

METAFICCIÓN Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

Domingo Ródenas de Moya
Universitat Pompeu Fabra

En estas postrimerías de siglo no parece muy meritorio pronosticar cuál será la imagen que de sí legue la novela a la centuria venidera: la de una ambigua heroína que agoniza del mal de conocerse y perdura en la zozobra de buscarse. Lo que sí entraña un mérito no pequeño es emitir el diagnóstico en 1959, cuando el cuerpo doliente aparecía demediado, y eso fue lo que hizo Roland Barthes al anunciar que el nuestro es el tiempo de la interrogación por el ser de la literatura, una interrogación que ocurre en esa zona asintomática "en la que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y en la que la búsqueda de un metalenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje objeto". Por entonces, los *nouveaux romanciers* corroboraban con su práctica escritural las palabras del maestro francés. No mucho después lo harían los *fabulators* o *postmodernists* norteamericanos, del mismo modo que antes lo habían hecho Borges, Nabokov, Beckett, y mucho antes Roussel, Flann O'Brien, Joyce, Unamuno o Jarnés. Los mismos creadores brindan unas reflexiones acerca de su quehacer en la encrucijada de la tradición con la innovación que andan próximas a las de Barthes. Así, *L'ère du soupçon* (1956), de Nathalie Sarraute; *Pour un nouveau roman* (1964), de Robbe-Grillet; "The Literature of Exhaustion" (1967), artículo de John Barth más inflamado por sus lectores que inflamable, o *Fiction and the Figures of Life* (1970), de William H. Gass. El ejercicio de una literatura ensimismada (hasta lo concienzudo en ocasiones), empeñada en desvelar su condición de artificio y hurgar sin rebozo en los recovecos del proceso creativo tenía que impulsar una respuesta correspondiente en la teoría, la crítica y la historia literarias. Y no ha ocurrido de otro modo.

Menudencias de nomenclatura: metaficción y aledaños.

Aunque el narcisismo narrativo que vendría a designar había sido descrito con anterioridad, el término *metafiction* no se acuñó hasta 1970 en el citado ensayo de Gass. Desde entonces ha sido utilizado para recubrir indistintamente tres fenómenos diversos que, si bien suelen darse en concurrencia, no es menos cierto que pueden verificarse sin interferirse, de forma aislada; a saber: (a) las múltiples especies de *mise en abyme*; (b) las transgresiones narrativas (de los nive-

les jerárquicos, del pacto narrativo o de la ilusión referencial); y (c) el discurso crítico-teórico incorporado al relato en cualquiera de sus instancias de enunciación. Tres fenómenos cuya percepción es inmediata para el lector, al cual no le son menester para advertirlos dotes deductivas especiales ni un bagaje cultural que escape al consumidor habitual de literatura. Pero sucede, como veremos, que el término sufrió en breve plazo una inflación semántica por la que pasó a designar otros dispositivos de la narración menos patentes, y a veces harto escurridizos, tales como la alegoría del sistema de comunicación literaria, la parodia, el pastiche, la proteica intertextualidad, los juegos verbales de toda laya (calambures, retruécanos, anagramas, onomatopeyas...), y con tanta holgura que se volvió prácticamente inservible. Seguía en circulación, pero detrás encerraba no un concepto claro sino una nebulosa.

Robert Scholes publicó el mismo año de 1970 un artículo titulado "Metafiction" que constituye tal vez el primer intento de tipologizar esta índole de ficciones y, a un tiempo, testimonia la rápida aceptación que en la crítica anglosajona encontró el vocablo de Gass. Conviene tener en cuenta que el propio Scholes, en 1967, había dedicado un libro a examinar la entonces joven novela norteamericana, emparentada, por lazos de consanguinidad entre el comentario metafictivo y la glosa, con la fábula tradicional. El transcurso de la década conoce una paralizante catarsis de trabajos académicos, donde se mezclan los que convienen en la denominación amonedaada por Gass y adoptada por Scholes, los que prefieren el decir perifrástico que supone hablar de novela *self-conscious*, *self-referential*, *self-reflexive*, *self-begetting* o *narcissistic*, y quienes decididamente forjan su particular neologismo. En buena parte del corpus crítico referido se fue consolidando el término *metafiction* como marbete temporal, como denotación de un período determinado en la historia de la novela norteamericana (y, para según quién, extensivamente, de la novela occidental). *Metafiction* dio en asociarse con *Postmodernism* de un modo tan contumaz (acaso debido a los trabajos de Scholes) que no se hicieron esperar los desacuerdos y, aliadas con éstos, las rectificaciones. Una de ellas sostenía que la autoconsciencia es un fenómeno genérico, no circunscrito a unos confines históricos, que desde el Renacimiento sirve a una crítica ontológica de la realidad elaborada desde la manipulación técnica de la obra literaria. Quien esto cree, Robert Alter, analiza el *Quijote* como un texto fundacional y representativo de dicho fenómeno. Tras sus huellas, otros han peregrinado hasta el *Quijote* para convertirlo en espejo de metaficciones (y hasta en parodia predictiva). Fuera del lugar en que, dentro de esta tradición, se acomode la obra cervantina, lo que ahora importa es que, gracias a los disensos y amonestaciones que suscitó el uso de *metafiction* como rubro periodológico, hoy nadie discute que el concepto, más que referirse a una escuela o corriente, designa una constante potencial de los textos narrativos. En un trabajo enmarcado en el ámbito hispánico, Robert Spires distingue entre el *modo narrativo* —que respondería a la noción atemporal—, para el que reserva el término "metaficción", y el movimiento que sale a la palestra en los años setenta, para el que prefiere el nombre de novela autorreferencial (*self-referential novel*). El problema que anida en esta cauta distinción de Spires muestra un aire de familia con el que acechaba a la crítica norteamericana cuando se ponía a escrutar las obras de Coover o Barthelme, pero invertido en sus denominadores. Si en ésta *metafiction* aparecía como divisa de un período y *self-referential novel* como designación de una modalidad novelística, en la monografía de Spires se han trocado los papeles, de forma tal que el adjetivo "autorreferencial" aparece rebajado de su virtualidad denotativa teórica a divisa de una etapa de evolución literaria, en tanto que *metafiction* ha obtenido un considerable ascenso al rango de *modo*.

