

Recursos metaficcionales en la construcción de la narrativa contemporánea

METAFICTIONAL RESOURCES IN THE CONSTRUCTION OF CONTEMPORARY NARRATIVE

Margarita Salazar-Mendoza*

Resumen: En la narrativa contemporánea ha surgido un conjunto de novelas que se distingue por organizar su contenido mediante los recursos metaficcionales. Esa clase de composición literaria exige un lector más comprometido, que se pregunta por la delgada línea que separa a la realidad de la obra como un artefacto que la reconstruye. Este estudio tiene su fundamento hermenéutico en conceptos como la construcción en abismo, el autor y el receptor. Asimismo, reflexiona sobre el uso de la lengua y la poética en *Claus y Lucas*, de Agota Kristof; *Fortuna*, de Hernán Díaz; y *Los árboles*, de Percival Everett. La elección de dicho corpus fue motivada por el éxito editorial de las obras, que habla de la amplia recepción de que han sido objeto. Finalmente, se analiza el estilo y los rasgos creativos de estos textos que, de una manera u otra, llevan al cuestionamiento de la realidad.

Palabras clave: narrativa; novela; metaficción; estructura

Abstract: In contemporary narrative, a group of novels has emerged that distinguishes itself by organizing its content through metafictional resources. This type of literary composition demands a more engaged reader, one who questions the fine line separating reality from the work as an artifact that reconstructs it. This study is grounded in hermeneutical concepts such as construction in abyss, author, and reader. It also reflects on the use of language and poetics in *Claus and Lucas* by Agota Kristof; *Fortuna* by Hernán Díaz; and *The Trees* by Percival Everett. The selection of this corpus was motivated by the publishing success of the works, which speaks to their broad reception. Finally, the study analyzes the style and creative features of these texts, which, in one way or another, lead to a questioning of reality.

Keywords: narrative; novel; metafiction; structure

* Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
Correo-e: masalaza@uacj.mx
 ORCID 0000-0002-5599-4626
Recibido: 14 de junio de 2024
Aprobado: 6 de abril de 2025



PRÓLOGO

La producción de obras artísticas cambia según pasa el tiempo, sin embargo, hay un elemento esencial que todas tienen en común. Erich Auerbach, en su reconocida *Mimesis* (1996), hace un espléndido recorrido desde el siglo VIII a. C. hasta literatura del siglo XX, pasando por el análisis de los textos homéricos y los bíblicos. El filólogo alemán afirma que cada uno de estos libros guarda relación estrecha con la realidad. Su ensayo es un estudio comparado basado en el concepto aristotélico ‘imitación’. La cuestión, de acuerdo con su disertación, es que la realidad se transforma, se metamorfosea dentro de la ficción literaria, pero siempre es la base de la creación.

Esto último, aunque explicándolo de distinta manera, es lo que plantea Tomás Albaladejo Mayordomo en *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1998). Ahí expone la ley de los máximos semánticos mediante

una clasificación tripartita. El autor español indica que el mundo I se apega a lo completamente verdadero, mientras que el II surge a partir de las pautas que rigen al primero, al que califica de objetivo. El postrero, el III, se sostiene en principios que no corresponden a nuestra realidad, son “modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a estas, implicando una transgresión de las mismas” (Albaladejo Mayordomo, 1998: 27) y el planteamiento de sus propias leyes. Ejemplos de ese tipo de composición son las historias de Superman y de otros superhéroes, tan en boga en las últimas décadas.

Lo que aquí nos interesa es el mundo II, en donde el autor “elabora estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo” (Albaladejo Mayordomo, 1998: 27). La historia presentada puede o no contener situaciones no verdaderas, pero posibles (Albaladejo Mayordomo, 1998: 26-27) a las que llamamos ‘ficción



Dibujo holístico-espacial 5, serie B (2024). Técnica: hoija de oro, grafito: Gabriel Huerta.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

verosímil', es decir, aunque no son hechos de la realidad objetiva, podrían serlo.

De tal suerte, los narradores literarios abordan fuentes del mundo real mediante las reglas que lo rigen y crean argumentos que, no por ficticios, son inverosímiles. Así, por una parte, el lector sabe que se encuentra ante una obra de ficción, y por otra, participa del juego, se adentra a un contenido cuya delgadísima línea separa la trama creada de la realidad que la circunda. Esa frontera puede propiciar dos actitudes: o el receptor prefiere aquellas novelas que le narran una historia en la que se interna, y que funciona como una escapatoria, un entretenimiento; o disfruta el hecho creativo, entendiendo que parte, sí, de la realidad, pero que la reconstruye.

En la literatura contemporánea, en su diversificación, han proliferado las marcas que aluden a la misma génesis escritural. También el lector ha cambiado, ya no solo existen receptores de obras que introducen al narratorio como testigo pasivo. En las últimas décadas, una parte del público desea acercarse a textos que implican un reto a su inteligencia, ya no cree a pie juntillas aquellas tramas en que aparecía la omnisciencia, ahora quiere enterarse de las circunstancias que componen una historia e internarse en los vericuetos propios del acto creador.

Al conjunto de rasgos que ponen de manifiesto los mecanismos de la ficción y sus formas de construcción se le conoce como 'metaficción'. Con el uso de tales elementos se le muestra al lector que está ante una obra construida artificiosamente por un escritor. Fue William Gass (2000) quien introdujo el concepto, en la década de los años setenta, para referirse a una serie de procedimientos narrativos que cuestionan la frontera entre realidad y ficción. Asimismo, el pacto de la lectura —aquel en el que el lector se sumerge en la historia sin mayor complicación— se quiebra, llama la atención sobre la naturaleza ficcional del texto y su condición de artilugio. Como ejemplo de lo anterior, encontramos la presencia del autor dentro de su propia obra, la discusión

sobre aspectos de la lengua, la inclusión de un género en otro y otras técnicas similares.

A continuación, se presentan tres casos de obras narrativas que pueden ser calificadas netamente de metafictionales: *Claus y Lucas*, de Agota Kristof (2019); *Fortuna*, de Hernán Díaz (2022); y *Los árboles*, de Percival Everett (2023). En ellas aparecen recursos que, aunque presentes en la historia de la literatura, predominan en las producciones contemporáneas. Tales mecanismos se presentan ligados a diversos aspectos textuales: la organización, la voz narrativa, el tiempo y el espacio, alusiones al uso de la lengua o el género, entre otros.

