año, Robert Scholes problematiza en su texto *Metafiction Again* la relación entre la ficción y

⁴ “... a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world”.

la crítica y dice, señala Francisco Orejas, que la metaficción “asimila todas las perspectivas de la crítica dentro del propio proceso ficcional”⁵ (cit. por Orejas, 31).

Así como Gass y Scholes muchos autores, años más tarde, incorporaron sus investigaciones a la discusión y abrieron el panorama respecto al estudio del término, para encaminar diversas obras a un marco conceptual que permitía interpretarlas. Linda Hutcheon, otra de las autoras que se unió al diálogo, en su obra *Narcissistic Narrative*, menciona que, en palabras de Lauro Zavala, no es posible teorizar acerca de la metaficción, debido a que cada texto se manifiesta de manera diferente; sin embargo, su estudio, de manera general “permite distinguir con mayor precisión la metaficción focalizada a evidenciar las convenciones de la lectura y la que está orientada a evidenciar las convenciones de la escritura” (Zavala, 179). La autora, además, en ese en este mismo libro, se establece la idea de que en la misma ficción es visible la invasión de la presencia del autor, con un comentario o análisis sobre la obra que está llevándose a cabo: “es ficción sobre ficción, esto es, que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”⁶ (cit. por Orejas, 32)

Un año más tarde, Inger Christensen toma el concepto para analizar, entre otros autores, la obra de Vladimir Navokov y John Barth. Concluye que “la metaficción se considera como una ficción cuya principal preocupación es expresar la visión de la experiencia de la novela mediante la exploración del proceso de su propia creación.”⁷ (cit. por Orejas, 33). Aquí observamos, que esta estrategia refleja una intención del autor por

⁵ “... assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself”.

⁶ “... is fiction about fiction, that is, that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

⁷ “Metafiction is regarded as fiction whose primary concern is a to express the novelist’s vision of experience by exploring the process of its own making”.

expresar, a través del proceso de creación literaria, su propia condición de creador. Más tarde, en 1984, aparece Patricia Waugh con la definición que señaló anteriormente, en donde expresa, así como estos autores, que hay una intención de proveer una crítica o un (auto)análisis de la propia historia que se está narrando. Así, Waugh menciona la palabra “autoconciencia”, la cual ya había sido utilizada por Robert Alter, en 1975, para señalar que “una novela autoconsciente [...] es una novela que sistemáticamente ostenta su propia condición de artificio y que, al hacerlo, indaga entre la problemática relación entre la apariencia real y la realidad”⁸ (cit. por Ródenas de Moya, 324). De la misma manera en la que lo plantea Waugh, en la definición de Alter, es posible observar, en un texto de estas características, una conciencia en el propio proceso de escritura que, de la misma forma, problematiza esa relación de estrategia con la realidad.

Otra definición que resulta pertinente para esta investigación en cuanto al análisis que se busca proveer en el tercer capítulo es referente a la llamada “novela autogeneradora”, que aparece en 1980 en un trabajo de Steven Kellman, en donde la establece como sinónimo de “metaficción” y a grandes rasgos consiste en que hay una novela dentro de la novela y el lector es capaz de observar cómo esta va creándose: “la novela autogeneradora [...] es un relato, generalmente en primera persona, del desarrollo del personaje hasta el punto en que es capaz de tomar su pluma y componer la novela que acabamos de leer”⁹. (Kellman, 3). Esto resulta muy parecido a lo que José Carlos Cabrejo recoge de *Reflexivity in film and literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992) de Robert Stam para revisar la estrategia denominada “construcción en abismo”, la cual consiste en aquellas obras literarias que

⁸ “... a self-conscious novel [...] is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming and reality”.

⁹ “The self-begetting Novel (...) it is an account, usually first-person, of the development of character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading”.

“reflejan su propio proceso literario (...). Por ello, en cuanto a la ‘construcción en abismo’ se habla de ‘literatura dentro de la literatura’” (cit. por Cabrejo, 24).

1.3.3 Metaficción: ¿estrategia moderna o posmoderna?

Si bien el término surge a mediados del siglo XX y se da, entre muchos otros casos, por la proliferación de diversas obras que se jactaban de su condición narrativa y ficcional, las características observables de la metaficción pudieron ser visibles mucho antes de que el fenómeno posmoderno hiciera estragos en la sociedad cultural. Así, como menciona Carmen Dorado Arroyo, “la metaficción es un fenómeno tan antiguo como la literatura” (Dorado, 15). De esta forma, Robert Stam menciona que “la crítica paródica de la ficción que encontramos en Cervantes ya está presente en Aristófanes, Eurípides, Horacio y Ovidio”¹⁰ (Stam, 1). Y, asimismo, en *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, en el siglo XIV, donde el autor, menciona Stam, “interviene en sus propias historias y destruye la ilusión generada por la narración”¹¹ (1).

José Carlos Cabrejo, por su parte, hace una breve recopilación de textos previos a la obra de Cervantes, donde es posible observar algunos atisbos de autorreferencialidad en el medievo con *Las mil y una noches*, donde, en sus palabras, es evidentemente una “construcción en abismo”, “al hacer un relato que incluya (o genere) otros” (25). Asimismo, en *Hamlet* (1603), de William Shakespeare, se aprecia una configuración que da una apariencia de “teatro dentro del teatro” debido a que el protagonista “no solo finge estar loco,

¹⁰ “The parodistic critique of fiction found in Cervantes is already present in Aristophanes, Euripides, Horace and Ovid”.

¹¹ “Intervenes in his own tales and destroys the illusion generated by the narrative”.

sino también arma una obra de teatro con hechos similares a los descritos por el alma de su padre, para ver si ello inquieta a su tío” (Cabrejo, 25).

Lo anterior, nos permite entender que muchas obras anteriores intentaban poner en práctica ciertas estrategias que desajustan las linealidades de la ficción y la forma en la que esta se concreta. Sin embargo, el “verdadero” punto de partida para muchos estudiosos respecto a estas estrategias autoconscientes o metafictivas se la atribuyen propiamente a la célebre obra de Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la mancha*. Este texto posee una serie de artificios que conjugan la yuxtaposición de espacios y voces narrativas, las múltiples irrupciones de la ficción para generar un (auto)análisis, el diálogo con otros textos y, finalmente, la apariencia de una novela que va construyéndose conforme el lector avanza en su lectura, como menciona Cabrejo: “el narrador sigue hilvanando la ‘construcción en abismo’” (28).

Así, la obra de Cervantes, como la primera novela moderna, engloba una serie de mecanismos que exploran las posibilidades de su propia ficción y alude a múltiples juegos de representación, mucho antes de la proliferación, en el siglo XX, de obras consideradas posmodernas. Al respecto, Lauro Zavala agrega que

la metaficción es un rasgo de la narrativa moderna. Sus antecedentes pueden rastrearse ya desde la publicación de la primera parte del Quijote (...) [y en la] publicación de la segunda. Pero los estudios sistemáticos sobre metaficción se iniciaron en el siglo XX, de manera paralela al surgimiento de estrategias de narrativa posmoderna y con la aparición de estrategias post-estructuralistas de interpretación textual (177).

Zavala aclara que los estudios acerca de este mecanismo aparecen en el siglo XX y se dan de manera simultánea a la llegada de la posmodernidad y la teoría posestructuralista; sin embargo, este periodo no representa la génesis de la estrategia por sí misma. Francisco G. Orejas establece que el posmodernismo es un momento complejo de difícil clasificación y,

citando a Habermas, indica que “posmodernidad y posmodernismo son, en realidad, meros fetiches significantes de significado incorrecto” (cit. por Orejas, 150) y agrega que es aventurado “establecer que la literatura de metaficción (...) solo haya adquirido un pleno desarrollo merced al establecimiento cultural de un nuevo tipo” (cit. por Orejas, 153). Esto, aun cuando determinadas obras compartan en su interior rasgos de heterogeneidad, discontinuidad, dispersión y fragmentación.

A pesar de esto, muchos teóricos insisten en vincular la metaficción con la presencia de la posmodernidad; una de ellos es Linda Hutcheon, quien establece una distinción entre metaficción moderna y posmoderna. Respecto a la última, Hutcheon la denomina como “metaficción historiográfica” dada su naturaleza historiográfica que se establece “por reescribir de manera irónica la historia colectiva” (cit. por Zavala, 180). De esta forma, Hutcheon propone no perder de vista la desaparición de la unicidad, la cual resulta sistemática para entender la ficción posmoderna. Así, respecto a la idea de fragmentariedad, Omar Calabrese, retomado por Lauro Zavala, sugiere “distinguir entre el detalle (como algo moderno, como parte de una totalidad) y el fragmento (como algo pos-moderno, como un elemento, como una totalidad con reglas propias que exigen una escala distinta a la tradicional” (Zavala, 181).

Aunado a lo anterior, no podemos dejar de lado, la inminente relación entre metaficción e intertextualidad, la cual, esta última, como se anticipó con los posestructuralistas, es parte de la bifurcación de fronteras entre obras literarias propias de la posmodernidad, y establecen que la obra por sí misma ya no es una estructura hermética, sino que, por el contrario, es una obra abierta. Así, Zavala concluye que la metaficción, propiamente posmoderna, es “una hiperbolización de la naturaleza escribible de los textos modernos de carácter semánticamente indeterminado (la llamada obra abierta) intensificada

por incorporar en su interior elementos posmodernos. [En ella] puede haber simultáneamente intertextualidad (...) y la presencia de la ironía” (186).

1.4 Breves consideraciones de la autoficción y metaficción en México e Hispanoamérica

El análisis de esta investigación, como se ha mencionado en la introducción, se centra en dos obras de autores mexicanos, cuyas narrativas exploran, de manera lúdica, diversas estrategias que invitan a pensarlas como novelas autoficcionales y metaficcionales. De esta forma, a pesar de que tanto la autoficción como la metaficción hayan sido conceptos engendrados en la crítica europea y angloamericana para explicar, precisamente, fenómenos literarios euroamericanos, es un hecho innegable que en México y, por ende, en Hispanoamérica han existido obras en donde convergen, de manera simultánea, una propuesta autobiográfica y ficcional, así como fenómenos narrativos que rompen con el estatuto de realidad-ficción al jactarse de sus condiciones autorreflexivas y autoconscientes. Por ello, nos parece pertinente en este apartado, problematizar, de manera muy general, algunos hechos que refieren al desarrollo de la narrativa autoficcional y metaficcional en Hispanoamérica, para así llegar a conclusiones precisas en los apartados siguientes, cuando se estudien *A pesar del oscuro silencio* y *Los ingrátidos* con relación a estos términos.

1.4.1 Autoficción y metaficción hispanoamericana: crisis de representación

Silvia Molloy en su libro *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* menciona que la autobiografía en esta zona del mundo ha sido descuidada tanto por críticos como por los mismos lectores. Menciona que muchos de los textos producidos por autores hispanoamericanos no se consideran como tal autobiografías, sino documentos históricos o propiamente ficcionales que obedecen a una necesidad de hablar de su contexto histórico y

no propiamente del yo como individuo (12). Por su parte, Gustavo Guerrero señala que en la literatura hispanoamericana es difícil marcar tendencia debido a que el “pluralismo de géneros y tratamientos narrativos coexistentes lo impedían” (cit. por Alberca, 5). De esta manera, la heterogeneidad en la narrativa hispanoamericana obedece a “una multiplicidad de modelos de influencias” (cit. por Alberca, 5) en su mayoría heredados, principalmente, por la literatura europea.

Así, la displicencia, indeterminación y la falta de clasificación con la que eran recibidos los textos autobiográficos propició a pensarlos no solo como archivos constituidos por la naturaleza propia del yo, sino desde la colectividad, ya que en la mayoría de los casos, descansaba en ellos un interés de consolidación nacional (Molloy, 15), debido a los constantes acontecimientos que obligaron una reformulación de las identidades. Esto, en principio, pudo ser observable después de las guerras independentistas. Según Silvia Molloy, este momento histórico en Hispanoamérica significó “una peculiar toma de conciencia de sujeto y cultura que resultó en una crisis ideológica” (14) debido a que, después del periodo colonial, las instituciones como la Corona o la Iglesia ya no tenían cabida en el territorio, lo que propició, en palabras de la autora, una crisis de identidad; esto, debido a que la escritura del yo en este periodo estaba legitimada por dichas instituciones: había una necesidad de escribir(se), para con el rey u otras figuras autoritarias, las cuales se habían desvanecido dentro de los límites del territorio hispanoamericano.

Del mismo modo, apunta Molloy, también sería visible más adelante, al término de la Colonia, como ya anticipábamos al inicio de este apartado, una literatura del yo que apuntaba más a un cuestionamiento sobre la identidad nacional que propiamente sobre una identidad individual, generando una especie de indeterminación al momento de concebir estos textos:

la vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son solo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó (y a caso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica en Hispanoamérica (Molloy, 14-15).

En ese tenor, Julia Negrete Sandoval, en su artículo “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”, agrega que, mientras la autoficción está desarrollándose en Francia, en territorio hispanoamericano el testimonio adquiere cierta relevancia; por tanto, señala, parafraseando a Frederic Jameson, que este fenómeno está relacionado con la despersonalización y a la pérdida de autoridad que Hispanoamérica estaba atravesando; esto, cita la autora, como la construcción “de un nuevo espacio colectivo entre sujetos conocidos y seres individuales” (cit. por Negrete 235). Las reflexiones que encaminaba el testimonio proponían un acercamiento a los mismos cuestionamientos que planteaba la autoficción, sobre todo al momento de reflexionar acerca la conflictiva relación entre realidad y ficción que, como vimos en el apartado de la posmodernidad, es una de las cualidades de la autoficción (y, por supuesto, de la metaficción): suponer un cuestionamiento acerca de la realidad y de su incorporación en los límites de la ficción. Es así, que estos mecanismos autoficcionales en Hispanoamérica son visibles debido a una necesidad de encarnar no solo una memoria única e individual, sino colectiva que funciona como una forma de expresar la voz de los otros.

Por ello, la autobiografía y, en consecuencia, la literatura de autoficción hispanoamericana son “un ejercicio de memoria [...] donde las reliquias individuales [...] se secularizan y se representan como sucesos compartidos” (Molloy, 20). La búsqueda constante de una identidad nacional y el peso de las dictaduras militares propició que los autores engendraran un relato desde un yo individual, pero cimentado desde una comunidad

nacional que venía detrás desdibujando fronteras. Al respecto, rescatamos lo mencionado por Negrete que subraya, precisamente, esta idea:

relatos de escritores tocados por la experiencia del exilio, en los que la reconstrucción de la memoria familiar exige el recurso al testimonio y a la historia oral, narrativas híbridas que confunden la voz del autor con otras tantas voces y la búsqueda de la identidad personal es posible solo mediante el recuento de la historia de la comunidad (Negrete, 235).

No solo los límites entre lo individual y lo colectivo se encontraban subvertidos, sino las barreras entre lo real y la ficción, como anticipábamos, también estuvieron puestas en cuestionamiento; por ello, no es descabellado pensar que en la literatura hispanoamericana empezarían a ser visibles ciertas estrategias que, como en la autoficción, perturbaran los modos de acercarse a ellas, debido a ciertos ejercicios autoconscientes en los que la presencia del autor como personaje, así como el constante cuestionamiento de los artificios narrativos dentro del propio relato, debilitaban los estatutos propios del marco de la ficción. Así, mecanismos literarios como la metaficción, en palabras de Jesús Eduardo Olivia Abarca, “evidenciaba los problemas relativos a los modos de representación” (61). Señala Olivia que se buscan formas de subvertir los modos en los que se constituye el relato y así poner en evidencia constantes interrogantes sobre el sujeto y lo que el sujeto construye en su narrativa.

Al respecto, y retomando lo mencionado anteriormente, Lauro Zavala, rescatando a Linda Hutcheon, señala que este tipo de fenómeno es denominado como “metaficción historiográfica”, ya que como mencionamos en el apartado “1.3.3 Metaficción: ¿estrategia moderna o posmoderna?”, es visible una intención historiográfica, por el hecho de que hay una necesidad “por re-escribir de manera irónica la historia colectiva” (cit. por Zavala, 180). Esto sin dejar de lado el constante cuestionamiento que este tipo de literatura hace de sí misma y de la figura del autor.

De esta forma, los autores hispanoamericanos que destacan dentro de los estatutos de la autoficción y metafiction son, al menos después de la segunda mitad del siglo XX, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño. Estos autores buscan incursionar de manera lúdica en una literatura que explora la mixtura de géneros, la indeterminación y la bifurcación de fronteras estructurales propias del inacabable canon literario, mecanismos que, por supuesto, también son evidentes en algunas obras de la literatura mexicana.

1.4.2 Literatura autoficcional y autoconsciente en México: un escape del rigor nacionalista

Como mencionábamos anteriormente, la literatura en el territorio hispanoamericano estaba cargada de propuestas que invitaban a revisirlas como obras que desajustaban ciertas fronteras; por ello, no podemos dejar de lado que en México es evidente la aparición de mecanismos incrustados en una narrativa que buscaba reflejar los valores nacionales antes que la experiencia personal, dadas las condiciones sociales que exigía una búsqueda de la identidad colectiva. En ese sentido, mencionaremos, parafraseando a Jorge Ruffinelli, que justo en este periodo y después de la segunda mitad del siglo XX, no cabía la posibilidad de referir a la experiencia personal, sino que la escritura debía empatarse con la realidad social y política; además, menciona el autor, el género en esta parte del mundo deja un vacío considerable si se compara con las prácticas de escritura europea. En este tenor, Ruffinelli se pregunta por qué escritores hispanoamericanos deciden no constituir su propia escritura a través del relato de su vida individual, por lo que concluye que:

Tal vez por el estigma de una actitud frecuentemente tachada por la suposición de inmodestia y vanidad. Probablemente, también por la azarosa formación de las

culturas nacionales hispanoamericanas, y por ende, también, la carencia de una tradición amplia dentro de la cual insertar la experiencia personal (513).

Por supuesto, el autor rescata diversos textos autobiográficos que proliferaron en la primera mitad del siglo XX: desde *Ulises Criollo* (1935) de José Vasconcelos hasta la colección *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos* (1965-1966), en donde se destaca la presencia de Sergio Pitol, Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis en una etapa temprana de su carrera como escritores. Asimismo, destaca la novela *Una familia lejana* (1980) de Carlos Fuentes, en donde es visible la presencia del yo, vinculado con la cultura nacional y, al mismo tiempo, con culturas ajenas a la mexicana. Una novela de autoficción en donde la identidad nominal del autor es visible en el texto, pero que, en palabras de Ruffinelli, “empieza a ser difícil decidir si la ficción requiere fagocitar fragmentos de la vida de su autor, o bien esa vida recurre a la ficción para mejor encontrarse y explicarse” (514).

En esta línea, retomando lo mencionado en el apartado anterior respecto a la incursión de la memoria colectiva en la individual, Negrete Sandoval también recupera *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz en donde es visible la incrustación de una lectura ambigua que oscila entre lo autobiográfico y la ficción. Además, menciona a *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, en donde, a través de un ejercicio metafictivo, se “intenta mostrar la imposibilidad de separar al escritor-soñador-soñado de su sueño-escritura, pues ambos se crean mutuamente en el proceso de la articulación de la palabra escrita” (Negrete, 236).

En este sentido, la presencia de estrategias metafictivas en el territorio mexicano también adquirirían cierta presencia en la segunda mitad del siglo XX. John Brushwood, según Lauro Zavala, registra algunas novelas mexicanas de carácter metaficcional en las que se destaca *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, ambas de

1967. De la misma manera, destaca, nuevamente, *El hipogeo secreto* de Elizondo, *El libro vacío* (1970) de Josefina Vicens y *El Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, en donde es visible una “ruptura de la ilusión de la realidad que tienen todas las interpretaciones narrativas de la realidad, incluyendo las que consideramos como literarias” (Zavala, 247).

Capítulo 2. Escritura y recuperación biográfica: Volpi y Luiselli en dos poetas *Contemporáneos*

*Soy el que nunca está afuera
del que a verse enfrente espera
y está vagando y delira
si él mismo se considera*

Jorge Cuesta

*De ese juego nace mi escritura;
al menos así me lo parece*

Sergio Pitol

El presente capítulo tiene como objetivo revisar el andamiaje contextual que rodea a nuestros dos objetos de investigación: *A pesar del oscuro silencio* y *Los ingrátidos*. De esta forma, nos parece pertinente trazar un panorama teórico e histórico en el que se nos permita comprender cuál es el interés, primero, de Jorge Volpi en recuperar aspectos líricos y biográficos de su antecesor Jorge Cuesta y, luego, observar la inclinación de Valeria Luiselli por realizar, veinte años después, un ejercicio similar al propuesto por Volpi, pero ahora con Gilberto Owen, ambos poetas mexicanos miembros de la generación de Los Contemporáneos.

Para llevar a cabo lo anterior es necesario observar la poética que sugieren ambas novelas e identificar los elementos que Volpi y Luiselli recuperan de los poetas para la construcción de su narrativa; esto, como punto de partida que nos arroje un camino a seguir de los aspectos biográficos, históricos y líricos de ambos Contemporáneos, que resulten relevantes para nuestro análisis en el siguiente capítulo. Así, hemos revisado el contexto

histórico alrededor de Jorge Cuesta, su inclinación por la alquimia, su locura y su suicidio, así como la escritura de su complejo y último poema “Canto a un dios mineral”, los cuales son aspectos que el fundador de la generación del Crack, Jorge Volpi, se apropia para concretar su obra. De la misma manera, la condición de Gilberto Owen como extranjero es recuperada por Valeria Luiselli para establecer un universo en el que el cuestionamiento por la identidad y la escritura están latentes en el texto.