No es insólito que lo que se aparece como una fruslería terminológica acabe por enturbiar la claridad de los conceptos. Con el buen propósito de rehuir turbiedades de esa ley, asentemos, pues, cuál es el contenido semántico que conviene al término "metaficción" por medio de un breve recorrido por las principales conceptualizaciones. Seguramente la definición más veces citada es la de Robert Alter: "A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality". Más abajo explica el alcance del adverbio *systematically*,

METAFICCIÓN Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

que debe entenderse como una denegación del estatuto de autoconsciente a aquel relato que manifieste conatos metafictivos no integrados en un esfuerzo estructural sostenido “from the beginning to the end” (xi). Es preciso que aquéllos se orquesten “into a large critical vision of the dialectic interplay between fiction and reality” (xii). El concepto de Alter resulta demasiado amplio para ser operativo; en su holgura cabe cualquier texto narrativo cuyo artificio quede puesto en evidencia, desde la novela poemática o barroca hasta la ciencia-ficción. Con todo, dos de sus precisiones son útiles: la primera concierne a la dimensión semántica de la especie novelfística que nos ocupa, singularmente al hecho de juzgarla como prueba de la relación problemática entre la realidad y los artificios que la simulan; la segunda consiste en la tácita exigencia de un requisito para que a una novela le sea reconocida su vocación de ensimismada, esto es, el de la sistematicidad de sus signos metanarrativos.

Un año después, Mas'ud Zavarzadeh, en un estudio sobre la novela norteamericana “verídica” o *nonfiction* de posguerra, define la metaficción como “a narrational metatheorem whose subject matter is fictional systems themselves”. Definición insuficiente y restrictiva —en la que, por otra parte, no se disimula la resonancia de la voz de Gass— si leemos “fictional systems” literalmente. Y, aunque efectuásemos una lectura concesiva, ¿qué debe entenderse por *narrational metatheorem*?

En 1984 se publica la segunda edición de *Narcissistic Narrative*, una excelente monografía de Linda Hutcheon, en cuyo prefacio la autora sintetiza la clase de ficción que es objeto de sus pesquisas: “self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception”. Hutcheon aporta nuevas notas definitorias: la autorreferencia o la autorrepresentación, propiedades ambas que comportan la provisión de un comentario sobre el estatuto (ontológico, se sobreentiende) del texto como ficción (la historia) o como obra de lenguaje (el discurso) y, a la vez, sobre el proceso de producción y recepción que todo enunciado lleva implícito. A partir de esta definición urde una de las tipologías más coherentes de cuantas se hayan pergeñado, lo cual no supone garantía de imperfectibilidad.

El mismo 1984 ven la luz dos volúmenes atentos a la indagación de la novela metafictiva, uno de Patricia Waugh y otro, ya citado, de Robert Spire. Ninguno ofrece una definición por completo satisfactoria. La primera escribe: “*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”. Por la comparecencia del adverbio “systematically” y la coletilla referente a la articulación entre lo ficticio y lo real sabemos de la fuente parafraseada en esta definición; claro está, Robert Alter. Al margen de esto, Patricia Waugh realiza aportaciones muy valiosas asociadas con la implicación ideológica de los relatos metafictivos. Spire, por su parte, evita embarzarse en dictámenes, y lo hace por el procedimiento de examinar la bibliografía que le precede para concluir que “none of the studies is quite adequate to the task of drawing the limits to what reasonably should and should not be labelled metafiction”. En realidad su elusión es un aplazamiento, puesto que, más abajo, cuando expone sus bases teóricas, afirma que “a metafictional mode results when the member of one world [the world of the fictive author, the world of the story, and the world of the text-act reader] violates the world of another”. Tal declaración debe guarnecerse con la estructura *óptica* de la obra literaria que toma prestada de Martínez Bonati: el *mundo* (la órbita de la representación imaginaria), el narrador (la esfera de la dimensión expresiva) y el oyente ficticio (el dominio de la dimensión apelativa). Siguiendo a Spire, una novela será metafictiva cuando entrañe alguna violación de los niveles narrativos, aunque -puntualiza- en la metanovela española la primacía de dicha violación corresponde más a los actos que a los actores, por cuanto lo común es encontrar infracciones en la distinción tradicional entre los actos de narrar y leer y el producto narrado. De este hecho se derivan tres variedades metafictivas, según el énfasis se ponga en la escritura, la lectura o un discurso oral entre personajes que suplanta los procesos anteriores transformando la his-

toria en una investigación sobre cómo escribir una novela (acaso la que el lector real tiene en sus manos, que sería el caso de la *self-begetting novel*).

En 1986 aparece en Heidelberg *Contemporary Metafiction*, de Rüdiger Imhof. El libro constituyó la *Habilitationsschrift* de su autor en 1981, hecho éste que explica la ausencia de apoyos bibliográficos fundamentales publicados en los cinco años intermedios. Esto que parece una tacha es, en realidad, una virtud inestimable, pues Imhof proporciona un conjunto de objetos de estudio en la narración reflexiva que permiten conocer qué aspectos han sido desdeñados o soslayados en el análisis de la misma desde 1981 hasta 1986. El abanico que despliega es muy amplio: las relaciones entre la metaficción y la ficción realista, la figura autoconsciente del narrador, la parodia, la risa y la burla de las convenciones, la mimesis, las teorías literarias intercaladas, el desenmascaramiento de las técnicas narrativas, la autorreflexión y el autorreflejo, el uso del mito como armazón, el ingenio y los *sternesque jokes*, la novela en la novela, la participación del lector y el problema interpretativo, entre otros. Su definición del concepto se obtiene por adición de numerosas definiciones parciales que van matizando la que brinda en el quicio de su trabajo: "A metafiction is a kind of self-reflexive narrative that narrates about narrating. It concentrates on the phenomenological characteristics of fiction, and investigates into the quintaessential nature of literary art as it throws light on the process of imagination imagining itself imagine". Pero Imhof no ensaya ninguna clasificación tipológica de los relatos metafictivos.

En 1988, David K. Herzberger, quien ya había dado muestras de interés por el tema, publica un trabajo sobre la referencialidad escindida de la metaficción, donde describe cómo ésta "turns the text back on itself in order to explore itself specifically, and in doing so, lays out for inquiry the whole range of its constituents parts". Aunque ese "whole range" pueda antojarse disminuido por la vaguedad, lo cierto es que, a la inversa, se encuentra acrecido en tanto en cuanto no desestima ninguno de los constituyentes del texto como motor de la autoinquisición y permite entender, por ello, que el texto metafictivo se ofrece a sí mismo como referente inmediato (y primario) del mensaje, ya en su totalidad, ya en alguno de sus componentes (sintácticos, morfológicos o semánticos), sean considerados como sistema o lo sean como elementos de un sistema.

