



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Lillo Cabezas, Mario

Texto, metatexto y mise en abyme: Hacia el (auto)conocimiento especular en El gran mal de Gonzalo

Contreras

Acta Literaria, núm. 34, 2007

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23714389003>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ARTICULOS

Texto, metatexto y *mise en abyme*: Hacia el (auto)conocimiento especular en *El gran mal* de Gonzalo Contreras

Text, metatext, *mise en abyme*: Towards a reflecting (self)knowledge in *El gran mal* by Gonzalo Contreras

Mario Lillo Cabezas

Pontificia Universidad Católica de Chile E-mail: mlillo@uc.cl

RESUMEN

El trabajo discute y analiza las relaciones y jerarquías de los textos contenidos al interior de la novela *El gran mal*, de Gonzalo Contreras. El análisis se ocupa de los tres tipos de comentarios metatextuales del narrador: como instancia de autorreflexividad, aquéllos dirigidos al lector implicado y los que hace con el personaje de Agata, la lectora intradiegetica del texto biográfico que escribe el narrador, como asimismo del mecanismo de *mise en abyme* que hace posible la coexistencia de los diferentes niveles en el relato.

Palabras claves: Metatextualidad, hipotexto, hipertexto, autoconocimiento.

ABSTRACT

This article discusses and analyzes the levels and hierarchical relationships among the texts inside the novel *El gran mal* by the Chilean writer Gonzalo Contreras. The analysis focuses on the three kinds of comments the narrator carries out in his progressing biography: as self reflexivity, as comments addressed to the implied reader and those he exchanges with Agata, the intradiegetic reader of the biography. The analysis deals with the technique of *mise en abyme* that makes possible the various narrative levels as well.

Keywords: Metatextuality, hypotext, hypertext, self knowledge.

Consideraciones preliminares

A modo de introducción de este trabajo, es necesario señalar que una primera lectura de la novela *El gran mal* de Gonzalo Contreras (1998) conduce a una reflexión preliminar acerca de la importancia de un ámbito narratológico específico que destaca entre las múltiples posibilidades que ofrece el texto, como por ejemplo, el estudio de las relaciones espacio-temporales que se verifican en el desarrollo del acontecer o el cruce textual entre biografía y autobiografía en que de manera consciente o inconsciente incurre el narrador. En esta ocasión consideramos oportuno dedicar espacio a un análisis pormenorizado de cuestiones relacionadas con el código, es decir, con la función metalingüística en esta novela de Contreras, tanto más cuanto que ésta es la única de las hasta ahora publicadas por el escritor chileno en la cual se lleva a cabo una reflexión metatextual sistemática determinada por la historia que se relata. Al mismo tiempo, y situados en el conocido esquema comunicativo de Roman Jakobson, en *El gran mal* el autor empírico asigna relevancia a la función apelativa y fática del lenguaje mediante los discursos de un narrador que intenta mantener un diálogo con el lector virtual. Pero antes de comenzar con el análisis propiamente tal de los aspectos involucrados en el título de este capítulo, es conveniente intentar algunas precisiones conceptuales.

La primera de ellas responde a la necesidad metodológica de identificar el texto y el metatexto en *El gran mal*, lo cual a su vez plantea la cuestión de establecer jerarquías entre los discursos del relato. Precisamente en *Nuevo discurso del relato* Gérard Genette discute este tema basado en la oposición entre relato *primario/secundario*. El crítico sostiene que la terminología puede en primera instancia llamar a la confusión de suponer que el relato primario o marco tiene automáticamente mayor jerarquía o importancia que el secundario o intercalado: "Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él. La oposición *primario/secundario* traduce este hecho a su manera, y creo que hay que aceptar esta contradicción entre la innegable subordinación narrativa y la posible preeminencia temática" (62). Sin embargo, la posible contradicción no llega a producirse en el caso de la novela de Contreras, sino que existe coincidencia entre la disposición narrativa y la relevancia temática en los relatos primario y secundario, con la salvedad de que, a diferencia de lo que usualmente sucede, el texto primario, el de mayor jerarquía, contiene aspectos metatextuales y el secundario corresponde al texto objeto de la reflexión y elaboración metatextual. Dicho en otras palabras, *El gran mal* es una novela que se abre al lector con un relato-marco en el cual se narra la historia de la escritura de una biografía. Esta, la biografía, constituye el relato secundario, intercalado o metarrelato en la terminología de Genette según la cual el metarrelato hay que entenderlo como relato *dentro de* un relato, a la manera de lo que acontece con Scheherezade en *Las mil y una noches*, y no como relato que *comenta* otro relato. Esta última opción estaría en la línea de aquello que Jakobson define análogamente como "... metalenguaje, que habla del lenguaje mismo" (1998: 357) dentro de los factores constitutivos de la comunicación verbal con sus correspondientes funciones. En resumen, queda establecida la existencia de dos clases de metarrelato en la novela: el relato-marco es el metarrelato del relato intercalado dado que lo comenta y, en la terminología de Genette, el relato intercalado es metarrelato respecto del relato primario o marco en tanto está contenido dentro de éste.

