



Estudios de literatura colombiana
ISSN: 0123-4412
Universidad de Antioquia

Ardila de Robledo, Alba Clemencia
Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficcionales historiográficas* **
Estudios de literatura colombiana, núm. 43, 2018, Julio-Diciembre, pp. 155-171
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n43a09>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357544010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

FICCIÓN Y REFERENCIA: ESTUDIO DE LAS NOVELAS METAFICCIONALES HISTORIOGRÁFICAS*

FICTION AND REFERENCE: STUDY OF METAFICTIONAL HISTORIOGRAPHICAL NOVELS

ALBA CLEMENCIA ARDILA DE ROBLEDO

aardila@eafit.edu.co

UNIVERSIDAD EAFIT, COLOMBIA

RECIBIDO (12.02.2018) – APROBADO (25.05.2018)

DOI: doi.org/10.17533/udea.elc.n43a09

Resumen: este artículo presenta las diferentes estrategias mediante las cuales, en la novela histórica, y en particular en la novela metaficcional historiográfica, los autores y la literatura se incluyen y se reflexionan a sí mismos como parte de la realidad y de la propia ficción, transformando una y otra en una misma acción en la que los lectores desempeñan un papel participativo que igualmente lo reescribe. Este propósito se logra por medio de los recursos de la trama y la referencialidad, y en esta, los de autoconciencia, autorreferencialidad y autorreflexividad juegan un papel decisivo.

Palabras clave: novela histórica; novela metaficcional historiográfica; referencialidad; autoconciencia; autorreferencialidad; autorreflexividad.

Abstract: this paper shows the alternative strategies through which historical novels, particularly historiographical metafictional novels, the authors, and literature itself, become self-included and reflect upon themselves as part or reality and fiction itself. Therefore, that they continuously transform reality and fiction through the same action in which the reader performs a participative role, which in turns re-writes it. In consequence, the plot and the referentiality, by means of self-consciousness, self-referentiality, and self-reflexiveness play a decisive role.

Keywords: historical novel; metafictional historiographical novel; referentiality; self-consciousness; self-referentiality; self-reflexivity.

* Este artículo es producto de la investigación “Metaficción historiográfica en Colombia (s. XXI)” (2017), inscrita en el grupo de investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas de la Universidad Eafit. Categoría A1, Colciencias. Línea de investigación: Narrativas.

Cómo citar este artículo: Ardila de Robledo, A. C. (2018). Ficción y referencia: estudio de las novelas metaficcionales historiográficas. *Estudios de Literatura Colombiana* 43, pp. 155-171. DOI: doi.org/10.17533/udea.elc.n43a09

Introducción

La novela histórica se ha desarrollado significativamente en las últimas décadas del siglo XX y en lo que va corrido del XXI, tal como lo demuestra la profusión de novelas publicadas en ese lapso en América Latina, en particular en Colombia, donde se publicaron más de sesenta obras de este género en el periodo 1990-2016.¹ Muchas de estas, además de tramar hechos ficcionales con acontecimientos, situaciones y personajes reales, se sirven de procedimientos metaficcionales, mediante los cuales su autor invita a sus lectores a problematizar la relación ficción-realidad, a “ironizar sobre los límites de lo ‘real’ y lo ‘verdadero’, de la ficción y la no ficción” (Pulido Herráez, 2006, p. 22).

Esta conjunción de ficción, Historia y metaficción es lo que se reconoce hoy como *novela metaficcional historiográfica* (Hutcheon, 1988)² o *nueva novela histórica* (Schlickers, 2015).³ Una de sus características radica en la configuración de una particular dimensión referencial en la que concursan, de manera explícita o implícita, noticias, archivos familiares, documentos y libros históricos, tanto como hechos, situaciones y testimonios ficcionales. En suma, la referencialidad se fundamenta en un diálogo (complejo) entre los hechos empíricos y los ficcionales, entre la verdad histórica y la ficción. Se instaura entonces un juego referencial en el universo posible de la obra, del que participan procedimientos autorreferenciales, autorreflexivos y autoconscientes, a través de los cuales se problematizan las versiones oficiales de los medios de comunicación, de los libros académicos, de los teóricos de la historia y, en ocasiones, las que competen a la novela misma.

En este artículo se propone considerar las novelas metaficcionales historiográficas como espacios textuales en los que se depositan y se

¹ Afirma la investigadora Schlickers (2015) que “el *mnemonic turn* [giro mnemotécnico] destaca sobre todo en la actualidad, como lo demuestra la cantidad de (nuevas) novelas históricas, películas, series televisivas y biografías que contribuyen a una renovación epistemológica” (p. 9). Colombia no ha sido ajena a esta preeminencia del género. Al respecto, véase el artículo del historiador Rueda Enciso (2016), en el que el autor relaciona las novelas publicadas en el periodo 1962-2014.

² El término Historia, con mayúscula inicial, se refiere a la disciplina; historia, en minúscula, a los hechos y acontecimientos que “historiza” la Historia, o que se suceden en un tiempo dado, e *historia*, en cursiva, es el término con el que se nomina, desde la teoría literaria, a la serie de hechos narrados en una obra y que constituyen su trama.