Lo que hasta aquí venimos examinando acaso sugiera, por encima de los matices distintivos de las varias definiciones, una común aquiescencia con el término alumbrado por William Gass. Cualquiera, no obstante, que conozca el acervo conceptual y metodológico del análisis narrativo posestructuralista sabe que esa sugerencia es falaz. Sin ir más lejos, el mismo Genette afirma que "el *metarrelato* es un relato en el relato, la *metadiégesis* es el universo de ese relato segundo", es decir "l'oeuvre dans l'oeuvre", que decía por entonces Verrier, y no "l'oeuvre sur l'oeuvre". De hecho, el metarrelato de Genette, cumpliendo ciertas condiciones de analogía total o parcial con el relato primero no es sino una *mise en abyme* y, sin cumplirlas, resulta sencillamente un relato de segundo grado, encajado en un relato-marco y referido por un personaje. La manifiesta divergencia conceptual entre el ilustre *poéticien* y la teoría anglosajona no se ha disuelto con el transcurso de los años, lo cual ha creado una indeseable anfibología que hay que salvar cada vez que se recurre al prefijo *meta-* en estudios sobre la narración. Pero la duplicación insidiosa de significados en un signo que se pretende técnico (y, consiguientemente, unívoco), parece estar condenada cuando se produce —por lo menos en nuestro dominio— a su perpetuación, dado el apego que cada bautista parece tener por sus propios títulos. Mieke Bal afronta abiertamente este problema, analiza la hipertrofia semántica que ha aquejado al prefijo, señala sus diversas acepciones y, en aras de la claridad conceptual, acuña el tecnicismo *hipodiegético* como sustituto del *metadieético* de Genette, mientras aconseja que "*meta-* would then be reserved for discourse which is properly speaking *on* the discourse". Aísla tres usos del prefijo y los disecciona: el uso lógico, en el que se apoya Genette; el funcionalista, que considera metadiscursivo todo discurso referido; y, en fin, el que asocia *meta-* con el comentario narrativo y las intrusiones autoriales. Los dos primeros —sanciona— son legítimos y correctos, pero el tercero se origina en una confusión, que consiste en designar con el prefijo toda suerte de comentario; en este caso, *meta-* "no

METAFICCION Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

longer designates anything specific and is likely to become a meaningless blanket term". Fuerza es reconocer que el riesgo del que advertía la profesora Bal ha terminado por ser un hecho encarnado (o encarnizado) en parte de la crítica literaria (no tanto de la teoría), y *meta-*, prefijando a ficción, relato, novela, discurso, etc., ha dado en fácil y huero lugar común.

Realicemos dos breves calas en la semiología literaria para conocer el sentido con que se utiliza *metatexto*. Para la primera elegimos el análisis que hace Umberto Eco de las estrategias textuales desplegadas en un relato de Alphonse Allais; de sus palabras inferimos que un metatexto es un texto que cuenta su propia historia, o "historias relativas al modo en que se construyen las historias", pero "no es un discurso teórico sobre los textos", sencillamente "exhibe directamente el proceso de sus propias contradicciones". Así pues, un texto que, por el camino de mostrar su íntimo proceso de construcción o funcionamiento, revela ese mismo proceso en el arte de urdir otros textos. A la vista está que la noción que subyace al trabajo de Umberto Eco guarda afinidad con la de los teóricos anglosajones más que con la del postestructuralismo francés.

Para la segunda cala viene pintiparado el ejemplo que nos proporciona la semióloga rumana Mariana Net, que ha desarrollado por extenso sus reflexiones en torno a las estrategias metalingüísticas en literatura. Para Net, el mundo constituido por el discurso literario se sustancia mediante la proyección de una forma (un conjunto de mecanismos) sobre un sentido (un submundo del mundo real). El receptor se enfrenta con una estructura superficial desde la cual, y merced a ciertos indicios, reconstruye las reglas transformacionales y, a través de éstas, la estructura profunda del texto literario. Pues bien, denomina *metatext* a "the transformation rules and their projection on the plane of utterance", y añade: "we have considered the literary discourse as that particular type of discourse which allows the receiver (researcher) to reconstruct (verbalize) the intrinsic metatext". Metatexto, pues, vale tanto como la panoplia de reglas transformacionales y su proyección en el plano del habla, es decir, en la estructura superficial, aprehensible. Más abajo vuelve a precisar esta noción de metatexto: "the rules for construction and manifestation of a possible world". Reglas de construcción y manifestación que no se alejan mucho de lo que tradicionalmente se considera la poética de una obra, un autor, un género, un movimiento o una época. Lo que no parece claro es si el metatexto se ciñe a la manifestación textual (los indicios) de las reglas constructivas —eso se colige de las definiciones transcritas— o bien abarca el sistema completo de dichas reglas, en parte extrínseco (textualizado), en parte intrínseco, como la propia Net señala. En cualquier caso, creemos que las calas en sendos trabajos de Eco y Net ponen en evidencia las múltiples reverberaciones significativas con que un tecnicismo es capaz de entorpecer la visión del estudioso.

Desde los años setenta, Gonzalo Sobejano ha venido demostrando una inusitada perseverancia en la atención prestada a la "autocrítica de la escritura", como él mismo escribió en cierta oportunidad. Vamos a centrarnos en dos artículos donde la vacilación nominal (novela autotélica, ensimismada, autocrítica, etc...) constatable en su copiosa bibliografía anterior ha cedido ante el término "metanovela". En el primero de ellos, Sobejano declaraba examinar la novela "que no quiere ser sino ella misma, novela y sólo novela, ficción y sólo ficción, sin por eso negarse a un enlace con la realidad del mundo, de la vida y de la conciencia, pero situando el enlace en el proceso y no en el producto". Establecía una tripartición dentro del ensimismamiento novelístico con acomodo al mayor o menor predominio del carácter innovador, destructivo (deconstructivo) o autorreflexivo. En la configuración de la tríada, hizo suya la distinción propuesta por Carlos Otero entre *neonovela* ("la que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género") y *antinovela* ("aquella que desentraña el género pensándose a sí misma"), concepto que Sobejano resemantizó como "la especie que infringe los supuestos compositivos de la novela envolviendo en el trasfondo ataques radicales contra ideas, principios o estados de cosas". Al binomio adoptado, añade el concepto de *metanovela*, que extrae de Patricia Waugh, y cuya definición traduce literalmente.

