

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2011)
Heft: 17-18

Artikel: La metaficción como ruptura del pacto ficcional
Autor: Lens San Martín, Carlos
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047330>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La metaficción como ruptura del pacto ficcional.

Carlos Lens San Martín *Universidad de Santiago de Compostela*

El estado de la apasionada y apasionante discusión terminológica que se refiere a la "literatura que se contempla a sí misma" dista mucho de ser definitivo en el terreno académico (aplicando a este tipo de literatura indistintamente conceptos como autoconsciente, autorreferencial, metaficcional, metaficticia, metaliteraria, autogeneradora, recursiva, especular...). Tras muchos años de profundos estudios individuales y encarnizados debates colectivos, parece haber un principio de acuerdo que permite distinguir entre lo que tendría de autorreferencial un texto literario: actualización de un hipertexto, citas a otras obras o autores, reflexiones sobre la literatura,... y su carácter autoconsciente: reconocimiento de que se está creando un texto literario al mismo tiempo que se crea, o referencias directas a la propia obra como artificio. En el terreno de la narrativa, esta distinción bipolar podría encontrar acomodo bajo los términos *metaliterario* (para la narración autorreferencial) y *metaficcional* (o metaficticio, para las narraciones autoconscientes); sin embargo, especialmente en lo que respecta al segundo apartado, la identificación autoconsciente-metaficcional resulta poco apropiada, pues son términos que los especialistas utilizan para describir fenómenos literarios diferentes.

Cuando hay un estancamiento en la evolución del debate terminológico, resulta interesante tomar un poco de distancia con respecto a los trabajos teóricos y observar cómo los propios creadores, conocedores de la eclosión del fenómeno autorreferencial y del gusto que los lectores han sentido por él, introducen en sus textos conceptos en su origen pertenecientes al

mundo académico pero ya asimilados en mayor o menor medida por el lector común.

El prefijo *meta-*, utilizado por Jakobson para caracterizar una de las funciones del lenguaje, denominando función metalinguística aquella que permite al hablante reflexionar sobre la propia lengua, y aceptado por la Academia en "el término *meta-lenguaje*"¹, se ha ido incorporando al vocabulario general propiciando que dicho prefijo se emplee en casos muy variados, llegando, por ejemplo, al *metarrobo* entendido como "robo dentro del robo"².

En los estudios literarios, lejos de estar definitivamente fijado, se ha ido utilizando para describir aquellas obras en cuyo interior se hablaba de literatura, o de autores, o de otros textos, pero también se usa indiscriminadamente para referirse a las narraciones en primera persona, o para caracterizar los textos excesivamente farragosos o pedantes. Así, encontramos un adjetivo peyorativo referido al novelista a quien la crítica pretende "acusar [...] de fullero, o de metapoético"³, o varios ejemplos de *metanovelas*, "el fabricador de Metanovelas" en *El escándalo de Julia*⁴ o "su metanovela *En nadar dos pájaros*" en *La conferencia (El plagio sostenible)*⁵. En un relato llamado precisamente «Metaliteratura», tras la ingenua creencia inicial de que es la meta de la literatura, se acaba dando la vuelta al término redefiniéndolo como "la literatura que se utiliza para llegar a un más allá, a una meta real, la que se propone afectar la realidad de alguien"⁶.

Resulta evidente que los escritores la practican en cada una de sus modalidades porque cada vez la demandan más lectores, que siguen con devoción la aparición de obras de autores como Vila-Matas, Piglia, Aira o Bolaño⁷, siendo el argumento tipo para esta clase de textos aquel que se resume como "un escritor que escribe una novela"⁸.

¹ Merino, José María: *Los invisibles*. Madrid: Espasa, 2000, p. 207.

² Abad, Mercedes: «Apropiación indebida número 8», en: *Media docena de robos y un par de mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2009, p. 130.

³ Bonilla, Juan: «Una novela fallida», en: *El estadio de mármol*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 200.

⁴ Rey, Alfonso: *El escándalo de Julia*. Madrid: Huerga y Fierro, 2005, pp. 148-149.

⁵ Monteserín, Pepe: *La conferencia (El plagio sostenible)*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006 (Premio de Ensayo Juan Gil Albert), p. 41.

⁶ Bonilla, Juan: «Metaliteratura», en: *Tanta gente sola*. Barcelona: Seix Barral, 2009, p. 132.

⁷ Volpi, Jorge: «Bolaño, epidemia», en: *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008, p. 247.

⁸ Merino (2000), *op. cit.*, p. 263.