³ Menton (1993) propone esta denominación para dar cuenta de la renovación del género con relación a las poéticas anteriores, principalmente de la novela del siglo XIX; Ainsa (1997) acoge tal propuesta y proporciona nuevos argumentos. En esta línea de pensamiento se adscribe la narratóloga alemana Schlickers.

documentan redescripciones imaginativas de hechos y situaciones reales,⁴ con el propósito de dar cuenta de una situación histórica, en una época y un lugar determinado, cualesquiera que estos sean. En esa dirección, si bien no se desconoce que las pretensiones referenciales de la Historia y de la ficción difieren, en este trabajo se asume la premisa de Ricœur (1999a), según la cual “necesitamos el relato empírico y el de ficción para poder llevar al lenguaje nuestra situación histórica” (p. 153). En otros términos, se afirma que el relato de ficción, al explicar, representar y resignificar los hechos históricos, contribuye también a nuestra constitución como seres históricos. Desde esta perspectiva, la ficción histórica complementa y dialoga con la verdad histórica (bien sea que la asuma o que la ponga en entredicho), pues su intención es, además, decir algo de manera indirecta, por medio de una referencialidad de segundo grado sobre nuestra historicidad, sobre el hecho de que los seres humanos elaboramos y participamos de la historia.

Tal diálogo y la propuesta de experiencia de mundo que se configura en la obra se establecen, principalmente, por medio de dos elementos de la narración: su trama y la dimensión referencial. La primera, como se demuestra en el primer apartado del artículo, se presenta como producto de la conjugación de elementos reales, ficcionales y metaficionales, mientras la segunda, la referencialidad, a la que se dedica el segundo apartado, es la vía elegida para evidenciar, cuestionar y deconstruir tanto las versiones oficiales de los hechos como el estatuto ficcional de la obra en cuestión. Una y otra, además, contribuyen a hacer de este tipo de obras “archivos de ficción”. Como ilustración de la funcionalidad de la trama y de la dimensión referencial, se presentan algunos ejemplos de la literatura colombiana contemporánea.

Archivos, imaginación y artificios

En el proceso de configuración del mundo del texto —ese universo posible proyectado en la metaficción historiográfica— participan elementos de diversa índole: la Historia aporta situaciones, hechos y actores reales;

⁴ Ricœur (1999a) toma el término del libro de Mary Hesse, *Models and Analogies in Science*, en el cual postula que los modelos científicos se vinculan a la realidad en tanto construcciones originales por medio de las cuales se trata de ver “en la realidad nuevas conexiones mediante algo meramente construido”, de forma tal que “el modelo es un instrumento de ‘redescripción’. La explicación directa, deductiva, describe. La explicación indirecta, mediante el modelo, redescribe” (p. 55). El término será objeto de ampliación y resemantización por parte de Ricœur en su teoría de la narración, en el contexto de la obra literaria.

la ficción, posibles y verosímiles circunstancias, personajes y acciones, en el contexto de la época o situación histórica ficcionalizada, y desde los procedimientos metaficcionales, se revelan los artificios de la creación o se enuncia una serie de reflexiones acerca del proceso de escritura, o bien se juega con los datos históricos y las evidencias documentales para problematizarlos y confrontarlos. Esta configuración tripartita de la diégesis bien puede ilustrarse en la novela contemporánea colombiana con autores como Juan Gabriel Vásquez, Octavio Escobar Giraldo y Ricardo Silva Romero, para citar solo algunos de los escritores cuyas publicaciones de la primera década del siglo XXI desarrollan una historia en la que concursan hechos históricos, ficcionales y procedimientos metaficcionales.

Vásquez, en sus novelas *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007) y *La forma de las ruinas* (2016), configura unos personajes cronistas y escritores, a saber, Gabriel Santoro, Miguel y José Altamirano, y Vásquez mismo, quienes investigan y escriben la novela que los lectores tienen entre manos. Los hechos históricos referidos son, respectivamente, las llamadas “listas negras” que circularon en el país durante la Segunda Guerra Mundial, la situación política de Colombia a finales del siglo XIX y la separación de Panamá en 1903, y en su más reciente novela se alude al asesinato de los líderes liberales Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliecer Gaitán. Dichos cronistas de la historia de Colombia reflexionan sobre el oficio de escritor y su responsabilidad como narradores de otras versiones de los hechos, dan cuenta tanto del proceso de investigación que antecedió a la escritura de la novela como de las estrategias de composición de la misma y, por último, insertan testimonios y entrevistas de testigos acerca de los hechos y documentos históricos que, además de contribuir a generar un efecto de verosimilitud y proporcionar información contextual, se proponen como referentes, bien para cuestionarlos, ya para avalar un argumento.

La novela *1851. Folletín de cabo roto* (2007), del escritor colombiano Octavio Escobar Giraldo, se desarrolla en el contexto de la guerra civil que se desató en Colombia bajo el gobierno de José Hilario López, entre mayo y septiembre de 1851. Sin embargo, su trama no se centra en estos acontecimientos históricos, sino en la vida cotidiana de un arriero, Juan Escobar, y en la historia de amor que vive con la esposa de su primo, Serafina. Juan, como tantos otros campesinos de la época, persigue fortuna en el naciente pueblo de Salamina y va tras la búsqueda de yacimientos de oro; pero tras el tórrido romance, la culpa y los remordimientos que

lo invaden, decide alistarse en el ejército del general Borrero. Más allá de la *historia*, los comentarios del narrador son múltiples y diversos: los hay con fines explicativos acerca de algunos términos propios de los antioqueños, de las tradiciones y costumbres de la época; otros que enuncian ciertas particularidades de la novela en su propósito de alejarse de ciertos cánones a través de, por ejemplo, la inclusión de definiciones de Wikipedia y transcripciones del horóscopo. Los documentos históricos —cartas, memorandos, registros parroquiales, entre otros— que se insertan en la novela provienen, como el autor lo declara, de diversos textos de la Historia de Colombia.