Un año después, en 1989, publica el segundo e importante artículo, titulado "Novela y metanovela en España", en el que, expandiendo el alcance de su trabajo anterior y suscribiendo explícitamente las consideraciones de Spires ya reseñadas, redelimita la clasificación. Diferencia Sobejano dos acepciones de metanovela, la que él había manejado en 1988, procedente de Alter y Waugh, y la más restrictiva (o específica) de Spires. A tenor de la primera, la metanovela es "una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio"; la segunda "entiende por metanovela aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto". Adviértase, en la primera acepción, el notable cambio respecto a la definición de Alter y Waugh, cifrable en tres puntos: (1) se hace explícita la doble referencialidad del discurso metanovelístico, de un lado el mundo extratextual, de otro el propio texto; (2) se modera el requisito de sistematicidad de los ademanes metafactivos; y (3) se omite el corolario interpretativo que aludía a lo problemático del vínculo realidad/simulacro de la realidad. Adviértase asimismo, en la segunda acepción, cómo a las tres variedades del modo metafactivo establecidas por Spires ("de la escritura", "de la lectura" y "del discurso oral"), Sobejano agrega un oportuno apéndice que habría que considerar como cuarta variedad: la de la novela que resulta de la aplicación de una teoría exhibida en la propia novela, variedad ésta que puede quedar subsumida circunstancialmente en cualquiera de las tres anteriores o que puede muy bien darse sin ligazón expresa con ellas. Sobejano juzga la primera "tan comprensiva que parece generalizable a todas las novelas que ponen de relieve su virtud innovadora, su diferencia epistemológica", aun cuando le parece tan lícita como la segunda. Propone denominar lo abarcado por la acepción amplia *novela escritiva*, y reservar *metanovela* para la acepción estricta. Así, donde antes se leía *ensimismamiento*, ahora debe leerse *novela escritiva*, dentro de la cual se distinguen la *neonovela*, la *antinovela*, y la *metanovela*, que a su vez presenta tres (o cuatro) formas.

La definición más plausible de "metaficción" es, a no dudarlo, esta última. No obstante, el traslado de dos rasgos de la acepción amplia a la estricta, en la que sin suprimirse del todo aparecen desvaídos, creemos que la haría más aceptable. Se trata de la referencia a un mundo representado (el de la diégesis) y la ostentación del carácter artificioso. De lo dicho se sigue que una metaficción es una ficción narrativa que se refiere tanto a un mundo representado cuanto a sí misma como proceso de escritura, lectura, discurso oral o aplicación de una teoría exhibida en el propio texto, ostentando su condición de artificio.

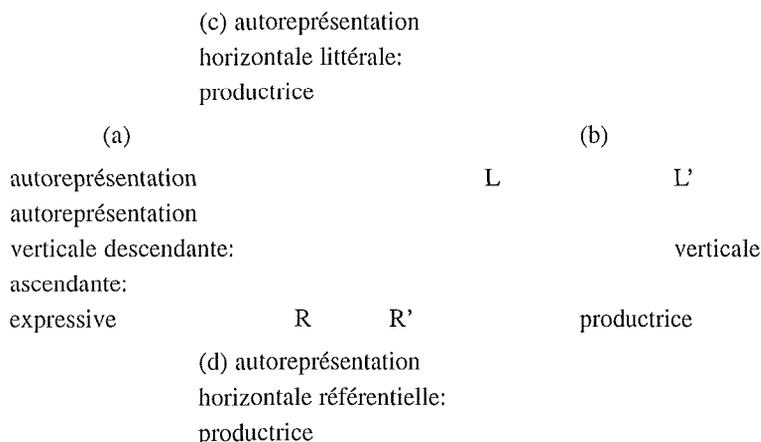
La clasificación de Gonzalo Sobejano ofrece, con todo y su plausibilidad, un resquicio a la perplejidad que nos resistimos a silenciar. Si admite la teoría de Spires, que convierte la metaficción en un modo narrativo, y homologa la metanovela con otras dos categorías, todas ellas emparentadas en tanto que relatos *escritivos* o ensimismados (o narcisistas, diría Hutcheon), en seguida nos asalta un escrúpulo acerca de si esas otras dos formas de ensimismamiento novelístico constituyen sendos modos o si, por el contrario, no constituyéndolos, ponen en entredicho semejante consideración para la metanovela. En este último caso cabría preguntarse si conviene abandonar la tesis que sostiene la existencia de un modo metafactivo o si el carácter modal se desplazaría, en el árbol trazado por Sobejano, de las ramas al tronco, esto es, de la metanovela a la "escritividad".

Catálogo de catálogos.

Una temprana tentativa de reducir a tipos generales la proliferante y mudable autorrepresentación de los textos narrativos se despliega a lo largo de la obra crítica que Jean Ricardou, desde los años sesenta y hasta los últimos setenta, concentró en el *Nouveau Roman* francés, tan pródigo en mañas especulares. En 1967, refiriéndose al fenómeno como *littérature du faire* y *scripturalisme* (en el que el texto apuntaba a sí mismo como texto escrito que involucra activamente a

METAFICCIÓN Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

escritor y lector), Ricardou había tratado la representación intratextual que afecta a los dos niveles que él considera en su análisis, el de la *narración* (asimilable al discurso) y el de la *ficción* (asimilable a la historia), ya fuera que el primer nivel dominara el segundo (el caso de la metaficción), ya fuera a la inversa (el paradigma del relato realista). En el mismo lugar dedicó un capítulo a “l’histoire dans l’histoire”, es decir a la *mise en abyme* como argucia que menudea en la nueva novela francesa; y en 1971 examinó un nuevo tipo de autorrepresentación que afectaba de modo singular a la literalidad del texto y que dividió en dos manifestaciones virtuales, una en el dominio sintáctico y otra en el léxico. Esas categorías, nacidas del estudio de una muy concreta escuela novelística francesa, reciben en 1975 un tratamiento abstracto y sistematizador por el que obtienen valor teórico general. Ricardou ofrece la siguiente *croix de l’autoreprésentation*:



Por *autoreprésentation* Ricardou entiende “l’ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres”. Dichos mecanismos pueden operar intradimensionalmente (de modo horizontal), interesando sólo a la narración o a la ficción, o bien interdimensionalmente (de modo vertical), modelizando aspectos de una de las dos dimensiones conforme a la otra.