En esta línea, cabe destacar que ha existido un interés por la crítica y, en específico, por la crítica académica, en posicionar las obras de ambos autores como relevantes para la literatura mexicana contemporánea, debido a que ambos están contruidos con una versatilidad estructural que no deja de llamar la atención.

2.1 Un primer acercamiento a *A pesar del oscuro silencio* y *Los ingrátidos*

Como señalábamos en el primer capítulo, fue en la década de los 70 cuando apareció el término autoficción de la mano de Doubrovsky, el cual propuso una nueva forma de acercarse a la literatura del yo. Esto, sin duda, provocó no solo la proliferación de obras que intentaban simular estas estructuras, sino que además se originaron diversas discusiones alrededor de este nuevo subgénero que no solo permanecería en Europa y Estados Unidos, sino también en Hispanoamérica.

Tomando en cuenta lo anterior como punto de partida, justamente, quince años después de la propuesta de Doubrovsky, en 1992 se publica en México *A pesar del oscuro silencio*, primera novela del escritor mexicano Jorge Volpi. Esta obra aparece bajo el sello editorial Joaquín Mortiz, y en ella es visible la presencia de la identidad nominal en un relato en primera persona, en donde se nos irá describiendo la obsesión del narrador por la figura

mítica del poeta Jorge Cuesta. Así, el narrador describe a lo largo del relato su interés por la vida y obra del poeta y, al mismo tiempo, nos deja ver que mantiene un proceso de escritura muy particular; este ejercicio consiste en la investigación y escritura biográfica del poeta, así como la posible elaboración de la novela que nosotros como lectores estamos consultando. Volpi, como ya mencionamos, reconstruye una especie de biografía de Jorge Cuesta, explorando únicamente los últimos momentos de vida del poeta: el inicio de su locura, su automutilación genital, la finalización de su célebre poema “Canto a un dios mineral” y, finalmente, su suicidio. Sin embargo, y como profundizaremos más adelante, llama la atención que el autor incorpora a su vez una narración personal e íntima de sí mismo que alude a un posible texto autobiográfico que se difumina con la vida del propio poeta Contemporáneo.

Un ejercicio similar podemos observar en la obra de la escritora y ensayista mexicana Valeria Luiselli, *Los ingravidos*, novela publicada en 2011, por la editorial independiente Sexto Piso. En la obra de Luiselli, encontramos la presencia de varios narradores y varios niveles temporales. Además, destacamos la composición narrativa en primera persona a lo largo del relato que, a pesar de la ausencia de una identidad nominal (cuestión que problematizaremos más adelante, en el tercer capítulo) atribuimos a la presencia de esa voz a la realidad autoral; así, dentro de los marcos de la narración encontramos un yo que reflexiona acerca de las posibilidades de escritura y de sus propios sentires. Finalmente, señalamos dos cosas: 1) el interés de la protagonista en escribir una novela, la que el lector tiene en sus manos, y 2) la obsesión de la segunda narradora por Gilberto Owen, poeta que, al igual que Jorge Cuesta, pertenece a la generación de los Contemporáneos.

De esta forma, anticipamos que en ambas novelas hay una presencia autobiográfica que es quebrantada a través de la obsesión y los constantes cuestionamientos sobre el proceso

de escritura. Líneas arriba señalamos la relevancia del estudio de estas obras, dado que en ellas hay una construcción que nos puede acercar a entender diversos procedimientos de la representación del yo, latentes en su contexto de producción y los constantes cuestionamientos sobre los límites de la realidad y la ficción dentro de la narrativa.

En ese sentido, iniciaremos nuestro análisis de manera cronológica, empezando con algunas revisiones acerca de los aspectos más relevantes de Jorge Cuesta que son recuperados en *A pesar del oscuro silencio*, para así esclarecer las intenciones del autor y de la propia generación del crack al retomar aspectos de la literatura de los Contemporáneos. Este mismo procedimiento ocuparemos para revisar *Los ingrátidos* de Valeria Luiselli y todo lo valioso que la autora ha recogido de Gilberto Owen.

2.2 Jorge Cuesta en Jorge Volpi: consideraciones teóricas y biográficas

2.2.1 El poeta maldito: la figura de Cuesta en la contemporaneidad literaria

Jorge Cuesta: químico, poeta y crítico mexicano, es una de las figuras más estudiadas y analizadas de las letras mexicanas; si bien, en un principio, estuvo borrado del mapa de la poesía nacional, muchos años después su obra y su imagen adquirieron mayor relevancia conforme el siglo XX fue avanzando.

Jorge Cuesta perteneció a la llamada generación de los Contemporáneos, la cual se denominó así debido a la revista del mismo nombre en la que otros escritores, incluido Cuesta, laboraban ahí. Esta generación estuvo activa durante la década de los treinta. No fue estrictamente un grupo con una misma estética, sin embargo, los escritores tuvieron algunas

semejanzas literarias y participaron en las mismas revistas. Al respecto, Carlos Monsiváis señala que la escritura de los Contemporáneos fue una reacción en contra de lo establecido, ya que componían “un proyecto de cultura contemporánea, al margen o en contradicción con la realidad mexicana” (999), debido a que en su propuesta literaria hicieron frente al nacionalismo radical de la época y, en consecuencia, defendieron la libertad de expresión. Parfraseando a Monsiváis, sus actividades permitieron una reformulación de ciertos estatutos establecidos, lo que logró quebrantar “el tono solemne de la literatura mexicana” (999-1000). Esto a través de la lírica y la crítica.

Por su parte, Regalado López señala que esta generación aportó una visión cosmopolita a la cultura mexicana; añade que, sin embargo, “durante décadas [...] el trabajo del grupo sin grupo [...] fue opacado por injustas acusaciones de extranjerismo, falta de compromiso con la realidad nacional y ausencia de virilidad en su propuesta estética” (46). Destacamos lo anterior debido a que esto es clave para entender el andar de Jorge Cuesta como crítico, editor y poeta durante su actividad en aquellos años; asimismo, esta información nos resulta útil debido a que, como explicaremos más adelante, la Generación del Crack, fundada por Jorge Volpi, retoma algunos de los intereses estéticos de los Contemporáneos para su propia poética.

Respecto a Jorge Cuesta, señala Jesús Martínez Malo en *Obras reunidas* de Jorge Cuesta en El Fondo de Cultura Económica del 2003, que la antología que produjo Editorial Cultural en 1934, y con la que el poeta participó con dos ensayos, fue severamente criticada y ridiculizada por la sexualidad de sus integrantes. Asimismo, la revista *Examen*, publicación literaria fundada por el propio Cuesta, fue atacada y, finalmente, censurada por la “derecha mexicana”, debido al uso de groserías y temas sensibles que “para sus adversarios era un ‘ultraje a la moral pública’” (Martínez Malo, 10).

En ese tenor, mencionamos que no solo el trabajo literario del poeta estaba en la mira de señalamientos severos, sino también su vida personal, debido a que, hasta el día de su muerte, estuvo involucrado en diversas circunstancias que lo llevaron a ser catalogado como “el único poeta maldito mexicano” (Segovia, 23). Así, en el prólogo de *Obras reunidas*, editado por el Fondo de Cultura Económica en el 2003, Francisco Segovia añade que había por él un interés oscuro debido a

las relaciones incestuosas que supuestamente sostuvo con su hermana Natalia, o las homosexuales (también supuestas) con Villaurrutia; su malhadado matrimonio con Lupe Marín, ex esposa de Diego Rivera; sus excentricidades químicas; su intento de autocastración...; su locura y su suicidio (23).

Por ello, concluye Segovia, la crítica ha recuperado la obra de Cuesta debido al “morbo” que hay alrededor de su figura pública. En sí, dice Martínez Malo, Jorge Cuesta nunca se preocupó por reunir su producción literaria y, por tanto, nunca publicó un libro en vida; únicamente el poeta participó con algunos poemas o ensayos en diversas revistas o suplementos culturales. Al igual que el resto de los Contemporáneos, su obra estuvo hundida en el olvido, debido a su controversial propuesta estética y la “percibida calidad ‘afeminada’ y el cosmopolitismo” (Williams, 226).

En esta línea, Tamara Williams señala que hubo tres etapas de recuperación de la obra poética y ensayística del poeta Contemporáneo, así como de otros miembros de dicha generación, debido a que empezó a surgir un interés por estudiar su obra y reeditarla. La primera se dio a principios de la década de los setenta, cuando El Fondo de Cultura Económica fue la editorial encargada de lanzar al mercado un ejemplar que albergó las obras completas de Jorge Cuesta y, al mismo tiempo, figuras como Carlos Monsiváis y Octavio Paz escribieron sobre algunos aspectos relevantes de su trabajo como poeta. Sin embargo,

los señalamientos que se hicieron alrededor del poeta seguían siendo desde una postura que enfatizaba su álgida vida personal.

Al respecto, Francisco Segovia recoge un testimonio de Octavio Paz en su libro *Poesía en movimiento*, donde asegura que la “influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación [...] pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo” (21). Esto, aludiendo a que el verdadero interés del poeta está en su vida personal y no propiamente en su obra. De la misma manera, Xavier Villaurrutia, amigo y compañero de generación de Jorge Cuesta, según lo que Francisco Segovia recoge en el prólogo de *Obras reunidas* del poeta maldito, señala que “la influencia posible que Jorge Cuesta ejerció en algunos de nosotros se desprendía más de sus conversaciones, de sus polémicas, de sus elucubraciones verbales, que de sus escritos” (22). Este argumento, sin duda, refuerza lo dicho por Octavio Paz y recalca lo anteriormente mencionado: el interés por Jorge Cuesta recae principalmente en su controversial vida privada, más que en su propuesta lírica.

De esta manera, la segunda etapa de recuperación de la vida y obra del poeta fue durante la década de los ochenta y consistió en la aparición de biografías y ensayos; autores como Inés Arredondo y Guillermo Sheridan escribieron al respecto y gracias a sus trabajos se reformuló la concepción que se tenía sobre los Contemporáneos, lo que propició que para la última década del siglo XX, Jorge Cuesta y su grupo tuvieran mayor relevancia. Así, la tercera etapa consistió en una recuperación a través de la aparición de obras narrativas¹² que reconstruyeron de manera biográfica la vida de algunos integrantes del grupo. Uno de ellos

¹² Hablamos de las obras de dos autores de la generación del Crack: *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi y *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou; en esta última se recrean algunos momentos de la vida del poeta Xavier Villaurrutia.

fue Jorge Volpi quien, como ya anticipábamos, reconstruye en su novela aspectos biográficos de la vida del poeta y propone, como mencionaremos más adelante, una interpretación al ambicioso y hermético poema de Cuesta “Canto a un dios mineral”.

Por ello, previo a establecer un acercamiento al autor de *A pesar del oscuro silencio* y la forma en la que constituye la narrativa de su novela desde algunos aspectos líricos y biográficos de Cuesta, parece pertinente elaborar un breve comentario sobre el poema más complejo y controversial para establecer con mayor claridad la forma en la que nos acercaremos a la novela en los apartados siguientes.

2.2.1.1 “Canto a un dios mineral”: una breve aproximación

Como el poema “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta es, por decirlo de algún modo, el eje central de toda la composición narrativa de *A pesar del Oscuro silencio*, parece pertinente realizar algunos señalamientos respecto a su proceso de producción y algunas interpretaciones que giran alrededor del texto y que son retomadas por el narrador que Jorge Volpi utiliza para construir su poética.

Como punto de partida, acudimos a la propia novela para sustraer un fragmento que describe la redacción de las últimas líneas que Jorge Cuesta ejecuta del poema. Según el primer capítulo de *A pesar del oscuro silencio*, el poeta maldito termina de escribir “Canto a un dios mineral” días antes de su muerte; en la novela, Jorge Volpi describe, desde el propio andamiaje ficcional que él propone, cómo Cuesta acude a su dormitorio para terminar de escribir las últimas líneas de su texto mientras un par de enfermeros esperan para llevarlo al sanatorio. La escena se describe así:

En la libreta vierte las minúsculas gotas de tinta que poco a poco se transforman en los últimos versos de un poema, el Canto a un dios mineral, la obsesión de su vida.

Este es el fruto que del tiempo es dueño, escribe para concluir su creación y su existencia. Tres estrofas, dieciocho escuetas líneas borroneadas antes de ingresar al manicomio. Cada palabra, cuidadosamente destilada, arde más que una herida; en ella —un límite cercano al precipicio— ha depositado su lucidez y su llanto, sus únicas armas: su confesión y testamento. Luego del punto final, con la misma calma, con igual orgullo, se deja conducir por aquellos hombres; sabe que no son ellos quienes lo secuestran, que está más allá de cualquier prisión. Así cierra su destino. Apenas unos días después se emascula y finalmente se suicida durante una interminable madrugada de agosto (Volpi, 14).

Como advierte nuestro autor más adelante, no es casualidad que este poema, el más complejo y ambicioso de Cuesta, haya sido terminado antes de sucumbir ante una impostergable muerte. El mismo Volpi concluye que “Canto a un dios mineral” era la composición de las obsesiones que el poeta tuvo durante los últimos años de su vida. Obsesiones que el propio Cuesta llevó hasta sus últimas consecuencias:

por un lado, la serie de experimentos comenzados en 1932 para sintetizar enzimas y, a la postre, detener el paso del tiempo; y, por el otro, la elaboración del Canto a un dios mineral. Repetidas veces se ha señalado la relación entre ambas labores: la armonía del Cuesta químico —o alquimista— con el Cuesta poeta [...]” (79).

De esta forma, se concluye que en el texto está vertida toda la investigación y experimentación que el poeta realizó los últimos años desempeñándose como químico. Aunado a lo anterior, no sorprende la complejidad académica y filosófica de los versos que componen el poema que, como asegura Jorge Volpi a modo de hipótesis, también pueden ser visibles elementos de la propia vida de Cuesta, quizá, como una autobiografía: “más que un poema sobre los estados y transformaciones de la materia inerte, como lo había visto Salvador Elizondo; el Canto es, por el contrario, el resumen de una vida, de una búsqueda y también —hay que decirlo— de una muerte”. (79).

En esta línea, Luis Roberto Vera explica que Inés Arredondo, en su tesis de maestría, encontró la figura de Narciso reflejado en el estanque¹³ dentro del poema; así, concluye más adelante que esta figura “se trata del poeta reflejándose en el momento de la creación. El dios mineral es Narciso y el estanque es el poema. Así, en el poema, lugar en donde se refleja la realidad, el acto de ver y el acto de crear se conjugan en la imagen de la estatua que se observa a sí misma” (153). De esta manera, en la lírica del texto es visible una dinámica en la que el autor puede escribirse a través de juego de espejos: una forma de figurar su presencia en las líneas dispuestas a lo largo de las estrofas, por lo que la presencia autoral de Cuesta no parece descabellada, dado al acto de mirar/escribir que ejerce la voz poética. En suma, añadimos:

Canto a un dios mineral es también un canto al deseo de mirar lo que se quiere frente a lo que se mira; esta manera binaria de contemplar el objeto cambia mediante el lenguaje, al considerar el tiempo como acción y como una pasividad incontrolable. Los primeros seis versos, es decir, la primera, hace alusión a quien escribe, al poeta, y después desarrolla la idea de frescura; el agua (Cerecedo, 266).

Esta configuración nos parece pertinente porque es el punto de partida de Jorge Volpi para establecer la obsesión de su narrador con la vida y obra del poeta Contemporáneo, ya que, como revisaremos más adelante, Jorge, narrador y protagonista de la novela, intenta dar una explicación al poema asumiendo las posibilidades autobiográficas dispuestas en él, por lo que no parece extraño que Jorge Volpi, decida apostar por un texto aparentemente autobiográfico para problematizar este hecho.

2.2.1.2 La única de Guadalupe Marín

¹³ Narciso fue un personaje de la mitología griega. Existen muchas versiones respecto a su historia, pero la más común es acerca de un joven muy bello y vanidoso, quien despreciaba el amor de los demás debido a la fascinación de su propia imagen. Un día, miró su reflejo en un estanque y quedó cautivado. Consumido por su propia admiración, se quedó allí hasta morir, convirtiéndose en la flor que lleva su nombre.

Jorge Volpi, al reconstruir aspectos biográficos de Jorge Cuesta, también recurre a *La única*, novela autobiográfica de Guadalupe Marín, la exesposa del poeta maldito. Fue publicada en 1938 y en ella se describe el trato inhumano que la autora recibió por parte de Cuesta, cuando estuvieron casados. La novela fue duramente señalada y, al respecto, Anaclara Muro, en el prólogo de la reedición por parte de la UNAM, explica que la obra “fue condenada al silencio, en gran parte por el resentimiento de los familiares y amigos de Jorge Cuesta, a quien deja muy mal parado como personaje de ficción, puesto que expone la relación violenta y decepcionante que vivieron” (9).

Asimismo, en la obra, Guadalupe Marín destaca la violación que Jorge Cuesta infligió a su hermana Natalia:

Su primera pasión, que mucho tiempo fomentó secretamente, se le despertó, siendo aún muy joven, por su hermana menor. Hasta que un día, desesperado, resolvió introducirse en su alcoba. La chica, al ver a su hermano, como loco, trataba de poseerla, gritó furiosamente pidiendo protección a sus padres. Ellos, al enterarse de lo ocurrido, decidieron enviarlo a la capital a que terminara sus estudios y le asignaron una modesta pensión (Marín, 17).

Como veremos en el tercer capítulo, el personaje narrador de la novela de Volpi posee una desmesurada obsesión con Jorge Cuesta a tal grado de querer imitarlo y repetir su vida a como dé lugar. Al hacerlo, emite juicios respecto a las sentencias que se le han hecho al poeta: justifica sus acciones, se compadece y, finalmente, arremete contra la obra de Guadalupe Marín. Primero, se encoleriza con la portada de la primera edición de 1938, en la que aparece una mujer con dos cabezas, la cual, según Anaclara Muro, “una de las cabezas es el retrato de la misma Marín, la otra, el retrato de su hermana” (10); esta mujer bicéfala sostiene en una bandeja la cabeza de Jorge Cuesta. El narrador de *A pesar del oscuro silencio* la describe así:

Luego aparecen los dedos: sostienen, en una bandeja que brilla de luna reflejada en sus cuerpos, un torso que sostiene dos cabezas. Sobre el plato metálico descansa a su

vez, cercenada, la cabeza de un hombre. Los rasgos son reconocibles: un verdugo es Lupe [Marín] [...]; la víctima es Cuesta, el poeta” (Volpi, 87).

Más adelante, expresa su indignación con la portada y victimiza al poeta: “Asqueado, arrojé el libro sobre la mesa [...] ¿Cómo fueron capaces? ¿Por qué lo hizo ella? ¿Hasta dónde llegaba su rabia para solicitarle a [Diego] Rivera esa portada y luego publicarla en su novela, la hipócrita autobiografía que no osaba llamar por su nombre” (Volpi, 87). Asimismo, da la impresión de que el narrador señala la obra de Marín como responsable del declive de Cuesta: “[Marín] escribe *La única* y le pide al pintor [Diego Rivera] unos trazos que asesinen al poeta. Solo, Cuesta se enclaustra en su laboratorio. Lo miro hambriento, sin rasurar [...]” (88).

Esto refuerza la intención de Volpi de construir un personaje con una obsesión muy particular hacia el poeta y, asimismo, de elegir una estructura en la que intenta enlazar la vida de Cuesta con la suya y, como revisaremos en el tercer capítulo, la del personaje de Alma, pareja del narrador protagonista, con Guadalupe Marín y Natalia Cuesta. Por eso acude a *La única*, porque además de ser un documento útil para estudiar la vida del poeta Contemporáneo, funciona como un punto de partida para constituir una estructura en la que se cuestionan ciertos estatutos de la literatura como parte del momento histórico en el que escribe.

2.2.2 Jorge Volpi y la generación del Crack

Antes de ser reconocido propiamente como escritor, ensayista y académico, Jorge Volpi emprendió un viaje en la vida y obra de Jorge Cuesta, primero, para la elaboración de un ensayo llamado “El magisterio de Jorge Cuesta” publicado en 1991, en donde se explora un análisis minucioso de “Canto a un dios mineral” y que le valió al autor mexicano el Premio Plural de Ensayo. Un año más tarde, en 1992, Volpi publica *A pesar del oscuro silencio*,

novela que, como advierte Regalado López, es una “interpretación, exégesis y reescritura del ‘Canto a un dios mineral’” (46).

De esta forma, así como en la novela, podemos observar el transitar de Jorge personaje desenvolviéndose como escritor y académico empedernido, de la misma forma podríamos atribuir esa solidez investigativa al propio Jorge Volpi, quien, tal como se muestra en la obra, se dedicó a investigar de manera minuciosa la vida y obra del poeta Contemporáneo, o al menos la última etapa de su vida. Sin embargo, tal como señala Regalado López y Tamara Williams, el interés por este mítico personaje no es casualidad, ya que obedece al contexto del fin de siglo en el que los estudios por la obra de los Contemporáneos estaban en su punto más alto.

Como señalábamos en apartados anteriores, se pueden observar tres momentos en la recuperación de la obra y vida de Jorge Cuesta, cuya última etapa (al menos en el siglo XX) consistió en la aparición de varias obras narrativas¹⁴, justamente en 1992, en las que se reconstruyó biográfica y líricamente la figura de algunos miembros de la generación de los Contemporáneos. Jorge Volpi fue uno de los que participó en este andar narrativo que involucró no solo un diálogo, sino una reconstrucción de la obra y los aspectos biográficos que más presencia tuvieron en la discusión alrededor de Jorge Cuesta. En este sentido, Regalado López señala que las novelas que trabajaron estos ejercicios trascendieron el “reflejo biográfico para deconstruir la obra poética de los autores que las protagonizaban, híbridos donde la ficción convivía con el análisis ensayístico y donde el discurso narrativo dialogaba abiertamente, citas intertextuales incluidas con la creación literaria de ambos poetas” (46).