Una perspectiva para abordar el problema de las jerarquías y niveles del relato desde un modelo conceptual pertinente es examinar la novela desde aquello que André Gide denominó procedimiento de colocar un segundo relato dentro de un primero "*en abyme*". Este recurso se basa en la heráldica, en la cual se acostumbraba situar en el centro de un escudo una figura-réplica de lo que se representaba en la totalidad de éste. La literatura ofrece ejemplos

insignes de este procedimiento, como la duplicación del crimen del rey y la infidelidad de la reina en *Hamlet*, la escena de las marionetas del libro I de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, la lectura a Roderick en *La caída de la casa de Usher*, etc. (cf. Dällenbach 1991: 15-16). Es en este ámbito donde resulta especialmente productivo enfocar el análisis de los diferentes discursos del texto de Contreras, pues ellos constituyen una modalidad del procedimiento de *mise en abyme*. Así, este trabajo se concentrará en el examen de factores como los ya mencionados a medida que se avance en el análisis del relato del narrador autodiegético Ricardo Vila. Para ello, se realizará una pesquisa de las relaciones eventuales entre los diferentes discursos a partir de los tres grandes relatos identificables que contienen el problema del texto y metatexto o se refieren a él. De este modo, la primera parte del análisis se ocupa de las reflexiones de Ricardo en torno al texto biográfico que se ha propuesto. Formalmente estas reflexiones adoptan la modalidad de un monólogo de la conciencia, es decir, de la expresión de su conciencia cualificada y en plena vigilia desde la cual este emisor exterioriza su posición ética, existencial, artística, etc., acerca del mundo. En este caso, acerca del universo de la narración o *diégèse*, que es el sentido que dan Souriau y Genette al concepto para diferenciarlo de diégesis o relato puro (cf. Genette 1998: 15). Por cierto, este metatexto particular es el vehículo que da expresión al proceso autorreflexivo del protagonista. La autorreflexión, por otra parte, establece los alcances y límites del conocimiento de sí y del mundo que evidencia su emisor, y a su vez es para el lector el vehículo privilegiado para acceder a la perspectiva ideológica, ética, lingüística, comprensiva, etc., que informa el mundo del narrador ficticio y del autor empírico.

La segunda parte del análisis examinará un corpus más breve que el precedente y el siguiente, pues aborda los comentarios que Ricardo desliza como al pasar dirigiéndose a un lector plural extradiegético. Además, esta parte del análisis, como asimismo la tercera, darán ocasión para discutir problemas en torno al emisor y al receptor en este texto en particular, es decir, acerca de la configuración por parte del narrador representado de un lector de determinadas características. Como se sostuvo antes, en esta parte se verbaliza concretamente la función fática del lenguaje a través de los comentarios del lector, pero sin llegar éstos a constituir una metalepsis o transgresión de los niveles diegéticos.

La tercera parte analiza la interacción discursiva entre el biógrafo y la joven Agata, en otras palabras, entre el narrador y un lector que se presenta en escena para ejercer una labor crítica *avant la lettre*, por así decirlo. Utilizando una metáfora aeronáutica, gracias a la colaboración de esta lectora empírica –en la lógica intratextual– cada uno de los avances en la escritura del manuscrito se transforma en una especie de globo sonda que exalta los logros, detecta los vientos contrarios e intenta corregir la trayectoria de navegación, para terminar en el aterrizaje que abordaremos más pormenorizadamente en el siguiente capítulo de esta investigación.