Desde una perspectiva muy distinta, pese a compartir ambos todavía la fe en el estructuralismo, en 1970 Robert Scholes construye otra tipología. Juzga que la metaficción es una réplica de los jóvenes novelistas norteamericanos al desafío que ha supuesto el moderno torrente de la teoría y la crítica literarias y, a través de esa óptica temporalista, clasifica las tendencias críticas para derivar de la manera más natural las clases de la metanovela, no obstante asegurar que el “méta-récit intègre au procès narratif toutes les perspectives qu’offre la critique”. Elabora un cuadro de doble entrada sobre la premisa de que ciertas escuelas críticas ponen el acento en lo que llama formas esenciales, y ciertas otras lo ponen en las formas existenciales, ya de la ficción, ya de la realidad. El resultado muestra cuatro direcciones críticas: la crítica formal (ficción/existencia: interesada por el funcionamiento de la ficción); la crítica estructural (ficción/esencia: aplicada al desentrañamiento de los principios esenciales de un género, de los que cada obra es un caso ejemplar); la crítica sociológica (realidad/existencia: interpreta las obras desde nociones predeterminadas y rígidas de lo que es la existencia); y la crítica filosófica (realidad/esencia: suele cercar los valores esenciales que rigen la experiencia literaria). De acuerdo con esta cuadrícula, Scholes estima que es posible definir cuatro formas de metarrelato: el formal, el estructural, el sociológico y el filosófico. Cuatro años después, en su *Introducción al estructuralismo en la literatura*, no pudo reprimir la tentación de anexas un epígrafe sobre “La visión del estructuralismo en la novela contemporánea” donde Barth, Coover, Iris Murdoch y John Fowles (nombres puntuales y pun-

tales en cualquier exploración de la práctica metafictiva) ejemplifican el paso de una literatura de la existencia (existencialista) a otra de la esencia (estructuralista).

Primero en las páginas de *Poétique*, luego en el volumen antes mencionado, Linda Hutcheon fija cuatro modalidades del narcisismo narrativo y describe sus engranajes. Si, por un lado, considera que la metaficción se incardina en el auge que en la cultura contemporánea ha experimentado toda suerte de reflexividad (en el teatro, la lírica, el cine, la publicidad, etc...), fenómeno que puso en prevención a numerosos críticos de los setenta, renuentes a ver en la metanovela poco más que una boga sobreinflada —y proclives, por lo mismo, a identificar la reflexividad narrativa con un determinado período—, por otro lado no duda en afirmar que “is a part of a long novelistic tradition”. Hutcheon señala los flancos vulnerables de las tipologías de Ricardou y Scholes antes de descubrir la suya, configurada como un sistema categorial más amplio que el de aquéllos. Parte de una distinción fundamental entre textos diegéticamente autoconscientes, que se presentan como una narración, y textos conscientes de su constitución lingüística, que se presentan como lenguaje. Cada una de estas realizaciones de la autoconsciencia puede manifestarse en dos variedades, *overt* y *covert*, que decidimos traducir por explícita e implícita. En la variedad explícita, la autoconsciencia se revela mediante tematizaciones o alegorías de su diégesis o textura lingüística; en la variedad implícita, la autorreferencia resulta interiorizada, actualizada en el propio texto.

La metaficción diegética explícita (*overt diegetic narcissism*, en términos de Hutcheon) pone el acento en el poder del narrador para crear mundos y en la función activa que le corresponde al lector en la construcción del universo ficticio. Es frecuente que se sirva de un código narrativo que se parodia con la complicidad del receptor. La *mise en abyme* queda encuadrada en esta categoría. La metaficción diegética implícita (*covert diegetic narcissism*) utiliza unas leyes constructivas que se dan por supuestas en el lector pero que en ningún momento se verbalizan en un enunciado obvio dirigido por el autor (o narrador) a su lector (o narratario); así, el acto de lectura “becomes one of actualizing textual structures”. En aras de lograr una recepción eficaz del texto como mensaje autorreferencial, esta forma metafictiva favorece ciertos modelos estructurales, de los que Hutcheon destaca cuatro: la trama detectivesca, la fantástica, el juego y el erotismo. La metaficción lingüística explícita (*overt linguistic narcissism*) pone el acento en el alcance del poder inherente al lenguaje fictivo, exhibiendo la naturaleza puramente verbal de la narración por medio de diversas estrategias. Por ejemplo, mediante la parodia de un estilo (epocal o individual); reclamando la atención del lector sobre la materialidad de las palabras que, impresas sobre papel (y, dado el caso, iluminadas en el monitor de un ordenador), conforman el texto; o bien con el recurso del juego léxico tematizado, de ordinario *puns* o anagramas. La metaficción lingüística implícita (*covert linguistic narcissism*), en fin, semeja tomar las palabras como “sounds, letters, syllables to be materially manipulated by writer and reader”, materia prima para un juego generativo que en ocasiones deviene gratuito cuando no críptico. No es infrecuente que los artificios que se dan en esta variedad se queden en meros generadores pretextuales, como es el caso de los lipogramas o los anagramas de los que germina toda una historia (en la novela francesa contemporánea, desde Roussel a Perec).

El inventario de Hutcheon, confeccionado sobre dos pares de rasgos cruzados, *covert/overt* y *diegetic/linguistic*, reúne todas las condiciones de seducción para quien aspire a un sistema clasificatorio razonable y flexible; sin embargo, no tiene en cuenta ciertos aspectos del fenómeno autorreferencial que se nos antojan primordiales en cualquier bosquejo de una tipología: (a) las transgresiones como criterio diversificador; (b) la contingencia de la sobreinterpretación en las formas implícitas de narcisismo narrativo; o (c) la acotación especificativa de los términos comúnmente barajados como sinónimos, aspectos los tres de los que nos ocuparemos en la última parte de este trabajo.

La última variedad en la clasificación de Linda Hutcheon es prueba elocuente de la generosidad con que ésta ha sido concebida. Se correspondería con la autorrepresentación horizontal

METAFICCION Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

literal de Ricardou y, *mutatis mutandis*, quedaría inscrita en la ficción experimental o “aleatoria” que Patricia Waugh descarta como tendencia de la metanovela. No se crea que esta exclusión es síntoma, en el libro de Patricia Waugh, de un criterio discernidor estricto, como tampoco lo es de una tipología clara. En realidad, con tres apoyaturas terminológicas, como son *surfiction*, *self-begetting novel* y *fabulation*, tomadas respectivamente de Raymond Federman, Steven Kellman y Robert Scholes, diseña una suerte de “espectro de la metaficción”, la cual queda convertida en “an elastic term which covers a wide range of fictions”. En un extremo del espectro Waugh ubica la novela que tematiza la ficcionalidad misma con el fin de explorarla (ahí sitúa la novela *self-begetting* y deducimos que también la *surfiction*). En el centro coloca los textos que, aun mostrando indicios de inseguridad formal y ontológica, permiten ser interpretados sin oponer resistencia (a éstos los encasilla en el *new realism*). En el otro extremo emplaza las narraciones que, recusando el realismo de forma amplia, delinean el mundo como una construcción de sistemas semióticos en competencia “which never correspond to material conditions” (y ahí sitúa la *fabulation*). El “espectro metafictivo” postulado por Patricia Waugh apenas puede ser reciclado para un uso crítico general, aunque la sugerencia de proscribir del mismo aquellas formas de experimentalismo narrativo que desafían la paciencia y la inteligencia del lector a cambio de calderilla semántica (para las que tal vez no sea descabellado proponer el término *antinovela*, sin querer entrar en conflicto con el concepto de Sobejano) no sea en modo alguno desdeñable.