¹⁴ *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi y *En la alcoba del mundo* de Pedro Ángel Palou.

Dichas propuestas estructurales, así como el interés de recuperar a los Contemporáneos, son el reflejo, señala Regalado López, de la falta de propuestas estéticas de la ficción mexicana en la última década del siglo XX, lo cual, en sus palabras, orilló a muchos jóvenes escritores a observar la literatura publicada algunas décadas atrás. A pesar de lo anterior, es importante no dejar de lado la existencia de diversas obras narrativas que proponían juegos metafictivos, intertextuales y autoficcionales como consecuencia de los múltiples desplazamientos que trajo consigo la posmodernidad, por lo que atribuir la recuperación de los Contemporáneos, a una supuesta falta de propuestas innovadoras no parece ser del todo adecuado. Sin embargo, los Contemporáneos sí representaron una alternativa útil para continuar reformulando composiciones estéticas y estructuras abiertamente complejas, como parte del juego intertextual que la época estaba proponiendo.

Lo anterior, por supuesto, no es casualidad. Los Contemporáneos, a esas alturas del siglo, encarnaban, en palabras de Aurelio Asiain, “el ejemplo del rigor y la voluntad de claridad intelectual” (cit. por Regalado, 50), que distinguía una separación de las fórmulas tradicionales y, como mencionamos en el apartado anterior, del rigor nacionalista, tal como sucedió con la generación del Crack, fundada y liderada por Volpi, solo unos años después de la publicación de *A pesar del oscuro silencio*. Si bien la novela aparece antes del surgimiento público de esta nueva generación, en ella pueden divisarse algunos de los elementos claves de este grupo de finales de siglo.

En esta línea, Regalado López señala que la identidad crítica y cosmopolita de los Contemporáneos funcionó como un modelo para la generación del crack en donde era evidente un interés y admiración por los Contemporáneos: “su lección poética es la justificación de nuestra vocación novelística” (51). De la misma forma, argumenta Alberto Castillo Pérez, rescatando algunas similitudes estilísticas y contextuales, que los escritores

de la generación del crack “se colocan en la tradición iniciada en México en modo abierto por los Contemporáneos. [...] Es también, del mismo modo en que lo fueron los Contemporáneos y la generación de medio siglo, un movimiento nacido desde la élite cultural mexicana y dirigido hacia este mismo grupo” (84).

Asimismo, la generación del crack, dice Tamara Williams, surge en contextos similares: la pos-revolución y los últimos años del PRI que, en ambos casos, reafirma su independencia estética y alude a un compromiso con la literatura universal antes que la nacional. De la misma manera, volviendo con Alberto Castillo Pérez, quien retoma el controversial *Manifiesto Crack*, algunas de las voluntades de esta generación eran:

2. Escribir novelas ‘profundas’, con exigencias y sin concesiones para un reducido grupo de lectores cansados de concesiones y complacencias
4. Propuesta estilística: estructura no lineal. Sintaxis compleja. Búsqueda de un léxico amplio. Polifonía narrativa
5. Propuesta estética: grotesco. Caricaturización. Realidad dislocada.
6. Propuesta espacio-temporal: cronotopo cero. No espacio, ni lugar. Todos los espacios y lugares. (84).

Rescatamos estos lineamientos porque parecen pertinentes para observar la novela en cuestión. La profundidad en la que se proponen juegos narrativos y múltiples ejercicios intertextuales y metatextuales que exigen al lector un conocimiento previo de los temas y condiciones que trata la novela, misma que juega con rupturas temporales, léxico lírico complejo que, como veremos en el siguiente capítulo, emula la voz de Jorge Cuesta y un vaivén de voces que difuminan la trama y el tratamiento del yo. En esta línea, no parece extraño el interés de los integrantes del Crack y, sobre todo, del propio Volpi en jugar con estas estrategias. El mismo contexto de producción posibilita la necesidad de reconfigurar la propia realidad a través de la literatura y, justamente, la presencia de los Contemporáneos resulta clave para proponer estos cuestionamientos. Finalmente, Tamara Williams añade

“Volpi rescata a un pobre diablo de poeta, para darle expresión a una ansiedad palpable ante la condición frágil del oficio literario [...] ante los primeros efectos visibles de una nueva estructura política y económica, por la tecnología” (228).

De la misma manera, añadimos que no deja de llamar la atención cómo es que veinte años después, en otro contexto social, cultural y político en México, Valeria Luiselli decida retomar en su primera novela, *Los ingrátidos*, una praxis similar a la que Jorge Volpi manifiesta en su también primera novela: una presencia autoral en el recorrido del narrador que, debido a la obsesión y al cuestionamiento sobre la propia escritura, termina difuminándose con la voz de un poeta Contemporáneo. Es así, que en los apartados subsecuentes revisaremos la plataforma teórica y contextual que rodea el texto de Luiselli: desde los elementos biográficos, líricos y contextuales que recoge de Gilberto Owen para la (de)construcción de su yo autobiográfico, hasta el entorno literario en el que la autora escribe, para finalmente, traer al análisis lo que la misma crítica ha mencionado al respecto de la novela.

2.3 Gilberto Owen y Valeria Luiselli: la (des)identidad del extranjero

En 2011, Valeria Luiselli publica, a través de la editorial mexicana Sexto Piso, su primera novela, *Los ingrátidos*, en donde la presencia de un yo autoral en el texto poco a poco empieza a confundirse con la voz del poeta Contemporáneo Gilberto Owen.

La obra está construida por dos líneas temporales, que son habitadas desde dos perspectivas: la narradora-esposa-mamá que vive en la Ciudad de México en un tiempo *presente*, y su yo joven: la narradora-editora quien describe su andar en las calles de la Ciudad de Nueva York. Sin embargo, el interés de la primera narradora de escribir una novela autobiográfica y la urgencia de la segunda en escribir sobre Owen, producen una serie de

bifurcaciones en la trama, así como en la estructura misma de la novela, por lo que empieza a incorporarse una presencia que será clave para entender diversas indeterminaciones y desplazamientos de un yo fijo que se encuentra ahora quebrantado. Poco a poco, la narradora-editora comienza a confundirse con la existencia intertextual de Gilberto Owen, y es a través de los mismos fragmentos que puede hacerse visible el diálogo entre todas las líneas temporales copresentes en la novela.

De esta forma, no deja de llamar la atención las temáticas y estrategias con las que trabaja Luiselli en esta novela, debido a que son similares a los ejercicios que Jorge Volpi utiliza para componer su primera obra narrativa. Sin embargo, la escritura y publicación de *Los ingravidos* se da veinte años después de *A pesar del oscuro silencio*, por ello, resulta pertinente explorar el momento histórico y cultural en el que Valeria escribe esta obra y preguntarnos qué es lo que posibilita dichos intereses. Además, nos interesa explorar todo el contexto de producción que sostiene la obra narrativa de la autora: desde dónde escribe y cuáles son las finalidades literarias de su generación, en medio de un nuevo siglo en donde la inmediatez, lo digital y la persistente preferencia por lo globalizado antes que lo nacional, permean la pluma de los autores mexicanos de esta nueva generación. Muchos críticos han etiquetado como la generación inexistente o generación de la crisis, sucesora del Crack.

2.3.1 Valeria Luiselli: la generación inexistente y la crisis de identidad

Sexto Piso es la editorial mexicana que, hasta la fecha, ha albergado la publicación de todas las obras de Valeria Luiselli: desde libros de ensayos como *Papeles Falsos* (2010) y *Los niños perdidos: un ensayo en 40 preguntas* (2016), hasta obras narrativas como *Los ingravidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2012) y *Desierto Sonoro* (2019); asimismo, han aparecido textos suyos en antologías de ensayo en la misma editorial como en la segunda

edición de *Tsunami* (2020) que fue editada por Gabriela Jáuregui y en la que, a lo largo de las dos ediciones, participaron autoras de renombre como Margo Glantz, Cristina Rivera Garza y Lydia Cacho.

Finalmente, en esta recolección curricular, decimos de la autora mexicana que ha colaborado en revistas y diversos medios dentro del gremio tales como *Letras Libres*, *Granta*, *The New York Times* y *Dazed & Confused*. Resultan relevantes estas distinciones, ya que permiten posicionar a nuestra autora dentro de ciertos espacios en los que su voz y su presencia literaria mantienen cierta legitimidad y prestigio, situándola dentro del pequeño grupo de escritores mexicanos del siglo XXI, cuya relevancia literaria no pasa desapercibida. Todo esto aunado a su trayectoria académica, la cual comenzó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y concluyó en la Universidad de Columbia, en Nueva York, donde estudió un doctorado en literatura comparada.

Ahora bien, a diferencia de lo que expusimos de Jorge Volpi, en este apartado hemos hecho mención de toda la obra de Valeria Luiselli, debido a que su brevedad nos lo permite, pero sobre todo porque todas sus propuestas literarias componen la misma poética: la reflexión del acto de escritura, el ser extranjero y la presencia de un yo autoral, las cuales pueden ser visibles a lo largo de sus libros. Al respecto, Teresa González Arce señala, en su análisis de *Los ingravidos* y *Papeles falsos*, que “la forma ficcional en que la autora se proyecta en ellos invita al lector a relativizar los límites genéricos que los separan y al leer ambas obras como parte de un mismo proyecto de escritura autoficcional” (255). De esta forma, constatamos la tendencia latente de la autora por ejercitar estas estrategias que son constantes a lo largo de toda su literatura, sin embargo, nuestro interés principal está en *Los ingravidos*, en donde, como explicamos anteriormente, observamos el andar de estos mecanismos de manera simultánea.

Ahora bien, lo que nos compete en esta investigación es posicionar la novela en un contexto específico, a través del cual podamos dilucidar las intenciones de crear un relato en el que se sigue manteniendo una inclinación por elaborar una estructura narrativa que cuestiona sus propios mecanismos desde la presencia de un yo autorial que retoma, cuestiona y reutiliza la figura de los poetas Contemporáneos.

Si bien la generación del Crack, a finales del siglo XX, mantuvo una tendencia a generar novelas profundas, estructuras no lineales, sintaxis complejas, realidades dislocadas y cronotopos simultáneos o ambivalentes (Castillo, 84) como parte de un proyecto que rechazaba la literatura nacionalista y trataba de reflejar el caos y la confusión que traía consigo el fin de siglo y los setenta años de gobierno del PRI, habría que preguntarse, entonces, por qué *Los ingravidos* replica las fórmulas que parecían adecuadas para tratar de explicar el mundo y la literatura en el último suspiro del siglo XX, pero sobre todo, debemos preguntarnos qué es lo que ha cambiado desde entonces y establecer cuáles son las motivaciones de esta nueva literatura, en el siglo XXI, que de alguna manera sigue reestructurando los tiempos narrativos mediante juegos intertextuales y metaficciones que perturban la presencia del yo en espacios múltiples, tal como lo vimos en el Crack y la posmodernidad.

Como aclaración, dado los objetivos de este trabajo, no podemos hablar de toda la literatura mexicana de este siglo, pero sí podemos tener un acercamiento mediante algunos trabajos teóricos para tratar de aterrizar la novela de Luiselli en un espacio en el que se nos permita comprender lo que hay detrás de su escritura, como, por ejemplo, desde donde escribe y cuál es la generación de escritores que respaldan estos mismos cuestionamientos. Según Vanesa Garnica, en su tesis de maestría, explica que Valeria Luiselli, nacida a principios de los años ochenta, forma parte de la generación Inexistente, cuya producción

literaria aparecería hasta la primera década del nuevo milenio, y que, asimismo, ellos representan “el último eslabón de la cadena posmodernista” (Garnica, 20).

Al respecto de esta generación, dice Muñoz Peralta retomando a González Boixo, que resulta complicado establecer una cronología de generaciones y que, por tanto, es poco útil metodológicamente (381), pero puede funcionar como punto de partida para empezar a sistematizar la “nueva” literatura. De la misma forma, y acercándonos directamente al texto de González Boixo “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”, podemos rescatar algunos lineamientos que este autor propone para consolidar nuestra aproximación a *Los ingravidos*. Retomamos un punto clave: González Boixo señala que los escritores de esta generación “perciben [...] que la renovación narrativa que desearían hacer ya fue realizada por sus predecesores, de ahí su carácter ‘inexistente’”(16). Por ello, en nuestra interpretación, se explica la estrategia consciente de Valeria para componer una poética que retoma y regenera la propuesta de Jorge Volpi, aunado por supuesto al juego intertextual con la vida y obra de Owen, en donde recupera componentes de la vida y obra del poeta.

Asimismo, otro de los elementos clave que definen el andar de esta generación es el tratamiento del tema no mexicano. González Boixo señala que esta nueva literatura ya no tiene la obligación de hablar como tal de los espacios y discursos nacionalistas. Por el contrario, hay un deseo de experimentación (así como lo tuvieron generaciones previas) y, por supuesto, de desprenderse de estas ideas de lo mexicano, que el Crack implementó en su propuesta estética:

No hablar de México se convirtió para el Crack en una consigna para demostrar que un escritor nacido en México no estaba obligado a ejercer de mexicano. La generación inexistente da un paso más: ya no tiene necesidad de forzar su narrativa excluyendo de manera consciente el espacio mexicano, porque ha asumido que no tiene la obligación de realizar una literatura nacional (González Boixo, 17).

Sin embargo, advierte Muñoz Peralta que esta aseveración puede pecar de reduccionista, dado que hay una insistente presencia del mundo globalizado y capitalista a lo largo del país, por lo que el tema de lo no mexicano obedece más bien a una necesidad de entenderse como ciudadanos del mundo, más que como ciudadanos mexicanos. Por consiguiente, Muñoz Peralta, retomando a Jaime Mesa, advierte que

La búsqueda de los autores, entonces, no parece radicar en el “no tema mexicano”, sino en la globalidad. En otras palabras, la tendencia generalizada de la que podría llegar a hablarse se dirige, cuando mucho, hacia los intereses globales, de modo que no es que los escritores pretendan encontrar el “no tema mexicano”, sino que simplemente han dejado de buscar el “Gran Tema Mexicano”. (cit. por Peralta, 383)

Aunado a lo anterior, rescatamos, asimismo, un punto válido de González Boixo, en el que explica que este rechazo a lo nacional, también es por el propio desgaste de la esfera social: “esta actitud, no parte de una falta de conciencia social, sino, más bien, de la comprobación de la quiebra de la sociedad mexicana actual” (17). Esto iría de la mano con otro punto de la poética que Boixo propone para definir a la generación inexistente, la cual, nos dice este autor, radica en el “desencanto producido por la situación del país” (18). Esta es una generación desencantada, que ha heredado muchos de los males sociales, culturales y políticos que dejó el siglo XX, por tanto, habría una necesidad de los autores de moverse en distintas líneas y explorar varias posibilidades narrativas, esto explicaría la tendencia por la combinación de culturas, espacios y discursos que confrontan de manera liminar las fronteras de la ficción. En este tenor, Boixo agrega que esta generación “tiene un fuerte componente de hibridismo cultural, un marcado individualismo y una notable falta de proyectos ambiciosos” (19) y esto, agrega, más adelante, como parte del andar de la globalización en la sociedad mexicana que banaliza la idea de lo nacional.

Hasta acá, podemos decir, entonces, que dado el contexto cultural en el que Valeria Luiselli escribe, nos parece natural la propuesta estética que la autora decide emprender en su narrativa, tomando en cuenta que, por sí misma, *Los ingravidos* expone un hibridismo cultural en donde se retoman múltiples espacios, que van desde la Ciudad de México hasta las calles de la ciudad de Nueva York en dos líneas temporales distintas; así, la combinación de espacialidades, propicia repensar la idea sobre lo mexicano dado la inminente presencia de la versatilidad y pluralidad del mundo que resquebraja y reformula la identidad del yo.

Por ello, retomando esto último, observamos que la tendencia a ocupar un narrador que represente una ventana hacia la realidad autoral no es gratuita, dada la necesidad individualista que mencionaba Boixo, pero sobre los múltiples desplazamientos del yo debido a todo el caos cultural que empezó en la posmodernidad y que terminó con la virtualidad, el cosmopolitismo y la globalización, pero ahora intensificadas dada la rapidez con la que se ha desarrollado el mundo en el que Valeria Luiselli empuñó la pluma para escribir la novela; de esta forma, resulta pertinente la utilización de estrategias metaficcionales porque asumen un constante cuestionamiento sobre la misma realidad puesta en duda a través de la ficción y, como mencionamos en nuestro primer capítulo, esta configuración permite reflexiones “acerca de la relación entre ficción y realidad”¹⁵ (Waugh, 2).

De la misma manera, la reformulación de lo nacional responde también a la condición de extranjera en la que Valeria Luiselli se ha desenvuelto a lo largo de su vida: nacida en la Ciudad de México, pero desarrollando su vida en el extranjero: desde Sudáfrica, país donde su padre ejerció como embajador de México, hasta Costa Rica y Corea del Sur (De León,

¹⁵ “... about the relationship between fiction and reality”.

2019). Valeria regresa al país con 19 años para estudiar en la UNAM, luego de varios años fuera y al respecto menciona: “decidí que debía regresar a México y convertirme en mexicana” (De León, 2019).

De esta forma, Luiselli encontró en su primer libro, *Papeles falsos*, “un intento por insertarse por escrito en su lengua madre después de vivir fuera de México casi toda su vida”. (De León, 2019). Es así, que destacamos que en la autora descansa un hibridismo que oscila entre estar en una espacialidad y otra: con la sensación de ser mexicana, pero al mismo tiempo desenvolviéndose fuera del territorio. Por lo tanto, son justo estos elementos los que explican la disposición narrativa de desdoblar el yo autoral de esta forma y mediante estas estrategias metatextuales, dada la inestabilidad y simultaneidad con la que la autora define su propia identidad como mexicana.

De la misma manera, es por ello que Valeria, como veremos en el siguiente apartado, decide ocupar, entre todos los poetas de la generación de los Contemporáneos, a Gilberto Owen, debido a las correspondencias identitarias que podemos encontrar en ambos: desempeñarse como autores fuera de su país y establecerse en la ciudad de Nueva York, pero sobre todo porque “quiso realzar las coincidencias entre la propia práctica poética y la de su paisano y sugerir ciertas semejanzas entre ella misma y la persona de Gilberto Owen” (Vanden & Licata, 2020). Aunado a esto, y para concluir este apartado, al igual que Jorge Volpi con el mítico Cuesta, Valeria Luiselli, en 2009, escribió para *Letras Libres* un artículo acerca de Gilberto Owen en donde se refiere a las cartas que el poeta escribió a Celestino Gorostieta. Además, en el trabajo de Luiselli, puede verse un análisis de la prosa lírica de la obra narrativa de Owen *Novela como nube*, la cual es un punto de partida para la elaboración de *Los ingravidos*.

2.3.2 Owen en Nueva York: la figura del extranjero y la decadencia física

No es gratuito, entonces, el interés de Valeria Luiselli por la figura de Gilberto Owen. Así como Valeria, el poeta Contemporáneo residió en Nueva York, desempeñando un cargo como diplomático en el consulado mexicano de dicha ciudad a principios de los años treinta y, mientras esto sucedía, los Contemporáneos, como señalábamos anteriormente con Jorge Cuesta, generaban diversas discusiones en el país debido a sus propuestas que poco agradaban a ciertos sectores políticos. Asimismo, señala Vanesa Garnica, Owen “siempre mostró vocación para habitar en la periferia” (28) y más adelante subraya que, hubo en él un interés latente por el viaje y el constante movimiento. Al respecto señalamos que Owen

es el prototipo del verdadero escritor porque en la vida real encarnaba distintas formas de paratopía: la de identidad, por su difícil condición de hijo natural que le complicaba situarse en la sociedad común-y, después, por no encontrarse a gusto en su familia política bogotana y por sentirse solo en la ciudad de Nueva York; la espacial, pues desde joven quiso salir de su mundo, “huir” a otros espacios desconocidos donde tampoco nunca se estabilizó. (Vanden & Licata, 2020).

Esta intermitencia dada por su separación de las esferas en las que creció permitió que los colegas de la generación lo apuntaran como una figura lejana: desarraigada de su tierra y con tintes de universalidad. Al respecto, Vicente Quirarte, citado por Garnica, señala que “el retrato que los Contemporáneos hacen, tras la partida de Owen, es el de un fantasma. La idea no le hubiera disgustado: si una figura recorre su poesía es la de un ser desarraigado, de suprema elegancia espiritual. Universal y mexicano” (28).

La figura ausente de Owen desplegaba la necesidad de sus contemporáneos de vislumbrarlo como un elemento ausente dentro de las actividades y discusiones que se llevaban a cabo en el país, salvo la participación del poeta con algunos trabajos suyos en un par de revistas. En esta línea, también se le consideró como uno de los poetas menos

reconocidos de la generación. Al respecto, Sergio Téllez-Pon señala que “eso sucedió como consecuencia de su poca producción literaria, de lo descuidado que era para conservar sus propios poemas, de sus viajes en misión diplomática que lo tuvieron lejos del ambiente literario y, finalmente, de su trágica y prematura muerte” (Téllez-Pon)

La idea de la ausencia, el vacío o la pérdida que evocó este personaje son elementos que Luiselli retoma para construir el bosquejo del poeta en su narrativa: no solo al configurar una aparente escritura autobiográfica en la que Owen se desenvuelve como personaje intradieгético, sino también como aquella silueta ingrávida que constantemente acecha a la narradora-mamá-esposa en el plano presente, pero sobre todo en el andar del poeta como personaje cuando incursionaba en ciertos espacios neoyorkinos mientras él mismo percibe cómo poco a poco está desapareciendo: “Usted es un fantasma, señor Owen, ¿no es así?” (Luiselli, 102). Este *Leivmotiv* también se configura en la narración de la narradora que, como analizaremos en el tercer capítulo, empieza a mimetizarse con Gilberto Owen, a convertirse en él debido al interés de escribir sobre él, así como le sucedió al narrador de *A pesar del oscuro silencio* con Jorge Cuesta. Para este caso, rescatamos el siguiente pasaje, donde la narradora-editora, en Nueva York, explica: “En el metro, camino a casa, vi por última vez a Owen. Creo que me saludó con una mano. Pero ya no me importaba, ya no sentí ningún entusiasmo. El fantasma me quedaba claro, era yo” (Luiselli 80).