LA ACTITUD DEL AUTOR RESPECTO A SU PRODUCCIÓN

La ficción que trata de la ficción se conceptualiza como 'metaficción' (Platas Tasende, 2007: 404). Esta forma de creación (no exclusiva del género narrativo) le recuerda al lector que se encuentra ante una obra 'inventada', es decir, que no debe creer indefectiblemente la historia que ahí se le cuenta, además de que descubre juicios y reflexiones sobre técnicas compositivas.

Un notable e insuperable caso de lo anterior es la obra de Agota Kristof. Esta escritora húngara publicó en 1982 una novela no muy extensa llamada *El gran cuaderno*, en 1986 vio la luz *La prueba*, y en 1992, *La tercera mentira*. En esas tres historias, íntimamente ligadas, aparecen como personajes principales Claus y Lucas, uno anagrama del otro. De ahí que, en 2007, la editorial El Aleph haya decidido reunir las —por primera vez en castellano— en un mismo volumen, como piezas de una sola obra, aunque cada una conservó su título. El conjunto fue nombrado como los entrañables protagonistas, ya que son ellos el eje que une las tres tramas (Kristof, 2019).

Claus y Lucas son dos niños gemelos que, debido a la guerra, son llevados por su madre

a la casa de su abuela, ubicada en la frontera. La anciana se niega a recibirlos, pero aun así su mamá los deja con ella. En este mundo convulso y cruel, la barbarie que el caos despliega lo abarca todo. Los pequeños poseen una inteligencia extraordinaria y muy pronto aprenden que deben utilizar cualquier recurso para sobrevivir en ese entorno salvaje. A pesar de ello, saben ofrecer remedios a quienes les rodean para ayudar a paliar la rudeza del ambiente. Sin embargo, las mismas circunstancias excepcionales que viven los obligan a tomar rumbos distintos. Al final de la primera historia se separan, y las otras dos corresponden a la existencia que cada uno llevó a partir de ese momento.

Desde el título de “El gran cuaderno” se alude al hecho escritural. La primera novedad que encontramos en este texto es la narración en plural:

Venimos de la gran ciudad. Hemos viajado toda la noche. Nuestra madre tiene los ojos rojos. Lleva una caja de cartón grande y nosotros dos una maleta pequeña cada uno con su ropa, además del diccionario grande de nuestro padre, que nos vamos pasando cuando tenemos los brazos cansados (Kristof, 2019: 8).

El uso de la primera persona del plural no solo apunta a que los protagonistas están contando su historia al unísono, sino que también es posible inferir que la voz narrativa incluye al receptor para lograr su empatía. Los niños, una vez en casa de la abuela, buscan la forma de acomodarse a su nueva vida. En el desván afirman:

guardamos el cuaderno de las redacciones, el diccionario de nuestro padre y los demás objetos que nos vemos obligados a esconder [...] La abuela habla poco en una lengua que no conocemos. No es la lengua que hablan los militares extranjeros, es una lengua completamente distinta (Kristof, 2019: 12).

La conciencia de Klaus y Lucas sobre la diversidad lingüística corresponde a una huella metafictional. Ellos saben que sus nuevas circunstancias los enfrentan a una forma de comunicación que hasta entonces desconocían.¹ Ante la incapacidad de entender a la abuela, los hermanos refuerzan el lazo entre ellos, la comprensión mutua se vuelve más profunda.

Tanto el cuaderno como el acto escritural y la mención a diversos idiomas pertenecen a la función metalingüística explicada por Roman Jakobson (1988), pues constituyen situaciones de diálogo entre los personajes y, en otro nivel, entre el texto y los lectores. Tal y como lo concebía el filósofo ruso, el metalenguaje resulta inseparable de la adquisición, desarrollo y asimilación creadora de la lengua. En ese sentido, Jakobson no solo asoció dicha función con la capacidad de sostener una comunicación de orden superior sobre el código; para él, el uso y dominio de la lengua se ejerce de forma cotidiana, ya que cualquier mensaje verbal involucra combinaciones selectivas, tanto paradigmáticas como sintagmáticas, de los constituyentes oracionales y, por tanto, conlleva el código como marco de referencia (Jakobson, 1988).

Los padres de Claus y Lucas reconocen que sus hijos: “Forman una sola persona. —Justamente, eso no es normal. Piensan juntos, actúan juntos. Viven en un mundo aparte. Un mundo solo para ellos. [...] Están demasiado adelantados para su edad. Saben demasiadas cosas” (Kristof, 2019: 25). El papá es periodista, corresponsal de guerra, así que es comprensible que los niños estén familiarizados con el uso de las palabras; de ahí que también consideren la

1 Sostiene Juan Antonio González de Requena Farré que: “en la medida en que esa reflexión metalingüística se sirve de los recursos semióticos del discurso cotidiano, no hay que suponer que existe una jerarquía lógica de metalenguajes formalmente separados; simplemente, se trata de una selección reflexiva y una negociación discursiva de los recursos semióticos que permiten significar las dimensiones metalingüísticas del discurso” (2019: 29).

adquisición de conocimientos como algo necesario: “En casa de nuestra abuela decidimos proseguir nuestros estudios sin profesores, solos” (Kristof, 2019: 26). Un apartado del texto, dedicada a “La compra del papel, del cuaderno y de los lápices” (Kristof, 2019: 30), narra cómo consiguen esos materiales. Después viene otra sección, titulada “Nuestros estudios” que, mirándola bien, explica un método:

contamos con el diccionario de nuestro padre y la Biblia que hemos encontrado aquí en casa de la abuela [...] Damos lecciones de ortografía, de redacción, de lectura, de cálculo mental, de matemáticas y hacemos ejercicios de memoria. Usamos el diccionario para la ortografía, para obtener explicaciones y también para aprender palabras nuevas, sinónimos y antónimos. La Biblia nos sirve para la lectura en voz alta, los dictados y los ejercicios de memoria. Nos aprendemos de memoria, por tanto, páginas enteras de la Biblia (Kristof, 2019: 33).

Los hermanos cuentan, por ejemplo, en qué consiste una lección de redacción.

Uno de nosotros dice:

—El título de la redacción es: «La llegada a casa de la abuela».

El otro dice:

—El título de la redacción es: «Nuestros trabajos».

Nos ponemos a escribir. Tenemos dos horas para tratar el tema y dos hojas de papel a nuestra disposición (Kristof, 2019: 33).

Si revisamos, nos daremos cuenta de que esas son justamente las características del texto de Kristof; más aún, los pequeños explican que si la redacción ha sido calificada por ellos como bien realizada, “podemos copiar la redacción en el cuaderno grande” (Kristof, 2019: 34), paráfrasis del título de esta primera novela.