Primera parte: Comentarios metatextuales del narrador como instancia de autorreflexividad

El primer comentario metatextual que realiza el narrador tiene como trasfondo su fracaso como escritor de ficciones, más precisamente como novelista: "Llevaba siete años en un manuscrito que de tanto hurgarlo había perdido toda forma. Se podrá decir que la biografía es un género menor, pero debía bajar ese peldaño en nombre de la gratitud y la contrición por el miserable acto que había cometido con Faccioli" (Contreras 1999: 20. En adelante sólo se indica la página). Como se observa en la lectura del texto, ya en la segunda ocasión en que se dirige al lector, Ricardo había informado a éste de su secreta actividad: "Porque sépanlo, no soy un mero profesor de bridge y de arte contemporáneo; soy escritor. Es mi secreto. Un secreto que no puedo compartir por falta de obra..." (15). Si nos restringimos al

ámbito intratextual, resulta paradójico que Ricardo ponga al lector en contacto con este texto en que menciona la novela inconclusa y relata la historia de su fracasado intento biográfico, y que, simultáneamente, exprese que no puede compartir el secreto de ser escritor sin obra, pues si bien ha quemado su fallida biografía, queda en pie la crónica (lograda) de ese fracaso en la cual apela directamente a la comprensión del lector. Asimismo, llama la atención su juicio acerca de las jerarquías de los géneros literarios, para el cual utiliza un criterio valorativo basado en la disyuntiva realidad/ficción, y así establece un límite definido entre los textos de valor mimético alto y nivel mimético bajo, como diría Northrop Frye. Para Ricardo, la biografía pertenece sin duda a este último nivel y la ficción al primero, de modo que se puede entender el estado de ánimo del narrador al momento de descender de regreso a la ciudad tras constatar su doble fracaso al haber ensayado consecutivamente sus capacidades literarias en ambos niveles miméticos. Y la dimensión del fracaso es tanto más patente cuando se descubren su optimismo e ingenuidad iniciales:

Nunca había escrito una biografía, pero supongo que desde mi perspectiva no me debería resultar tan difícil. Tenía todo el material en mi cabeza y contaba, como un aliciente más, con el alivio de no tener que lidiar, al menos por un tiempo, con ese inasible y escurridizo espécimen que es la ficción. La biografía, en cambio, no exige más que el conocimiento real de las cosas, la experiencia –con Marcial en este caso– de la que yo tenía las manos llenas (20).

Como se constata a lo largo de la novela, durante el proceso de escritura sus fluctuaciones, los espacios vacíos en su memoria o la mirada crítica de Agata le muestran paulatinamente el error de juicio en que incurrió al pensar que bastan los datos y la experiencia concreta para forjar la crónica de una vida. Y este error resulta doblemente sensible en el caso de Ricardo por tratarse de alguien cercano a las expresiones del arte. En este sentido, según Lucien Dällenbach cuando en una novela se trata de introducir el mecanismo de *mise en abyme*, el relato *en el relato*, es frecuente configurar un protagonista ligado a expresiones artísticas, el cual en estas circunstancias adquiere la condición de *productor*. Consecuentemente, "... el personaje principal (novelista o artista, las más de las veces) aparecerá embarcado en una obra cuya elaboración permitirá que se tematice la relación entre 'vida' (relato portador) y 'arte' (*mise en abyme*)..." (Dällenbach 1991: 100), que es a grandes rasgos lo que acontece en *El gran mal*, haciendo eso sí la necesaria aclaración de que la frontera entre vida y arte aparece en la novela de Contreras difuminada por todos los factores como la incertidumbre, la disolución, la memoria voluntaria ineficaz, la indeterminación, la manipulación, etc., y porque el arte no sólo es tematizado en Marcial Paz, la figura protagonista del texto puesto en abismo, en su obra pictórica y en su concepción del arte, sino además en la modalidad autorreflexiva es tema central del relato-marco que lleva a cabo el narrador *productor*, para emplear la terminología de Dällenbach.