En otros ejemplos, se identifica la metaliteratura con "la literatura culturalista"⁹, con claves ocultas para lectores eruditos, más cercana a la intertextualidad, o la que supone una reflexión literaria sobre el hecho de escribir, o sobre la frustración de no poder escribir, más próxima de la autobiografía o de la autoficción, "[r]eflexiones colapsadas, aporéticas, palabras sobre las palabras"¹⁰, pero en todo caso se cree de modo global que la metaliteratura se halla alejada de la realidad del lector, con una "ausencia absoluta [...] de apego a la existencia normal de las personas normales"¹¹.

En otros casos no aparece el prefijo *meta-* ni la palabra *metliteratura*, pero sí la definición más comúnmente aceptada para ella: "literatura sobre la literatura"¹², o "literatura dentro de los libros"¹³; y habiéndose convertido ya en lugar común sarcásticamente criticado, se habla incluso de la "literatura sobre la metaliteratura"¹⁴, encontrando personajes literarios convencidos de estar creando metaliteratura mientras conversan: "-¿Sabe, doctor, que a esta conversación que usted y yo tenemos los estudiósos lo llaman metaliteratura?"¹⁵.

En cuanto al término *metaficción*, aparece identificado con el de *metliteratura*: "Tu padre ya está metido de lleno en lo metaliterario, en la metaficción"¹⁶, o más próximo al de la *autoficción*, aunque se satirice su nombre camuflado como "mataficciones"¹⁷.

Una de las modalidades de la metaficción entendida como dislocación, o interacción, de diferentes planos ficcionales, consiste en una revuelta por parte de los personajes hacia su autor, que se ve personificado en el relato, al estilo de la *nivola*

⁹ Pérez Azaustre, Joaquín: *El gran Felton*. Barcelona: Seix Barral, 2005, pp. 70-71.

¹⁰ Sánchez, Pablo: *Caja negra*. Madrid: Lengua de Trapo, 2005 (XI Premio Lengua de Trapo de Novela), pp. 19-20.

¹¹ Vila-Matas, Enrique: «La gota gorda», en: *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 31-32.

¹² Argüello, Javier: *El mar de todos los muertos*. Barcelona: Lumen, 2008, p. 211.

¹³ Sanz, Marta: *La lección de anatomía*. Barcelona: RBA, 2008, p. 233.

¹⁴ Marzal, Carlos: *Los reinos de la casualidad*. Barcelona: Tusquets, 2005, pp. 284-285.

¹⁵ Aparicio, Juan Pedro: «Metaliteratura», en: *El juego del diábolo*. Madrid: Páginas de espuma, 2008, p. 128.

¹⁶ Merino, José María: *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003, p. 322.

¹⁷ Masoliver Ródenas, Juan Antonio: *La puerta del inglés*. Barcelona: El Acantilado, 2001, p. 255.

llamada *Niebla*¹⁸; precisamente, aunque no aparezca el término *metaficción*, se nombra a Unamuno¹⁹ y a Pirandello como ejemplos de esta corriente²⁰.

Ciertos autores contemplan la 'autoconciencia' como una característica de la metaficción; en ella, el texto se explica a sí mismo en el momento de ser creado, y algunos escritores la rebautizan como 'metanarratividad'²¹.

Otra modalidad metaficcional propone un relato enmarcado que retoma personajes del texto principal en una constante recursividad abismal; aunque no se la bautice como metaficción, se nos resume pormenorizadamente dicha estructura²², como sucedía en la segunda parte del *Quijote*, cuando los personajes saben del éxito de su plasmación en una obra literaria²³.

Por lo tanto, concluimos que el análisis de los textos literarios de esta última década nos demuestra que los términos *metaliteratura* o *metaficción*, o el concepto de "literatura que habla de la literatura" se han implantado con facilidad tanto en el punto de vista del creador como en el del lector que los recibe sin rechazo, aunque no creemos que exista todavía una distinción terminológica clara que nos permita diferenciar los dos grandes apartados que determinábamos *supra*. Sin embargo, dos citas de autores contemporáneos nos sirven para intentar encontrar un elemento que permita marcar una frontera nítida.

En la primera de ellas, Julián Ríos parafrasea a Vladimir Nabokov, quien en su curso sobre literatura europea "describió muy gráficamente al escritor como alpinista solitario que al llegar a la cumbre, en el recodo de una cornisa, se encuentra con una sorpresa: el lector, jadeante y feliz, y ambos se funden espontáneamente en un abrazo"²⁴. Dicha imagen contrasta con una afirmación recogida en un relato de Jorge Volpi, según la cual "la relación entre el autor y el lector de una novela se parece más bien a la de un cazador con su presa. Al escribir una novela, el autor intenta prever los movimientos del lector, mientras que este busca escapar de sus trampas"²⁵.