La estrategia de Ricardo Silva Romero, en su novela *Historia oficial del amor* (2016), consiste en tramar la historia de su familia, los Silva y los Romero, con la de Colombia, y ofrecer así un recorrido que al tiempo que narra la vida de sus abuelos, sus padres, su hermano y la suya propia, da cuenta de la situación sociopolítica del país desde 1932 hasta el año 2015, momento en que se inicia la escritura de la obra. Como en el caso de Escobar Giraldo, los hechos históricos no son el núcleo del relato, sino las relaciones afectivas de la familia; pero —he ahí lo interesante de esta propuesta—, en tanto, no se puede desconocer que las posturas políticas e ideológicas diferentes de sus miembros las afectan y que algunos de ellos participaron activamente en la construcción del país. Al respecto, el autor da cuenta de situaciones como el 9 de abril (1948), la dictadura de Rojas Pinilla (1954-1958), la toma del Palacio de Justicia por el M-19 (1985), el asesinato de Luis Carlos Galán (1989) y, en fin, los sucesos políticos y los hechos de violencia de la historia del país desde la década de los treinta hasta nuestros días. Los nombres de los principales protagonistas de la situación política de Colombia recorren las páginas de la novela, pero los verdaderos protagonistas son su abuelo, Alfonso Romero Aguirre; su tío Alfonso, militante del Partido Comunista, y su madre, Marcela, funcionaria pública, desde cuya perspectiva se narran y evalúan los diferentes hechos históricos. El narrador, en un gesto metaficcional, revela a sus lectores, al inicio de la novela, la estrategia narrativa de la que se servirá, y en el desarrollo de la *historia* insertará comentarios acerca de su oficio de escritor.

Jugar con la referencialidad

La configuración tripartita de la diégesis es quizá la que lleva a la investigadora Linda Hutcheon (1988) a calificar como “compleja la situación

referencial” (pp. 151-154)⁵ de la metaficción historiográfica y a aducir que en este tipo de obra se establece una referencia múltiple y sobredeterminada. De acuerdo con Hutcheon, “Lo que define a la referencia no es la existencia empírica (los números abstractos tienen referencia), sino un conjunto de criterios consistentes internamente que constituyen las condiciones de verdad de un discurso” (p. 147). Se sitúa así en los límites del texto, en los márgenes que el discurso mismo traza en tanto enunciación y en el ámbito de la literatura posmoderna, en la que resuenan, según la autora, la filosofía del lenguaje y la pragmática.

Los hechos históricos se asumen en la obra como acontecimientos discursivos —“interpretados, significativos, discursivos, textualizados” (p. 153)—; son, pues, producto de una composición lingüística y, en esa medida, se instaura una disyuntiva acerca de si el referente es el hecho mismo —la experiencia— o su “rastro textualizado” (p. 153). La metaficción historiográfica, antes que resolver tal disyuntiva, la aprovecha para configurar una referencia múltiple —en cinco direcciones— y sobredeterminada —por los movimientos del texto y su discurso sobre sí—.

Estas cinco direcciones, como bien lo advierte Hutcheon, se proponen como una “ruta” a seguir para el estudio y el análisis de la referencia en una obra en particular. No son un modelo fijo que cual esquema deba aplicarse, pues de ser así, iría en contravía de la naturaleza múltiple y dinámica de la referencia en la metaficción historiográfica. Por el contrario, sirven al propósito de determinar cómo se correlacionan, superponen y funcionan estas diferentes modalidades referenciales, con el objetivo de problematizar no solo la relación ficción-realidad, sino también el concepto mismo de referencia, como corresponde a la literatura posmoderna.

La producción de referencias al interior del texto, producto de la relación que por mediación del discurso establece consigo mismo, es el criterio que guía la distinción de las dos primeras direcciones referenciales: la *intratextual*, que corresponde a la realidad de la ficción, aquella configurada por mediación del discurso sin importar su cercanía con el mundo empírico de la experiencia; y la *autorreferencia*, que se presenta cuando el discurso se dirige hacia la ficción como ficción (pp. 154-155). Los tres restantes, por su parte, se caracterizan por establecer vínculos referenciales que trascienden los límites del texto. Así, la referencia *intertextual* lleva a los lectores hacia

⁵ La traducción de este y todos los fragmentos citados de la obra de Hutcheon son de Ricardo Gómez, asistente de esta investigación y candidato a doctor en Estudios Humanísticos.

otros textos ficcionales (discursivo —alusión, cita—, o formal —estructura composicional—), pero también hacia textos historiográficos que informan acerca de hechos y personajes históricos (p. 155). La diferencia con la siguiente dirección, la *extratextual textualizada*, es de “énfasis”, pues si bien está constituida también por los documentos históricos, estos se traen al texto como huellas del pasado, más que como productores de autoridad histórica (pp. 155-156).⁶ Por último, se presenta la referencia *hermenéutica*, denominada así por la autora debido al papel que se le asigna al acto de la lectura como posibilitador de “la interacción del mundo ficticio con el mundo real del lector” (p. 156). Encuentro que supone una participación activa y colaborativa por parte de quien se aproxima a la obra, un receptor activo que, como afirma Ugaz (2009), “concilie la dispersión, compatibilice voces, y, por último, interprete el mensaje secreto contenido en el texto” (p. 289).