Detengámonos, para concluir este repaso acelerado de las principales tentativas tipológicas —en el que irremediamente han sido sacrificadas algunas de las sincrónicas y todas las diacrónicas—, en el esquema que Robert Siegle “ofrecería si fuera” —dice él— un estructuralista tradicional. De nuevo la doble entrada ya familiar, una para el modo, que Siegle divide en *representativo* y *constitutivo*, y otra para el foco, distribuido en *referencial* y *reflexivo*, según la atención se dirija fuera del texto o se fije en el propio texto. Cuatro son las categorías resultantes: (a) Realismo (modo representativo/foco referencial); (b) Irrealismo (modo constitutivo/foco referencial); (c) Mecánica y suposiciones del saber y el mostrar (modo representativo/foco reflexivo); y (d) Mecánica y suposiciones del componer, interpretar, estructurar y formular (modo constitutivo/foco reflexivo). Volvemos a encontrar nuevos collares que no disfrazan los perros que los llevan, pero un apunte en el último collar nos advierte de que “here (...) theory menaces all the stable reference points of metaphysics, point of view theory, and other equivalent contenders for a center from which one can stabilize, fix, and survey the field of narrative”. Mitigando el tono apocalíptico, reconocemos la misma alerta que antes había aconsejado a Patricia Waugh prescindir de la narración “aleatoria” y convenimos en ella. La cuadrícula de Siegle no es ni más ni menos eficaz que las anteriores. Demuestra su virtualidad en la aplicación de quien la ha elaborado, pero no produce el efecto de convertir en obsoletas las otras porque no las reemplaza.

Algunas bases para el bosquejo de una tipología.

La caducidad que aflige las clasificaciones vistas y la convicción de que terciar con otra distinta no iba —por ahora— a abarcar *absolutamente* todas las expresiones autorreferenciales de un texto narrativo nos ha disuadido de la tarea ímproba de elaborarla. Así, más modestamente, nos contentamos con exponer algunas de las bases sobre las que creemos que debería alzarse una posible taxonomía de las manifestaciones metafictivas. Tirar del hilo de los aspectos que se ventilan para forzar una tipología frágil hubiera sido frívolo, amén de sarcástico a la luz de la inspección llevada a cabo. Una labor como la que rehusamos acometer no habría de soslayar las dimensiones en las que puede producirse un fenómeno reflexivo: la del enunciador, la de la enunciación (el acto elocutivo), la del enunciado (el discurso y la diégesis), la de la recepción y la del receptor.

(1) Al analizar la ambigüedad en una novela de Christine Brooke-Rose, Slomith Rimmon-Kenan destacó dos técnicas que problematizan la estanqueidad de los estratos de una narración:

las configuraciones analógicas y las interferencias entre niveles narrativos. Dentro de las analógicas se incluirían las diversas especies de *mises en abyme*; en cuanto a las interferencias, éstas no serían sino violaciones de fronteras estructurales, constituirían —digámoslo con su nombre— *metalepsis*. Proyectar esas técnicas sobre la autorreferencialidad fictiva permite delinear dos modalidades metafictivas: aquellas que se expresan mediante *metalepsis* y aquellas que no violentan ninguna frontera estructural del relato. Hemos optado, en esta segunda modalidad, por omitir el término “analogía”, por cuanto hay recursos no transgresivos en la metaficción que no por ello se convierten en analógicos. La modalidad *metaléptica* presenta una jerarquía de niveles distorsionada o rota, lo que ocasiona una desconcertante brecha de comunicación entre éstos; digamos que se trata de un fenómeno transdiégetico. Por el contrario, en las formas no metalépticas, los personajes permanecen reclusos en su cronotopo y los agentes de la enunciación (y/o recepción), más o menos locuaces, respetan el coto diégetico. Con lo dicho no se niega la posibilidad de formas metafictivas mixtas, como la *mise en abyme* metaléptica, o la que Dällenbach califica de aporética, más corrientes de lo que pudiera creerse. Douglas Hofstadter ha llamado a las transgresiones que representa la *metalepsis* “bucles extraños” (*strange loops*), y a los sistemas que contienen algún bucle “jerarquías enredadas” (*Tangle Hierarchy*). “El fenómeno del ‘Bucle Extraño’ ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida”, en tanto que una “Jerarquía Enredada aparece cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico”. Ejemplos de estas chocantes estructuras imposibles son la banda de Moebius o la botella de Klein, en las que las nociones de interior y exterior quedan desautorizadas.

Comoquiera que, según se va viendo, la noción de *metalepsis* se haría central dentro del bosquejo de una tipología, y siendo que se define como una transgresión de los niveles narrativos, no queda más remedio que fijar qué entendemos por “nivel narrativo”. En este punto seguimos, con alguna rectificación, el esquema de la comunicación narrativa pergeñado por Seymour Chatman, que comprende cuatro personas fictas (autor implícito, narrador, narratario y lector implícito), involucradas en el proceso de enunciación y recepción, y un número indeterminado de personajes (o actantes) que pueblan el universo espacio-temporal creado por el enunciado. Las cuatro personas fictas, aunque corrientemente no pasen de ser funciones narrativas, son susceptibles de adquirir caracteres antropomórficos, es decir voz y circunstancia, con lo que se situarían en posición de transgredir los confines que las limitan. Dichos confines demarcan tres universos, el de la enunciación, el del enunciado, y el de la recepción. Esos tres universos admiten una estratificación en niveles de acuerdo con las diversas instancias narrativas intersubordinadas, a cada una de las cuales le corresponde una instancia receptora (que insta la recepción y cierra, por consiguiente, el circuito comunicativo). De este modo, al autor implícito le corresponde un lector implícito; al narrador extradiegético, un narratario extradiegético; al narrador intradiegetico, un narratario intradiegetico; al narrador hipodiegético, un narratario hipodiegético, y así sucesivamente.