La voz narrativa agrega: “Para decidir si algo está «bien» o «mal», tenemos una regla muy sencilla: la redacción debe ser verdadera. Debemos escribir lo que es, lo que vemos, lo que oímos, lo que hacemos” (Kristof, 2019: 34). Más adelante, se aclara qué “está prohibido decir” y qué “está permitido escribir” (Kristof, 2019: 34). Constantemente, se discute sobre esto, así el lector se ve obligado a preguntarse si al plasmar algo en el papel se asienta la realidad o es pura invención. La escritura avanza, se fuga y regresa sobre sí misma.

Examinado con cierto detenimiento este capítulo, es notorio que funciona como la poética de la autora, o por lo menos, de la primera parte de *Claus y Lucas*. Hay aquí una reflexión sobre la objetividad y la subjetividad, la precisión de las palabras, la vaguedad de aquellas que definen sentimientos y la descripción fiel de los hechos. Es decir, esta parte del libro corresponde al sistema de principios, conceptos generales, modelos y metalenguaje del género literario en el que se embarcan ambos niños. Esto es un aviso innegable para el lector, quien conforme avance en la lectura penetrará en el estilo de Kristof a través de la voz narrativa de los gemelos.

Las otras dos novelas no están desligadas de “El cuaderno grande”. Esta primera entrega termina cuando uno de los hermanos cruza la frontera y el otro regresa a la casa de la abuela, quien para entonces ya ha muerto. Cabe preguntarnos si el título de la segunda parte —“La prueba”— alude a un examen para los protagonistas o para quien lee. En cuanto a “La tercera mentira” ¿es una advertencia para el receptor?

El protagonista de “La prueba” es Lucas, a quien llaman el Idiota. Él mismo explica: “sufro una enfermedad nerviosa a causa de un traumatismo psíquico de la infancia, durante la guerra” (Kristof, 2019: 158). En esta sección muere el padre de los muchachos al intentar cruzar la frontera. Al ser presionado por los soldados para reconocer el cuerpo, Lucas declara: “Lo único que

veo es que no es de este pueblo. Su ropa no es de aquí. Nadie lleva ropa tan elegante en nuestro pueblo” (Kristof, 2019: 159). El joven está solo, durante el día atiende la granja, pero de noche deambula por las calles desiertas de la localidad. A veces, toca la armónica en cafés y bares, visita constantemente el cementerio y continúa escribiendo. Sin embargo, se olvida de lo que debe hacer para subsistir, casi como si se dejara morir.

“La tercera mentira” inicia con Claus en la cárcel: “Yo no soy un delincuente. Si estoy aquí es porque no tengo los papeles en regla y mi visado ha caducado. Además, he contraído deudas” (Kristof, 2019: 318). En un diálogo con su casera, esta le pregunta:

—Dígame, ¿qué escribe?

—Lo que escribo no tiene importancia.

Ella insiste:

—Me gustaría saber si escribe cosas verdaderas o inventadas.

Le contesto que trato de escribir historias verdaderas, pero que, en un momento dado, la historia se hace insoportable por su misma verdad y entonces me veo obligado a modificarla. Le digo que intento contar mi historia, pero no puedo, no tengo valor, me hace demasiado daño. Entonces lo embellezco todo y describo las cosas no como sucedieron sino como yo querría que hubieran sucedido.

Ella dice:

—Sí. Hay vidas más tristes que el más triste de todos los libros.

Yo digo:

—Exactamente. Por muy triste que sea un libro, nunca puede ser tan triste como la vida (Kristof, 2019: 320).

Más adelante, el lector se entera de que el personaje “no se llama Claus” (Kristof, 2019: 376), lo cual despierta sus sospechas respecto a toda la historia.

Oscar Wilde, en su ensayo *La decadencia de la mentira*,² afirma:

Una de las principales causas a las que cabe atribuir el carácter curiosamente insustancial de casi toda la literatura de nuestra época es sin duda la decadencia de la Mentira como arte, ciencia y placer social. Los historiadores antiguos nos dieron deliciosas ficciones en forma de hechos; el novelista moderno nos presenta hechos insulsos bajo guisa de ficción (2004: 16).

Luego se refiere a la necesidad de aderezar, arreglar, adornar. El autor irlandés critica acremente a todos aquellos escritores que se encuentran la vida cruda y la dejan sin cocer. En específico, habla de Émile Zola, de quien sostiene que su obra es mala, no desde el punto de vista moral sino artístico, ya que describe las cosas tal y como suceden. En la novela —afirma Wilde— se debe crear la vida, reinventarla, no copiarla, pues el fin del arte no es la verdad sino la belleza compleja. Precisamente, el lector se enfrenta a una forma estética artificial y verosímil, y a un lenguaje específico, el literario. Esa conciencia del receptor es uno de los propósitos metaficcionales.

Regresando a la tercera novela de Kristof, Claus cuenta: “Así pude comprarme hojas de papel, un lápiz, una goma y un gran cuaderno en el que anoté mis primeras mentiras” (2019: 349). Encontramos ahora una voz en singular. ¿Se trata de un solo protagonista desdoblado o, efectivamente, existieron los dos hermanos en la misma historia? El arte consiste en seducir y

2 Incluso ese texto es metaficcional, lo cual se hace explícito en el siguiente diálogo:

“Cyril: ¡Conque escribiendo un artículo!

Vivian: Mi artículo no es sino una advertencia saludable y valiosa.

Cyril: ¿De qué trata?

Vivian: Pienso titularlo «La decadencia de la mentira»” (Wilde, 2004: 13).

encantar, en el placer intelectual que provoca, tal como acontece en la obra de la escritora húngara.

NARRATIVA DENTRO DE LA NARRATIVA

En narratología se habla de los diversos niveles que ocupan las narraciones subordinadas unas a otras, tal como estudia Gérard Genette (1972). La construcción en abismo, en otras palabras, “la novela dentro de la novela” (Platas Tasende, 2007: 416), a la manera de las cajas chinas o de las muñecas rusas, es una creación en la que algún personaje cuenta una historia dentro del texto principal. De acuerdo con Ana María Platas Tasende (2007), fue el francés André Gide quien popularizó este mecanismo, que dota a la trama de mayor profundidad. “El recurso, que también se produce cuando se plantean reflexiones sobre la obra dentro de ella misma, o se ficcionaliza su propio proceso de creación, ha sido muy utilizado en la literatura del siglo XX”, explica Platas Tasende (2007: 417).