¹⁸ Ávila Salazar, Alberto: *Todo lo que se ve*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006 (IX Premio de Arte Joven de Narrativa de la Comunidad de Madrid), p. 61.

¹⁹ Trelles Paz, Diego: *El círculo de los escritores asesinos*. Canet de Mar: Candaya, 2005, p. 180.

²⁰ Valencia, Leonardo: *Kazbek*. Madrid: Funambulista, 2008, p. 18.

²¹ Talens, Manuel: *La cinta de Moebius*. Jaén: Alcalá, 2007, p. 115.

²² Goytisolo, Luis: *Cosas que pasan*. Madrid: Siruela, 2009, p. 55.

²³ Ríos, Julián: *Quijote e hijos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 22-23.

²⁴ *Ibid.*, p. 177.

²⁵ Volpi, Jorge: «De parásitos, mutaciones y plagas», en: *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008, p. 29.

Estas dos interpretaciones de la relación autor-lector nos obligan a recuperar un concepto básico en teoría de la narración, y la misma cita de Volpi nos permite recordarlo: "La teoría literaria sostiene que, si lo consigue, el lector establece una suerte de contrato -el pacto ficcional- que lo lleva a suspender su incredulidad y a comportarse como si la historia que se le presenta fuese verdadera"²⁶. Por tanto, intentaremos comprobar si el respeto del pacto ficcional sirve como criterio para diferenciar los dos grandes apartados de la literatura especular.

El pacto ficcional prevé dos instancias, el autor y el lector, pertenecientes ambas al mundo real, que no necesitan para su interrelación compartir el mismo tiempo ni espacio; para que exista comunicación entre ellos el autor se apoya en un narrador, que cuenta a un hipotético lector (que no es trasunto del lector real, y que no tiene por qué poseer marca textual de su existencia) una historia protagonizada por unos personajes; el narrador, la historia y los personajes conforman el mundo de la ficción, claramente separado del mundo de la realidad. El respeto a ese pacto no implica directamente facilidad en la relación entre el autor y el lector; éste suspenderá su incredulidad, aceptando como real lo que no es más que invención, siempre que el autor se ciña a la verosimilitud. Manteniendo ese acuerdo, los recursos estilísticos y argumentales son infinitos y pueden complicar al máximo la *entente cordiale*: pluralidad de puntos de vista, vocabulario excesivamente culto o coloquial, licencias ortográficas, dislocaciones temporales y espaciales,... Por esta razón resulta tan representativa la imagen escogida por Nabokov.

Del mismo modo, se puede respetar el pacto ficcional anulando la aparición de personajes y presentando únicamente el discurso del narrador, quien puede divagar sobre su estado de ánimo o puede describir sus gustos literarios, puede contar sus problemas de salud o puede explicarnos las dificultades que ha afrontado para construir un texto literario; igualmente se respecta si alguno de los personajes escogidos para desarrollar una trama es escritor y la trama misma consiste en intentar saber si logrará publicar una obra o no, o bien se incluyen dentro del primer nivel ficcional otros textos creados por este personaje escritor, apareciendo un segundo nivel ficcional (o relato insertado). Hablamos en estos casos, por tanto, de narraciones meta-literarias, o metanarraciones, o narraciones autorreferenciales, o narraciones intertextuales (si hacen referencia explícita o implícita a obras literarias preexistentes), pero en ningún caso se

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

produce una perturbación del concepto de ficción ni del pacto previo que se requiere para que se produzca, representado por la imagen de Nabokov retomada por Ríos, un autor y un lector que, pese a las dificultades, llegan al mismo punto de entendimiento.