Estas ideas son retomadas precisamente por el deseo de entremezclarse lírica y biográficamente con las correspondencias entre la vida de Luiselli y Owen, pero sobre todo desde el sentimiento de extranjero que acarreó a ambos autores y que se configura de manera precisa a lo largo de las páginas de la obra. En ese sentido, Vanesa Garnica agrega que “en Luiselli y Owen encontramos la extranjería compartida: ser mexicano en otro lado, casi de

tiempo completo. Geografías fragmentadas a modo con las características de *Los ingravidos*”(31).

En suma, de la discusión acerca de ser mexicano y residir en el extranjero, rescatamos que esta experiencia, en el caso de ambos, no se da en cualquier parte del mundo, sino en tierras neoyorkinas, un espacio que, como revisaremos más adelante, representa los síntomas de la modernización y la urbanidad. Un ejemplo de ello es, por supuesto, el metro de la ciudad, el cual, en la novela, funciona como un mecanismo intertextual que permite conectar ambas vidas: la de la narradora y la de Owen, y es a través del metro donde se da el primer encuentro entre ambos, en donde comienza este proceso de desplazamiento del yo: “Pero no era mi rostro: era mi rostro superpuesto al de él -como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón” (Luiselli, 66).

El metro representa para Owen una fascinación que le permite apreciar un todo de la ciudad de Nueva York, y eso lo manifestaba en la correspondencia que intercambiaba con Clementina Otero y Xavier Villaurrutia: “En ellas describe el paisaje urbano, le rinde tributo al metro expresado con cierta satisfacción aritmética” (Garnica, 28). De la misma manera, Luiselli, en la novela, recoge una carta dirigida a Gorostieta y en la que Owen destaca: “A New York se le empieza a ver desde el Subway. Acaba ahí la perspectiva plana, horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí, con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión de tiempo” (Luiselli, 44).

Esta fascinación de Gilberto Owen por el Subway de la ciudad de Nueva York se ha plasmado en la poética que Luiselli propone y, al mismo tiempo, a través de la novela se ha manifestado el cuestionamiento sobre la identidad y lo nacional en ambos narradores. De esta manera, nos parece pertinente agregar que además de recoger estos elementos previamente

mencionados, Valeria Luiselli también ha considerado la obra del poeta para construir la propuesta que vemos impregnada en las páginas de la novela. Es así que, a continuación, expondremos brevemente la novela de Owen y examinaremos cómo es que es trabajada en la novela de Luiselli.

2.3.2.1 De *Novela como nube* a *Los ingravidos*: algunas consideraciones

Gilberto Owen, además de poeta, también incursionó, aunque de manera breve, en el mundo de la narrativa. Su obra de este género más conocida es *Novela como nube*, publicada en 1928 en México por Ediciones de Ulises. Dicha obra aparece en medio de los cuestionamientos que se les hacía a los Contemporáneos acerca de su universalidad y falta de virilidad y, al respecto, la tradición literaria mexicana subrayaba que la novela mexicana “debía representar directamente la realidad y poseer un carácter documental” (Cantú, 344).

Así, la obra literaria no podía aludir a ningún tipo de experimentación, hibridez y temas ajenos a lo real y, sin embargo, Gilberto Owen, como parte de la propuesta estética y política de su grupo, los Contemporáneos, escribe *novela como nube*. Esta obra de difícil clasificación viene a revalorizar algunos estatutos inquebrantables de la época mediante una estructura fragmentaria y una narrativa lúdica, tal como podemos observar 100 años después en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli.

La obra de Owen está dividida en dos partes y en ambas podemos observar un discurso narrativo en fragmentos, los cuales cuentan con un título que va de acuerdo al tema que tratan. Así como su compañero de generación, Jorge Cuesta, Owen propone un discurso muy hermético en el que es difícil hilar una sucesión de acciones que posibiliten un relato; en vez de ello, observamos una serie de reflexiones líricas que acercan al lector a un argumento impenetrable. Al respecto, *Novela como nube* es

un experimento donde casi no hay anécdota. Uno de los elementos innovadores del género es precisamente este, en la novela casi no se cuenta nada; pero el casi, aquí, es importante. En ese afán de mezclar lírica y prosa en su creación, los autores no se preocupan por inventar una historia: la buscan, la utilizan y la adaptan a sus necesidades (Cantú, 347).

Observamos que el discurso lírico y narrativo convergen de manera simultánea en la obra y, de la misma manera, también es posible observar, como señalaremos más adelante, un desdoblamiento del yo mediante juegos metaficcionales, que cuestionan ciertos estatutos sobre la novela. A primera instancia, Celene García señala que Owen hace uso de diversas técnicas de vanguardia para establecer su historia, que van desde la yuxtaposición de planos narrativos, hasta la fragmentación y la polifonía. (317). Además, Owen no deja de lado la posible presencia autoral en su personaje, Ernesto, que se da mediante estos juegos narrativos que oscilan a su lector. En este tenor, Celene García señala que

La puesta en práctica de la narración como una actividad lúdica, en la cual se rompe la linealidad de la trama, implica la filiación a la estética de las vanguardias [...]. El juego es siempre el instante presente en el cual el “yo” que crea un narrador para contar el cuento espera que el otro, el lector, lo complemente: en el texto se juega para reacomodar las piezas constantemente (316).

Estas mismas propuestas narrativas son visibles en la obra de Luiselli, y no es casualidad dado el interés de la escritora mexicana en estudiar todo lo referente a la obra de Gilberto Owen. En 2009, Valeria publica un artículo en Letras libres llamado “Gilberto Owen, narrador” en donde explica algunas cuestiones biográficas de Owen, incluyendo la correspondencia que llegó a intercambiar con otros escritores; asimismo, brinda un breve acercamiento a *Novela como nube*, obra que parecería un punto de partida para construir la suya y seguir cuestionando estatutos. En este tenor, recogemos algunas similitudes que podemos encontrar entre ambas, esto con la finalidad de explicar la construcción de la personaje narrador de *Los ingravidos*, ya que en ella hay un deseo de investigar sobre Owen

y, en consecuencia, propicia una mimetización al convertirse de manera accidental en el poeta; si tomamos eso como punto de partida, podemos concluir que justamente hay una mimetización no solo en los personajes, sino en las mismas obras, el cual nace de un deseo de Luiselli no solo de compaginar a su personaje con Owen, sino de hacer lo mismo con su novela y armonizarla con *Novela como nube*.

Anteriormente, dijimos que Ludivina Cantú señalaba que en la novela de Gilberto Owen podía percibirse una trama sin sucesión de acontecimientos propios de un relato y que, por el contrario, existía un juego narrativo en donde no se apreciaba una claridad en el relato. Esta ausencia de anécdota o desarticulación de la narrativa lineal también se observa en la novela de Valeria Luiselli. Observamos que Valeria recupera la propuesta de Owen para plantear una estructura fragmentaria y sin una trama concreta, lo que, como explicaremos en el tercer capítulo, genera una desarticulación que permite la difuminación de las voces de ambos personajes: Owen y narradora. En este tenor, es relevante hacer mención del título de ambas obras, ya que en ellas se alude a lo liviano, ligero o sin un peso en la gravedad: *Novela como nube* y *Los ingravidos*. Ambas novelas ingravidas porque no se encuentra en ellas una trama precisa.

De la misma manera, Kristine Vanden y Nicolas Licata, rescatan un parecido en ambas obras: la intertextualidad. Se menciona que en la obra de Owen son visibles referencias y alusiones a otros textos que sirven para cotejar y dar cimiento al oscuro relato que el poeta propone; lo mismo sucede con Luiselli, en donde no solo es visible la presencia de otros textos dialogando con la misma trama de la novela, sino que además hay personajes escritores realizando acciones dentro del universo del relato.

Y finalmente, rescatamos dos elementos que resultan clave para nuestra investigación: la presencia del yo autoral mediada a través de recursos metaficcionales. Aquí

señalamos que la disposición de los elementos narrados completa una discusión respecto a esos elementos que se están narrando. Como ya dijimos, *Novela como nube* es fragmentaria y cada pedazo de texto contiene un título que engloba lo que el lector leerá a continuación. Llama la atención el fragmento 18, el cual lleva por título “unas palabras del autor” haciendo referencia a una posible presencia de Owen dentro del texto y a una ruptura del marco inquebrantable de la ficción. En dicho fragmento se lee:

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferentes. Sólo el hilo de la atención de los numerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta (Owen, 59).

En primera instancia, el narrador de Owen rompe con la incuestionable tercera persona de la narración para entablar algunos señalamientos que parecieran ser propios del autor real, poniendo en cuestionamiento el proceso de creación del texto y la dificultad de concretarlos. Al respecto de este fragmento, Kristine Vanden y Nicolas Licata señalan que el narrador “dice que es ‘mediano alambrista’ porque no ha dispuesto las piezas de su prosa en un orden lineal y cronológico como otras novelas. Un comentario indica el procedimiento que el autor ha seguido en la elaboración de su personaje” (321).

El recurso autorreferencial de la metaficción, así como en Luiselli, va de la mano con la presencia del yo que vemos en la novela. Dice Celene García que en varios fragmentos de la novela se pueden percibir referencias reales a la vida de Gilberto y, por tanto, “esto ha sido motivo suficiente para interpretar que el yo de *Novela...* es un yo autobiográfico” (García, 322). A pesar de que la novela aparezca muchos años antes de la clasificación propuesta por Doubrovsky, el texto guarda ciertas características que podrían clasificarlo dentro de los géneros de la autoficción: la inconsistencia del yo narrador, fragmentariedad, vacilación en

el lector, ambigüedad, etc. Entonces, “Owen aparece como un practicante precoz de lo que hoy en día se suele llamar autoficción, género donde las instancias del autor, narrador y personaje coinciden en un texto que, no obstante, se presenta como ficción” (Berghe & Licata, 162).

De esta manera, constatamos que la novela *Los ingravidos*, objeto de estudio de nuestra investigación, retoma no solo aspectos líricos, biográficos e intertextuales del poeta Contemporáneo Gilberto Owen, sino que además reconstruye la propuesta estructural del propio poeta; de este modo, no hay un interés solamente en difuminar la voz de la narradora con la de Owen, sino que Valeria busca hacerlo con la propia novela, mediante la autorreferencialidad, rasgo que comentaremos a continuación en nuestro siguiente capítulo. *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi también recupera la interpretación del oscuro “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta, mediante este ejercicio de escritura que posibilita una intención de ser y convertirse en el otro, situaciones que en ambas novelas se desempeña de manera particular, dado el contexto de producción en el que escriben Volpi y Luiselli.

Capítulo 3. La función de la metaficción en el andamiaje autoficcional de

Los ingravidos y A pesar del oscuro silencio

*Tal vez sea un libro que se trata solamente
de cómo se podría contar este libro, tal vez
todos los libros se traten sólo de eso.*

Álvaro Enrigue

*A veces me da por dudar de toda
esta historia, como si en vez de
una vivencia se tratara de un relato
que me he repetido a mí misma
una infinidad de veces.*

Guadalupe Nettel

En este capítulo revisaremos a detalle los aspectos autofccionales de nuestros objetos de estudio, con la finalidad de observar cómo es que se lleva a cabo la difuminación del yo autobiográfico, para dar paso una identidad multiplicada, fragmentada y descompuesta producto de la presencia intertextual de dos poetas Contemporáneos: Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

Estos elementos nos servirán para clasificar ambas obras como piezas autofccionales que cuestionan los estatutos de la identidad, la obsesión y la propia literatura, a través de múltiples juegos cuya génesis se desprende del proceso de escritura. Por ello, la presencia de la metaficción resulta clave en este procedimiento, ya que, como señalaremos más adelante, la difuminación de las voces narrativas es posible gracias a los juegos autorreferenciales que las novelas hacen de sí mismas. La escritura y la conciencia de escritura de los personajes

principales posibilitan un diálogo intertextual con los poetas “Contemporáneos”, pero, también, su transformación en ellos.

En este capítulo iniciaremos con un análisis de la novela de Jorge Volpi en donde exploraremos cómo es que la identidad nominal es resquebrajada, produciendo cierta ambigüedad y vacilación al lector, esto sin dejar de lado la revisión de la fragmentariedad del texto, los elementos intertextuales, la presencia lírica de Jorge Cuesta y el análisis del papel de la escritura o “novela autogeneradora” en la edificación de la novela como autoficción.

De la misma manera, concluiremos el análisis con la obra de Valeria Luiselli, en la cual se revisará la construcción del yo narrativo y todo el andamiaje que rodea la historia: ambigüedad, fragmentariedad y la yuxtaposición de espacios narrativos que, como acabamos de mencionar, van de la mano con toda la intención autorreferencial que Luiselli ocupa para plantear su relato.

3.1 A pesar del oscuro silencio

En el capítulo anterior revisamos todo el contexto social y cultural que rodea a la novela. Un punto de partida fue la vida y obra del poeta perteneciente al llamado grupo de “los contemporáneos”, Jorge Cuesta, figura mítica que Volpi utiliza para desarrollar su obra. De Cuesta, señalábamos su polémico andar en el mundo académico, literario y político y cómo es que a lo largo del siglo XX fue creciendo el interés por estudiar su obra y su álgida vida personal. Esta revisión nos sirvió para acercarnos la generación del crack y observar cómo recogieron algunos elementos de los Contemporáneos para edificar su propuesta estética.

A pesar del oscuro silencio, novela breve publicada en 1992, consta de tres partes, las cuales desarrollan progresivamente la obsesión del narrador por la vida y obra del poeta

Cuesta, así como su deseo de repetir su vida y convertirse en él, proceso que se lleva a cabo mediante la investigación, análisis y escritura que el narrador hace del poeta Contemporáneo.

La primera parte se titula “La seña de una mano”, pasaje que hace referencia a los primeros versos de “Canto a un dios mineral” de Cuesta: “Capto la seña de una mano, y veo/ que hay una libertad en mi deseo” (74), esto, como comentamos en el segundo capítulo, debido a una intención de reinterpretar el poema y, a través de él, proponer una nueva narrativa. Además, observamos la génesis de la obsesión del narrador, llamado Jorge, por Jorge Cuesta y de cómo irá aumentando conforme el narrador se acerca al poeta. La segunda parte lleva por título “Vasto depósito de breves vidas”. Aquí se narra el proceso de escritura de Jorge, el narrador, y la publicación de su ensayo “El magisterio de Jorge Cuesta”. En este apartado se entrelazan las voces de Cuesta y el narrador, por lo que resulta complicado tratar de identificar a cada una. Esto, como revisaremos más adelante, es intencional, ya que la escritura de esta novela posibilita la repetición de la vida de Cuesta que el narrador tanto desea completar. Finalmente, la tercera y última parte de la obra se llama “El sabor de la tiniebla”. En ella se describe la decadencia del personaje, quien realizó todo lo posible por repetir la vida del poeta contemporáneo.

3.1.2 Componentes autoficcionales en la novela de Jorge Volpi

3.1.2.1 Un punto de partida: el paratexto

Menciona Ana Casas, partiendo de dos ejemplos, que “la decisión de los autores de considerar sus obras como novelas y no como autobiografías puede afectar puntualmente a la recepción del texto” (26) y es justo mediante los paratextos que se condiciona la forma en

la que el lector se acerca a la obra. Para explicar esto en profundidad, no hay que dejar de lado el planteamiento que ofrece Gerard Genette, el cual define el paratexto como el

título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso (11).

Entonces, la portada del libro, la firma del autor y la publicidad de la editorial permiten un tipo de acercamiento a ciertas obras. Una autobiografía, dice Lejeune, “supone que existe una ‘identidad de nombre’ entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta) el narrador y el personaje de quien se habla” (52), o sea, debe coincidir el nombre del autor con el del narrador. En el caso de Volpi, tal como mencionaremos en el siguiente inciso, encontramos esa correspondencia, sin embargo, hay otros elementos en el libro, previos al ejercicio de lectura, que podrían hacer pensar al lector que no se trata de una escritura autobiográfica.

La primera edición de Joaquín Mortiz de 1992, así como la reedición que hizo Seix Barral en 2001, poseen en sus portadas una imagen de Jorge Cuesta, lo que da lugar a suponer que el texto es sobre el poeta y no propiamente sobre Jorge Volpi. Además, en la misma portada de Seix Barral aparece un texto bajo la imagen que dice “Una de las mejores novelas biográficas mexicanas de los últimos años”. De esta cita rescatamos la utilización de “novela biográfica” la cual, alude a que la obra en cuestión es una novela, o sea: un texto ajeno a una escritura del yo. Del mismo modo, lo “biográfico” permite entender que se habla de la narración de los acontecimientos de vida de una persona, descritos por alguien más.

Asimismo, otro paratexto, como el título de la obra “A pesar del oscuro silencio”, según la sinopsis de la contraportada, es tomado “de una carta de Jorge Cuesta [...] a su

hermana Natalia” por lo que esto niega la condición de autobiografía de la obra y la refuerza como novela biográfica. Sin embargo, no hay que dejar de lado ciertos elementos: ¿Por qué existe una correspondencia entre autor, narrador y personaje?, y, si se trata de una obra biográfica, ¿por qué hay una presencia de un yo autoral que describe sus emociones y las acciones que realiza?

3.1.2.2 “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces”. La doble identidad nominal

En *A pesar del oscuro silencio*, como ya señalábamos, es visible la presencia de la identidad nominal dentro del texto; si bien la obra se considera novela, no hay que dejar de lado ciertos aspectos que invitan al lector a verla como un texto con apariencia autobiográfica, lo cual se debe a que la primera línea de la novela es una afirmación en primera persona: “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces” (Volpi, 11). Aunado a esto, vemos la presencia del nombre, que se empata con el del autor, de esta manera, queda constatado “el pacto autobiográfico” que propuso Lejeune, en el cual se observa que la novela posee una correspondencia entre autor, narrador y personaje (52). De acuerdo con esto, según el crítico francés, la identidad aparece “de manera patente, en el nombre que da el narrador-personaje y que coincide con el del autor en la portada” (65).

Asimismo, esta primera aproximación, nos sirve para constatar que la alianza entre narrador-personaje-autor pueden ser un indicio para pensar la obra como autoficción, debido a una serie de hechos ficticios que pudieran aparecer en los hechos narrados, tal como en una novela, como lo señala Manuel Alberca: “la autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula y aparenta ser una historia autobiográfica” (Alberca, 145).

De esta manera, a pesar de que aparezca la presencia autoral en el personaje, la propia obra mantiene una serie de elementos que podrían hacer dudar al lector acerca de su veracidad como autobiografía. Uno de ellos es el inicio: “Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces” (Volpi, 11). Este enunciado refiere a la presencia de otro personaje ajeno a la voz en primera persona, como si el relato fuera a contar una serie de hechos que giran alrededor de alguien más y no del narrador protagonista. Esto se corrobora conforme el lector avanza en la trama y se da cuenta de que, en teoría, la historia gira alrededor de Jorge Cuesta y no propiamente del narrador-personaje que, en apariencia, representa al autor. Dicho personaje explica que el interés por el poeta nació a raíz de una conversación que escuchó sobre él; de ahí, Jorge, el narrador, lo imagina en sus últimos momentos de vida cuando escribe los versos finales de “Canto a un dios...” mientras los enfermeros aguardan para llevarlo al sanatorio, donde posteriormente se suicida. En el resto del relato se muestra a un narrador obsesionado con Cuesta y su intento de parecerse a él, mediante una narración que describe sus miedos, sus intenciones y todas sus ideas propias, por tanto, no debemos dejar de lado que, a pesar de que el eje del relato gira alrededor de un personaje externo al narrador protagonista, la sola presencia de la identidad nominal del autor, alude sin ninguna duda a una escritura con tintes autobiográficos. Al respecto, Manuel Alberca aclara:

La mera aparición de un nombre idéntico al del autor en un relato es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o cuestionada al producirse en el contexto de una ficción. De este modo, el autor se afirma y se contradice al mismo tiempo (Alberca, 146).

Asimismo, también hay rasgos de subjetividad y acciones que el propio personaje narrador irá contando a lo largo del relato, como, por ejemplo, su desgastada relación que aún mantiene con Alma, su pareja: “Alma salió del camerino poco después [...] La besé

resguardándome, tomé su cello, y caminamos hacia la salida en silencio [...] Subimos al auto. [...] Siempre sucedía lo mismo: nunca buscábamos respuestas a las preguntas sin tregua del otro” (Volpi, 17). Otro ejemplo es el proceso de investigación y escritura que el narrador hace de los aspectos líricos y biográficos de Jorge Cuesta: “Lunes, de nuevo frente al desvencijado escritorio, enterrado entre oficios inútiles y el tedio apabullante [...] Hastiado, me esforzaba en poner orden a la vida de Cuesta en papelitos para notas [...]” (27-28).