Una forma de escritura literaria, contemporánea por su temporalidad (se publicó en 2022) y diseño, es *Fortuna*, de Hernán Díaz. Esta novela ha sido organizada en cuatro capítulos, todos de un autor distinto, es decir, los personajes principales son los escritores implícitos de cada sección. La obra comienza con una especie de portadilla:

Obligaciones
Una novela
por
HAROLD VANNER

Desde el principio, el autor imputa a otro la construcción de la trama, subdividida a su vez en cuatro partes. La obra trata acerca de la escritura de una novela en la que un autor ficticio narra la historia de una pareja, Benjamin Rask

y Helen. Él —nos cuenta Vanner— descende de una familia que migró en un primer momento de “Copenhague a Glasgow” y que importaba tabaco de las colonias, para luego trasladarse a América y establecer su residencia en Nueva York. Benjamin queda huérfano, muy joven, rico y solitario, antes de cumplir la mayoría de edad. Helen, por su parte, pertenece a los Brevoort, “una familia antigua de Albany cuya fortuna había abandonado al apellido” (Díaz, 2023: 26). Ambos contraen matrimonio, viven, por supuesto, en la opulencia, pero la mujer, debido a cierta condición mental, ingresa al Instituto Médico-Mecánico Bad Pfäfers, en Suiza, donde muere. “El nombre propio de ella se volvió sinónimo de excelencia [...] Pero en los años que siguieron a la muerte de Helen, su fascinación [de Benjamin] por la genealogía incestuosa del dinero [...] permaneció inalterada” (Díaz, 2023: 128).

El segundo capítulo, “Mi vida”, corresponde a un texto escrito por Andrew Bevel y organizado en las siguientes secciones: Prefacio; I. Antepasados, en el que habla de William, Clarence y Edward; II. Educación, en donde cuenta de forma cronológica su infancia, la época de la universidad y el aprendizaje; III. Negocios; IV. Mildred, subdividida a su vez en cuatro partes; V. La prosperidad y sus enemigos; VI. Restaurar nuestros valores; y VII. Legado.

Esa obra es publicada en la ficción por Bevel, debido al deseo de mostrar su vida, como él mismo expresa: “Mi nombre lo conocen muchos; mis actos, algunos, y mi vida, pocos. [...] Lo importante es el cómputo de nuestros logros, no lo que se cuenta de nosotros” (Díaz, 2023: 131). Ambas obras, la de Vanner y la de Bevel, son independientes, con personajes distintos, sin embargo, es notoria la correspondencia entre ambos protagonistas. Bevel narra:

Toda mi vida he estado rodeado de rumores.
Me he acostumbrado a ellos y nunca niego los
chismes ni las habladurías. [...] Pero confieso

que el impulso de responder a algunas de esas ficciones y refutarlas se ha vuelto apremiante, sobre todo desde que pasó a mejor vida mi querida mujer, Mildred (Díaz, 2023: 131).

Su deber —asevera— es, por una parte, ofrecer un retrato digno de su esposa; por otra, disertar sobre la decadencia tanto de la vida financiera del país como de sus habitantes. Con este texto, que oscila entre la autobiografía y las memorias, Bevel responde a la novela de Vanner para impugnarlo y, él sí, contar la verdad.

El tercer apartado de la novela de Díaz es atribuido a la pluma de Ida Partenza, escritora y periodista, quien publica —ficticiamente— “Recuerdos de unas memorias”, organizada en cuatro piezas. Partenza narra, con setenta años, lo que ha pasado mucho tiempo antes, motivada por el hecho de que la Fundación Bevel añadió “a su colección los documentos personales de Andrew y Mildred. «Los archivos incluyen correspondencia, agendas de compromisos, álbumes de recortes, inventarios y cuadernos que documentan las vidas del señor y la señora Bevel»” (Díaz, 2023: 188). Que tales papeles se pusieran a disposición del público causa en la escritora un profundo efecto.

En su relato nos enteramos de que cuando era joven fue contratada por Andrew para escribir sus memorias, justamente, para dar su propia versión como respuesta a la novela de Vanner. Partenza no conoció a Mildred, pero está segura de que “no pudo ser la mujer desesperada de los capítulos finales de Vanner” (Díaz, 2023: 351), ni tampoco “la sombra insustancial de las memorias inacabadas de Bevel” (Díaz, 2023: 351). Por ello, se enfrasca en la investigación de la vida de esta mujer mediante la revisión de los documentos dispuestos públicamente por la fundación. Ojea las cajas y en la última encuentra una fina libreta: “En la portada, escrita con la letra de Mildred, está la palabra «Futuros». [...] No me

hace falta leerlo para ver que es un diario” (Díaz, 2023: 352). La periodista lo esconde entre sus propios cuadernos y lo guarda en su bolsa.

La cuarta parte de la obra de Díaz es “Futuros”, de Mildred Bevel, una especie de diario escrito durante las mañanas o las tardes. Personaje femenino en los textos de los narradores masculinos Vanner y Bevel, ahora la conocemos por su propia voz.

Genette, en *Figuras III*, plantea tres niveles narrativos: el primero corresponde a una modalidad extradiegética, mientras que el relato en segundo grado, es decir, contenido en el primero, se denomina intradieгético (1972: 284). Como aclara el teórico literario, el narrador de la segunda historia es a su vez un personaje del primer nivel. Ese es el caso de la novela de Díaz. Genette explica esa diferencia de niveles como “todo acontecimiento contado por un relato que está en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de otro relato” (1972: 284).

Por su parte, la narración dentro de la narración —construcción en abismo— se conoce como el nivel metadieгético (Genette, 1972: 284). En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette analiza y define la ‘transtextualidad’ como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros” (1989: 9-10). En ese sentido, es indudable que las cuatro historias contadas dentro de la novela de Díaz mantienen un estrecho vínculo entre sí. Genette considera que las relaciones transtextuales son de cinco clases.

El paratexto abarca “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etcétera [...] señales accesorias, autógrafas o alógrafas que procuran un entorno (variable) al texto” (Genette, 1989: 11-12), y quizá información que el lector desearía o pretende encontrar en la obra. Esos indicios aparecen tanto en la narración principal —*Fortuna*, de Díaz— como en los

relatos incluidos en ella, cuya autoría es atribuida a otros nombres; así, ambos niveles conforman la ficción.

La architextualidad es el tipo “más abstracto y el más implícito [de transtextualidad,] se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual” (Genette, 1989: 13). La encontramos cuando se menciona el género literario de una obra, por lo regular, acompañando al título en la cubierta del libro, es decir, es “pura pertenencia taxonómica” (Genette, 1989: 13). En el caso que nos ocupa, quien adquiere *Fortuna*, de Hernán Díaz, sabe que tiene entre sus manos una novela. Pero, más interesante aún, cuando se enfrenta a la organización de dicho escrito nota la existencia de cuatro géneros distintos: una novela propiamente dicha, una autobiografía, unas memorias y un diario, cada uno con su propia estructura.