En el ámbito de las paradojas del relato de Ricardo, no transcurre demasiado tiempo antes de que éste contradiga lo que ha afirmado poco antes: "Ordenar las ideas, espantar el caos. Al anochecer no tenía más que cuatro párrafos. Imágenes sueltas [...] Eso es todo, cabos sueltos, vagas y fugitivas presencias que sin embargo algo ponían de su parte para instalarse reclamando de mí un poco de imaginación. ¡Estamos disponibles!, ¡qué pasa contigo!, me decían. Imaginación, ésa era la palabra" (29). Lo que Ricardo expresa se lee como si ante la primera dificultad en la composición de la obra el biógrafo quisiera abandonar los prosaicos e ineficaces datos disponibles para ascender nuevamente el peldaño que conduce al Olimpo de la ficción que le ha sido anteriormente vedado. Pareciera que Ricardo ha desarrollado una

mezcla de nostalgia, desconfianza y resentimiento por el género ficcional a raíz del fracaso de su novela, pero al final predomina en su subconsciente el deseo de utilizar la máscara de quien no puede llegar a ser. Este es el tenor que preside las últimas palabras en el texto citado, y al continuar su reflexión agrega para sí:

Muy pronto, cuando todo comenzó a marchar, descubriría que la imaginación no es una tonta máquina para fantasear, como muchos creen, sino el maravilloso salto entre esos tramos de camino cortados, puentes dinamitados premeditadamente, porque algunos trozos del recuerdo – tendrán sus razones– quieren desaparecer para siempre. La luz en la oscuridad, la mágica aleación entre metales imposibles, la melodía inconsciente que tímidamente suena otra vez (29-30).

Es preciso señalar que la reflexión anterior constituye no solamente el momento de mayor condensación y logro estético en el terreno del lenguaje en la novela, sino además una suerte de *ars poética* en torno a un aspecto muy definido: el papel que desempeña la imaginación, la fantasía en una obra paraliteraria como la biografía, y por ello la reflexión excede en parte la *mise en abyme metatextual* (cf. Dällenbach 1991: 149), es decir, el comentario del narrador acerca del modo como funciona el texto para extender su preocupación hacia el papel de la imaginación en toda obra de arte. En otro ámbito, la primera frase del párrafo citado tiene en términos pragmáticos la función de situar al lector en una perspectiva determinada frente al texto en proceso de escritura, por constituir ella una prolepsis que anticipa e insinúa un desenlace que al final no se produce. En otras palabras, el hecho de enunciar que todo comenzaba a marchar bien crea en el lector expectativas de lectura que muy pronto se ven frustradas. Es precisamente la reiteración permanente de la conciencia del fracaso la que proporciona al texto una coherencia semántica de largo alcance (cf. Segre 1985: 47), dado que el fracaso es un motivo que se encuentra anafóricamente diseminado a lo largo de los dos relatos contaminando texto y metatexto. Por esta razón, ambos demandan la colaboración de un lector capaz de decodificar adecuadamente los signos o huellas que entrega dosificadamente el narrador más allá de los momentos en que domina un optimismo falaz.

Las fluctuaciones de la memoria del narrador se cuentan entre los principales factores que ponen trabas en la reconstrucción de la vida de Marcial Paz. Dichas fluctuaciones, sin embargo, no se circunscriben al nivel de la historia o, para emplear la terminología de este trabajo, al nivel del relato intercalado, sino que se extienden al nivel del metatexto, como lo muestra el siguiente párrafo:

No, debemos escapar del lugar común, porque la vida de Marcial escapa de todo lugar común. Anoto en mi libreta de apuntes: “escapar del lugar común”. No ha llegado la hora de escribir mientras no hayamos encontrado el tono, comprendí con ese intento inicial (32).