Y reservaríamos para el otro gran apartado (la metaficción, o narración autoconsciente) la imagen de Volpi, en la cual no deberíamos hablar necesariamente de una ruptura abrupta del pacto (que conduciría siempre al abandono del libro por parte del lector) sino más bien una redefinición del mismo, o una renegociación de sus términos, resumidos en los siguientes apartados:

– Identificación autor-narrador: el narrador, que respetando el pacto ficcional podía ser escritor sin que ello supusiese ningún quiebro ficcional, ahora se nos revela como el autor del mismo texto que estamos leyendo. Esta nueva condición de narrador-autor, que para algunos sería un narrador autoconsciente, le permite hacer reflexiones sobre la propia escritura, refiriéndose al estilo, al tema, a las condiciones del proceso o a la elección de los personajes, es decir, "desnudando la tramoya, destapando los bastidores, enseñando la ropa interior, colocando los naipes boca arriba y revelando siempre al lector la letra oculta"²⁷. Aun sabiendo que con esta revelación se están contraviniendo las reglas del pacto, el lector no sólo no rechaza el texto, sino que encuentra en él una nueva motivación; como afirmaría este lector al estilo Volpi, "siempre me ha interesado más cómo se escriben las historias que las historias mismas"²⁸.

Como hemos visto, el lector que respeta el pacto acepta que el narrador ceda su voz a los personajes, o que haya pluralidad de voces narrantes, pero lo que supone una violación del pacto es verbalizar dicho cambio anunciándolo explícitamente: "Permítanme ahora que realice un pequeño malabarismo narrativo y les relate lo que Gilliam Murray les contó en tercera persona, y no en primera"²⁹.

– Invocación al lector: en ocasiones, no le basta al narrador con presentarse como autor de la obra, pretendiendo abandonar su mundo de ficción para invadir el mundo real, sino que intenta también que el libro, el objeto que el lector tiene en sus manos, forme parte de la ficción; eso lo consigue mencionando

²⁷ Sánchez Dragó, Fernando: *Muertes paralelas*. Barcelona: Planeta, 2006 (Premio Fernando Lara), p. 48.

²⁸ D'Ors, Pablo: *Lecciones de ilusión*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 672.

²⁹ Palma, Félix J.: *El mapa del tiempo*. Sevilla: Algaida, 2008 (XI Premio Ateneo de Sevilla), p. 114.

el número de página que está creando y que coincide con el que estamos leyendo: "ya van noventa y cuatro folios, que no está nada mal"³⁰, o titulando la obra en la narración del mismo modo que el resultado final: "ahora mismo estoy acabando una novela... se titula *Masculino singular*"³¹.

Asimismo, el autor propone un nuevo cambio en el pacto introduciendo al lector en la propia narración; salvo casos muy bruscos en los que la narración se dirige abruptamente a la segunda persona: "¿Qué clase de bastardo lector eres? ¿Qué inculta mula de muladar, estúpido, estúpido, más que estúpido?"³², se trata en general de hacerle más cercano el texto, con suaves invocaciones que le marcan el camino que deben seguir, incidiendo en los aspectos que se mostrarán relevantes en la trama: "Mientras yo les pongo económica mente al tanto de nuestras vicisitudes, no pierdan de vista la montaña de arena ni al escultor"³³. En este apartado no nos referimos a las tradicionales narraciones epistolares ni a las que buscan un destinatario concreto reconocible en la trama, sino a aquellas que se dirigen a un ambiguo lector hipotético: " [...] y lo siento por el lector, si es que me está leyendo y se da por aludido [...]"³⁴; esta necesidad es explicada por el narrador de *La mirada de sal*, quien afirma:

[...] Como si me dirigiese a un tú que pudiera oírme sin decir nada. Como si escribiera una novela sobre los movimientos terribles del corazón que son tan ignotos como muchas vidas narradas en paralelo. Como si lo escribiese en realidad para alguien que pudiera mirarse en este espejo roto y sangrante de emociones. Me digo cosas como si se las dijese a alguien [...] aunque sepa que no hay nadie, o sólo yo desdoblado.³⁵

– Cuestionamiento de la figura autorial: dentro de los parámetros desmitificadores del posmodernismo, no se salva el intento de restar importancia a la figura del creador de la obra; una buena manera de hacerlo es atraer la figura del autor hacia el mundo de la ficción, rebajándole su estatuto extradiegético. Como mero cameo metaficcional, podemos encontrar camufla-

³⁰ García Rubio, Manuel: *Sal*. Madrid: Lengua de Trapo, 2008, p. 94.

³¹ Ramos García, Pedro A.: *Masculino singular*. Madrid: Edaf, 2006, p. 78.

³² Somoza, José Carlos: *La caja de marfil*. Barcelona: Areté, 2004, pp. 161-162.

³³ Bonilla, Juan: «El dragón de arena», en: *El estadio de mármol*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 71.

³⁴ García Rubio, Manuel (2008), *op .cit.*, pp. 190-191.