La metatextualidad “es la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] es por excelencia la relación crítica” (Genette, 1989: 13). El filósofo francés añade que entre los lazos que el narrador mantiene con la trama que cuenta se encuentran los de tipo metadieético (o relatos en segundo grado), donde el narrador es un personaje de una historia marco, que relata a su vez otra historia.

El primer nivel notorio en la obra de Díaz es la construcción en abismo; el segundo atañe a la intertextualidad entre las cuatro piezas narradas por los personajes principales de *Fortuna*. Es evidente la correspondencia que mantienen “Mi vida”, de Andrew Bevel, y la novela de Harold Vanner, *Obligaciones*; los “Recuerdos de unas memorias”, de Ida Partenza, y la autobiografía de Bevel; “Futuros” —el diario de Mildred— y las tres historias anteriores. Esto también pone en evidencia la conexión entre discursos emitidos por diversas voces. Así, quien lee el texto de Díaz

nota que ha sido construido no de forma natural, sino como un artificio netamente literario. A este respecto, es oportuno citar a Alfonso Macedo Rodríguez, quien de manera clara relaciona la intertextualidad con la metaficción:

[la presencia de una dentro de la otra es] una práctica lúdico-literaria cuya función estética consiste en borrar las fronteras entre los conceptos de ficción y realidad [...] cuyos procedimientos narrativos, bajo la estructura de una *mise en abîme*, ponen en duda la percepción de lo real [y] permiten reinterpretar [...] y resignificar el canon literario [...] y la relación entre la función estética de la intertextualidad y la metaficción (2010: 73).

Asimismo, al disertar sobre formalismo y metaficción, Belén Piqueras Cabrerizo explica este último mecanismo como “un método que se recrea en la ‘ficcionalidad’ de la ficción, exponiendo de un modo lúdico las claves y los condicionantes formales del propio texto” (2009: 156). Para Genette, se trata de un quebrantamiento de las fronteras entre niveles narrativos, al que llama ‘metalepsis’. En otras palabras, la obra ha sido planteada por Díaz teniendo como centro de la estructura formal la construcción en abismo, esto es, la inclusión de cuatro obras a cargo de los protagonistas en la principal, su propia creación.

CONCIENCIA DE LA ENUNCIACIÓN

La autoconciencia del uso de la lengua para contar una historia es expresión literaria consciente de su condición, lo que la convierte en objeto de sí misma. A inicios de la segunda mitad del siglo XX, Roland Barthes trataba el asunto y exponía que “el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere: hoy escribir no es «contar»,

es decir que se cuenta, y remitir todo el referente («lo que se dice») a este acto de locución” (1964: 106-108).

Por su parte, José Ángel García Landa, en su artículo “Algunos elementos metaficcionales” (1991), menciona diversos criterios posibles para identificar estos componentes en una obra. Entre ellos señala que el discurso del narrador consiste en un acto comunicativo entre personajes de una fábula, un acto de habla literario que se dirige tanto al lector como a un receptor ficticio. Veamos el siguiente caso, relativo a la conciencia sobre el uso de las palabras, que recientemente llevó a cabo un escritor estadounidense.

Los árboles (2023), de Percival Everett, se publicó en 2021. La novela trata sobre una serie de terribles asesinatos ocurridos en Small Change, en las afueras de Money, una pequeña ciudad de Mississippi.³ El autor parte de la realidad para presentar, en un tono medio jocoso y medio paródico —obtuvo el Premio de Literatura Cómica Bollinger Everyman Wodehouse— la historia de Emmett Till, de quien cuenta: “al pobre chaval lo lincharon hace sesenta y cinco años” (Everett, 2023: 115). Al mismo tiempo, el libro hace referencia a los múltiples linchamientos de personas negras ocurridos en Estados Unidos durante casi todo el siglo XX y parte del XXI.

Cuando Charlene le pregunta a su suegra, la abuela Caro, en qué piensa, la vieja contesta: “En algo que desearía no haber hecho. En la mentira que conté hace muchos años sobre aquel chico negro” (Everett, 2023: 13). Se trata de un recuerdo recurrente, pues Charlene responde: “Ya estamos con eso otra vez” (Everett, 2023: 13). Este diálogo anuncia el asunto de la novela desde el inicio. El ayudante de *sheriff*, Delroy Digby, es el primero en enfrentarse a los homicidios, comenzando con el de Junior Junior, sobrino de

la abuela Caro. Aún antes de ver la escena donde yacen dos muertos —uno blanco y otro negro—, el personaje se siente “bastante asustado. Lo único que había hecho en el ejército había sido contar rollos de papel higiénico” (Everett, 2023: 15). Al forense, el reverendo Cad Fondle, se le pierde una y otra vez el cadáver del negro. Luego, es asesinado Wheat, primo de Junior Junior, y después la abuela, seguida de otros individuos. Todos los hombres blancos mueren de la misma manera, no así la mujer.

Red Jetty, el *sheriff*, es incapaz de resolver el misterio de los crímenes, razón por la cual se presentan en el poblado dos agentes del MBI (Mississippi Bureau of Investigation): Ed Morgan y Jim Davis, “detectives especiales [...] y no es solo porque seamos negros —dijo Jim” (Everett, 2023: 39). También acude a ayudar Herberta Hind, una investigadora del FBI, pues los casos aumentan. Se agrega al equipo la médica forense del Estado, Helvetica Quip, “una mujer británica de cincuenta años” (Everett, 2023: 140), porque el forense, reverendo y blanco, no avanza en su labor, antes bien parece ser cómplice de los delitos de alguna manera.

Por ahora me centraré en dos personajes relevantes, un académico y una mujer negra de Mississippi. El primero, Damon Nathan Thruff, es descrito como:

profesor asistente de la Universidad de Chicago. Tenía un doctorado en biología molecular por Harvard, un doctorado en psicobiología por Yale y un doctorado en filosofía oriental por Columbia. Tenía veintisiete años. Había escrito tres libros sobre regeneración celular, los tres publicados por la Cambridge University Press, y una obra en dos volúmenes sobre los orígenes biológicos y filosóficos de la violencia racial en Estados Unidos, publicada por la Harvard University Press (Everett, 2023: 127).