En sí, el texto citado no aparece como ejemplo de la fluctuación que se mencionó más arriba; sin embargo al situarlo en el contexto más global de los inicios del proceso de escritura destaca por el contraste que se produce entre el lirismo anterior con que Ricardo exterioriza sus reflexiones previas al acto mismo de iniciar la redacción de la biografía y lo prosaica que resulta la observación anotada en la libreta de apuntes. El modo expresivo utilizado hace

pensar en un manual de redacción o de estilo para principiantes, e invita al mismo tiempo a considerar este contraste metafóricamente como el equivalente microestructural del cambio de nivel mimético que lamenta Ricardo al descender de la ficción a la biografía. Ahora bien, no obstante lo anterior sí existe consistencia entre metatexto y texto en el sentido de que, en el momento de la observación metatextual, Ricardo intenta narrar el inicio de la aventura de Marcial Paz y trata específicamente de encontrar el tono adecuado para despachar de manera convincente y atípica la partida del futuro pintor. Es decir, en este momento está bregando con la etapa de los prolegómenos domésticos, en la cual aún no hay lugar para disquisiciones como las que posteriormente suscita la tormentosa relación con Evangelina o para las reflexiones que provoca la necesidad de definir una identidad artística a la que es emplazado por sus demandas internas y por el medio en que se desenvuelve. Y es en este mismo contexto de tanteo, de ensayo, de búsqueda de un tono narrativo que se debiera entender un pasaje como el siguiente que se sitúa en la misma secuencia narrativa que da inicio a la escritura:

Alto ahí. Querría que Marcial leyera estas líneas. Tal vez no estuviera de acuerdo, por modestia, con el imperceptible tono lírico-épico que estoy empleando. Pero, ¿no se ven así las cosas a la distancia? (33).

Si Ricardo tuviera mayor experiencia o conocimiento de la manera como suele funcionar la memoria, podría reconocer en esta última frase la cifra, la clave que le permitiría enfrentar el texto que se ha propuesto llevar adelante con mayor lucidez y realismo. Si pudiera retener la frase en su memoria podría aminorar las angustias que le produce la indeterminación y la fluctuación del estatuto narrativo que analizamos anteriormente. Sin habérselo propuesto, su reflexión otorga un punto de vista pertinente para la constitución de un tipo textual como la biografía. Por ello, la interrogante que se plantea el biógrafo pudiese haber sido una pregunta meramente retórica si él hubiese tenido suficiente conciencia de su contenido. Y si su enciclopedia constase de más textos que los verosíblemente atribuibles a su condición de profesor de bridge y de arte contemporáneo, tal vez hubiese reconocido en su frase una versión de la conocida idea de Ramón del Valle Inclán de que las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. En todo caso, sus problemas con la búsqueda de un tono adecuado a la historia del tío no se limitan a los inicios de la biografía, sino que persisten a lo largo del relato y en diversos ámbitos de la narración. Como en la oportunidad recién citada, hay otros momentos muy posteriores en la cronología que sigue en los cuales el narrador emplea un registro que al lector de Contreras le recuerda al narrador manierista de la novela *El nadador* de este mismo autor:

Si podemos ver a Lucien de Rubempré contemplando París desde una colina de Montparnasse, ciudad que se jura a sí mismo conquistar, bien podemos imaginar a Marcial Paz sobre la azotea de algún alto edificio, tal vez el Empire State, observando la vastedad iluminada de Nueva York, con todo su indescifrable esplendor y la certidumbre de una ilusión posible. Cambiar el tono, suena un poco cursi (259).

La diferencia en la utilización de un registro cursi en el relato intercalado de *El gran mal* con el registro empleado en *El nadador*, tanto en éste como en el ejemplo anterior, es sin duda la conciencia del estilo manierista, tan sólo que en esta ocasión se trata de una incursión estilística en el terreno de la "épica" y no de la novela rosa o el folletín sentimental. Pero lo avanzado de la biografía hace inviable atribuir la inadecuación entre forma y materia