Salvo en el supuesto de un narrador intradiegetico o, *a fortiori*, hipodiegético, los involucrados en la emisión y en la recepción del mensaje narrativo no aparecen ficcionalizados; ni sus mundos textualizados. Cuando esto ocurre (cuando el narrador extradiegético, mediante injerencia en el discurso transmite a su narratario información relativa a su circunstancia —física, anímica, biográfica o profesional— como narrador) sin pretender inducir en el destinatario una valoración de carácter ideológico o moral acerca de los actantes y las acciones de la diégesis (como sucedía en las intrusiones autoriales frecuentes en la novela decimonónica), nos hallamos ante una índole de *metalepsis* peculiar en la que no se produce transgresión de niveles, sino transgresión de la ley tácita del contrato narrativo que prescribe el comedimiento (y aun la veladura de la voz) del narrador extradiegético (y con más razón del autor implícito) en lo concerniente a su condición de constructor de un universo verbal.

METAFICCIÓN Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

Hay que distinguir, pues, dos modalidades metafictivas: una transgresiva o *metaléptica*, que comprendería aquellos relatos en los que un narrador (o narratorio) se entromete en un nivel narrativo inferior, aquéllos en los que un personaje efectúa una incursión en el nivel narrativo superior y, por último, aquéllos en los que el autor implícito rompe su silencio para dar noticia de su coyuntura elocutiva. La segunda modalidad sería la no metaléptica, bajo cuyo dominio caerían todos los fenómenos autorreferenciales que no implicaran interferencia de niveles, dentro de la cual sería fácil desglosar dos conjuntos, uno formado por las estructuras especulares (*mises en abyme*) y otro constituido por los ademanos metafictivos no reflexivos, sobre el que en seguida volveremos.

(2) Sería oportuno revisar la dicotomía entre formas metafictivas implícitas y explícitas, que opera —aunque sólo Linda Hutcheon hace de ella criterio regulador de su taxonomía— en la mayor parte de los intentos clasificatorios habidos hasta el momento. Los artificios de las formas explícitas no oponen ninguna dificultad a su detección y análisis, tanto menos si son metalépticos, pero las argucias implícitas amenazan con abrir una tronera en el rigor analítico por donde bien podría deslizarse cualquier lectura alegorizante que transmutara una historia —cualquier historia, puesto que su sentido quedaría fiado a la sagacidad del crítico para establecerlo— en una vasta metáfora de la afección o desafección entre emisor y receptor, escritor y escritura, o cualquier otro “tema” metafictivo. Contra este riesgo alertaba en 1977 Lucien Dällenbach, contra el riesgo de “alegorizar el texto —es decir: [de] considerar su dimensión referencial como un mero disfraz”, y él mismo brindaba respuestas a la cuestión de los principios hermenéuticos que deben orientar la lectura y, al tiempo, impedir las desmesuras interpretativas: a) es el conjunto del texto el que da sentido a cada uno de sus segmentos; leer uno de éstos como signo reflexivo debe estar autorizado por la totalidad del relato; b) se impugna la aplicación de la *alegoresis* a textos — en los que la reflexividad no se halle sistematizada. De todos modos, las consideraciones del teórico francés no ahorran plantearse si las formas autorreferenciales implícitas deben ser alojadas en una hipotética tipología. No se pone en duda la existencia de mecanismos encubiertos (la propia Hutcheon lo ha demostrado irrefutablemente), sino su grado de perceptibilidad objetiva. Aunque sin suscribir por completo el programa de investigación empírica que postula Douwe Fokkema, que comporta la práctica proscripción del ejercicio interpretativo tradicional, sí estamos de acuerdo en la conveniencia de utilizar, como antídoto contra el personalismo brillante y autoritario que condiciona la lectura de una obra (de un autor o de un período), su principio de *intersubjetividad*. Así, las expresiones metafictivas implícitas, como serían el recurso a ciertas estructuras narrativas devenidas en lugares comunes, o ciertos usos idiomáticos que ostenten marcas pretendidamente inequívocas, deben ponerse en una cautelosa cuarentena hasta que su estudio minucioso procure una objetivación fuera de toda duda. Lo mismo vale para la parodia y, en general, las prácticas literarias transtextuales, en término de Genette, tan vecindadas al territorio de la autorreferencia. No escaparía a la exclusión preventiva que proponemos el amplio abanico de ardidés con que actúa el “ilusionismo” lingüístico, que toma el lenguaje como materia maleable, mecano, puzzle, sistema musical, en suma, como materia prima de juego. A menos que tales artificios conformaran una referencia a la narración como sistema, yendo más allá del entretenimiento autoindulgente.

(3) Dentro de esa especie de cajón de sastre en que han parado las formas no metalépticas habría que tratar de poner un poco de orden. En los supuestos en que no se produce transgresión de niveles narrativos y, sin embargo, el texto porfía en desnudar su andamiaje o en proclamar la falacia de la realidad unívoca y estable por medio del socavamiento del pacto narrativo, es posible diferenciar numerosos recursos. Éstos, habida cuenta de la cuarentena decretada para las formas encubiertas, se agrupan en dos haces. El primero lo constituiría la multiplicidad de *mises en abyme*, en las que es infrecuente hallar rastros del enunciador, puesto que, salvo excepciones que se intersecan con formas del segundo haz, lo normal es la integración en el tejido textual, sin que sea necesaria la utilización de conmutadores del discurso (los *shifters* de Jakobson). El segundo haz de recursos lo formaría la reunión de todos aquellos enunciados que se aproximaran a la

especulación literaria (teoría, crítica, arte poética), siempre y cuando ésta tuviera como motivo el texto en cuestión. Así, es posible reconocer hasta tres variantes con arreglo al enunciador. Una primera en la que el narrador (o, en su defecto, el autor implícito) inserta un comentario sobre sí mismo en cuanto enunciador, sobre lo narrado, sobre el proceso de narrar, o sobre la lectura del texto. A este comentario sería adecuado denominarlo, con Fredric Jameson, *metacomentario*. Estas intrusiones difieren, en su carácter crítico-teórico, a menudo impregnadas de ironía, de las que protagonizaban los narradores de la novela decimonónica, así como también en la distancia objetivadora que establece el narrador, consciente por lo común de su profesión de fingidor, cuyo objetivo suele ser desengañar al lector (prevenirle contra las trampas de la ideología en su sentido más lato). En la narración decimonónica, por el contrario, el tono de las intrusiones suele ser circunspecto (salvo en la tradición inglesa derivada de Sterne y Fielding), el asunto de las mismas es moral o ideológico, y acata la voluntad de inculcar unas convicciones en el lector. Incluso los mecanismos de inserción de esos comentarios son diferentes, pues en la narración decimonónica se recurre con frecuencia a conmutadores propios del discurso histórico. Una segunda variante la representan los enunciados atribuidos a personajes de la diégesis, que se transforman así en depositarios de las lucubraciones del narrador. El ejemplo más elocuente se encuentra en los personajes novelistas, escritores o, en fin, artistas, cuyas ideas sobre la creación pueden resultar una plasmación de la poética subyacente a la obra a la que ellos pertenecen. La tercera variante es la de los enunciados cuyos indicios de enunciación tienden a cero y, por consiguiente, no son atribuibles sin vacilar al narrador o a los personajes. Se trata de cuñas digresivas que suspenden la diégesis e incluso la voz del narrador, apareciendo de manera abrupta como explosiones en medio del relato. En ninguno de los casos señalados se conculca la jerarquía de los niveles narrativos, pero, dentro del respeto aparente de éstos, se procura al receptor un conocimiento de los secretos del hacedor, de su utillaje, que resquebraja su *suspension of disbelief* y lo deja enfrente de un *constructo*.