Como en la escuela donde trabaja no saben dónde asignarlo, Thruff intenta conseguir cartas que

3 Money es una comunidad cercana a Greenwood, en el condado de Leflore, perteneciente a Mississippi, en Estados Unidos. A mediados del siglo XX adquirió relevancia gracias a su producción de ropa de algodón. En la misma época, se hizo famosa por el linchamiento de un adolescente de 14 años, Emmett Till (Burch, Shastri y Chaffee, 2019).

apoyen su solicitud para obtener una plaza de titular, misma que ya le han negado antes, “pero le estaban dando una *segunda oportunidad*, lo que la administración de la universidad denominaba reconsideración afirmativa” (Everett, 2023: 127). Dado que no había sido contratado, precisamente, por ser muy productivo, un requisito para solicitar de nuevo el empleo fue que durante un año no publicara ni un solo artículo.

Thruff es contactado por Gertrude Penstock, habitante de Money y bisnieta de Mama Z, una mujer negra de más de cien años que presenció el linchamiento de su padre. Penstock se dedicó a recopilar los casos de negros ejecutados tumultuariamente y sin proceso alguno en Estados Unidos desde 1913 hasta el siglo XXI. En su casa, la sala está “llena de libros, del suelo al techo y de pared a pared, todos bien puestos y ordenados” (Everett, 2023: 113). “Y sé usar un escáner policial” (Everett, 2023: 114), afirma el personaje. En otra habitación, “había archivadores [23] de altura media por todas las paredes y otros más bajos debajo de la única ventana” (Everett, 2023: 116), con 7006 carpetas (Everett, 2023: 240). Se trata de expedientes de “casi todo lo que se ha escrito sobre todos los linchamientos perpetrados en los Estados Unidos de América desde 1913, el año en que nació Mama Z” (Everett, 2023: 116). La mujer había logrado recopilar la información de 105 años de historia recorriendo las bibliotecas, leyendo los periódicos e indagando en internet. Cuando los agentes del MBI le preguntan por qué investiga, responde: “Porque alguien tiene que hacerlo” (Everett, 2023: 116).

Penstock pretende que Thruff haga “una crónica de esto, para que la entienda todo el mundo” (Everett, 2023: 239). En la última escena de la novela vemos a la detective del FBI, los agentes del MBI, Mama Z y Penstock al lado del profesor, quien escribe en una vieja máquina

Su mirada no abandonaba el papel. [...] arrancó una página de la máquina de escribir y la dejó sobre una gruesa pila de páginas que

había a la derecha; luego metió una hoja en blanco de una pila que tenía a su izquierda y siguió tecleando.

—Está pasando nombres a máquina —dijo Mama Z. —Un nombre tras otro. Un nombre tras otro. Todos los nombres (Everett, 2023: 340).

Sin embargo, debido a la sospecha que siembra el narrador acerca del ambiente académico (cuando expone la situación laboral y productiva del profesor con doctorado), el lector se pregunta cuánto de lo contado y en qué sentido es creíble. Los recursos metaficcionales permiten reflexionar con escepticismo sobre la realidad vista desde la ficción. Estos elementos tienen la intención de desarticular el pacto de verosimilitud y refutan el conformismo que se da durante la lectura.

De esta manera, la autoridad narrativa se cuestiona a sí misma y el receptor se ve obligado a poner en duda la forma y el fondo del texto, sobre todo cuando se enfrenta a un estilo socarrón de escritura. Ese humor es visible, por ejemplo, cuando Daisy le describe a la abuela Caro la escena del primer asesinato, el de Junior Junior:

He ido con los niños al mercadillo del aparcamiento del Sam's Club. Ya sabéis cuál. He ido temprano porque tenían saldaos los tops sin mangas como los que lleva Charlene, y quería uno de color verde lima, pero solo los tenían azules, azul celeste. Las colas de dentro del Sam's Club eran súper largas, y el memo de Triple J me ha montao una pataleta porque no le quería comprar Sour Skittles. La gente nos miraba como si no hubieran visto llorar nunca a un crío (Everett, 2023: 26).

Daisy vuelve a repetir este absurdo relato a los agentes de MBI cuando la entrevistan para obtener detalles del suceso violento.

—No estábamos aquí. Estábamos en el mercadillo del aparcamiento del Sam's Club.

Se lo repito a todo el mundo, pero nadie me escucha, hostia. Quería un top verde lima, pero tuve que quedarme con este azul (Everett, 2023: 65).

El humor posee un carácter esencialmente humano, según Henri Bergson. Es inherente a nuestra especie por la exigencia de pensamiento, ambos van de la mano (Bergson, 2016: 14).

La metaficción, si tiene un espíritu común, es un espíritu disidente, pues la desestabilización semántica que produce este modo de escritura se deriva, en la mayoría de los autores que la practican, del rechazo a la rigidez y parcialidad que a su modo de ver caracterizan al realismo y al naturalismo; según ellos, este tipo de manifestaciones estéticas ya no se adaptan a la sociedad contemporánea y sus modelos obsoletos parecen incapaces de expresar las inquietudes del hombre moderno, que se cuestiona ahora más que nunca la relación entre su mundo y los lenguajes que lo articulan (Piqueras Cabrerizo, 2009: 156).

La relación entre pensamiento y humor es cercana, estrecha, debido a la necesidad del primero de producir el segundo: “La comicidad [...], pues, se dirige a la inteligencia pura” (Bergson, 2016: 14).

Aun con la inclusión de elementos cómicos que rayan en lo absurdo, la novela de Everett plantea un razonamiento sobre la cuestión verbal con un lenguaje paradójico (considerando la trama de los asesinatos) y disparatado, “que rezuma una palpable tensión: la que se origina en la disyuntiva de querer expresar con palabras a la vez que se trata de relegar el carácter inmediatamente utilitario o funcional de las mismas” (Piqueras Cabrerizo, 2009: 156). Everett, integrante de la primera generación de escritores autorreflexivos a la que pertenece Gass, intenta desmitificar la historia y el lenguaje, y se interna “en asuntos del pasado más o menos reciente de

su país, ofreciendo una visión paródica e irónica de los mismos” (Piqueras Cabrerizo, 2009: 156). Las obras de estos autores tienen en común el factor “socio-político, [pues el grupo está] constituido por una generación desengañada de los discursos oficiales que se vieron desacreditados por las manipulaciones y mentiras de la administración Nixon, la guerra de Vietnam y el Watergate” (Piqueras Cabrerizo, 2009: 157).