exclusivamente al contexto inicial de escritura y a la inexperiencia del neófito que borra sus primeros intentos biográficos. En este o en cualquier caso, dicha conciencia puede corresponder a un rasgo que Yuri M. Lotman identifica como característico de las construcciones metatextuales, en las que el crítico ruso reconoce una doble codificación. Dice Lotman: "La duplicación es la forma más simple de sacar la organización de los códigos a la esfera de la construcción estructural consciente" (1996-2000: 104). Con lo anterior, Lotman se refiere principalmente a las construcciones discursivas del estilo de *Hamlet* o pictóricas como *Retrato del matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, y en este contexto vale la pena recordar que en las novelas anteriores del escritor chileno también se puede detectar el motivo del espejo en diversas situaciones y manifestaciones. Ejemplo paradigmático y muy atinente en este sentido es el retrato del Parmigianino en *El nadador*, cuya interpretación intratextual por parte de uno de los personajes reproduce especularmente la constitución psicológica del protagonista Max Borda. De este modo, y a la luz de lo analizado hasta el momento en el trabajo, es válido sostener que también en el juego entre texto y metatexto se comprueba la presencia del motivo del espejo como mecanismo que, tal como sostiene Lotman, permite eventualmente hacer consciente un código o un "sistema modelizador secundario" que convive como una especie de parásito al interior del código o "sistema modelizador primario" –aunque en este caso no se trata de la lengua natural (cf. Lotman 1982: 17-36)–, y abre la posibilidad de dialogismo en el texto. Es preciso señalar, sin embargo, que el espejo que refleja texto y metatexto emerge del nivel de la historia, de los contenidos textuales, y se enfoca hacia el o los discursos del relato, vale decir, algunos contenidos del relato intercalado encuentran correlato en el texto-marco, como se constató en los capítulos precedentes de la investigación.

En un momento intermedio entre las fases inicial y terminal de la biografía a las que se aludió más arriba se encuentra un comentario metatextual que reitera algunos de los aspectos ya examinados con anterioridad, y al mismo tiempo adelanta un problema de la tercera parte del análisis de este trabajo. Ante la inminencia de la primera evaluación de su texto, y ya plenamente consciente de sus limitaciones y dificultades con el género biográfico, el narrador señala: "Constataba, desolado, el inmenso abismo entre aquello que mis recuerdos habían logrado rescatar y su precaria representación. Tenía una sensación apremiante, irremediable a estas alturas. Ya no había tiempo para corregir ese débil manuscrito. Mi primera lectora vendría mañana por la tarde" (96). Lo que este breve segmento del relato pone en relación con lo ya examinado es lo prematuro del diagnóstico y pronóstico formulado por su autor a poco de haber comenzado el texto biográfico. Además, la constatación de Ricardo supone de alguna manera actualizar una vez más la estructura especular que se produce entre los relatos primario y secundario, en el sentido de que una decodificación "correcta" del relato-marco permitiría a un lector activo descubrir por adelantado el desenlace del proyecto biográfico. Si bien lo que expresa Ricardo es en primera instancia válido para el contexto inmediato de lectura, la condición especular que se ha otorgado al texto en términos generales autoriza a considerar el microtexto sinecdóticamente. Por otra parte, el segmento alude al terror del biógrafo ante la lectura de su primer lector, y tal sentimiento se puede comprender, más allá de lo usual en estos casos, por varios motivos: el texto se encuentra en su estadio inicial, lo cual significa que aún no habría alcanzado una cierta maduración narrativa o temática; y por otra parte se trata del segundo intento de un escritor en ciernes que nunca se ha probado como tal frente a una mirada crítica externa. El mismo ha dado a conocer anteriormente al lector virtual la existencia de su malograda novela, y aun cuando no aporta información de algún tipo que valide su juicio, el lector lo puede aceptar por el grado de verosimilitud que provee el relato global. Por último, la autoconfesada inexperiencia narrativa de Ricardo hace plausible sostener que a estas alturas de la biografía, y vistas las dificultades que su escritura ha presentado desde el primer momento, el autor no ha sido capaz de configurar un lector virtual adecuado a los requerimientos del género. De este modo, quienquiera sea finalmente el lector del texto en formación, éste constituirá una caja