Y es esta última modalidad hermenéutica, o para ser más precisos, la interacción que se señala entre el mundo ficcional y el mundo real del lector, la que en su momento nos sugirió una nueva vía de aproximación a la referencialidad de este tipo de obras. La autora misma (Hutcheon, 1998, p. 147) alude a uno de los trabajos iniciales de Ricœur, a saber, *Teoría de la interpretación*, de 1976, donde este propone la noción de *dimensión referencial*, la cual desarrolla a lo largo de varias de sus obras. Como se expuso en trabajos anteriores (Ardila, 2014), consideramos que es a partir de la hermenéutica reflexiva de este autor que se define en forma pertinente y relevante la referencialidad de una obra ficcional y, asimismo, se precisan los límites conceptuales entre los procedimientos de *autoconciencia*, *autorreferencialidad* y *autorreflexividad* propios de la metaficción, cualquiera sea su modalidad.

Valga entonces presentar, a manera de síntesis, los planteamientos de Ricœur que constituyen la fundamentación teórica de este y nuestros trabajos anteriores (Ardila, 2012, 2014). De esta fuente se nutre, pues, la exposición que sigue.

Desde la propuesta hermenéutica de Paul Ricœur, y más específicamente en el contexto de su teoría de la narración, se afirma que la referencia de una obra literaria está dada en términos de una “experiencia de mundo” que el

⁶ Anota Hutcheon (1988, pp. 243-244) que esta dirección referencial lleva al lector a los denominados “campos de referencia externo” propuestos por Harshaw (1997), los cuales este define como aquel “gran universo que contiene una multitud de *marcos de referencia* entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos” (p. 129).

texto comunica por mediación del lenguaje. Experiencia que, como bien lo anota Vélez Upegui (2010), supone un entramado de “sueños, deseos, ideas, sensaciones, valores, etc., [que] puede ser contada a alguien más, puede ser comunicada a otros, a fin de que un pedazo del mundo (dimensión fenomenológica) llegue al lenguaje por medio del discurso” (p. 89). Experiencia, además, que se configura (mímesis II) en el mundo del texto, ese mundo posible proyectado que se rige por la lógica del “como si” y no por los parámetros de una representación directa de la realidad. De acuerdo con Ricœur (2004), “Lo que el lector recibe no solo es el sentido de la obra, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella” (p. 150).

La referencia entonces es de naturaleza metafórica,⁷ toda vez que, dado el carácter de obra y por efecto de la composición,⁸ el lugar del discurso ordinario, del lenguaje cotidiano y, por tanto, de la referencia que le es propia, lo ocupa el discurso poético, el cual, antes que referir a la realidad del mundo, “permite que aparezca nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida, que se manifieste el vínculo ontológico de nuestro ser con los otros seres y con el ser” (Ricœur, 2006, p. 204). A tal manera de proceder Ricœur propone denominarla *efecto de referencia* y definirlo entonces como “el poder de la ficción de re-describir la realidad” (p. 204).⁹

Corresponde a los lectores la tarea de efectuar la referencia y, en esa dirección, para poder seguir el relato y reconfigurar la *historia* narrada en toda su dimensión, les es necesario acudir a mímesis I, al mundo de la acción, ese antes que precede y en el que se afina y se cimienta la construcción de la trama (mímesis II). Así, comprender el mundo de la acción es la condición

⁷ Esta *referencia metafórica*, como propone denominarla el autor, es una referencia de segundo grado por la manera como se genera, pero es “en realidad la referencia primordial” por su fuerza heurística (Ricœur, 2004, p. 204).

⁸ El término “obra” y sus implicaciones semánticas, que se arraigan en las disquisiciones de Aristóteles, lo explica Ricœur (2004) así: “La palabra misma, ‘obra’, revela la índole de estas categorías nuevas; son categorías de la producción y del trabajo; imponer una forma a la materia, someter la producción a géneros, producir un individuo, son otras maneras de considerar el lenguaje como un material a trabajar y a formar, con lo cual el discurso se convierte en el objeto de una praxis y de un *téchne*. En este sentido, no hay oposición tajante entre el trabajo del espíritu y el trabajo manual” (p. 101).

⁹ Ricœur (2004) sostiene que una trama es inteligible porque el sujeto tiene la competencia de utilizar de manera significativa la red conceptual de la acción en su triple dimensión: semántica (qué se hace, por qué, quién o quiénes son los agentes, con quién o contra quién y cuál es el resultado), simbólica (legibilidad de la acción por mediación de los símbolos) y temporal (tiempo cronológico, tiempo interior).

primera para acceder al mundo configurado en el orden narrativo, al mundo del texto, ya que la composición narrativa se ancla en él.

Pero efectuar la referencia es solo un aspecto de la tarea a realizar. Toda referencia, afirma Ricœur (2006), es correferencia, referencia dialógica o dialogal. Quiere ello decir que la lectura (refiguración) implica el encuentro del mundo del texto con el mundo del lector y, sobre todo, la necesidad de hallar puntos en común, informaciones compartidas, zonas de intersección entre la experiencia narrada y las experiencias, acciones y expectativas del lector frente al texto. Así las cosas, desde esta perspectiva, debe entenderse la dimensión referencial del texto literario como la correlación entre el mundo del texto (el mundo posible y ficcional) y el mundo del lector (su realidad y su experiencia de mundo) por mediación del lenguaje. Leer significa, entonces, “articular un discurso nuevo al discurso del texto” (Ricœur, 2006, p. 140). Como resultado, el lector se sitúa, imaginativamente, en el horizonte de experiencia de la obra y, simultáneamente y de manera real, se ubica en el horizonte de su acción.