³⁵ Reina, Manuel Francisco: *La mirada de sal*. Barcelona: Roca, 2006, p. 10.

do entre los demás personajes de la trama, el nombre del autor real: "Diego Medrano sale en sus propias novelas como un guiño cinematográfico"³⁶; este fenómeno logra que el lector reciba la obra con extrañamiento, resultándole confuso que el nombre del autor, que según el pacto debería figurar en el mismo plano de realidad que él, aparezca mencionado en el plano de la ficción.

Más relevante desde el punto de vista de la metaficción es el caso en que la figura del autor de la obra irrumpa en medio de la narración para desacreditar lo que el narrador, ese ente ficcional creado por él para dirigir la trama, ha estado diciendo, llegando incluso a entrar en discusión con él (o con ella):

«Pero no es pertinente.» «¿Quién te dijo que no?» «Es obvio.» «Me dejas y te callas.» «¿Por qué voy a dejarte clavar a medio libro mío (que tú lo firmarás, pero el hecho es que es mío) tus tonterías?» «¡Tonterías! ¡Tú me sales con que yo digo tonterías!, qué cara dura. [...]»

Estuve a punto de enfadarme, pero no tengo energía para ponerme a pelear con la que firma el libro, y la dejo seguir, dejo pasar sus palabras que son como una sombra, no operanó son sombra, no son más sino de ésa que no sé por qué marcha a mi lado, ella, la distante, la tirana, emperatriz a la que yo me someto, la que firma este libro que no soy yo, porque yo soy la que lo habla, yo la que lo escribe [...]³⁷

El tercer caso de cuestionamiento de la figura de autoridad proviene del empleo de la figura de un segundo autor que matiza, corrige o valora lo que el teórico primer autor ha creado. Puede tratarse de un recurso permanente en el texto, como en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*³⁸, donde el segundo autor matiza desde las notas a pie de página lo creado por el primer autor, o bien puede ser un recurso aislado: "Incluimos aquí la nota de Tortor. En cuanto al plano que menciona en esta página, no hemos conseguido encontrarlo. (N. del E.)"³⁹.

Asimismo, cabría englobar en este apartado el ya clásico recurso del "manuscrito encontrado", aunque hoy en día, lejos de replantear los términos del pacto, en realidad los reafirma.

³⁶ Medrano, Diego: *El clítoris de Camille*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 125.

³⁷ Boullosa, Carmen: *El complot de los románticos*. Madrid: Siruela, 2009 (Premio Café Gijón 2009), pp. 48-49.

³⁸ Rosa, Isaac: *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007.

³⁹ Rabinad, Antonio: *El hacedor de páginas*. Barcelona: Lumen, 2005, pp. 105-106.

Numerosos creadores contemporáneos continúan empleando este recurso pese a que, como dice el narrador de *El escándalo de Julia*: "Ese artificio del hallazgo de un manuscrito, que ya empezaba a estar manoseado en tiempos de Cervantes, lo siguen cultivando con mucho aplomo varios Fernández y varios Pérez de nuestros días"⁴⁰.

– Interacción de diferentes planos de ficción: como se ha dicho antes, el lector que aspira a respetar el pacto ficcional está acostumbrado a leer una ficción en la que se insertan nuevos relatos; con poca atención es capaz de detectar los diferentes niveles ficcionales, aunque estos se acumulen sucesivamente en el recurso de las "cajas chinas". Lo que sí supone una alteración del pacto sería la ruptura de los marcos que delimitan los diferentes niveles ficcionales, o bien la invasión del relato ficcional dentro del que se nos había presentado como real. Este apartado se ha ido denominando "metaficción narrativa" oponiéndose a la "metaficción discursiva" que englobaría los dos primeros apartados, y en él podemos distinguir, observando los textos, diferentes categorías.

El caso más habitual, y con larga tradición en la narrativa hispánica, es el de la intromisión de los personajes ficcionales dentro del mundo real; puede tratarse de una momentánea y poco relevante ruptura del marco: "-Tom Bent. –Otro de mis personajes que se hacía realidad me brindó su brazo con calculada elegancia-. ¿Puedo acompañarla a algún sitio? [...] Supongo que no se sentirá en condiciones físicas como para ir andando..."⁴¹, o bien suponer para el personaje, al tomar conciencia de su estatus ficcional (deviene personaje autoconsciente, por tanto), una crisis ontológica que lo obliga a increpar a su creador hasta que resuelva su conflicto, tomando el modelo de *Niebla*, de Unamuno: "[...] quisiera saber por qué me escogió usted para su novela. De dónde me sacó para transformarme en personaje"⁴².