de sorpresas para Ricardo, por ser aquél por definición siempre una virtualidad, una posibilidad que, sin embargo, en el caso de *El gran mal* adopta una identidad concreta, breves páginas después, en la lectura de Agata. Una vez que esta ha realizado la primera lectura del manuscrito, su juicio valorativo está condensado en una palabra: maravilloso. Ahora bien, más allá del consenso o disenso que pueda generar este juicio en el lector extratextual, el adjetivo empleado por Agata para describir el texto de Ricardo da ocasión para practicar un doble movimiento cooperativo de interpretación: en primer lugar, se puede constatar una vez más la intratextualidad y, en segunda instancia, se puede otorgar vigencia al mecanismo de espejo postulado anteriormente. Por medio de este movimiento se puede hacer dialogar el adjetivo empleado por la joven en la página 105 del relato-marco con el mismo calificativo que emplea Marcial Paz en la página 104 en el relato intercalado para referirse a la obra de Matta al comienzo de la entrevista que se produjo en París 35 años antes de la escritura de la biografía. De este modo, la palabra conecta dos situaciones específicas, lejanas en el tiempo y el espacio, pero que interactúan de manera especular, y al mismo tiempo funciona como vaso comunicante de los dos relatos del biógrafo: de la historia y de la historia de la historia. Lo que resta por establecer son los papeles actanciales de las cuatro personas involucradas en ambas situaciones, aunque en la entrevista Matta-Paz está clara la relación jerárquica entre maestro y principiante —éste no llega a ser discípulo—, mientras que en la incipiente relación entre Ricardo y Agata no es tan simple determinar quién es quién, pues el relato-marco de Ricardo sitúa a ambos en un horizonte nivelado por la inexperiencia frente al texto en formación. No obstante, a medida que avanza la biografía, y si atendemos a la actitud reactiva del biógrafo ante los comentarios de la muchacha, ésta es finalmente elevada a la categoría de lectora calificada, como lo expresa Ricardo *malgré lui* en el siguiente párrafo:

¡Basta!, ¡basta! No hay que ser un genio para darse cuenta de que esto es una mierda. ¿Para quién estoy escribiendo? ¿Para la muchachita de la ventana de enfrente?" (282).

Está claro que escribe para una lectora empírica que plantea exigencias y modifica el texto a través de la lectura, pero no en el sentido que "tradicionalmente" se ha otorgado a la expresión —a la manera en que lo plantea Borges en Pierre Menard, según la cual el lector se transforma en autor de lo leído—, sino de manera concreta y real mediante el procedimiento de ensayo y error. Esto explica la intensa sensación de fracaso expresada sin ambages en el texto citado y seis páginas después, donde se repite el sustantivo calificativo:

Pero... mierda, me equivoqué. El texto [del relato de Marcial en Nueva York] está en primera persona. Una biografía debe estar escrita en tercera persona, ¿no es así?, de otra forma sería *mi* biografía, ¿cómo me narraría yo a mí mismo visto desde fuera? No era el propósito y no soy capaz de hacerlo. Debo desaparecer, desaparecer... (288).

En este último texto es destacable la expresión "no soy capaz..." que da cuenta del grado de conciencia que tiene Ricardo de sus limitaciones, aunque también es necesario poner dicha expresión en paralelo con lo que sostiene en un momento anterior de sus comentarios metatextuales, en el cual por el contrario se percibe un estado de ánimo pleno de un optimismo tal, que visto en el nivel macronarrativo otorga sustancia a la idea de fluctuación ya analizada en el terreno del contenido y del estatuto genérico. El comentario esta vez se refiere al campo de la propia subjetividad frente al texto:

Bien por esta noche. Me gusta el texto, casi no participo en él y estoy logrando la objetividad buscada. Ahora es el bajo perfil del autor lo que conviene (247).

La impresión de haber logrado fijar el tono adecuado en la escritura provoca en Ricardo la urgencia por comunicarlo a Agata. Motivado por el logro, lleva el texto para que la joven lo lea, pero la sorprende haciendo el amor con su medio hermano. La situación misma unida al involuntario voyerismo provoca en él una conmoción que pone en evidencia el papel que ocupará tal descubrimiento en el texto en lo mediato e inmediato. Producto de ello es justamente la reacción que consignamos anteriormente, refiriendo a la página 288.

Por otra parte, llama la atención el cambio brusco, el contraste que se percibe entre el momento que describe la página 282 y uno inmediatamente anterior y que sitúa al texto nuevamente en el ámbito de las fluctuaciones –esta vez anímicas– que se han señalado con anterioridad. El narrador reflexiona:

Cuando el mundo se estrecha y las alternativas se agotan, las pocas certezas que maneja el artista se vuelven más asibles, más concretas, como una tabla de salvación en medio del océano cuando ya no se la avistaba: las grandes ideas no sirven de nada, más útiles son las pequeñas conclusiones a las que uno puede aferrarse (280).