(4) En la bibliografía sobre la materia que tratamos ha sido corriente utilizar los adjetivos *autoconsciente*, *autorreferencial*, y *autorreflexivo* (y sus familias léxicas) como sinónimos. Saliendo al paso de esta inercia, sería saludable preconizar un uso estricto, técnico, de esos términos. La incomodidad que produce la falta de discriminación ya fue denunciada por Robert Siegle, para quien esta clase de adjetivos “depends upon metaphors of selfhood and consciousness that seem confusing and misleading when we are talking about a text rather than a person”. Siegle abogó por hablar, sin más, de *reflexivity*. Dos años después, el novelista y crítico Raymond Federman decidió especificar las nociones de autoconsciencia y autorreflexividad, aunque previamente se curó en salud advirtiendo que la frontera que las separa es de lo más difusa. Se puso en el lugar del lector para emitir el siguiente dictamen: la autoconsciencia exaspera al lector porque le involucra en una relación de convivencia con el autor en virtud de la cual debe rastrear los resortes que activan el significado del texto, las claves de descodificación; la autoconsciencia “functions as a window that opens from the outside into the text”. Por el contrario, la autorreflexividad suele fascinar al lector, puesto que lo convierte en observador privilegiado de una relación enigmática: la que entabla el creador con su creación, olvidado (o fingiéndolo) de la presencia de un testigo tras la bambalina de la recepción; la autorreflexividad “functions like a mirror inside the text”. En la elucidación de Federman se echa de menos el término que justamente da título a su trabajo: *self-reflexive*, sin duda porque a su juicio éste alude genéricamente al fenómeno y recubre los dos polos de su antinomia. Nuestro planteamiento difiere considerablemente del enfoque fenomenológico de Federman.

En principio es necesario separar *autoconsciente*, en razón de la plusvalía metafórica con que se utiliza, de *autorreflexivo* y *autorreferencial*. Sólo será lícito recurrir al calificativo para aplicarlo a figuras (narrador o narratorio ficcionalizados, personajes) o funciones susceptibles de encarnar en figuras antropomórficas (autor y lector implícitos), siempre que cobren consciencia de su posición en la jerarquía ontológica inherente al sistema narrativo. Únicamente restituyen el valor figurado al concepto podrá afirmarse que un texto es “autoconsciente”. En cualquier

METAFICCIÓN Y METAFICCIONES: DEL CONCEPTO Y LAS TIPOLOGÍAS

caso, un texto sí puede *referirse y/o reflejarse* por medio de ciertos dispositivos cuya enumeración y análisis requeriría mucho espacio. De manera sintética diremos que un texto se hace *autorreferencial* cuando atenta contra la implicación patética del lector en el mundo ficcional por el procedimiento de desviar el referente desde el mundo representado al discurso lingüístico que lo crea y transmite. Diremos que un texto es *autorreflexivo* cuando *refleje*, esto es, reproduzca analógicamente un segmento de cualquiera de los estratos que lo organizan en una estructura significativa, aunque lo más común es que dicho segmento corresponda a la historia. Ni que decir tiene que estas propiedades metadiscursivas no son excluyentes y pueden darse en un mismo texto e incluso en un mismo enunciado.

Hasta aquí cuatro apuntes que reclaman ya su expansión para dar cuenta, entre otros aspectos, de los segmentos autorreferenciales enmarcados en un discurso narrativo no metafictivo. Y dejamos incólume la dimensión semántica de la metanovela, así como el examen de su carácter subversivo o subrogativo del realismo. A propósito de esto último, un teórico, crítico y, antes que nada, novelista, David Lodge, ha confesado que para él "metafiction has been particularly useful as a way of continuing to exploit the resources of realism while acknowledging their conventionality". Pero junto a esas palabras de gratitud, otra no menos ilustre teórico, crítico y, antes que nada, novelista, Christine Brooke-Rose, nos confía que "there are many more interesting things to write about than the writer's difficulties with representation". Y es que, aunque a algunos se nos siga antojando no menos necesario que emocionante hurgar en las sombras del obrador del artista, suena cada vez más estentórea la erupción de John Barth en *Lost in the Funhouse* con que cierra Patricia Waugh su libro: "Oh God comma I abhor self-consciousness".



El artículo anterior fue redactado en el otoño de 1993. Desde entonces ha seguido manando la bibliografía sobre el tema. En el ámbito hispánico, por ejemplo, han aparecido no menos de tres libros que abordan desde ángulos distintos el estudio de la narración metaficcional. A finales de 1993 llegó a las librerías *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis), de José M^a Pozuelo Yvancos, en cuyo último capítulo se explora el carácter metafictivo de un cuento cortazariano, "Las babas del diablo", con el fin de demostrar, entre otras cosas, cómo incluso en la opacidad de ciertos textos autorreferenciales la "interpretación trabaja siempre en orden de su resistencia al caos" (pág. 247). Ha sido ésta la aportación más enjundiosa de cuantas se han publicado en estos dos años, lo que no debe considerarse demérito para dos títulos publicados con pocos meses de diferencia en la editorial Júcar, los de Ana M^a Dotras, *La novela española de metaficción* (Gijón: Júcar, 1994) y Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* (Gijón: Júcar, 1994). Dotras maneja el concepto de metaficción que arranca en Alter y consagra Waugh, pero no entra en la cuestión taxonómica; Carlos Javier García, por el contrario, prefiere formular su propia definición, que resulta restrictiva ("La metanovela es la novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela, inquiriendo en su proceso en la relación de la ficción con la realidad", pág. 28), y ensayar una tipología de sólo dos modalidades generales (metanovela discursiva y metanovela especular) que no da alojamiento a todas las variedades de relato autorreferencial.

En una investigación en curso examino el problema de la autorreferencia ficcional en el marco teórico de la semántica y la pragmática de la ficción, único donde parece posible encajar las aporías que el fenómeno de la reflexividad comporta.