Este recurso metaficcional tan manido ha dado lugar a que, en numerosas ocasiones, algún personaje se plantee, cuando le suceden acontecimientos inverosímiles, si en realidad estará siendo creado por un ente autorial superior:

[...] Cada *homeless* de cada esquina podía ser un personaje de Paul Auster, incluso yo mismo podía serlo. No obstante, se me ocurrió que a

⁴⁰ Rey (2005), *op. cit.*, p. 219

⁴¹ Valdés, Zoé: *Bailar con la vida*. Barcelona: Planeta, 2006, pp. 142-143.

⁴² Prieto, Antonio: *Invención para una duda*. Barcelona: Seix Barral, 2006, pp. 30-31.

partir de aquel preciso instante, también Paul Auster [...] podía ser un personaje mío. Todos éramos al fin y al cabo personajes de todos, y ahí, en la soberanía compartida de la literatura, estaba la gracia y la esencia de nuestro oficio⁴³.

Y otra modalidad de metaficción metaléptica, entendiéndola como interacción de planos de ficción, consistiría en un relato secundario enmarcado que, reconocido y presentado como tal en el relato marco, reproduce las palabras exactas de éste, tanto en su inicio como en el desarrollo del mismo, suponiendo una representación literaria de la paradójica figura geométrica conocida como "cinta de Moebius". Escogemos precisamente, entre los muchos que hay, un ejemplo tomado de la novela *La cinta de Moebius*, en un momento de la cual se nos cuenta cómo un personaje va a iniciar la redacción de un texto: "Bebió un sorbo de café [...] y abrió un archivo nuevo de texto. [...] «*La música, llena de pasadizos a la memoria, sonaba inmune a sentimientos y a recuerdos, se apropiaba del jardín y hacía de la noche un espacio en el que no existía el presente, un lugar de los años perdidos y las amistades borrosas y los sueños amputados [...]*»"⁴⁴; dicho fragmento retoma algo que ya hemos leído muchas páginas atrás: "*La música, llena de pasadizos a la memoria, sonaba inmune a sentimientos y a recuerdos, se apropiaba del jardín y hacía de la noche un espacio en el que no existía el presente, un lugar de los años perdidos y las amistades borrosas y los sueños amputados [...]*"⁴⁵.

– Cuestionamiento de la distinción entre realidad y ficción: en la literatura de los últimos años ha ido ganando fuerza como valor apreciable para el lector el hecho de que lo incluido en el texto, que respetando el pacto era siempre considerado ficción independientemente de los materiales que se empleasen, pueda tener un correlato en el mundo real. Este intento de ruptura del pacto ha encontrado acomodo en un nuevo tipo de lector, que ahora se ve obligado a anular la suspensión de la incredulidad.

Como un nuevo juego literario, se incluye al inicio o al final de la obra un comentario, que el lector duda si atribuir al autor del mundo real o a la figura de ficción trasunto de la real, en la que se reflexiona sobre el concepto de realidad opuesto o no al de ficción, o bien se declara si el texto que el lector va a disfrutar, o ha disfrutado ya, ha utilizado materiales reales: tra-

⁴³ Cano, Harkaitz: *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*. Donostia: Erein, 2003, p. 158.

⁴⁴ Talens (2007), *op. cit.*, p. 401.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

mas, personajes,... para su desarrollo. Como ejemplo inicial, citaremos una obra de Rodrigo Rey Rosa, quien incluye al comienzo de *El material humano* la siguiente apostilla: "Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción"⁴⁶, mientras que Ignacio Vidal-Folch concluye su *Turistas del ideal* con esta declaración: "Los personajes de esta novela son fruto exclusivo de la imaginación del autor y no se refieren a personas reales. El autor no comparte necesariamente lo que digan ni se responsabiliza de lo que hagan sus personajes"⁴⁷ que no sabemos si anula o refuerza la posibilidad de que leamos su obra como un *roman à clé*.

Resulta evidente que en las novelas de esta primera década del siglo XXI proliferan los casos en que se mezclan personajes inventados con personajes históricos, es decir, cuya existencia real ha quedado demostrada; en el caso que nos ocupa, el de las narraciones autorreferenciales o metaliterarias, escritores conocidos por cualquier lector (Borges, Kafka, Roberto Bolaño, Vilamatas...) entran en contacto con personajes pertenecientes al mundo de la ficción, lo que provoca que el texto se mueva por un limbo que sirve de puente entre el nivel de la realidad y el nivel ficcional.