De esta manera, los aspectos aparentemente autobiográficos dados por la correspondencia nominal entre autor-narrador-personaje y, como explicaremos más adelante, la voz de Cuesta y la obsesión del narrador generan cierto titubeo de cómo acercarse a esta novela. En primera instancia, señalamos que nombrar Jorge al personaje propicia que el lector se cuestione acerca de la veracidad de lo que está descrito en el texto. En este tenor, Manuel Alberca, explica que “si los nombres del narrador o de los personajes de una novela fuesen iguales a los del autor, el lector los recibiría como un signo [...] de identidad entre ambos, y sentiría que se resiente el principio de distanciamiento propio de la ficción” (78). A pesar de esto, es claro que la novela tiene más libertades que la autobiografía misma, sin embargo, la incertidumbre se mantiene y posibilita que siga habiendo preguntas por parte del lector.

Asimismo, este principio de identidad se ve corrompido debido a que, incrustada a lo largo de la novela, aparece correspondencia firmada por Jorge, que el autor no se molesta en especificar a quién se refiere: a Jorge narrador o Jorge Cuesta. Esta estrategia aparece patente en la novela para reforzar esa vacilación y hacerle creer al lector que, por momentos, Cuesta es el que está hablando. Primero, queda claro que el narrador se está refiriendo a Cuesta: “Señor, nuestro destino está escrito desde el principio, escribe [Jorge Cuesta] en un trozo de papel dirigido a su hermana” (Volpi, 21). Pero después, esa marca se muestra difuminada y la firma “Jorge” propicia que el lector dude sobre quién de los dos la escribió: “Te escribo

esta carta aunque sé que no vas a leerla [...] Amada, estás presente a pesar del oscuro silencio, /Jorge.” (45-49).

De este modo, asumimos que la identidad nominal expresada en el libro alude ya no solo a la presencia del autor, sino a una estrategia completamente ficcional: darle voz a un poeta contemporáneo, en principio, a través de cartas; más adelante, y como explicaremos en el siguiente apartado, hay una intención de hacerle creer al lector que efectivamente hay un proceso de conversión del narrador hacia Cuesta.

3.1.2.3 Entre veracidad y ficción: la presencia del pacto ambiguo

La presencia de la identidad nominal en un libro licenciado como novela propicia cierta indeterminación, sin embargo, la ambigüedad también está presente en acciones que aluden a la ficción y que al mismo tiempo se encuentren intercalados eventos que reflejen la realidad autoral. La autoficción es eso: una propuesta que permite la simultaneidad de, como ya vimos en el primer capítulo, realidad y ficción, elementos que se desprenden de un tipo de texto que nunca se pensó mutar ambas propuestas. Estas novelas “parecen autobiográficas, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una ‘tierra de nadie’ entre el pacto autobiográfico y el novelesco” (Alberca, 126).

En el caso de Volpi, primero, es notorio una serie de elementos que el lector puede atribuir a hechos verídicos, propios de un texto autobiográfico. Si bien a lo largo de la novela hay pasajes que puedan insinuar la presencia de Volpi-escritor en los que se nos muestra a un narrador escribiendo, fichando bibliografía e investigando, el momento más claro es en la segunda parte de la novela, cuando se nos muestra la investigación terminada que hizo sobre

Cuesta. En la novela se lee: “En marzo la revista *Plural* publicó la parte preliminar de mi estudio, un ensayo titulado *El magisterio de Jorge Cuesta*” (Volpi, 79). Posteriormente, el narrador se encarga de suministrar al lector algunas de las ideas más importantes de ese ensayo, en las que se destacan, como ya mencionamos en nuestro breve acercamiento al poema de Jorge Cuesta en el segundo capítulo: “la serie de experimentos comenzados en 1932 para sintetizar enzimas y, a la postre, detener el paso del tiempo; y, por el otro, la elaboración del Canto a un dios mineral” (79). Este pasaje es clave para un acercamiento a la veracidad del texto, ya que retoma la realidad del autor y la expone en el relato, de tal forma que se toma como un indicio que alude a la verdad, esto tomando en cuenta que, como ya exploramos en el segundo capítulo, Volpi sí escribió un texto con ese nombre, el cual fue galardonado en 1991 con el Premio Plural.

Finalmente, otro rasgo en la novela que alude a la realidad del autor es la mención que se hace de Eloy Urroz, escritor mexicano, colega de Volpi y miembro de la generación del Crack”. Observamos al inicio del texto algunos paratextos, concretamente, la dedicatoria y un epígrafe: “A mis padres/ A Eloy Urroz y Luis García Vallarta”. Asimismo, llama la atención que Urroz aparece como personaje en la novela, conversando con el narrador y aconsejándolo sobre diversas situaciones. Una de sus apariciones más relevantes es después de que el protagonista violenta a Alma en la regadera: Urroz le dice al narrador: “—No acabo de entender qué pretendías./ Las pupilas de Eloy brillaban tensas, húmedas por un miedo que no llegaba a asentarse./ —Aún no te lo creo— Su voz intentaba sonar condescendiente” (Volpi, 93).

Estos indicadores subrayan las condiciones autobiográficas del texto, ya que hablan de una realidad autoral que en efecto representa a Jorge Volpi; por tanto, podría parecer que

el lector no tiene ningún inconveniente en establecer un pacto de lectura en el que asuma que se trata de un texto autobiográfico: Jorge Volpi contando su experiencia sobre la investigación biográfica de Jorge Cuesta. Sin embargo, el asunto va más allá, debido a que, como comentaremos en los siguientes apartados, el lector puede advertir ciertas situaciones que rompen con la idea de un yo único, así como una serie de hechos que pudieran ser desconcertantes.

Primero, el hecho de que el ejercicio de escritura, en la novela, va de la mano de una obsesión enfermiza: el narrador se imagina con meticulosidad los últimos momentos de vida de Cuesta. Además de las aseveraciones que constantemente señala el narrador acerca de su intención de parecerse a él a como dé lugar. Un pasaje que ejemplifica de manera precisa lo anteriormente mencionado es: “Cuesta era la imagen que yo asía con la mirada, las sombras, mi mente, la inteligencia devastada que nos unía. Cuesta era, acaso mi propio dolor” (99). Esta obstinación es tan grande que hasta la violación a Alma, su pareja, es producto de la intención de repetir las mismas acciones que Cuesta realizó con su hermana o con Guadalupe Marín. En este pasaje, el narrador, Jorge, describe como violenta a su pareja sin ningún tipo de conmiseración: “La tomé de sus muñecas y le di un golpe que la hizo caer al piso- De algún modo tendría que comprender. [...] Le arranqué la toalla sin resistencia y me entregó, muda, su piel vacía” (Volpi, 92-93)

La escena resulta desconcertante y desmesurada; propicia que el lector genere cuestionamientos no solo de la veracidad de lo que ahí se narra, sino también de la elección del autor de exponerla en un relato que expresa elementos de su vida, subrayando más la condición de este texto como una especie de ficción.

Segundo, como ya lo habíamos anticipado, llama la atención no solo la descripción de los sueños y la imaginación del protagonista, quien observa al poeta “contemporáneo”,

sino también la paulatina incorporación de la voz y correspondencia de este a lo largo de la novela, así como de otros personajes. En primer lugar, tenemos a Jorge Cuesta, quien aparece ‘difuminado’ con la propia voz del narrador. Después, la correspondencia en donde en apariencia observamos a Alma (o probablemente a Lupe Marín o Natalia, hermana de Cuesta) contar sus sentires respecto a la violación que sufrió por parte de su esposo. Así, observamos una polifonía que promueve una ruptura de la idea de veracidad simulada en la obra y, al mismo tiempo, con el sujeto mismo, dueño de la historia, quien cuenta su vida. En *A pesar del oscuro silencio*, el yo se aprecia borrado dada la urgencia que tiene la vida de Jorge Cuesta de aparecer y corromper las líneas de una identidad única e inquebrantable.

3.1.2.4 Fragmentariedad y ruptura: la novela de autoficción

Como mencionábamos, en la novela hay una ruptura del yo unívoco, el cual se encuentra puesto en cuestionamiento, debido a que aparecen varias voces construyendo la trama, no solo la del narrador protagonista que, en teoría, está aludiendo al autor, sino también la de Jorge Cuesta y Alma/Lupe Marín. De la misma manera, observamos que la novela rompe con cierta linealidad y, por ende, esta estructura propicia un encuentro de ambos Jorges. Estos elementos generan una ruptura del estatuto autobiográfico, debido a que resulta inverosímil establecerlos en un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 50), ya que existe una polifonía donde otros personajes manifiestan sus sentires, lo que merma la historia de la personalidad del personaje que está representando al autor.

Del mismo modo, podemos afirmar que en la obra no hay un registro cronológico de la totalidad de una vida, desde la infancia hasta la vejez, o por lo menos hasta el momento en

que el autor escribe, como se requiere para que el texto sea considerado una autobiografía, como vimos en el primer capítulo con relación a la autobiografía. Por el contrario, se elige solamente una pequeña etapa de la realidad para narrar una historia. En suma, como señalábamos en el apartado anterior, la presencia de cartas y las voces de otros personajes posibilitan una lectura fragmentaria de un yo que ya no es único o total, sino disperso y atenuado, gracias a otras presencias narrativas. En este sentido, Tornero señala que “en la escritura fragmentaria no tiene cabida un sujeto que se construye a partir de la red del lenguaje, sino, más bien, en la muerte del sujeto” (Tornero, 211). De este modo, la presencia de estas estrategias narrativas y las voces varias con las que está cimentada la novela, posibilitan una ruptura del sujeto, en este caso, la del yo autorial que se encuentra disperso en la presencia de una voz que se asume la de Jorge Cuesta y que acentúa la desconfianza en el modo de acercarse a este texto.

Lo anterior, sin dejar de lado que hay una conciencia del propio Volpi respecto a todas estas estrategias para producir una lectura que genere ambigüedad, como parte de todo el andamiaje autoficcional que aparece en la posmodernidad y adopta progresivamente Hispanoamérica. De este modo, como señalamos en el segundo capítulo, Volpi inaugura la generación del crack, no solo con una novela de autoficción que refuerza la ambigüedad, fragmentariedad y ruptura propias del género, sino que lo hace partiendo de una intención de bifurcar las líneas de una literatura agotada a finales del siglo XX, por eso no parece extraña la propuesta que ha nacido del manifiesto crack, el cual aboga por una estructura no lineal, sintaxis compleja, polifonía narrativa y una propuesta donde no hay espacio, ni lugar y todos los espacios y lugares al mismo tiempo (Castillo Pérez, 84). Asimismo, la realidad dislocada, caricaturización y polifonía narrativa (84) están presentes en la construcción del yo autorial, el cual va perdido peso conforme la voz de Cuesta aparece en ciertos pasajes de la novela,

esto como el inicio del desdoblamiento que posibilita la necesidad de cuestionar estatutos y proponer rupturas de la identidad en las escrituras del yo, porque *A pesar del oscuro silencio* puede ser muchas cosas: una novela, una biografía, una autoficción y hasta una novela epistolar y llama la atención cómo es que el género se encuentra difuminado con otros más como parte de la propuesta estética de la época.

Como mencionamos, el momento histórico en el que escribe Volpi es clave para entender la propuesta estética a la que alude constantemente desde su posicionamiento en el Crack, ya que la estrategia en la que se edificaban obras a finales del siglo, no solo de su generación, “consiste precisamente en la propuesta de desestructurar el espaciotiempo y con ello la identidad” (Tornero, 99). Por ello, como estaremos comentando a lo largo de este análisis, vemos cómo en *A pesar del oscuro silencio* empieza a atisbarse una borradura en el personaje, dado que la presencia de la voz de Jorge Cuesta produce cierta indeterminación.

Decimos que hay una borradura en la identidad del personaje, debido a que esta confusión en las voces impide que se responda la pregunta “¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es el agente?” (Tornero, 149). De esta forma, dada la vacilación que se le produce al lector respecto a quién de los dos está hablando en el texto, no es posible concretar una identidad unívoca, justamente por la necesidad de repensar y, sobre todo, poner en cuestionamiento la identidad, “de poner en tela de juicio la existencia de un ‘quien’ responsable de sus acciones” (156).

Asimismo, observamos un narrador personaje difuminado en el texto: sin un límite que nos indique una distancia entre Jorge Cuesta y Jorge narrador, por ello, es que esta misma ruptura de la identidad nos hace pensar que la interacción del narrador-Cuesta propicia la idea de un doble o *doppelgänger*. Este tipo de desdoblamiento se da cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo

mundo de ficción” (Bergalló, 16). De esta forma, en la estructura narrativa de la obra observamos cómo las voces de ambos Jorges aparecen de manera simultánea; es decir, no aparece Jorge Cuesta como un personaje ficcionalizado realizando acciones ni emitiendo algún tipo de enunciación, por el contrario, tenemos a un solo narrador quien, en su relato, se encarga de vacilar al lector haciéndole creer que Jorge Cuesta es quien habla. En otras palabras, decimos que “se trata de la imagen ‘desdoblada’ del yo en un individuo externo, en un yo ‘otro’”. (Herrero, 22).

Además, el narrador, cuando repite la vida del poeta, realiza acciones que, como ya vimos, resultan cuestionables, de esta forma, vemos cómo a través del ejercicio del doble se rompe un orden determinado, como una alternativa que concreta aquello que el yo en el orden natural de las cosas no puede realizar: “El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble «fantástico» que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas” (Herrero, 22). De esta forma, la figura de Cuesta le permite al narrador explorar un cuestionamiento sobre su propio yo y sobre los elementos que lo rodean, poniendo énfasis en, como veremos a continuación, el acto de escritura con relación al yo y a las múltiples formas en las que puede fragmentarse y, de alguna manera, convertirse en el otro.

3.1.3 Escritura y desdoblamiento: la posibilidad de convertirse en el otro

Es en la segunda parte de la novela, observamos un juego de espejos entre Jorge narrador y Jorge Cuesta, producto de la obsesión del primero por parecerse a él; aquí se explica cómo la figura de Cuesta empieza a estar presente en el andar del narrador, quien lo describe como desahuciado, frágil y demacrado en un cuarto blanco, lo cual refiere a los últimos momentos

antes de su suicidio en un sanatorio de Tlalpan. Este apartado entrelaza las voces de Cuesta y el narrador, por lo que resulta complejo tratar de identificar a cada uno.

El narrador dice a lo largo de la novela que está haciendo investigaciones acerca del poeta “contemporáneo”; a la par, muestra indicios de que se encuentra escribiendo un texto, el cual no se especifica: “Dejé de escribir tarde como de costumbre; ni siquiera me afeité, tomé las llaves del coche y salí de mi casa” (15). Por momentos, el lector puede asumir que se trata de sus propias indagaciones y, efectivamente, el narrador hace alusión textualmente a dicha actividad: “Hastiado, me esforzaba en poner en orden la vida de Cuesta en papelitos para notas que eran recortes de circulares y memoranda; escribía las fechas significativas, las obras y los comentarios de algunos de sus críticos” (28).

Otro pasaje que alude a la redacción sobre Cuesta es: “Despierto. Transcribo de la biografía de Panabiére (Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta, 1903-1942)” (34), y a continuación aparece un resumen biográfico del poeta, tal como si el personaje lo hubiera vaciado en alguna libreta. Sin embargo, más adelante queda patente de manera explícita que el narrador realizará la escritura de un ensayo, esto cuando se lo comunica a Eloy y ambos dialogan sobre “Canto a un dios mineral”. Al respecto, Jorge le dice: “Pues para mí el final de ese texto y el de Cuesta tiene que ser la misma cosa. Voy a escribir un ensayo...” (51).

Sin embargo, esta aseveración aparece a la mitad de la novela, lo que deja en duda si el personaje se encontraba redactando algún otro texto desde el inicio. Si bien, el personaje narrador, al igual que Jorge Cuesta, es un burócrata “esclavo” del escritorio, es un hecho que hay ciertos guiños que hacen pensar en la creación de otro texto. No es hasta la última y tercera parte “El sabor de la tiniebla”, cuando en medio de la decadencia del personaje, quien realizó todo lo posible por repetir la vida del poeta contemporáneo, se nos muestra que, de

cierta forma, el narrador todo el tiempo ha estado elaborando una novela: la que, en nuestra interpretación, el lector tiene en sus manos:

¿Cómo me atrevo a sostener que algo me une a ese poeta loco y sediento? Ni apoderándome de su historia ni introduciéndome en su cerebro enfermo sería posible redimirme. [...] desde que inició esto —desde que lo escribo— no dejo de resultar ridículo, grotesco. Visité a Lupe Marín y a Natalia Cuesta, el cementerio del manicomio. Leí cuanto se ha escrito sobre el poeta y revisé su obra: un camino que desentrañaba la razones de la locura y la inteligencia, los significados alquímicos y biográficos no explorados antes. Un plan diáfano, absoluto, una obra de arte lista para repetirse: la estructura de una novela perfecta. Enlazarme con Cuesta, emparentar con Alma, Lupe y Natalia, incluso Horacio Barrientos con Diego Rivera [...] (108).

Esta confesión es de suma relevancia, ya que explica la composición de toda la obra. Resulta que Jorge desarrolló un plan para lograr su cometido y convertirse en Cuesta; dicho plan es la realización de una novela. En este pasaje explica que, primero, investigó todo lo relacionado con la obra del poeta y comprobó aquellos temas que, asegura, orillaron a Cuesta a la locura, con la finalidad de seguir ese camino y rehacer todo lo que él hizo. Aclara que esto es parte de la estructura de una novela perfecta, la cual consiste en enlazarse con la vida de Cuesta, colocando, en la supuesta novela, a Alma como Lupe Marín o Natalia Cuesta y a Horacio Barrientos como Diego Rivera. Lo anterior queda patentado cuando después de aclarar que ambos mantienen una relación desgastada, Jorge describe con meticulosidad cómo Alma le es infiel con su expareja, Horacio Barrientos, y que su encuentro se propició después de un evento en el que ambos participaron como músicos en una orquesta (Volpi, 42-44) Asimismo, Jorge explica que Alma abandonó a Barrientos para irse con él, por lo que eso explicaría la necesidad del narrador de, en la novela, empatar esa situación tal como la vivió Jorge Cuesta al entablar una relación con Guadalupe Marín, pareja de Diego Rivera. Además, el emparejamiento de Alma con Lupe y Natalia se ve reflejado en lo siguiente:

“Señor, nuestro destino está escrito desde el principio, [Cuesta] escribe en un trozo de papel dirigido a su hermana” (Volpi, 21). Más tarde, el narrador escribiría el mismo mensaje a su pareja: “Señor, nuestro destino está escrito desde el principio, escribo en un trozo de papel dirigido a Alma” (111).

De esta forma, se constata que el narrador ha producido todas las situaciones que describió para plasmarlas en la novela y, de alguna, forma, lograr el cometido de rehacerse en Jorge Cuesta. Hay guiños a lo largo de la obra de un proceso de escritura en el cual se nos describe justo al final que siempre se trató de esta novela; por lo tanto, habría que cuestionarse cómo es que este procedimiento puede llevarse a cabo y posibilitar la autoficción.

3.1.3.1 La novela autogeneradora

Si bien la metaficción es un artificio que desestabiliza los estatutos y los marcos establecidos, es un hecho que este mecanismo, además, posibilita varios cuestionamientos acerca de la representación y cómo se elige contar una historia. En este caso, nos parece pertinente acercarnos a Volpi a un tipo de metaficción denominado “novela autogeneradora”, cuya génesis, como lo hablamos en nuestro primer capítulo, se dá a principios de los 80 y explica la larga tradición de personajes de literatura que se dedican a escribir la novela que nosotros como lectores estamos leyendo. Steven Kellman, padre del término, la define así: “Es un relato, generalmente en primera persona, del desarrollo de un personaje hasta el punto en que es capaz de tomar su pluma y componer la novela que hemos acabado de leer. Como una

recesión infinita de cajas chinas, la novela que se engendra a sí misma vuelve a empezar donde acaba”.¹⁶ (Kellman, 3).

En *A pesar del oscuro silencio* encontramos un relato en primera persona de un personaje, Jorge, quien, a través de su obsesión por convertirse en Cuesta, va desarrollando la novela que tenemos en nuestras manos; a pesar de que no se da progresivamente ni de manera explícita, esto es patente en el ejemplo que expusimos en el apartado anterior y cuando lo reitera algunos párrafos más adelante: “Una novela perfecta y una vida igualmente inútil. Me rehúso a aceptarlo. Inservible, hipócrita, vana, prefiero mi historia fragmentada” (Volpi, 109). Asimismo, Kellman agrega:

Una vez que hemos concluido la historia del protagonista central sobre su propia educación sentimental, debemos volver a la página uno para comenzar de una manera novedosa el producto de ese proceso: la novela del artista maduro, que en sí misma representa la realización de una novela... La línea final, como en *Finnegans Wake*, vuelve al principio.¹⁷ (Kellman, 3).

Si bien, la novela no regresa al inicio para constatar que, en efecto, todo esto se trató de un artificio del personaje, es un hecho que la obra termina donde empieza: en el suicidio de ambos, Jorge narrador y Jorge Cuesta. Este desdoblamiento que poco a poco empieza a concretarse se da por el interés del protagonista de repetir la vida de Cuesta; si al principio vemos la detallada descripción de la muerte de Cuesta, al final vemos a un narrador, desdichado, que termina por intentar rehacerse en él a través del suicidio. Al inicio leemos al narrador quien describe la muerte del poeta: “Este es el fruto que del tiempo es dueño, escribe

¹⁶ “It is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins again where it ends”.

¹⁷ “Once we have concluded the central protagonist's story of his own sentimental education, we must return to page one to commence in a novel way the product of that process - the mature artist's novel, which itself depicts the making of a novel. ... The final line, as in *Finnegans Wake*, returns to the beginning”.

para concluir su creación y su existencia. [...] Apenas unos días después se enmascula y finalmente se suicida durante una interminable madrugada de agosto” (14). Más adelante, aparece: “Casi por instinto, por inercia, amarra algunas sábanas y se cuelga de la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro” (21-22). Así, un destino muy parecido le toca al narrador quien, obsesionado con imitarlo, decide trazar el mismo camino: “Casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro” (112).