Ahora bien, en el contexto de esta teoría general acerca de la dimensión referencial de una obra literaria, las nociones de *autoconciencia*, *autorreflexividad* y *autorreferencialidad*, procedimientos propios de la literatura metaficcional, pueden definirse atendiendo tanto a su objeto, acerca de quién o qué se dice algo, como a la modalidad referencial que se genera. Asuntos los dos que adquieren rasgos particulares en la metaficción historiográfica, como se demuestra a reglón seguido de la presentación de cada uno de tales mecanismos referenciales.

Autoconciencia

La autoconciencia se caracteriza por la presencia manifiesta del narrador o del autor implícito en la obra, a través de comentarios explícitos y directos. Estas intrusiones rompen el flujo narrativo y pausan la *historia*, con el propósito de insertar información biográfica acerca del autor, o introducir acotaciones y digresiones sobre cómo se piensa y se ejerce el oficio de escritor y, en fin, una variedad de asuntos que tienen como centro la experiencia de mundo de alguien que se asume como el demiurgo, el creador de la obra que el lector tiene entre manos. A este propósito, la referencia que se instaura tiene una naturaleza ostensiva, propia del discurso oral, en el que el hablante puede mostrar con gestos a su interlocutor aquello de lo que se habla. Para el caso, los comentarios autoconscientes pueden señalar al autor

tanto de manera directa (en la novela autobiográfica) como indirecta (en la autoficción).¹⁰ Los recursos dispuestos son diversos: la identidad nominal entre el narrador o protagonista con el autor de la obra; inclusión de otros hechos, situaciones, personas y datos reales; uso de epítextos (entrevistas, columnas de opinión y hasta fotografías), y la autotextualidad.

De todas esas estrategias enunciadas se sirve Juan Gabriel Vásquez en su más reciente novela, *La forma de las ruinas* (2016), en la que hacen presencia la Historia, la ficción y la metaficción. Desde el inicio de la novela queda claro para el lector que ese personaje narrador comparte varios rasgos con Vásquez, además del obvio de su oficio como escritor. Como él, vivió en París y en Barcelona, se retiró de los estudios de Derecho, regresó al país después de varios años, comparten amistades y un largo etc., que acerca la obra a la novela biográfica.

El siguiente fragmento es una cita textual de las palabras de Carballo, uno de los personajes centrales, en las que este interpela a Vásquez, el narrador-autor. Palabras que en un juego discursivo y compositivo son previas a la escritura de la novela misma:

“Mire, Vásquez, usted no es R.H., con perdón”, me dijo. “Yo leí sus cuentos, los que pasan en Bélgica. Dígame, ¿por qué pierde el tiempo en esas huevonadas? ¿A quién le importan esos personajes europeos que van a cazar en el bosque y se separan de la esposa? Qué frivolidad, por favor, qué tontería. Con una guerra civil aquí en su casa, con más de veinte mil muertos al año [...] y usted escribiendo sobre parejitas que se separan en las Ardenas. Y su novela, la novela esa de los alemanes, bueno, eso está mejor, claro. Yo le puedo decir que hay algo valioso ahí. Pero también le tengo que ser honesto: el resultado general es un fracaso. Un fracaso meritario, sobre todo para alguien de su edad, pero un fracaso” (Vásquez, 2016, p. 155).¹¹

Además de la obvia identidad nominal entre ese narrador-personaje y de compartir un mismo oficio, este fragmento es interesante porque el recurso de la autotextualidad se lleva más allá de aludir a una obra suya anterior mediante su título (como lo hace Fernando Vallejo) o de incluir personajes y acciones ya narradas en otras novelas (nuevamente Vallejo, pero también Abad Faciolince y García Márquez), pues en este caso se enuncia una crítica, mordaz y tajante, al primer libro de cuentos de Vásquez,

¹⁰ La diferencia entre estos dos tipos de novela radica en este modo de proceder: con el propósito de dar cuenta de una experiencia de vida, en la novela autobiográfica se establecen nexos entre la biografía del autor y la del narrador o protagonista ficticio; en la autoficción se trata de configurar una imagen de autor, de inscribir una poética acerca del oficio de escritor y, por lo tanto, se representa ese proceso de construcción de sí como autor de ficciones (Ardila, 2012 y 2014).

¹¹ Las iniciales R.H. corresponden al escritor colombiano Rafael Humberto Moreno Durán, así se declara en la novela.

Los amantes de Todos los Santos (2001). Esta crítica no es otra cosa que un llamado de atención acerca de la responsabilidad que tiene el escritor con su sociedad, como vocero de aquellos que no tienen voz, para denunciar, mostrar e informar sobre la violencia y los conflictos políticos que aquejan a su país, y que, en este contexto, se relievan por sobre las relaciones amorosas. Se trazan así los rasgos del escritor, se delinea la figura de ese autor que, con la novela que leemos, asume esa responsabilidad y esa tarea. Se cumple de este modo el propósito de los comentarios autoconscientes: configurar una imagen de autor,¹² por parte de un sujeto que se piensa a sí mismo y se construye como un personaje ficcional.