Lauro Zavala, en *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2017), trata los conceptos de ‘ficción’ y ‘metaficción’ de manera más profunda, desde su definición hasta su aplicación, haciendo énfasis en su carácter lúdico e irónico. En la segunda parte de la obra, “Ironías de la metaficción”, ahonda en aproximaciones contemporáneas del término. El investigador analiza este recurso literario como un rasgo de la narrativa moderna, y explica que comenzó a estudiarse en el siglo XX, paralelamente al surgimiento de otras estrategias narrativas. Además, subraya que no se limita a la escritura de cuentos acerca del cuento, sino que implica la experimentación con el lenguaje mismo, es decir, se trata de un conjunto de mecanismos retóricos que buscan poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción o construcción de sentido.

La obra de Everett propone, de manera implícita, un razonamiento acerca de la distancia entre el lenguaje como medio transmisor de un mensaje y el uso peculiar que se le puede dar para obligar al receptor a una lectura reflexiva. El escritor, en tanto espíritu disidente, desafía tanto a la autoridad política como a la literaria mediante la denuncia del linchamiento de personas negras en Estados Unidos durante los siglos XX y XXI. Para ello, utiliza el carácter artificial e ilusorio de la palabra, propio de la creación artística, y al mismo tiempo insuperable vehículo social. Su obra pertenece al “conjunto de novelas que de un modo u otro ‘hablan’ de sí mismas y del lenguaje que las constituye, tratando de llamar la atención sobre su condición de artefactos verbales” (Piqueras Cabrerizo, 2009: 156).

Cuando la historia contada no cumple su habitual misión de sumergir al lector en el mundo de los personajes, llama la atención sobre su construcción, pues —igual que en el presente caso— la lengua se relaciona de modo paródico con otros discursos, como el académico y el familiar. Así, el humor y la ironía presentes en la novela de Everett no corresponden al delicado asunto tratado, y el lector se da cuenta de ello.

EPÍLOGO

Las novelas *Claus y Lucas*, de Agota Kristof; *Fortuna*, de Hernán Díaz; y *Los árboles*, de Percival Everett, son una excelente muestra de la narrativa literaria contemporánea. Han merecido el reconocimiento de la crítica y se les ha galardonado con el Premio Europeo de Literatura Francesa, el Premio Pulitzer de Ficción 2023 y el Bollinger Everyman Wodehouse Prize for Comic Fiction, respectivamente. Están escritas con la mirada puesta en la realidad auténtica, no obstante, se valen de los mecanismos de la metaficción para representarla. Asimismo, exigen un lector avezado ante quien despliegan cavilaciones sobre el contenido de las tramas, el ser humano y sus circunstancias.

El concepto de metaficción ha sido analizado desde diversas perspectivas teóricas en Estados Unidos y Europa. Rober Alter, perteneciente a la escuela anglosajona, formuló el término ‘novela autoconsciente’ en la década de los años setenta, para definir aquellas obras que ostentan su calidad de artificio. Steven Kellman, a su vez, las califica como autogeneradoras, ya que las historias se construyen a partir de personajes que son capaces de componer textos que el receptor lee. Patricia Waugh, por su parte, llama ‘ficción autoconsciente’ a las narraciones que llaman la atención sobre sí mismas para cuestionar la relación entre ficción y realidad (Ardila J., 2009).

A mitad del siglo XX surgen los conceptos de ‘antinovela’ —mencionado en el Prólogo de la obra de Jean Paul Sartre—; el ‘texto-espejo’ —expuesto por Mieke Bal en 1977—; y la ‘metadiégesis’ o ‘metalepsis’ —relativo al discurso dentro del discurso, del que habló Genette en 1972—. Tales son los antecedentes del término ‘metaficción’, el universo lexical que ha dado pie a los estudios actuales, de acuerdo con Clemencia Ardila J. (2009: 38).

Zavala afirma que esta “estrategia productiva [...] define los procesos semióticos de la cultura contemporánea” (2017: 741). Sin embargo, “las inquietudes de los escritores que practican la ficción autorreflexiva o metaficción —término este último acuñado por William Gass— no son nuevas” (Piqueras Cabrerizo, 2009: 156). Experimentos similares habían aparecido ya de forma explícita en grandes obras de la literatura universal. Así, sirvieron de base para que Miguel de Cervantes contara el Quijote, para que Miguel de Unamuno le aclarara al protagonista de *Niebla* que era un ente de ficción, y para que Italo Calvino se dirigiera directamente a su lector con estas palabras: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*” (2015: 12).⁴ Con esta estrategia discursiva, en el texto literario se cuenta una historia que se construye como un universo ficcional, un mundo posible.

Este tipo de narrativa reflexiona sobre el autor, lo que se cuenta, la materia verbal y el receptor. En la obra de Kristof a la que aquí se alude, el tutor designado por la embajada le comenta Claus: “—Podría conseguir una beca y estudiar. [...] para aprender correctamente la lengua, tendrá que estudiar un poco. La habla bastante bien, pero también hay que saber leerla

4 Esos mecanismos metaficcionales también aparecen en la pintura. Un excelente ejemplo de ello lo constituyen los cuadros de Diego Velázquez *Las hilanderas* (Museo Nacional del Prado, 2025a), cuya construcción en abismo ha sido muy estudiada, y *Las meninas* (Museo Nacional del Prado, 2025b), en donde aparece el propio autor.

y escribirla” (2019: 376). Asimismo, cuestiona abiertamente el papel del lector cuando un oficial de policía, durante la estancia de Lucas en la cárcel, le dice: “[...] lo que yo creo es que confunde la realidad con la literatura” (Kristof, 2019: 369). En otros fragmentos, también se reflexiona sobre el mismo acto de la escritura literaria, como en la siguiente plática entre el tutor y Claus:

- ¿No tiene usted ambiciones, Claus?
 —¿Ambiciones? No lo sé. Lo único que quiero es tranquilidad para poder escribir.
 —¿Escribir? ¿Cómo? ¿Quiere ser escritor?
 —Sí. Para ser escritor no es necesario estudiar. Solo hace falta saber escribir sin hacer demasiadas faltas. Quiero aprender a escribir correctamente su lengua, pero nada más.
 Peter dice: —Escribiendo uno no se gana la vida.
 Claus dice: —No, ya lo sé. Pero podría trabajar durante el día y escribir por la noche. Ya lo hacía en casa de la abuela.
 —¿Cómo? ¿Ya escribía?
 —Sí. Tengo varios cuadernos. [...] Cuando sepa escribir su lengua, los traduciré y se los enseñaré (Kristof, 2019: 378-379).