Lo anterior sirve para reforzar la idea del desdoblamiento que, a diferencia de Valeria Luiselli, como se verá en el siguiente inciso, quizá no logra concretarse en su totalidad, ya que a pesar de que la voz del poeta esté ahí, el lector podría asumir que se trata del narrador y no del mismo Cuesta. La realidad es que el personaje constantemente hace aseveraciones acerca de su imposibilidad de ser el poeta y la única forma de lograrlo es haciendo mención de su obra mediante ejercicios intertextuales. La intertextualidad definida por Gerard Genette como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10), sirve para establecer un vínculo entre un texto y otro; en este caso, le sirve al narrador como una herramienta para convertirse en Cuesta. Es así, que la constante alusión a la obra y elementos biográficos del poeta “contemporáneo” no es más que una estrategia para fundirlos con la propia vida del narrador a través del ejercicio de la escritura. Por eso, resulta relevante la ilusión de la novela autogeneradora, ya que a través de ella existe una conciencia de escritura y una necesidad de igualar a un predecesor, en este caso, Cuesta. Al respecto, señalamos que

la peculiar cualidad reflexiva de la novela que se engendra a sí misma le permite, como culminación autoconsciente como lo es el Nuevo Testamento, hacer frecuentes

y prolongadas alusiones a otras obras literarias. Cada narrador tiene la intención de incorporar y superar a sus predecesores. Y así resulta una red de cruces internos entre sus ficciones.¹⁸ (Kellman, 7)

Aunado a lo anterior, decimos que este procedimiento de creación de la novela hace posible la invención del yo, ya que existe un proceso en el cual el personaje se crea a sí mismo y transcribe su propia historia: “La novela que se engendra a sí misma engendra tanto al yo como a sí misma. Narra la creación de una obra muy parecida a ella, pero también es el retrato del nacimiento de un artista ficticio. Como gran parte del arte de los últimos dos siglos, es un autorretrato”¹⁹. (Kellman, 7). Asimismo, el personaje es la viva representación del autor, dado que, como explicamos al inicio, la identidad nominal, es decir, el nombre del autor aparece expresado en el narrador del texto, de tal manera que es visible la reafirmación de la novela liminar, fragmentaria y, sobre todo, híbrida que es concretada gracias a la construcción de la novela que el personaje va hilando.

3.1.3.2 Desdoblamiento y mundos posibles

Como mencionábamos anteriormente, es visible una ficción en la que el narrador crea otra ficción en la que cuestiona diversas situaciones de su vida y su obsesión, pero sobre todo, hay una anotación explícita en la realización de la misma novela, como parte de los juegos de la metaficción:

El mínimo común denominador de la metaficción es simultáneamente crear una ficción y hacer una declaración sobre la creación de esa ficción. Los dos procesos se

¹⁸ “The peculiar reflexive quality of the self-begetting novel permits it, as much a self-conscious culmination as is the New Testament, to make frequent and prolonged allusion to other literary works. Each narrator is intent on incorporating and surpassing his predecessors. And so a network of internal cross-reference among their fictions results”.

¹⁹ “The self-begetting novel begets both *12 self* and *itself*. It recounts the creation of a work very much like itself, but it is also the portrait of a fictive artist being born. Like so much of the art of the past two centuries, it is a *self-portrait*.”

mantienen unidos en una tensión formal que rompe las distinciones entre “creación” y “crítica” y las fusiona en los conceptos de “interpretación” y “deconstrucción”.²⁰ (Waugh, 6).

De esta forma, constatamos que este juego textual se da como un recurso para poder capitalizar la intención del protagonista de rehacer la vida de Cuesta. El narrador es incapaz de hacerlo: ser y convertirse en Jorge Cuesta y por eso acude a la escritura de la novela que estamos leyendo, para intentar bifurcar las líneas que separan su identidad con la de Jorge Cuesta, para observarse dentro de él y habitar dentro de sus conjeturas.

El pasaje donde el narrador reflexiona acerca de esto es clave, pues permite entender todas las intenciones de la novela, ya que claro que esa autorreflexión que hace el texto sobre sí mismo explica las implicaciones, motivaciones y acciones que realiza el personaje desde el inicio de la narración, no solo de la intención de ser y habitar en Cuesta, sino de conectar su universo con el de él: desde su obra y ciertas consideraciones emocionales así como a su pareja, Alma, y sus propios problemas que están contruidos intencionalmente en el texto para simular las relaciones que Jorge Cuesta tuvo con su hermana y con su esposa.

La presencia de recursos epistolares, y cierta prosa poética, que el lector puede atribuir al léxico lírico de Cuesta, no son más que las estrategias que intenta concretar el narrador-autor para justificar la escritura de esta novela que sirven como intento para ser y convertirse en el poeta “contemporáneo”. El juego de la metaficción, aunque breve, subraya la dicotomía realidad-ficción con la que el texto se ha ido construyendo a partir de las condiciones autobiográficas liminares y, por supuesto, reconfigura el avance de la misma trama, ya que,

²⁰ “The lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between ‘creation’ and ‘criticism’ and merges them into the concepts of ‘interpretation’ and ‘deconstruction’”.

como se mencionó previamente, funciona como una confesión del narrador-autor para explicar sus acciones y la escritura de esta misma novela.

3.2.1 *Los ingrávidos* y el proceso de escritura como autoficción

En el segundo capítulo ofrecimos un panorama histórico de Valeria Luiselli y su primera novela, *Los ingrávidos*. Dijimos que Luiselli escribe en una generación que hereda las bases de las ideas del fin de siglo: la búsqueda por lo universal y lo cosmopolita antes que lo nacional, reflejo de una literatura agotada y que buscó reinventarse a través de diversas estrategias. Asimismo, observamos su condición de extranjera que le permitió engendrar una literatura que cuestiona las bases de la identidad mediante constantes rupturas del yo. En esta línea, destacamos la importancia de elegir la figura de Gilberto Owen para edificar su propuesta en la novela, ya que comparten algunas cualidades biográficas y literarias, las cuales permitieron a Valeria reinventar la construcción de su yo.

3.2.1 Los paratextos

Como ya dijimos en los apartados dedicados a Jorge Volpi, los paratextos son una buena forma de acercarse a una primera interpretación de la obra, porque es a través del título, la portada, la firma del autor y otros elementos los que pueden determinar el modo en que el lector debe considerar su lectura.

De Luiselli destacamos que, por sí mismo, el título *Los ingrávidos* no parece referir a una autobiografía, ya que en él no hay marcas que aludan directamente a la autora. De la misma manera, la palabra “ingrívado” refiere algo sin gravedad: que es liviano o que carece de peso, lo que parece indicar que la trama de la obra está encaminada a una serie de acontecimientos de ficción que se hilan con la propuesta del título. El lector tiene más

claridad cuando se acerca al epígrafe, el cual refuerza la idea sobre algo sin gravedad, sin peso en el espacio, tal como un fantasma: “¡Ten cuidado! Si juegas al fantasma, en uno te conviertes”, elementos que la autora pondrá a discutir a lo largo de la obra a través de la presencia ficticia de Owen.

Asimismo, otro elemento clave es la sinopsis que se encuentra en la parte trasera del libro, en la cual se lee: “*Los ingravidos* es una novela sobre existencias fantasmales; una evocación del encuentro amoroso y el carácter irrevocable de la pérdida”. Esta cita, por un lado, refuerza la idea de una discusión que gira en torno al tema de los fantasmas y, sobre todo, que el libro que tiene el lector en las manos se trata de una novela. Sin embargo, una vez que nos adentramos en el ejercicio de la lectura, llaman la atención los elementos que pueden aludir a una realidad autoral y, tal como haremos mención en los siguientes apartados, estos pueden ser reflejo de una intención de escritura autobiográfica.

Finalmente, el último paratexto que rescatamos de la obra es la dedicatoria: “Para Álvaro”, ya que es clave para revisar las nociones autobiográficas de esta novela, debido a que la dedicatoria va dirigida al, hasta ese entonces, esposo de Valeria, Álvaro Enríque, famoso escritor mexicano que, como comentaremos en los siguientes apartados, aparece representado en la obra.

De esta forma, observamos que los elementos externos de *A pesar del oscuro silencio* y *Los ingravidos* invitan al lector a revisarlas estrictamente como novelas y no propiamente como autobiografía, novela autobiográfica o autoficción, sin embargo, es un hecho que en las entrañas del texto descubrimos que en ambas obras descansa una construcción que va más allá de solo una novela de ficción.

3.2.2 La metaficción ante el resentimiento de la identidad nominal

A diferencia de la novela de Jorge Volpi en la cual hay una correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje, en la de Valeria Luiselli el asunto es más complicado. Si bien hay una narradora en primera persona que desarrolla acciones dentro del relato, nunca se nos revela su nombre.

Sin embargo, a pesar de que no haya identidad nominal entre la autora y la protagonista, es aún posible acercarse a la novela desde esta perspectiva. Por un lado, decimos que el texto puede llegar a producir una lectura ambigua, debido a que en *Los ingravidos*, pese a ser novela, es posible apreciar una serie de elementos autobiográficos de la autora, como el pasado de la personaje como editora en Nueva York, descrito como en retrospectiva: “Todo empezó en otra ciudad y en otra vida, anterior a esta de ahora y posterior a aquella [...] me gustaba mi trabajo y creo que durante un tiempo lo hice bien. Además, en la editorial se podía fumar” (Luiselli, 11) Y la labor de escritura que desempeña en el presente del relato, siendo esposa y mamá de dos hijos: “En esta casa vivimos dos adultos, una bebé y un niño mediano [...] Ahora escribo de noche, cuando los dos niños están dormidos [...] En esta casa tan grande no tengo lugar para escribir” (12-13).

De esta forma, Luiselli nos conduce por una narración en donde, el lector puede preguntarse sobre la veracidad de los hechos contados, ya que están contruidos de tal forma que se piense en un texto autobiográfico, pero que genera ambigüedad por la presencia de la voz masculina de Gilberto Owen que rompe con el estatuto del yo único. Por ello, la lectura ambigua del lector es innegable porque siempre estará haciendo preguntas respecto a determinados pasajes.

Aunado a lo anterior, la metaficción, como veremos más adelante, puede funcionar como una herramienta donde el autor interrumpe la narración para comentar la novela que está escribiendo, y que nosotros como lectores estamos leyendo. Algunos pasajes clave son

aquellos en los que la narradora, en el tiempo presente, le dice al lector que quiere escribir una novela. Empieza haciendo alusión a que realiza un ejercicio de escritura sin especificar de qué se trata: “[...] el único modo de constatar que [alguien] sigue existiendo es articular las actividades y las cosas en una sintaxis compartible: esta cara, estos huesos que caminan, esta boca, esta mano que escribe./ Ahora escribo de noche, cuando los dos niños están dormidos y ya es lícito fumar” (12). Aquí, se nos describe el proceso de escritura que tiene el personaje, el cual intenta redactar en los huecos en los que sus hijos se lo permiten. Más adelante se revela que lo que está escribiendo es una novela: “Una novela silenciosa, para no despertar a los niños” (12) y “¿Qué estás haciendo, mamá?/Escribiendo./¿Escribiendo nomás un libro?/ Nomás escribiendo” (12-13).

Acá observamos cómo la autora invade los límites de lo narrado para sugerir que es ella misma la que escribe el texto. Esta estrategia también produce indeterminación porque si hay una conciencia de la escritura por parte de la narradora protagonista en primera persona que alude a la escritura de la novela y cuestiona sus propios métodos, el lector entiende que podría tratarse de la autora, a pesar de que la identidad nominal no se establezca de manera explícita. Esto queda más claro en el momento en que se nos cuenta que el marido de la narradora se acerca para cuestionar la participación de un personaje que previamente se le ha narrado al lector: “Mi marido lee algunos de estos párrafos y me pregunta quién es Moby. Nadie, le digo, Moby es un personaje” (18). Además, tomando en cuenta el epígrafe que revisamos al inicio, podemos constatar que la narradora, en una conversación que mantiene con su hijo, está haciendo referencia a esta misma novela: “¿De qué es tu libro, mamá?, me pregunta el mediano./ Es una novela de fantasmas” (22). Más adelante, aparece de manera patente la mención acerca de la escritura de una novela sobre Gilberto Owen: “Todo es

ficción, le digo a mi marido, pero no me cree./ ¿No estabas escribiendo una novela sobre Owen? Sí, le digo, es un libro sobre el fantasma de Gilberto Owen” (63).

Este cuestionamiento acerca de la novela que la narradora está escribiendo y que el lector va hilando, subraya esta ruptura del marco de la ficción, que va intercalándose con elementos que pueden atribuirse a la realidad autoral, tomando en cuenta que la metaficción es un tipo de escritura que “plantea preguntas sobre la relación entre realidad y ficción”²¹ (Waught, 2). Este cuestionamiento explícito sobre la novela que el lector tiene en sus manos sirve para, como hemos comentado, problematizar el límite acerca del marco que separa la ficción de la realidad. En ese sentido, Patricia Waught enfatiza que

La metaficción contemporánea, en particular, destaca el ‘encuadre’ como un problema, examinando los procedimientos del encuadre en la construcción del mundo real y de las novelas. El primer problema que plantea, por supuesto, es: ¿Qué es un ‘marco’? ¿Cuál es el ‘marco’ que separa la realidad de la ‘ficción’? ¿Es más que la portada y la contraportada de un libro, el subir y bajar un telón, el título y ‘El fin’?²² (28)

Esta discusión puesta sobre la mesa propicia que el lector genere cuestionamientos acerca de la identidad del personaje que está escribiendo la novela que estamos leyendo, ¿es la autora quien escribe este texto?, ¿cuál es el límite entre los acontecimientos narrados y la Intervención de la autora?, ¿se trata de algún tipo de escritura autobiográfica? De esta forma, anticipamos que hay rasgos autorales que no pueden pasar desapercibidos y que justamente estos elementos propician que la identidad de la autora se muestra de manera implícita, tal como menciona Manuel Alberca, quien señala que la “identidad nominal puede ser sugerida

²¹ “In order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

²² “Contemporary metafiction, in particular, foregrounds ‘framing’ as a problem, examining frame procedures in the construction of the real world and of novels. The first problem it poses, of course, is: what is a ‘frame’? What is the ‘frame’ that separates reality from ‘fiction’? Is it more than the front and back covers of a book, the rising and lowering of a curtain, the title and ‘The End’?”

o sustituida por algún otro rasgo o faceta de escritor que permita identificar inequívocamente al autor” (Alberca, 9).

3.2.3 Falsedad y verdad: pacto ambiguo y escritura

La metaficción, como ya revisamos, permite una discusión acerca de los marcos que separan la realidad de la ficción y los problematiza para subrayar que los límites en este tipo de novelas son corrompidos o simplemente no existen. Esta estrategia funciona para producir cierta ambigüedad respecto a los hechos que son narrados en la novela, tal como una autoficción ejerce su propuesta para habitar entre la escritura autobiográfica y la propia ficción. De esta manera, vemos que hay elementos para pensar a *Los ingrátidos* como una obra que se construye con elementos autobiográficos, que generan cierta extrañeza, dado que aparecen en un libro licenciado como una novela.

Mencionábamos anteriormente que el lector puede asumir algunos pasajes de la obra como autobiográficos, debido a que aluden a elementos propios de la realidad de Luiselli: un tiempo presente donde una narradora escribe una novela sobre su pasado como editora en Nueva York, mientras cuenta su rutina como madre de dos hijos, el mediano y la bebé, y cómo su marido constantemente hace preguntas acerca de la veracidad de lo que ella va vaciando en el texto. Esto funciona como punto de partida para observar los elementos autobiográficos puestos en el texto y, para ello, rescatamos lo mencionado en el segundo capítulo de esta investigación, en donde señalamos que la mayoría de las propuestas literarias de Valeria Luiselli componen una misma poética: ponerse a ella dentro de sus textos y reflexionar acerca de diversas situaciones; al mismo tiempo, Valeria tiende a representar a su marido y a sus hijos de manera constante en la mayoría de sus obras, como parte de una realidad que no puede eludir y que le interesa plasmar en su literatura, tal como Teresa

González Arce ha señalado: “la forma ficcional en que la autora se proyecta en ellos invita al lector a relativizar los límites genéricos que los separan y al leer ambas obras [*Papeles falsos* en este caso, y *Los ingravidos*] como parte de un mismo proyecto de escritura autoficcional” (255).

En *Los ingravidos*, como ya vimos, la presencia de su marido es clave para potenciar el carácter metaficcional de la obra y, de la misma manera, el mediano y la bebé refuerzan el contraste de su vida presente con su juventud, la cual es recordada con añoranza a través de la escritura. Primero, tenemos la alusión al tiempo pasado: “Todo empezó en otra ciudad y en otra vida, anterior a esta de ahora, pero posterior a aquella. Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera [...]. En esa ciudad vivía sola en un departamento [...] En aquel departamento había solo cinco muebles” (12-13). Y, después, la exposición del presente en donde trata de ejercer la escritura: “En esta casa grande no tengo un lugar para escribir. Sobre mi mesa de trabajo hay pañales, cochecitos, Transformers, biberones, sonajas” (13).

Así, la representación de su familia en la literatura funciona como un elemento clave para cuestionar, analizar y reflexionar ciertos asuntos desde la intimidad: un espacio seguro en el cual se posicionan las escrituras del yo para, como a lo largo de la historia, cubrir una necesidad humana de expresar experiencias y, de esta manera, comprenderse a uno mismo a través de la escritura. Las figuras de sus hijos y la presencia de su marido ficcionalizado le permite a la autora proponer reflexiones e iniciar discusiones, tal como hemos visto en *Los ingravidos*.

Pero también lo vemos en su libro de ensayos, *Los niños perdidos* (2016), y en su última novela, *Desierto Sonoro* (2019), en los cuales, estas tres figuras reaparecen para invitar a la narradora a hacer reflexiones. En el ensayo, observamos cómo la autora discute el problema de la migración infantil mientras trabaja en el Servicio de Inmigración y

Naturalización, pero estas discusiones nacen a partir de preguntas que su hija está haciéndole constantemente: “A menudo, mi hija se refiere a los niños indocumentados como ‘los niños perdidos’. Se le olvidan, tal vez, las palabras más difíciles ‘indocumentado’ o ‘migrante’ o ‘refugiado’ (Luiselli, 47).

Asimismo, en su última novela, *Desierto Sonoro*, vemos un viaje en carretera hacia la frontera sur de Estados Unidos, en el que viajan la narradora, su marido y sus dos hijos: “Mi marido, al volante, se ajusta el sombrero y se seca la frente con el dorso de la mano [...] No sé qué le diremos a los dos niños en el futuro, mi marido y yo. No estoy segura de qué parte de nuestra historia decidirá, cada uno por su lado, editar o suprimir [...]” (Luiselli, 13).

En esta novela se explora a fondo la participación del marido y conforme uno avanza en la lectura concluye que se trata de Álvaro Enrígue que, como mencionamos en el apartado de los paratextos, es un escritor mexicano el cual tiene una novela llamada *Ahora me rindo y eso es todo*, publicada en 2018, la cual es una exploración sobre los últimos apaches. Esto es relevante porque en *Desierto Sonoro*, el viaje en carretera que hacen los protagonistas consiste en un proyecto que están realizando los dos adultos por parte de su trabajo, pero ahí empieza a haber atisbos de un interés por el desarrollo de una nueva investigación; por un lado, la narradora iniciando su investigación sobre la migración infantil y, por el otro, el personaje del marido con la idea de escribir sobre la apachería, mientras le cuenta a sus hijos con entusiasmo historias de Gerónimo, jefe militar de este grupo indígena: “Más tarde, por la noche, acostados en la oscuridad en nuestra habitación del motel, mi esposo les cuenta a los niños una historia de apaches” (Luiselli, 135) y “En 1909, Gerónimo se cayó de su caballo y murió. De todas las cosas que mi esposo les cuenta a los niños sobre Gerónimo, este es el dato que más fascinación y tormento les provoca” (148).

Lo anterior nos sirve para constatar que estos elementos autobiográficos son también visibles en *Los ingravidos*, y están ahí como parte de toda la propuesta literaria que Valeria Luiselli ha plasmado en la mayoría de sus novelas; por tanto, no se puede dejar de lado el carácter autobiográfico que imprime, en específico, en la novela.

Justamente, estos elementos autobiográficos funcionan para producir ambigüedad en la lectura debido a la presencia ficticia de Gilberto Owen que, en la novela, empieza a aparecer como narrador en primera persona conforme la personaje editora en Nueva York quiere escribir sobre el poeta “Contemporáneo”. La voz de Owen aparece a la mitad de la novela y la inicia de manera similar a cómo lo hizo la narradora: siguiendo la estructura fragmentaria y poniendo en comparación dos momentos de su vida, que van desde su juventud en Nueva York, hasta los últimos años de su vida en Filadelfia. Al principio se lee: “Empezar así: todo sucedió en otra ciudad y en otra vida. Era el verano de 1928. Trabajaba como escribiente en el consulado mexicano en Nueva York” (Luiselli, 64). Después, en otro fragmento, un viejo Owen narrador relata ciertos hechos ya en el otoño de su vida: “Mis hijos viven con mi ex mujer, zorrita de Nueva York, y ella es una criolla hostigadora de criollos. Yo tengo un departamento y una tumba en Filadelfia” (64).

Aquí vemos una ruptura de una aparente escritura autobiográfica, ya que pasamos de un yo que reflexiona sobre la escritura, relatando con remembranza las peripecias de su yo joven que asumimos como representación de la autora real, a una voz masculina que se asume la de Gilberto Owen. Ambas voces se irán entrelazando a lo largo de la novela; la historia de la narradora en Nueva York ha desaparecido y en su lugar el lector tiene el relato del poeta “Contemporáneo” quien cuenta algunos aspectos de su vida. Entonces, aquí hay dos cosas: primero, un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia,

poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”²³ (Lejeune, 50) y después, un “discurso representativo o mimético que evoca un universo de experiencia [...] mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad” (Beristáin, 208), es decir: una ficción. Ambas existiendo de manera simultánea y produciendo en el lector dudas respecto a la veracidad de los elementos narrados.