Autorreflexividad

Otro es el propósito y el asunto acerca del cual se dice algo en los comentarios autorreflexivos. En este caso, la propiedad recursiva del lenguaje (Echeverría, 2002, p. 53), aquella que le permite volcarse sobre sí mismo para definirse, reflexionar o elucubrar acerca de sí, sirve a las intenciones de discurrir sobre la literatura misma. La literatura, entonces, habla de la literatura y el narrador irrumpió también en la obra para insertar, en esta ocasión, comentarios acerca de la estructura composicional de la novela o para problematizar la relación ficción-realidad, o bien revela los artificios y las estrategias de las que se sirve y acusa la naturaleza ficcional de sus personajes y de los hechos que configuran la *historia narrada*.¹³ Esa es la experiencia que se trae a la obra: la que concierne a la literatura, la del estatuto de la ficción. La referencia que allí se configura es de segundo grado o metafórica, puesto que, parafraseando a Ricoeur (2006), con los comentarios autorreflexivos se redescribe el mundo de la literatura, se traen al mundo de la novela los aspectos, las cualidades y los valores de la literatura para transformarlos (p. 204). Se le arrebata a la teoría y a los estudios literarios la primacía de conceptualizar acerca de la literatura; se demuestra que existe otra vía diferente al lenguaje descriptivo para hablar de la obra, para significar y resignificar la literatura.

¹² Bien puede ser este el motivo dominante de una obra y factor determinante al momento de su inclusión en las denominadas *narrativas del yo* o, simplemente, como sucede en muchas otras, uno más de los recursos implementados y, por tanto, opera como un marcador de un mayor o menor grado de metaficcionalidad.

¹³ Desde la teoría literaria se habla igualmente de *autorreflexividad* cuando en una obra se presentan estructuras especulares o se acude a la *mise en abyme* como estrategia narrativa. Casos que involucran aspectos formales y no de contenido, como los acá tratados.

Así ocurre en 1851. *Folletoín de Cabo roto*, del escritor manizaleño Octavio Escobar Giraldo, como lo revela el siguiente fragmento que interrumpe la narración del viaje de tres de sus personajes hacia Salamina. Dice el narrador:

En este momento *ciertas novelas* brindarían al lector la descripción pormenorizada de los árboles que arropan a los viajeros durante la última jornada de viaje. Hablarían del guamo, las ceibas y los robles y las diferentes clases de corozo [...]. Otras tomarían las cosas con calma y amparadas en el espíritu juguetón que inauguró el género, anotarían, con mayor o menor gracia, que el plátano, una de las plantas más sembradas de la región, elemento indispensable de su cocina en tres variedades: hartón, dominico y guineo, tiene el singular nombre científico de musa paradisiaca [...]. *Unas más* permitirían que las ideas de Freud y Marx, solitarias o en yunta, impregnaran las páginas, los renglones y la vida de los personajes, y *aquellas* más comprometidas con lo raizal emprenderían la pormenorizada descripción del atuendo del arriero antioqueño: pantalón de manta, camisa [...]. *Esta*, un tanto reacia a los arrebatos y caprichos de sus voces, al costumbrismo, la onomatopeya y el folclor, simple y melodramáticamente dirá que Juan Escobar, Pablo Arango y Jorge Botero abandonaron la sabana de Las Trojes [...] (Escobar Giraldo, 2007, pp. 25-26; se agregaron los resaltados).

El narrador (y el autor implícito) utiliza una estrategia enunciativa que bien puede considerarse como engañososa, toda vez que al acompañar el sustantivo “novelas” del adjetivo indeterminado “ciertas”, y posteriormente aludir a ellas mediante el adjetivo “otras” y la frase “unas más”, bien podría pensarse que desconoce y no puede enunciar con exactitud de qué novelas se trata; pero el despliegue de los rasgos más sobresalientes que a continuación hace y la destreza que demuestra para imitar las estrategias propias de cada una de ellas desvirtúa esa impresión que se fragua en el discurso. Este narrador interrumpe el relato y se sirve de la preterición como estrategia autorreflexiva para presentar su apreciación crítica, desfavorable, acerca de la novela costumbrista, dada esa inclinación hacia las largas y adornadas descripciones del paisaje, del quehacer y los modos de vestir de la gente. Pero más allá de la ironía y la detracción sardónica hacia el costumbrismo y cierto realismo comprometido, el último enunciado, por una parte, en un gesto autorreflexivo, establece distancia con esas modalidades genéricas; y, por otra, precisa, esta vez con un deíctico con función autorreferencial, la postura estética y las preferencias de quien narra con un lenguaje directo y sencillo, aunque no por ello menos melodramático. De esta forma ingresa a la novela el discurso crítico y, simultáneamente, se revela el carácter ficticio de los hechos y algunos de los artilugios del narrador.

Autorreferencialidad

La autorreferencialidad supone un movimiento de autorretorno del discurso ficcional hacia sí mismo como fuente de la referencia. Se obstruye, literalmente, la relación ficción-realidad para proponer a cambio, como referente del discurso, el mundo representado por ese mismo entramado de enunciados. Como bien anota Álvarez Falcón (2010), la autorreferencia en la obra de arte “se muestra como la torsión de un elemento sobre otro, de modo que se sigue necesariamente una re-torsión que define la convergencia mutua y recíproca, del mismo modo que el anillo de Möbius se ‘contorsiona’ sobre sí mismo” (p. 35).

En términos de la propuesta de Harshaw (1997), este movimiento se explica como el cruce de campos de referencia internos del texto (pp. 127-128),¹⁴ en un juego de envío y reenvío de unos hacia otros. Desde una perspectiva hermenéutica, por su parte, tal movimiento de autorretorno y torsión se comprende como una estrategia del narrador que, haciendo gala de su poder como informador y manipulador del discurso, instaura una referencialidad codirigida e impone como referente el texto mismo.