Al fenómeno que acabamos de describir se suma la literaturización del yo autobiográfico que fue bautizada por el escritor francés Doubrovsky como *autoficción*⁴⁸; en ella se produce el tratamiento ficcional de un yo cuyos datos biográficos coinciden en un porcentaje elevado con los del propio autor. Dicho concepto se halla plenamente aceptado e integrado en el mundo académico: "Pude escuchar que la mesa redonda *Tendencias en la narrativa de autoficción* [...] había sido muy exitosa"⁴⁹, y también es reconocido por el público, gracias a autores como Javier Cercas, al que se usa como ejemplo en otras obras:

- Una novela evidentemente real, pero novela, como la de Cercas..
- Eso ya lo hizo Cercas.
- Pero distinto. Con otros recursos. Puede haber un personaje que se llame como yo pero no sea yo...⁵⁰.

⁴⁶ Rey Rosa, Rodrigo: *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009, p. 9.

⁴⁷ Vidal-Folch, Ignacio: *Turistas del ideal*. Barcelona: Destino, 2005, p. 291.

⁴⁸ Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

⁴⁹ Gamboa, Santiago: *Necrópolis*. Barcelona: Belacqua, 2009 (Premio La Otra Orilla), p. 159.

⁵⁰ Roncagliolo, Santiago: *Memorias de una dama*. Madrid: Alfaguara, 2009, p. 317.

En los textos analizados incluso se redefine el concepto: "novelas que trataban del propio autor escribiendo la novela"⁵¹, o se habla de este fenómeno sin llamarlo autoficción: "Voy a escribir mi vida en plan ficción"⁵².

El empleo abusivo de la autoficción, que algunos ingenuamente consideran acabada ("¿Acaso no sabes que la literatura del yo está muerta?"⁵³), ha provocado una confusión genérica en la que muchos textos anteriormente no considerados como ficción, "un río de autobiografías, de libros de memoria, de diarios personales"⁵⁴, pasen a ser ficcionales siempre que el autor renegocie los términos de su pacto con el lector en una impostura difícil de discernir. Rosa Montero, en una obra aparentemente no ficcional, *La loca de la casa*, en la que la primera persona, identificada con su nombre, autora de novelas que también ha escrito su trasunto real, analiza sus hábitos lectores, sus gustos literarios o sus motivaciones a la hora de escribir, propone al final de la misma un cuestionamiento del elemento real que ha impregnado toda su línea argumentativa:

[...] Por ejemplo, supongamos por un momento que he mentido y que no tengo ninguna hermana. [...] Supongamos que me lo he inventado todo, de la misma manera que uno se inventa un cuento. [...] Por eso no me gustan los narradores que hablan de sí mismos [...]. Creo que la madurez de un novelista pasa ineludiblemente por un aprendizaje fundamental: el de la distancia con lo narrado. El novelista no sólo tiene que saber, sino también sentir que el narrador no puede confundirse con el autor. Alcanzar la distancia exacta con lo que cuentas es la mayor sabiduría de un escritor [...] ⁵⁵.

En resumen podríamos decir que, dado que con demasiada frecuencia se tiende a equiparar ambos términos, el análisis de la relación autor-lector nos permite realizar una clara distinción entre narración metaliteraria (aquella narración autorreferencial en cuyo interior se habla de literatura en sentido amplio, y que respeta escrupulosamente los términos del pacto ficcional), y narración metaficcional (aquella en la cual se pone en cuestión el concepto mismo de ficción, renegociándose o rompiéndose los acuerdos entre autor y lector, y en la que se manifiesta de

⁵¹ Reig, Rafael: *Manual de literatura para caníbales*. Barcelona: Debate, 2006, pp. 302-303.

⁵² Carrero, Natalia: *Soy una caja*. Madrid: Caballo de Troya, 2008, pp. 39-40.

⁵³ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁵⁴ Bolaño, Roberto: «Derivas de la pesada», en: *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 98.

⁵⁵ Montero, Rosa: *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003, pp. 266-267.

forma explícita que el texto que afrontamos es producto de un artificio, anulando la suspensión de la incredulidad del lector).

Bajo este punto de vista, podríamos diferenciar lo metaliterario de lo metaficcional afirmando que el primero sería un adjetivo gradual (siendo el grado máximo un texto en el que se anula la historia en favor del discurso de un narrador que habla sobre literatura, y el grado mínimo un breve apunte anecdótico sobre algún aspecto de la literatura que apenas interrumpe el desarrollo de la trama), mientras que el segundo sería un adjetivo absoluto (donde sólo se podría cumplir una de las dos premisas: o bien se renegocian los términos del pacto, o bien se mantiene el acuerdo previo).