La duda, la ambigüedad y el constante cuestionamiento acerca de la falsedad y lo verdadero son parte de la poética de esta novela y nos lo deja claro no solo en la propia propuesta autoficcional, sino en las constantes autorreflexiones que la narradora, quien aparece escribiendo la novela, se encarga de plasmar. Por ello, no es casualidad que los fragmentos en donde se cuestiona la escritura de la novela (comúnmente anticipados por el personaje del marido) estructuren todo el relato. Constantemente la narración se jacta de no ser lo suficientemente sincera: se contradice a propósito y reflexiona acerca de eso. Primero de manera sutil, al explicar cómo es que se conoció a un determinado personaje:

Conocí a Moby en el metro. Y aunque ésa sea la verdad, no es verosímil, porque la gente normal, como Moby y yo, no se conoce nunca en el metro. Podría escribir, en vez: conocí a Moby en la banca de un parque. La banca de un parque es cualquier parque, cualquier banca. [...] Entonces debo escribir, por artificio: Moby estaba leyendo un periódico en una de las bancas de cemento [...] De qué va a servir todo eso si la verdad es más simple: Conocí a Moby en el metro. (Luiselli, 27).

De la misma manera, también aparece el comentario de lo que la narradora está escribiendo y que, enseguida, es puesto en cuestionamiento: “¿Cuándo te vas a Filadelfia?/ La próxima semana?/ ¿Y por qué empacas desde ahora?/ Porque eso escribiste. Dejaste tu computadora

²³ Aunque aquí hay que aclarar que la explicación de Lejeune es para definir la autobiografía. La novela de Valeria Luiselli no lo es en absoluto, pero rescatamos el hecho de que hay un relato en prosa de la historia de una personalidad, en retrospectiva, haciendo reflexiones sobre su vida individual. No en el otoño de su vida, como explica Doubrovsky, pero sí recordando un yo del pasado.

abierta y leí un fragmento./Pero es solo una novela, nada existe” (82). La autora problematiza la idea de verdad y ficción, dicotomías que se pensaban ajenas unas a otras, pero que convergen entre sí para traspasar los límites de la propia ficción, debido a que los mismos personajes reflexionan sobre estas condiciones, que Luiselli está poniendo en duda con la elaboración progresiva de esta novela. Si se toma en cuenta de la lúbrica representación de acontecimientos que oscila entre ser una cosa y otra, esta novela se define como una propuesta ficticia y al mismo tiempo autobiográfica, que termina por confrontarse mediante una estrategia metaficcional que permite a la obra contarse a sí misma. Al respecto, Patricia Waught explica:

Contar historias puede no ser decir mentiras, pero hasta que uno haya establecido la naturaleza de la ‘verdad’, será imposible saberlo. De modo que todas las novelas de metaficción tienen, finalmente, que abordar esta cuestión del estatus de “verdad” de la ficción literaria y, por tanto, necesariamente, la cuestión del estatus de “verdad” de lo que se toma como “realidad”²⁴. (Waught, 90)

Por eso mismo, los personajes de Luiselli juegan con esta dicotomía real-falso, ya que, a través de la autorreflexión, se cuestiona propiamente la ambigüedad del propio texto. Por eso la narradora miente, o se contradice, o dice que miente, porque quiere dejar en claro esa inestabilidad del texto. Esta es la función de la metaficción dentro del texto: subrayar precisamente las condiciones de la autoficción, ambigua e inclasificable. Eso sin dejar de lado que la misma personaje le miente a su editor cuando este no le acepta la propuesta del material para traducir de Gilberto Owen, el cual el propio lector podrá leer más adelante; por ello, la entrada un manuscrito apócrifo para publicar:

²⁴ “Telling stories may not, in fact, be telling lies, but until one has established the nature of ‘truth’ it will be impossible to know. So all metafictional novels have, finally, to engage with this question of the ‘truth’ status of literary fiction, and of necessity therefore with the question of the ‘truth’ status of what is taken to be ‘reality’”.

“Le dije que había encontrado [...] un original anónimo, tórpemente mecanografiado y apenas legible, donde había una serie de traducciones comentadas de poemas de Owen [...]. Era la mentira menos verosímil de todas las posibles mentiras en torno a Owen, pero White decidió darme por mi lado” (Luiselli, 46).

Esto como parte de una poética en la que el cuestionamiento sobre la veracidad y la ficción no solo recae en la propia estructura metafictiva de la novela, sino también en la misma historia de la personaje en Nueva York, anteponiendo la premisa de que la verdad termina por desajustarse ante las posibilidades que propone la misma ficción.

3.2.4 Fragmentariedad y ruptura del yo: desdoblamiento narradora-Owen

En el apartado anterior explicábamos que hay una ruptura de las condiciones autobiográficas del texto, ya que a mitad de la novela, la voz de la personaje en Nueva York desaparece por momentos y en su lugar un Gilberto Owen ficcionalizado comienza a contar algunas de sus peripecias en dos líneas de tiempo narrativas: su juventud en Nueva York y su etapa adulta en Filadelfia. Lo que llama la atención de este fenómeno no es solo el cambio de narrador personaje, sino la forma en la que se produce. Ya observamos que en el caso de Jorge Volpi, no aparece un Cuesta ficcionalizado narrando la historia, por el contrario, tenemos a un personaje narrador obsesionado por convertirse en él y, por lo tanto, en la escritura de la novela empata algunas situaciones de su vida con las del propio Cuesta, sin dejar de lado la aparición de correspondencia firmada por un Jorge que no es especificado, para confundir al lector y hacerle creer que Jorge Cuesta es el que habla. En *Los ingrátidos* sí se concreta ese desdoblamiento de la narradora con Owen y es justamente la estrategia metaficcional la que hace posible esta interacción.

Todo empieza cuando el editor de la narradora, White, le pide buscar algún viejo escritor latinoamericano que valga la pena traducir al inglés y publicar. De esta forma, inicia

una pesquisa documental por parte de la narradora y es en la biblioteca de la Universidad de Columbia, donde se encuentra con un material de Gilberto Owen que llama su atención; en específico, una carta en la que Owen hace un inventario de los objetos de la habitación donde rentaba en Harlem y, donde se destaca la presencia de una maceta: “En la ventana derecha hay una maceta que parece una lámpara” (31). Esto llama la atención de la narradora, por lo que, después de revisar la dirección al reverso de la carta, decide ir al viejo edificio de Owen en Harlem. Sube a la azotea a fumar un cigarrillo y encuentra una maceta: “Era imposible que se tratara de la misma maceta que refería Owen en su carta, pero de alguna manera era una señal” (32). Entonces decide llevársela, pero no puede abrir la puerta, por lo que pasa la noche ahí hasta el siguiente día:

Ésa fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen. En la vida real no hay giros de tuerca, pero fue a partir de entonces que comencé, poco a poco, a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía, pero basta imaginar para abandonarme a ella por completo (33).

Aquí, podemos considerar el principio de la bifurcación de la construcción del yo, ya que más adelante Owen hace su aparición como personaje en otro tiempo narrativo. Además, en esta declaración que hace la personaje, observamos la discusión acerca de la muerte y lo que engloba toda la poética de la novela: el fantasma, aquella figura que se desvanece, que es ingrátida: una huella de algo que no está, como la propia vida que la narradora en el presente trata de evocar a través de la escritura, pero sobre todo el desvanecimiento de la voz narrativa conforme se avance en la historia. Previo a que la voz de Owen haga su aparición como un narrador más en el relato, la narradora lo ve, junto a otros poetas, en un bar: “Antes de salir, vi a Owen, tristísimo, comiendo debris de cacahuates bajo la jaula de Ezra Pound” (40). Más adelante, la narradora vuelve a afirmar: “Tal vez me morí otra vez, como me había

muerto ese día en la azotea de Owen” (40). Este fragmento hace pensar en la posible ruptura del yo que se da mediante una idea de muerte, la cual ocurre, de manera retórica, en la azotea, y es a partir de aquí que Owen aparece.

Más adelante, la narradora comienza a hacer notas sobre la investigación que realiza del poeta Contemporáneo, las cuales irá colocando en el árbol de la maceta que hurtó. Menciona que conforme vayan cayendo irá construyendo el relato que necesita para publicación. Este proceso de investigación y escritura es muy parecido a lo que Jorge narrador en *A pesar del oscuro silencio* hace, ya que además esas notas refieren a algunos datos biográficos, epistolares y literarios de, en este caso, Owen que aparecen explícitamente en la novela. Después, la narradora vuelve a ver al poeta, pero ahora a través de la ventana del metro de Nueva York: “Detrás de Dakota me pareció ver el rostro de Owen entre muchas caras del metro. Fue solo un segundo. Pero estuve segura de que él me había visto también” (44). Destacamos la relevancia del arbolito y el metro de la ciudad, ya que ambos funcionan como dos recursos que, como explicaremos a enseguida, permiten la conexión entre la narradora y el Owen ficticio.

Justo antes de que Owen empiece a narrar su historia, la narradora, quien habita en Nueva York, hace una última intervención en la cual explica que al establecer estos relatos está próxima su desaparición o su posible muerte. Muerte que tiene que entenderse de manera retórica y como parte del juego metafictivo porque, tal como comenta, la realidad empieza a desaparecerla:

En *Las mil y una noches* la narradora hilvana una serie de relatos para posponer el día de su muerte. Tal vez un mecanismo semejante, pero inverso, le sirva a esta historia, a esta muerte. La narradora descubre que mientras hilvana un relato, el tejido de su realidad inmediata se desgasta y quiebra. La fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa, como debería ser. [...] La única manera de salvar los dos planos de la historia es cerrar una cortina y alzar otra [...] Al final de cada jornada de

trabajo, separar párrafos, copiar y pegar, guardar; dejar solo uno de los archivos abiertos para que los lea el marido y sacie su curiosidad hasta colmarla. La novela, la otra, se llama *Filadelfia*. (63)

Esto, como parte, ya no de un proceso de conciencia de la escritura que “consciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto para plantear preguntas sobre la relación entre ficción y realidad. Al brindar una crítica de sus propios métodos de construcción”²⁵ (Waught, 2) sino de la escritura de una novela dentro de la novela, en este caso, la novela *Filadelfia* que es narrada desde la voz de Owen que, la narradora escribe en el manuscrito apócrifo; esta estrategia funciona para engendrar el relato del poeta que la narradora editora quiere escribir, mientras es narrada por una narradora en un tiempo presente. En este sentido, Vanesa Garnica explica que es

‘una puesta en abismo’. Helena Beristain (1994) nos explica que hay tres tipos de estructura abismada o puesta en abismo: la que se muestra en lo enunciado, es decir, el relato dentro del relato, lo que en el caso de *Los ingravidos* se presenta al albergar la historia de Owen en lo narrado por la narradora personaje; también puede presentarse a manera de reflexión sobre la enunciación; en este caso, la narradora personaje cavil ampliamente sobre la estructura que habrá de darle a su novela (Garnica, 13).

Después de esta declaración aparece, en fragmentos, un Owen narrador describiendo dos momentos de su vida en dos tiempos narrativos. De aquí, destacamos que al igual que la narradora que escribe sobre él, el mismo Owen, en Nueva York, decide que quiere escribir sobre una mujer, la cual ha visto merodeando en los andenes del metro de la ciudad. Primero, señala que la ha visto: “Entre esa gente había una mujer de cara morena y ojeras hondas que vi repetidas ocasiones; a veces en el andén, esperando, otras a bordo del tren, pero siempre en uno distinto al mío” y más adelante comenta: “En el vagón de enfrente, la cabeza apoyada

²⁵ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

contra la ventana, estaba la mujer [...] Iba leyendo un libro de tapa blanca. Inclinando un poco la cabeza, alcancé a leer el título, que para mi sorpresa era una palabra en español: ‘Obras’, decía” (111). Aquí parece más evidente un cruce entre ellos, pero la intervención de Owen que destacamos para señalar que él mismo quiere escribir una novela sobre la mujer que ha visto (la narradora) como parte de una puesta en abismo es cuando encuentra una nota en la que se lee: “La novela estaría narrada en primera persona, por ~~un árbol~~ una mujer de rostro moreno y ojeras hondas que tal vez ya se haya muerto [...]” (114) y más adelante cuando cuenta el robo de la maceta: “Un día la narradora se roba una maceta con un arbolito muerto de la casa de un vecino y empieza a escribir una novela sobre lo que ve esa planta desde una esquina de su departamento” (138)

La novela en varias ocasiones aclara que ambos, el poeta y la narradora editora, se encuentran en temporalidades distintas: vemos a un Owen en los años 20, siendo amigo de Federico García Lorca y otros poetas y, en otro tiempo, a la narradora editora, quien escribe en alguna época muchos años después. Aquí nos preguntamos: ¿cómo es que pueden verse si se encuentran en temporalidades distintas? Justamente es, como anticipamos anteriormente, a través del metro de la ciudad de Nueva York, pero sobre todo a través del árbol de naranjos que la autora hurtó del edificio del poeta, ya que, como ella lo ha señalado, existió una especie de muerte en ese momento, por lo cual, cobra sentido la idea del fantasma, ya que ella ha pasado a ser el fantasma de Owen²⁶: “¿De verás no me crees que veo a mis fantasmas futuros en el Subway, maricón?” (127). La conexión entre ambos personajes se da mediante la propia escritura, tal como menciona uno de los personajes: “Si te dedicas a

²⁶ Es importante aclarar que Owen también aparece como fantasma, pero en el tiempo en el que la narradora-esposa-mamá escribe su relato. Asimismo, el Owen narrador en Filadelfia refiere constantemente que está desapareciendo. Este juego de choques entre líneas temporales es claro, cada uno roza la narración del otro.

escribir novelas, te dedicas a doblar el tiempo” (118), esto, como un mecanismo que sirve para explicar que la literatura y la escritura hacen cosas: rompen y desajustan cualquier cosa como esta misma novela que, mediante la propia metaficción es posible acceder a una infinidad de cuestionamientos que van más allá de una propia novela de ficción. Por tanto, la idea misma de la autobiografía como texto cuya finalidad es recoger la historia de toda una vida se encuentra resquebrajada, de esta forma, se observa un rasgo importante para asumir la novela como una obra que fragmenta la totalidad de una vida y que, en suma, expresa la biografía de un personaje ajeno al yo que escribe. Al respecto, Pozuelo Yvancos, citando a Doubrovsky, dice:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disconjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo (Pozuelo Yvancos, 152).

De este modo, la presencia de estas estrategias narrativas y las voces varias con las que está cimentada a la novela, la simultaneidad de los espacios narrativos posibilita una ruptura del sujeto, en este caso yo autorial, el cual se encuentra disperso en la presencia de una voz, la de Gilberto Owen; esto acentúa la desconfianza en el modo de acercarse a este texto. Asimismo, la estructura no lineal, fragmentaria, posibilita que la obra se adjudique como autoficción y no propiamente como algo más, tal como Ana Casas menciona: “el desorden cronológico, la estructura caótica, habitualmente digresiva de la autoficción, cuestionan, en fin, las nociones de sucesión y significación que en la autobiografía tienden a ofrecer una imagen de síntesis tanto de lo acontecido como del propio yo” (Casas, 39). De esta forma, destacamos los fragmentos de la novela por sí misma, refleja la condición del yo en la que Valeria construye

una reflexión en torno a la identidad, elemento clave para contrastarlo con el acto de escritura y la obsesión.

Conclusiones

La génesis de este trabajo de investigación se da para responder a una serie de interrogantes que giran entorno a la presencia de dos estrategias narrativas que aparecen en dos novelas mexicanas contemporáneas. La autoficción y la metaficción son dos términos que empiezan a estudiarse a finales de la década de los 70, como parte de la alta proliferación de escritos que guardaban en su interior una construcción que desajustaba ciertos estatutos y órdenes establecidos. De esta manera, quisimos observar cómo trabajan ambos conceptos en las obras de dos autores mexicanos que empuñaron la pluma en un momento histórico en el que el desencantamiento por lo nacional y el interés por lo globalizado estaban muy marcados. *Los ingrátidos* y *A pesar del oscuro silencio* coordinan en sus entrañas una serie de elementos autoficcionales, autorreferenciales y metafictivos que permiten agruparlas en un basto grupo de escritores nacionales que deciden trabajar desde un yo autoral y, por decirlo de algún modo, desde la ruptura de una “cuarta pared”.

Al principio de esta investigación, destacamos la relevancia de retomar los problemas teóricos que surgen alrededor del género de la autoficción y problematizarlos con nuestros dos objetos de estudio; asimismo, acudimos a la terminología relacionada a la metaficción, concepto que ha sido poco explorado en ambas obras y llama nuestra atención respecto a su uso como artificio, el cual posibilita la narración de la obra y lo autobiográfico. Esto último resulta relevante, ya que las aportaciones de esta investigación giran en torno a la exploración del término en relación con las escrituras del yo, a observar su función dentro de la narrativa y analizar todo el andamiaje autobiográfico que se constituye y es posible gracias a los cuestionamientos que hacen las propias novelas sobre sí mismas.

Para llegar propiamente al análisis, tuvimos que revisar todo el andamiaje contextual e histórico alrededor a nuestros dos objetos de estudio, el cual permitió acercarnos de manera

precisa a los intereses de cada uno de los autores sobre los dos Contemporáneos: desde su vida personal hasta la crítica alrededor de sus obras. Asimismo, posicionamos a Luiselli y Volpi en un contexto determinado; de esta manera, señalamos que, pese a que existen 20 años de diferencia entre la publicación de una obra y otra, encontramos una propuesta estética y estructural muy parecida una de la otra. Por supuesto, no dejamos de lado que tanto Volpi como Luiselli escriben en dos momentos diferentes y sus trabajos responden a las singularidades de las generaciones literarias a las que pertenecen: el Crack y la Inexistente.

Así, después de realizar un rastreo teórico de los términos y observar el contexto de producción en el que cada uno de los autores propone su poética, acudimos a un análisis minucioso de ambas novelas, partiendo de la hipótesis en la que se señala que los elementos metaficticiales circunscritos en ambos textos promueven una lectura autoficcional. Dicho de otra manera, decimos que los mecanismos metaficticiales posibilitan una lectura autobiográfica en dos novelas en las que la idea del yo se encuentra quebrantada debido a la presencia intertextual de Gilberto Owen y Jorge Cuesta.

De esta forma observamos que los elementos externos (es decir, los paratextos), de *A pesar del oscuro silencio* y *Los ingrátidos* invitan al lector a revisarlas estrictamente como novelas y no propiamente como autobiografía, novela autobiográfica o autoficción, sin embargo, es un hecho que en las entrañas del texto descubrimos que en ambas obras descansa una construcción que va más allá de sólo una novela de ficción. Asimismo, decimos que ambas contienen rasgos autoficticiales que permiten su agrupación en el género de la autoficción, sin embargo, concluimos, además, que la propia estructura metaficcional permite definir las como autoficción, ya que esos ejercicios metafictivos subrayan la indeterminación, la duda del lector y la hibridez que hay dentro de ellas.

De *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi, acudimos primero a los paratextos en los que el título, las ilustraciones en portada, advertencias o reseñas indican que se trata de una novela biográfica; es decir, un texto en el que se relata la vida de alguien más. Sin embargo, pese a que esto es cierto, de alguna manera, llama la atención la forma en la se relatan los hechos. El lector, al incursionar en las primeras páginas, se da cuenta de que hay una narración en primera persona en la que la identidad nominal del narrador y personaje coincide con la del autor. De esta forma, observamos que, además, en las entrañas de esta obra hay un tipo de escritura autobiográfica, lo cual permite otro tipo de acercamiento que va más allá de una novela.

Asimismo, encontramos una doble identidad nominal: tenemos a un Jorge narrador que habla y describe la presencia de otro Jorge, el poeta, el cual es la gran obsesión del protagonista. La sola presencia del nombre del autor en el narrador personaje nos habla de una escritura autobiográfica, sin embargo, pese a que sí existan signos de subjetividad y situaciones que afectan al narrador protagonista, el relato gira alrededor de Jorge Cuesta: desde su propia obra hasta su álgida vida personal, lo cual propicia una especie de confusión en la forma de acercarse a esta obra como novela o como autobiografía.

Es así, que la misma obra ocupa los mecanismos de la propia autoficción para ceñir su postura, ya que juega con elementos verídicos y los acomoda en situaciones que la obra se ha encargado de definir como ficticios. Vemos que el autor ocupa elementos de la realidad, como el nombre de su ensayo ganador del Premio Plural, la presencia de Eloy Urroz, otro escritor del Crak y algunos aspectos autobiográficos que sin lugar a dudas aluden a Jorge Volpi. Sin embargo, la confusión empieza cuando la obsesión del narrador por Cuesta se torna oscura y enfermiza, haciendo dudar al lector acerca de su veracidad como autobiografía; además, otro elementos clave para entenderla como ficción es la borradura del

personaje narrador; por momentos, se le hace creer al lector que Cuesta aparece como personaje haciendo uso de su voz, pero la realidad es que es parte de una estrategia para vacilar al lector. Esta borradura, permite un acercamiento a las teorías del doble o *doppelganger*, lo cual genera un cuestionamiento acerca de la identidad, sus límites y la posibilidad de romper el orden natural del comportamiento.