El asunto se complejiza en la metaficción historiográfica, dado que el mundo de la acción, el campo de referencia externo (Harshaw, 1997), está constituido de manera primordial por textos históricos que dan cuenta de una serie de acontecimientos efectivos del mundo real. Tales textos ingresan a la ficción por medio de estrategias intertextuales diversas (alusiones, citas, paráfrasis) y, sea que se asimilen o confronten con el discurso del narrador, de una y otra forma se asiste a una reelaboración e interpretación de sucesos, personajes, circunstancias y hechos históricos, hacia la cual se direcciona al lector. La autorreferencialidad, así entendida, tiene como fin problematizar las pretensiones de verdad de los documentos históricos y, por supuesto, la relación de la obra misma con la realidad.

En *Historia oficial del amor*, de Ricardo Silva Romero, son diversas las fuentes históricas que se citan y aluden. Además de titulares y noticias de los periódicos, revistas y de televisión; de los testimonios del núcleo familiar cercano (padre, madre y el autor mismo); de amigos y conocidos testigos de los hechos narrados, o bien que pueden informar acerca del papel desempeñado por algún miembro de la familia, en capítulos específicos, el narrador

¹⁴ Para Harshaw (1997), la obra literaria establece discursivamente sus referentes, los cuales constituyen el campo de referencia interna: “toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc.” (p. 127).

también nos informa que su proceso de escritura se apoya en el libro de su abuelo, *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano*,¹⁵ a lo que se suman algunos documentos y anotaciones que hacen parte del archivo familiar. El siguiente fragmento ilustra no solo cómo se otorga a esos intertextos un valor referencial, sino también cómo ofrecen una nueva perspectiva crítica, fruto de la interpretación del narrador. El capítulo dedicado a los sucesos del jueves 7 de noviembre de 1985 privilegia la mirada del niño Ricardo, asunto para nada banal, dado que se narrará “la masacre en el Palacio de Justicia” (Silva Romero, 2016, p. 233), según palabras del hombre adulto que escribe en el año 2015. El relato se adscribe a un orden cronológico para dar cuenta, minuto a minuto, del paso a paso de los hechos, junto con el quehacer y las reacciones del padre, la madre y el niño, que para ese entonces era el narrador Ricardo. Dice:

3:50 p.m.: Alfonso Reyes, el presidente de la Corte Suprema, habla con su hijo Yesid, con su amigo el comandante de la policía, con un par de periodistas que se apiadan de su suerte en vivo y en directo: “que el presidente de la república dé finalmente la orden de cese al fuego”, ruega una y otra vez. 3:55 p.m.: el jefe guerrillero de apellido Jacquin le arrebata a Reyes el teléfono para dejar dicho por siempre y para siempre “¡es increíble: sépalo que cuando entrem a este piso nos morimos todos!”, “¡el presidente de la república no le ha pasado al teléfono al presidente de la Corte y se va a morir!”, “¡el M-19 no es el que se ha tomado al Palacio de Justicia, sino que se lo han tomado los tanques del ejército!”. 4:00 p.m.: la ministra Sanín [...] se dedica desde ese momento a llamar a los periodistas que conoce para exigirles prudencia. 4:05 p.m.: nadie contesta el teléfono de la oficina de su hermano Lisandro. 4:10 p.m.: nadie contesta el teléfono del despacho del doctor Mora. 4:30 p.m.: Miren Vitore y yo nos sentamos juntos, en la sala del televisor, a ver *Plaza Sésamo*: “una de estas cosas no es como las otras...” (Silva Romero, 2016, p. 237).

La acotación final en la que ese niño informa al lector qué hacía en ese momento, a primera vista de una manera inocente, bien puede tomarse como un llamado al lector para que retorne a los hechos narrados (y los que siguen) y asuma la expresión “una de estas cosas no es como las otras...” como clave referencial e interpretativa de lo sucedido en ese lapso temporal. La información que tiene el lector acerca de la dinámica del juego propuesto en *Plaza Sésamo*, en el que el niño televidente debía identificar, en una serie de objetos, aquel cuyas propiedades lo hacían diferente, debe ser actualizada en el contexto de los testimonios y datos históricos citados por el narrador. Dicho de otra manera, el narrador codirige la referencialidad e invita al lector a que establezca un diálogo entre sus experiencias y las de la novela, a que precise

¹⁵ Son varias las ediciones del libro: 1947, 1949, 1968 y 1972, esta última con un nuevo título: *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano. Compilación de documentos doctrinarios del liberalismo colombiano y de sus raíces nacionales y extranjeras*.

la diferencia entre los distintos datos históricos citados. ¿Cuáles? ¿Acaso no se trata, en ese fragmento, de una misma acción, llamar por teléfono? Los esfuerzos de todos los involucrados: el jefe guerrillero, su principal rehén Reyes Echandía, el presidente de la República, la ministra de comunicaciones y los periodistas, ¿no orientan sus esfuerzos a lograr el diálogo? Ricardo, el narrador-escritor, sugiere una respuesta negativa. No es lo mismo comunicarse con un hijo que tratar en vano de hacerlo con un presidente; las relaciones entre amigos difieren de las jerárquicas; las comunicaciones privadas tienen un impacto diferente a las públicas y masivas; la libertad de prensa riñe con las exigencias de prudencia; a diferencia del Estado, los amigos y los hermanos se preocupan por nuestra seguridad. Las posturas frente a los hechos son diferentes también: algunos desean intensamente comunicarse con los rehenes, otros se niegan a pasar al teléfono; hay quienes ruegan y suplican por sus vidas, mientras otros manifiestan incredulidad y amenazan con la muerte; unos más se hacen de oídos sordos e imponen posturas políticas sobre la compasión y la solidaridad humanas. En suma, el narrador representa su percepción del hecho histórico como caótico y frustrante, a través de esa serie de intentos fallidos de comunicación en los que se hace evidente la imposibilidad de conciliar los intereses y objetivos de las partes involucradas en la toma del Palacio de Justicia. De esta forma, el movimiento autorreferencial y el diálogo que por su mediación se concita entre el mundo del lector y el mundo de la obra sirven al propósito de problematizar las diversas versiones de los hechos históricos tramados en la novela.