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Mercedes: «Apropiación indebida número 8», en: *Media docena de robos y un par de mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2009, pp. 127-140.
- Aparicio, Juan Pedro: «Metaliteratura», en: *El juego del diábolo*. Madrid: Páginas de espuma, 2008, pp. 128-129.
- Argüello, Javier: *El mar de todos los muertos*. Barcelona: Lumen, 2008.
- Ávila Salazar, Alberto: *Todo lo que se ve*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006 (IX Premio de Arte Joven de Narrativa de la Comunidad de Madrid).
- Bolaño, Roberto: «Derivas de la pesada», en: *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 91-101.
- Bonilla, Juan: «Una novela fallida», en: *El estadio de mármol*. Barcelona: Seix Barral, 2005, pp. 177-204
- «El dragón de arena», en: *El estadio de mármol*. Barcelona: Seix Barral, 2005, pp. 69-87.
- «Metaliteratura», en: *Tanta gente sola*. Barcelona: Seix Barral, 2009, pp. 115-139.
- Boullosa, Carmen: *El complot de los románticos*. Madrid: Siruela, 2009 (Premio Café Gijón).
- Cano, Harkaitz: *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*. Donostia: Erein, 2003.
- Carrero, Natalia: *Soy una caja*. Madrid: Caballo de Troya, 2008.
- D'Ors, Pablo: *Lecciones de ilusión*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

- Gamboa, Santiago: *Necrópolis*. Barcelona: Belacqua, 2009 (Premio La Otra Orilla).
- García Rubio, Manuel: *Sal*. Madrid: Lengua de Trapo, 2008.
- Goytisolo, Luis: *Cosas que pasan*. Madrid: Siruela, 2009.
- Marzal, Carlos: *Los reinos de la casualidad*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio: *La puerta del inglés*. Barcelona: El Acantilado, 2001.
- Medrano, Diego: *El clítoris de Camille*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Merino, José María: *Los invisibles*. Madrid: Espasa, 2000.
- *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Montero, Rosa: *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Monteserín, Pepe: *La conferencia (El plagio sostenible)*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006 (Premio de Ensayo Juan Gil Albert).
- Palma, Félix J.: *El mapa del tiempo*. Sevilla: Algaïda, 2008 (XI Premio Ateneo de Sevilla).
- Pérez Azaustre, Joaquín: *El gran Felton*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Prieto, Antonio: *Invención para una duda*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Rabinad, Antonio: *El hacedor de páginas*. Barcelona: Lumen, 2005.
- Ramos García, Pedro A.: *Masculino singular*. Madrid: Edaf, 2006.
- Reig, Rafael: *Manual de literatura para caníbales*. Barcelona: Debate, 2006.
- Reina, Manuel Francisco: *La mirada de sal*. Barcelona: Roca, 2006.
- Rey, Alfonso: *El escándalo de Julia*. Madrid: Huerga y Fierro, 2005.
- Rey Rosa, Rodrigo: *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Ríos, Julián: *Quijote e hijos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- Roncagliolo, Santiago: *Memorias de una dama*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Rosa, Isaac: *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Sánchez, Pablo: *Caja negra*. Madrid: Lengua de Trapo, 2005 (XI Premio Lengua de Trapo de Novela).
- Sánchez Dragó, Fernando: *Muertes paralelas*. Barcelona: Planeta, 2006 (Premio Fernando Lara).
- Sanz, Marta: *La lección de anatomía*. Barcelona: RBA, 2008.
- Somoza, José Carlos: *La caja de marfil*. Barcelona: Areté, 2004.
- Talens, Manuel: *La cinta de Moebius*. Jaén: Alcalá, 2007.
- Trelles Paz, Diego: *El círculo de los escritores asesinos*. Canet de Mar: Candaya, 2005.
- Valdés, Zoé: *Bailar con la vida*. Barcelona: Planeta, 2006.
- Valencia, Leonardo: *Kazbek*. Madrid: Funambulista, 2008.
- Vidal-Folch, Ignacio: *Turistas del ideal*. Barcelona: Destino, 2005.
- Vila-Matas, Enrique: «La gota gorda», en: *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 31-34.

- Volpi, Jorge: «Bolaño, epidemia», en: *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008, pp. 235-251.
- «De parásitos, mutaciones y plagas», en: *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008, pp. 23-37.