La curiosidad del tutor provoca que le pregunte a su interlocutor si ha escrito un diario, pero el joven le responde que no, que lo que redacta son mentiras: “Cosas inventadas. Historias que no son verdad, pero que podrían serlo” (Kristof, 2019: 379). Así, los relatos de Claus y Lucas se encuentran subordinados a lo que cuenta Kristof. He ahí la construcción en abismo.

Genette, Wilde y otros autores nos dejaron un marco teórico de referencia que permite el análisis y la interpretación de los textos literarios desde la metaficción, aun sin que propiamente hablaran de este término. La ficción que se refiere a sí misma recuerda que todo en esas obras es inventado, lo que da pie a aventurar juicios y reflexiones sobre las propias técnicas compositivas en la escritura. Estos recursos retóricos,

más frecuentes en las producciones de finales del siglo XX y lo que va del XXI, “permiten describir, analizar, comentar o valorar dentro de la obra literaria asuntos relativos a la creación o a las características del género de que se trate”, explica Platas Tasende (2007: 410).

Los autores que se decantan por la composición metafictional buscan de alguna manera disentar de la tradición, pues muestran un rechazo a la rigidez y la parcialidad que, según la propuesta de Gass, caracterizan al tipo de narración que ha dominado durante siglos, pero que ya no expresa las preocupaciones humanas. Por otra parte, actualmente existe un grupo de lectores a quienes inquieta la relación entre el discurso y la perspectiva desde la que se avista o se juzga el mundo, y que se preguntan dónde termina la realidad y comienza la ficción, y cómo distinguir la delgada línea entre lo acaecido y lo supuesto. Zavala afirma que

[también se pone] en evidencia la frontera convencional entre la ficción y la realidad inmediata del lector o espectador en la escritura de las ciencias sociales (historia, etnografía o psicoanálisis), en el periodismo cotidiano (en prensa, radio, televisión o internet), en las industrias culturales (publicidad televisiva, música popular, videoclips) y, por supuesto, en las mismas estrategias de la docencia universitaria (2007: 749).

Esa nueva manera de entender la narrativa que distingue a un conjunto muy amplio de las producciones textuales no deja de lado la realidad. Los autores que analizamos han partido de ella y conminan al lector a desafiar las ideas sobre la literatura y la escritura en general que han prevalecido hasta el momento.

Todo metatexto (afirma Genette) es un comentario a un texto anterior. Estas apostillas buscan comprender e interpretar lo expresado por otros. En la literatura, debido a los recursos formales de que se valen los escritores, dichas notas

se mueven en el nivel estético y filosófico. Son muy oportunas las palabras de Juan Villoro al respecto: “la novela —género sin forma definida, polemiza con su estructura y la pone en tela de juicio—” (2024: 37). Así pues, esta manera de contar una historia, refiriéndose a ella misma, le muestra al receptor que se trata de una composición, no del registro unívoco e incuestionable de las ideas y juicios expresados.

Este artículo, como todos los relacionados con los textos creativos que comentan, lleva su carga de subjetividad debido a los horizontes de expectativas —en palabras de Hans-Georg Gadamer— de quien juzga y valora un discurso. Aun así, lo que aquí se busca es conversar con los lectores sobre obras extraordinarias, de entre las mejores que ha producido la literatura contemporánea, su cuestionamiento de la realidad y construcción textual.

REFERENCIAS

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Ardila S. Clemencia (2009), “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 25, pp. 35-59.
- Auerbach, Erich (1996), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE.
- Barthes, Roland (1964), “Literatura y meta-lenguaje”, en *Ensayos críticos*, París, Éditions du Seuil.
- Bergson, Henri (2016), *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Godot.
- Burch, Audra D. S., Veda Shastri y Tim Chaffee (2019), “Emmett Till’s Murder, and How America Remembers Its Darkest Moments”, en *The New York Times*, 20 de febrero de 2019, Nueva York, disponible en: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/02/20/us/emmett-till-murder-legacy.html>
- Calvino, Italo (2015), *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela.
- Díaz, Hernán (2023), *Fortuna*, Barcelona, Anagrama.
- Everett, Percival (2023), *Los árboles*, Madrid, De Conatus Publicaciones.
- García Landa, José Ángel (1991), “Algunos elementos meta-ficcionales”, en *XV Congreso de AEDEAN*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja.
- Gass, William H. (2000), *Fiction and the Figures of Life*, Boston, Nonpareil Books.
- Genette, Gérard (1972), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- González de Requena Farré, Juan Antonio (2019), “Una historia conceptual de los metalenguajes”, *Humanidades*, vol. 9, núm. 1, pp. 1-34.
- Jakobson, Roman (1988), “El metalenguaje como problema lingüístico”, en *El marco del lenguaje*, México, FCE, pp. 81-91.
- Kristof, Agota (2019), *Claus y Lucas*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2010), “La metaficción y la intertextualidad: figuras en *La ciudad ausente*”, *Signos Literarios*, núm. 10, pp. 57-75.
- Museo Nacional del Prado (2025a), “*Las hilanderas o la fábula de Aracne*, 1655-1660, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez”, Museo Nacional del Prado, disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>
- Museo Nacional del Prado (2025b), “*Las meninas*, 1656, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez”, Museo Nacional del Prado, disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>
- Piqueras Cabrerizo, Belén (2009), “Formalismo y metaficción: William Gass y la generación de escritores autorreflexivos norteamericanos”, *Odisea*, núm. 10, pp. 155-165.
- Platas Tasende, Ana María (2007), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa.
- Villoro, Juan (2024), *No soy un robot. La lectura y la sociedad digital*, Barcelona, Anagrama.
- Wilde, Oscar (2004), *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela.
- Zavala, Lauro (2017), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

MARGARITA SALAZAR-MENDOZA. Doctora por el Colegio de Michoacán (COLMICH), México. Adscrita la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), México. Sus intereses académicos son: teoría literaria, lengua y literatura, y literatura regional. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “El doble anclaje de dos narradores fronterizos a un escenario en común: Paso del norte” (en Gabriel Laguna Mariscal y Mónica María Martínez Sariego (coords.) *Aproximaciones culturales y didácticas al hecho literario*, Dykinson, 2024); “Un ligero y divertido modelo para introducirse a la escritura creativa” (*LL Journal*, vol. 18, núm. 2); y “El reto y la trascendencia de las revistas culturales en la región” (en Roberto Sánchez y Ricardo Vigueras Fernández (coords.), *Narrativas fronterizas. Diez ensayos errantes*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2022).



Dibujo holístico-espacial 4, serie B (2024). Técnica: hoija de oro, grafito: Gabriel Huerta.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.