Finalmente, la metaficción es un elemento crucial para repensar la crítica alrededor de *A pesar del oscuro silencio*, ya que, de alguna manera, subraya la condición autobiográfica del texto, al poner sobre la mesa una trama en la que vemos al personaje narrador escribir sobre Jorge Cuesta. Primero, observamos a este personaje hacer fichas, notas y escritos en torno al poeta, para luego concluir un ensayo crítico publicado en una revista. Después, casi al final de la obra, vemos cómo el narrador confiesa que todo este tiempo quiso escribir una novela sobre Cuesta, en la que, dentro de la ficción, intentaría empatar su vida y la de Alma, su pareja, con la del poeta Contemporáneo y Guadalupe Marín/Natalia Cuesta; en otras palabras: el narrador crea esta novela, la que el lector tiene en sus manos.

De esta manera, señalamos que la metodología adecuada para el análisis metaficcional fue la que propuso Steven Kellman sobre la “novela autogeneradora”, en la que se destaca la presencia de un personaje principal que toma su pluma para escribir la novela que el lector está leyendo. En *Volpi*, observamos a Jorge narrador, quien concluye que la única forma de repetir la vida del poeta es a través de la escritura de una novela; esto es gran relevancia, porque justamente la presencia del juego metafictivo permite que la vacilación al lector y, sobre todo, el choque de varios subgéneros narrativos convergiendo al mismo tiempo, genera una lectura que, sin duda, termina por odecer las bases de la autoficción.

En el caso de *Los ingraviados*, la metaficción se presenta de manera más explícita, al poner en cuestionamiento el acto de escritura que la narradora protagonista está haciendo sobre la novela misma. Sin embargo, antes de desarrollar una explicación en relación a la dinámica metaficcional, señalamos que nuestro primer punto de partida de la novela, fue, precisamente, el análisis de los epígrafes. De este aspecto señalamos algo similar a lo de Volpi: el título, las leyendas y la reseña de la contraporta nos dan a entender que el ejercicio que propone Luiselli es una novela de ficción. Por supuesto, al adentrarse en las primeras páginas del libro el lector genera cierta duda dado que hay una narración en primera persona, de la que podemos asociar a la voz de Luiselli, dado que los personajes que interactúan con ella son su familia, la cual existe en la realidad de la autora.

La cuestión de la identidad nominal resulta más complicado de definir, ya que, a diferencia de *A pesar del oscuro...*, en *Los ingraviados* no hay como tal una correspondencia entre narrador, personaje y autora, tal como plantea Lejeune que debe ocurrir para que se trate de una autobiografía. Por el contrario, al relevar que se está llevando a cabo un proceso de escritura y, sobre todo, decir que se está escribiendo la historia que estamos leyendo, propicia que se rompan los límites de la ficción. Aquí, la metaficción es una herramienta donde, en apariencia, Luiselli interrumpe la narración para comentar la novela que está escribiendo; de esta forma, se produce una especie de indeterminación debido a que el lector asume que la voz en el relato podría tratarse de la autora, a pesar de que la identidad nominal no aparezca explícitamente.

Asimismo, el acto de escritura y los juegos metaficcionales enfatizan las particularidades de la autoficción, debido a que aparecen comentarios en donde se cuestiona la veracidad de lo que se escribe y, por decirlo de algún modo, de lo que sucede. La narradora miente constantemente, pero, sobre todo, dice que miente, de tal manera que se genera una

vacilación al lector sobre lo que aparece en la obra. Estas contradicciones se ejecutan de manera consciente y, en nuestra lectura, son parte de esta propuesta en la que la duda, la vacilación y la hibridez, elementos claves para entender la poética de la autoficción, permiten entender la obra como una estructura liminar y labil, que termina por cuestionarse a sí misma y proponer varias discusiones en torno a la escritura y la escritura autobiográfica.

Además, no dejamos de lado que la metaficción propicia dos cosas: 1) la ruptura del yo, al momento en que la voz de Owen suple la de la narradora, y 2) la posibilidad de que ambas voces, la de Owen y narradora, puedan coexistir en la novela y, al mismo tiempo, “tocarse” entre sí. De esta forma, destacamos que los juegos metaficcionales no sólo propician un requebrajamiento del estatuto autobiográfico, que asume a la obra como algo que fragmenta la totalidad de una vida, sino que además es un mecanismo que sirve para explicar que la literatura y la escritura hacen cosas: rompen y desajustan cualquier cosa como esta misma novela que, mediante la propia metaficción es posible acceder a una infinidad de cuestionamientos que van más allá de una propia novela de ficción. Por ello, decimos que el ejercicio metaficcional hace posible agrupar a este texto en el género de la autoficción, dado que la ruptura de la “cuarta pared”, el acto de escritura y las constantes intervenciones de una voz autoral, hacen que se piense en un texto autobiográfico en una novela que se vende como obra de ficción.

Así, señalamos que ambas obras incursionan en lo autobiográfico, sin embargo, el yo autoral con el que construyen su narrativa se encuentra quebrantado, debido a una serie de juegos metaficcionales y, sobre todo, a la obsesión de los narradores por la escritura, obra y vida de los dos poetas Contemporáneos. De esta manera, la escritura aparentemente autobiográfica en ambas novelas se pone en cuestionamiento debido a la ruptura con una la identidad nominal entre el autor o autora y la o el protagonista, porque se encuentra

difuminada con el yo intertextual de Owen y Cuesta. Por ello, la estructura de ambas novelas está cimentada mediante juegos intertextuales, referencias, reescrituras y cuestionamientos constantes sobre la identidad y el acto mismo de escritura.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1994.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- _____. “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”. *Cuadernos de CILHA*. vol. 7, núm. 7-8, 2005. pp. 115-127.
- Ardila, Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 2009. pp. 35-59.
- Arreola, Cristina. “Autoficción y dualidad en Jorge Volpi. Un acercamiento a su nouvelle A pesar del oscuro silencio”. *Interpretextos*, año 9, núm. 15. 2016. pp. 29-42.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bargalló, Juan (ed.). “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. *Identidad y alternidad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. pp. 11-26.
- Barthes, Roland. “Literatura y meta-lenguaje”. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983. pp. 139-141.
- Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 2013.
- Cabrejo, José. *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, 2015.
- Cantú Ortiz, Ludivina. “Novela como nube. Una novela lírica de Gilber Owen”. *Humanitas. Anuario del Centenario de Estudios Humanísticos*, núm. 31, 2004. pp. 343-356.
- Cardoso, Regina. “Fantasmas y sosias en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”. *Romance Notes*, vol. 54, 2014. pp. 77-84.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012. pp. 9-42.
- Castillo, Alberto. “El Crack y su manifiesto. A diez años del Crack”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 31, 2006. pp. 83-87.
- Cerecedo, Eduardo. “Jorge Cuesta un reflejo del mar en *Canto a un dios mineral*”. *Revista Literaria Taller Igitur*, 17 de abril de 2020. s.p. Disponible en:

<https://tallerigitur.com/ensayo/jorge-cuesta-un-reflejo-del-mar-en-canto-a-un-dios-mineral-por-eduardo-cerecedo/1880/>.

- Colonna, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012. pp. 85-122.
- Cuesta, Jorge. *Obras reunidas I. Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2003.
- De León, Concepción. “Valeria Luiselli: habitar entre dos mundos”. *The New York Times*. 7 de febrero de 2019. s.p. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/es/2019/02/07/espanol/cultura/valeria-luiselli-entrevista.html>>.
- Dorado, Carmen. *Panorama de la metaficción*. Querétaro: Vos ediciones, 2020.
- Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/libros, 2012. pp. 45-64.
- Enrigue, Álvaro. *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- _____. *Muerte Súbita*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- García-Bedoya, Carlos. “Posmodernidad y narrativa en América Latina”. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. pp. 1-20.
- García, Celene. “Novela como nube o Narciso de los espejos”. *Revista: Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, 2013. Pp. 315-328.
- Garnica, Vanesa. “Una ciudad intertextual: el rol activo del metro de Nueva York para la construcción de sentido a través de Gilberto Owen y la narradora personaje en *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”. Tesis de Maestría. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- González Arce, Teresa. “Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli”. *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, año XX, núm. 69, 2016. pp. 254-268.
- González Boixo, José Carlos. “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana, 2016. pp. 7-23.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos, 1991. pp. 1-17.

- Harvey, David. "El pasaje de la modernidad a la posmodernidad". *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1990. pp. 17-139.
- Hassan, Ihab. "El pluralismo en una perspectiva posmoderna". *La posmodernidad en los años setenta ochenta*. Revista Criterios (La Habana), núm. 29, 1991. pp. 267-288.
- Herrero, Juan. "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas". *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 2, 2011. pp. 17-48.
- Kellman, Steven. *The self-begetting novel*. Londres / Basingstoke: The Macmillan, 1980.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos*, núm. ext. 29, 1991. pp. 47-61.
- _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, 1994.
- Luiselli, Valeria. *Desierto Sonoro*. México / Madrid: Editorial Sexto Piso, 2019.
- _____. *Los ingravidos*. México / Madrid: Editorial Sexto Piso, 2011.
- _____. *Los niños perdidos. (Un ensayo en 40 preguntas)*. México / Madrid: Editorial Sexto Piso, 2016.
- _____. *Papeles falsos*. México / Madrid: Editorial Sexto piso, 2010.
- Liotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Martínez, Jesús. "Sobre esta edición". Jorge Cuesta. *Obras reunidas I. Poesía*. México: FCE, 2003. pp. 9-17.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México (Colmex) / FCE, 2001.
- Monsiváis, Carlos. "Los Contemporáneos". *Historia general de México*. México: Colmex, 2000. pp. 998-1002.
- Muñoz, Isaac. "Una propuesta metodológica para la Generación Inexistente mexicana". *Candil*, núm. 17, 2017. pp. 377-394.
- Negrete Sandoval, Julia Erika. "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea". *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, núm. 3, 2015. pp. 221-241.
- Oliva, Jesús. "Metaficción hispanoamericana y crisis de la representación literaria del sujeto". *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, año VII, núm. 12, 2011. pp. 61-78.

- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Owen, Gilberto. *Novela como nube*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Pimentel, Luz. *El relato en perspectiva*. México: Editorial Siglo XXI, 1994.
- Pitol, Sergio. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Regalado, Tomás. “De Contemporáneos al Crack. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de fin de siglo”. *Lectura y Signo*, núm. 10, 2015. pp. 45-67.
- Ródenas, Domingo. “Metaficción y metaficciones: del concepto a las tipologías”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núms. 5-6, 1995. pp. 323-335.
- Ruffinelli, Jorge. “Al margen de la autoficción: autobiografía y literatura mexicana”. *Hispania*, vol. 69, núm. 3. México: Universidad Veracruzana, 1986. pp. 512-520.
- Segovia, Francisco. “Prólogo. Jorge Cuesta: una vigilante usura”. Jorge Cuesta. *Obras reunidas I. Poesía*. México: FCE, 2003. pp. 21-35.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: UMI Researchs Press, 1985.
- Téllez-Pon, Sergio. “Convite de fantasmas”. México: Tierra Adentro, s.f.p.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos; México: Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- _____. “Roland Barthes por Roland Barthes: entre la autobiografía y la autoficción”. *Anuario de Letras Modernas*, vol. 20, 2018. pp. 203-2016.
- Vanden, Kristine, y Nicolas Licata. “Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingrátidos* (2011) de Valeria Luiselli”. *Revista. Literatura Mexicana*, vol. 31, núm. 1, 2019. pp. 155-178.
- Vera, Luis. “Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta”. *Graffilya. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, año 2, núm. 4, 2004. pp. 151-154.
- Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*. México: Seix Barral, 2001.
- Waught, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres / Nueva York: Routledge, 1984.

Williams, Tamara. "A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi: Jorge Cuesta y elecciones efectivas del Crack". *En breve: la novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014. pp. 225-238.

Zavala, Lauro. *Ironías de ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2018.

Cuernavaca, Morelos a 4 de octubre de 2023

Dr. Ángel Miquel Rendón
Coordinador
Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La metaficción en la configuración autoficcional de Los ingrávidos y A pesar del oscuro silencio* que presenta el alumno

Raúl Dylan Gama Román

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Esta investigación está motivada por el interés de conocer si las dos obras estudiadas, *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli, pueden comprenderse a la luz de dos conceptos de actualidad, autoficción y metaficción. La hipótesis del estudio es que la metaficción es un recurso imprescindible en estas obras, el cual funciona como auxiliar en la configuración de la autoficción. Para desarrollar el trabajo, en primer lugar, se examina el panorama actual de la llamada autoficción, en relación con otro concepto central utilizado para examinar la literatura reciente, la metaficción. En segundo término se revisa el contexto de producción de las dos obras estudiadas y el estado de la cuestión. Finalmente, el análisis resulta sumamente interesante debido a que en ambas novelas se introducen figuras literarias de la misma generación, los Contemporáneos, en la de Volpi, a Cuesta y en la de Luiselli, a Owen,

recurso con el que se logra un efecto de desdoblamiento del yo que narra, que va del/de la autor/a, Volpi y Luiselli, a los poetas, Cuesta y Owen y a los personajes ficcionalizados en las novelas. Se concluye que los juegos metaficcionales con los que se inserta a esos otros yo, propician la ruptura del estatuto autobiográfico en lo que respecta a la idea de que este tipo de escritura configura de manera fragmentaria la totalidad de una vida. Además, la metaficción resulta un mecanismo de acceso a cuestionamientos sobre el yo autoral, ficcional, y la referencialidad.

El trabajo está bien organizado y la redacción es buena. La bibliografía utilizada está actualizada.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas
PITC



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2023-10-04 13:52:05 | Firmante

aw/9D/ZsrypvHKLqD4Yeib3h58uCx18fOSBuZYTrxuj5yxVf+DvTbqP+k4hVO3AjQSbJ00UAW76n6UU5y+WGNVWD7+9ejbDvGzsMGBRj2j/7ZTRrkVVIDCfWu/SW71KIXCuz0cnnioDcfwxnUT6U6T1z+WRBpuiget/kegiT21/pSYoGYMHVX08h6C7AAiv2ovXYyp35ycgXLimtaYf+C/nSocyzlBluoCzsw/T4HWwi38ld37Sr9Get9HMO6ohp6A2q8bb3ZizRP7NDY1LzM adwOitDlCTBd4IHyzBfXSJ7ysaWDruqlboDVCD6vigEsKrbvDdQ8ke7ZBnwWcl3w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[XD1TvjCps](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/T2ROlcOY3tz9ktlHkFXEmngKRoxlqJ1e>



Cuernavaca, Morelos, a 26 de octubre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **La metaficción en la configuración autoficcional de *Los ingrátidos* y *A pesar del oscuro silencio*** que presenta **Raúl Dylan Gama Román** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

El alumno maneja muy bien las teorías acerca de las escrituras del yo, la autoficción y la metaficción. Su análisis se enfoca en dichas teorías dentro de el marco de la literatura hispanoamericana y específicamente en la mexicana (Jorge Volpi y Valeria Luiselli respectivamente). Los dos autores retoman y recrean a dos figuras clave de la generación de Los Contemporáneos (Jorge Cuesta y Gilberto Owen) en dónde entra la metaficción y la preocupación por la identidad. Se enfoca en la construcción del yo autoral en la narrativa a través de una especie de alter ego literario en las figuras de los autores de Los Contemporáneos.

Tengo tres observaciones:

1. No me queda claro lo de las traducciones. ¿Son del mismo estudiante? Si es el caso, debería poner que son de él. Y me pregunto si es necesario agregarla ya que las fuentes originales son en inglés.

2. Hace muchas citas de citas. Por ejemplo, cita a Robert Stam para hacer referencia a Chaucer, otro es a José Carlos Cabrejo para hacer referencia a *Hamlet* y *Las mil y una noches*. Son buenos ejemplos, pero me inquieta que no habrá leído las obras a que hace referencia.
3. Hay muchas repeticiones de fechas y conceptos. Eliminarlas.

La bibliografía está actualizada y pertinente.

Atentamente,

Dra. Anna Juliet Reid



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANNA JULIET REID | Fecha:2023-10-26 13:16:25 | Firmante

aTcZr55mIDlITnKDLsIDlaNDxOhG/0hheDSWV5Ygoc5OQTT2HwXD2Y/EazS83Z493jksOysB9AfirQaTZXqRzdt+X4kyHfjL36LypNy5HP8Sh5rNAzPC/A0iRuhb5XRm8dWPOVWw
vVQ0ncnUqpkXBjPEMaBUW9DW3LMPyE52cGohEByEWvhQoucwwqDlgtVlt52zglVYq+x0llh2bweCcxwNdM24vSbtWtal5I7Nwhn7I34xmKGWxWixB6w4RTNXXFjq/zaX3MWu6jz
3N+RbjntXh9VoW4YTZ1x3zC8rn7EtmhB8WIICWX1GDg459ShjxVElCuLxwy4Q7MQrRWgJIKg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[nY5xIXWKc](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/AF0QuJ4z6caTXyii2lqdqblgyo87mDZQ>



Cuernavaca, Morelos, a 15de noviembre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **La metaficción en la configuración autoficcional de *Los ingravidos* y *A pesar del oscuro silencio*** que presenta **Raúl Dylan Gama Román** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La investigación desarrollada por el aspirante es una aportación relevante al estudio de la autoficción mexicana como ámbito de la creación literaria contemporánea, fundamentada en la historia de las líneas estilísticas que preceden a este género, y presenta una reflexión original, crítica y consistente con las herramientas del análisis teórico en torno al fenómeno de la metaficción, la intertextualidad y la hermenéutica.

Atentamente,



Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2023-11-15 21:57:03 | Firmante

pA28vr7pcXy3PSD758cdFqPwUsW4YIL1j3WRcgw6pQHAtb0cTvvdY0/LQeiHxjpECjGge//bMgQefDrrhqn70R9zS9CKq1KLsl25a20T197Fc7/OCjAhtl404gZfVr6ytSkUfrBusXq9qNt1ZkbdWlirKAnOMKvORr6AMRYri/OkdUKQaVB+pYIX12aKazab5GmxR81P2rFD64fE1JHtVvmNECkzHDz5U5WHiPxDBMXXRiJvy7UdDLNARV/+KFncuAJlWu1vwwS1ECbJz+oTxpnAOull31dTorRZcsKJWwv5GrFAQ7vJMXGarU4BufMDkKx2t2zbqaDUeCgefPaM+A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[tfpn2XJ30](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/T541e9nTRTDQDiqVhqpCLdU0o9Nf6ppr>



Cuernavaca, Morelos, a 17 de noviembre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **La metaficción en la configuración autoficcional de *Los ingrátidos* y *A pesar del oscuro silencio*** que presenta **Raúl Dylan Gama Román** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

- 1. Contenido:** considero que es apropiado, en cuanto a la temática propuesta, a pesar de ser autores ya muy estudiados; sin embargo, se le otorga una perspectiva actual con respecto a los estudios literarios.
- 2. Estructura:** respeta un orden muy adecuado, en cuanto a que le ofrece jerarquía precisa a las ideas; los capítulos se corresponden unos con otros, puesto que inicia haciendo un recorrido histórico de los conceptos *autoficción* y *metaficción*, para luego pasar al análisis de las obras a partir de estos términos, retomando el rasgo autobiográfico.
- 3. Análisis:** la tesis aporta una nueva mirada desde la recepción, es decir plantea un estudio para enfrentarse a las obras como lectores; por lo tanto, ha recurrido, en su bibliografía, a teóricos específicos en cada una de las áreas.

Atentamente,

Mónica Chávez G.

Mónica Chávez González

(se anexa firma electrónica)

Cuernavaca, Morelos, a 27 de noviembre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Directora de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **La metaficción en la configuración autoficcional de *Los ingrátidos* y *A pesar del oscuro silencio*** que presenta **Raúl Dylan Gama Román** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

En el capítulo 1 se lleva a cabo una revisión de los conceptos de posmodernidad, escrituras del yo (autoficción, autobiografía), y, más extensamente, metaficción. Finalmente, se centra la atención en la discusión sobre autoficción y metaficción en Hispanoamérica, y por último en México. El capítulo 2 se centra en hacer una revisión de los distintos contextos de publicación y recepción crítica de las dos obras estudiadas, así como de los autores que son personajes en esas novelas, para explicar el interés por recuperar la vida y obra de los Contemporáneos en ellas. También se menciona la forma en que las poéticas de Jorge Cuesta y Gilberto Owen se tejen con las de Jorge Volpi y Valeria Luiselli, respectivamente. El último capítulo estudia las estrategias autoficcionales y metaficcionales que utilizan ambas novelas para plantear distintas reflexiones acerca de la escritura y la fragmentación del yo.

La tesis parte de un planteamiento claro que se desarrolla de forma coherente a lo largo del trabajo. El aparato crítico es adecuado; el marco teórico está en función del objeto de estudio y se utiliza para apoyar la argumentación. La redacción es clara y fluida.

El trabajo es un aporte a la reflexión sobre metaficción y autoficción en la narrativa mexicana.

Atentamente,

Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2023-11-27 07:45:10 | Firmante

GFKGP8DGENL+OFWd0D7pQ+m2GyfYKfskcB06dwlJlX42OgfD9hRpVwFZeGyUxxqbDGiuy4wnvAFb5pLQV/8anaMBhSbsEaHtHM4lhjuZys5fEkAPYjdpZuGpSFKcXFjxapvO+u9JtzEPxYySBrPs3GL8cm09SSjbavOx3Vbsph1WcOJgDjMxW8LhxgO/zyEPACOQiuKapS0lWiemjtgCO0JJXfWf9Bs1AL6ajlHoJbFFF0oOdbLjOI67dr7316Tfm1YrMif8T9PCPuu6JPZV9x8mi45wrJ7uK4XamRgyQBb4CN0Wczd6FVcpTbTfXlk4Ghg/vbxGFqDgGm/NcNoyw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



F0hArWuZI

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/y9GzGrjkk2soPy6QHMI8URmW7kRiBaXH>