A manera de conclusión, bien puede afirmarse que a la novela histórica en general, y muy particularmente a la metaficcional, parece asignársele, por parte de sus lectores, una función social y cultural también singular: son archivos ficcionales. Las expectativas referenciales del lector se intensifican y afianzan cuando reconoce los materiales históricos; cuando participa de los procesos de reescritura, redescipción y, por supuesto, de relectura y reinterpretación del pasado que el escritor desarrolla y explicita mediante sus comentarios directos, la inclusión de documentos, archivos, fotografías, noticias y hasta fragmentos de enciclopedias; cuando la *historia* narrada satisface su interés en que “se le cuente lo que de alguna forma ya sabe, sólo que ‘vivificado’ o dramatizado” (Pulido Herráez, 2006, p. 22), y cuando, en fin, la lectura de textos ficcionales lo lleva a comprender, como bien lo dice Ricœur (1999b), que “la verdad histórica siempre se encuentra en suspense.

Es plausible, probable y discutible. En resumen, siempre puede reescribirse” (p. 84).

En esa dirección, bien puede afirmarse que las estrategias narrativas y discursivas de metaficción historiográfica, a través de las cuales se instauran puentes de contacto con la realidad empírica, configuran un tipo particular de lector, el cual, como bien lo señala Fernández Prieto (1996, p. 220), se caracteriza por identificar los diferentes tipos de materiales históricos que participan de la trama —archivos, documentos, crónicas, noticias— y por aceptar y disfrutar, entre muchos otros rasgos propios de este tipo de novelas, los juegos con el tiempo —toda suerte de anacronías—, la profusión intertextual —citas y alusiones a textos y autores literarios, periodísticos e históricos— y las digresiones de naturaleza metaficcional que proclaman y recuerdan constantemente a ese lector el carácter ficcional de la obra. La recepción de las novelas metaficcionales historiográficas es, pues, una situación paradójica tanto por la manipulación intencionada de la trama y de los juegos referenciales por parte del escritor como por los “incontrolables impulsos del lector”, para usar una expresión de Eco (1992, p. 70).

Referencias bibliográficas

1. Ardila Jaramillo, C. (2012). Fernando Vallejo, autoguardado. Aproximación hermenéutica a la Rambla Paralela. En A. Gil González (Ed). *Las sombras del novelista. AutoRepresentacioneS* # 3 (pp. 81-94). Madrid: Éditions Oris Tertius.
2. Ardila Jaramillo, C. (2014). *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
3. Echeverría, R. (2002). *Ontología del lenguaje*. Madrid: Océano.
4. Eco, U. (1990). *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.
5. Escobar Giraldo, O. (2007). *1851. Folletín de cabo roto*. Bogotá: Intermedio.
6. Fernández Prieto, C. (1996). Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea. En J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carboyo y M. García Page (Eds.). *La novela histórica a finales del siglo xx. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y teatral de la UNED* (pp. 213-222). Madrid: Visor.
7. Harshaw, B. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia. En A. Garrido Domínguez (Ed). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123-157). Madrid: Arco libros.
8. Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge.

9. Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
10. Pulido Herráez, B. (2006). *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México: Universidad Autónoma de México.
11. Ricœur, P. (1999a). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
12. Ricœur, P. (1999b). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
13. Ricœur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
14. Ricœur, P. (2006). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
15. Romero Aguirre, A. (1972). *Ayer, hoy y mañana del liberalismo colombiano. Compilación de documentos doctrinarios del liberalismo colombiano y de sus raíces nacionales y extranjeras*. Bogotá: ABC.
16. Rueda Enciso, J. E. (2016). Balance historiográfico de la novela histórica en Colombia. Una aproximación al ámbito regional. *Historelo. Revista de historia regional y local* 8 (15), pp. 17-57.
17. Schlickers, S. (2015). *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Frankfur: Peter Lang. Recuperado de <https://www.peterlang.com/view/product/24388?format=EPDF> [30.09.17].
18. Silva Romero, R. (2016). *Historia oficial del amor*. Bogotá: Penguin Random House.
19. Ugaz, J. (2009). La “metaficción historiográfica” en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. *Romance Quarterly* 56 (4), pp. 279-292.
20. Vásquez, J. G. (2001). *Los amantes de Todos los Santos*. Bogotá: Alfaguara.
21. Vásquez, J. G. (2004). *Los informantes*. Bogotá: Alfaguara.
22. Vásquez, J. G. (2007). *Historia secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara.
23. Vásquez, J. G. (2016). *La forma de las ruinas*. Bogotá: Alfaguara.
24. Vélez Upegui, M. (2010). Ricœur y el concepto de texto. *Co-herencia* 7 (12), pp. 85-116.