Esta meditación del biógrafo es comparable en profundidad y lucidez con la de las páginas 29-30 anteriormente citadas, y constituye asimismo otro de los momentos estéticamente logrados en la novela. La diferencia es que la primera obedece a una intuición teórica experimentada por Ricardo en los inicios de su proyecto biográfico; la segunda, en cambio, es resultado de la experiencia de quien está en las postrimerías del intento que, a la postre, derivará en fracaso. El incremento cognoscitivo del cual se podría beneficiar el biógrafo consiste en reconocer por una parte que el conocimiento teórico no basta, y que además el conocimiento factual tan sólo es un punto de partida para el intento de reconstrucción discursiva de las múltiples vidas que vivimos en los universos posibles. Finalmente, las vicisitudes de Ricardo con su lectora Agata plantean un problema que en el mundo extradiegético se expresa habitualmente a través de disquisiciones teóricas acerca de la configuración del lector en la obra narrativa. Ricardo tiene al interior de la historia la inapreciable oportunidad de probar su escritura sobre la marcha, y los resultados están a la vista. La problemática que emerge a raíz de esta particular circunstancia narrativa en *El gran mal* se relaciona con la autonomía del texto y con la necesidad de configurar un lector modelo o virtual como intento de cerrar el circuito comunicativo, aunque se sabe que esto recién se produce con la intervención real del lector empírico. Un lector como la joven Agata puede prolongar el proceso de escritura hasta alcances insospechados, reprimir el texto o redireccionarlo aleatoriamente, especialmente cuando el autor no es competente. En estas circunstancias, el lector se puede transformar, en definitiva, en coautor empírico.

Un comentario metatextual que continúa en la línea del relato especular y de la reflexión en torno al lector implicado tiene igualmente como trasfondo la primera lectura del manuscrito por parte de la joven lectora, pues se trata de la prolongación de la secuencia comentada a propósito de la palabra “maravilloso”. En esta ocasión, Ricardo ha descrito con detalles imputables a su imaginación, no a datos concretos, la ya conocida entrevista Matta-Paz, y frente a las pinturas desplegadas por el novel pintor para el juicio del maestro consagrado

ambos son presentados desde una focalización externa y una narración figural o personal respectivamente. La importancia de estos tecnicismos para el contexto que nos ocupa se verá a continuación:

“Si bien Matta guardaba silencio, Marcial podía sentir cómo al gran pintor no le era indiferente la fuerza primigenia que emanaba de esas telas, surgidas de un espíritu dotado de una extraña capacidad de observación de las profundidades del alma humana, y expresada mediante unos trazos simples pero vigorosos” (109).

En primera instancia, la productividad del texto anterior consiste en que en él está condensado especularmente el deseo subconsciente de Ricardo de que su texto biográfico logre reflejar sus capacidades en los términos válidos para la pintura del tío. Además, lo interesante desde el punto de vista narratológico, y que viene en sustento de lo anterior, es la vertiginosa *mise en abyme* implícita en el breve párrafo citado, pues en ella se pueden identificar tres niveles: en primer lugar aparece el relato supuestamente especulativo del biógrafo basado ya sea en el recuerdo de la escena narrada por su tío –recuerdo mediatizado por el tiempo transcurrido–, ya sea en la simple imaginación o en una combinación de ambos; en segundo lugar está la percepción o especulación de Marcial respecto de lo que siente Matta y en tercer lugar se encuentra lo que siente este último, frente a lo cual el lector puede optar por descreer de lo que señala Marcial o aceptar sus especulaciones y, de paso, aceptar las especulaciones de Ricardo acerca de las especulaciones del tío. En suma, estamos ante una triple *mise en abyme* constituida por: a) el texto de Ricardo (recuerdo del relato de Marcial, especulación acerca del recuerdo o mera imaginación); b) el texto de Marcial (recuerdo o especulación) y c) el “texto” de Matta, que para los efectos de la narración constituye un dato escondido elíptico, vale decir, una información que permanece oculta al lector y que éste puede completar con su enciclopedia o especulación propia. En una segunda instancia de la productividad textual postulada más arriba, el aspecto atingente al lector implicado apunta en la misma dirección que lo especular en el sentido de que, así como Marcial desea que su pintura sea decodificada por Matta de la manera descrita en el párrafo citado, Ricardo tiene la expectativa equivalente de que su texto sea recibido y comprendido en términos semejantes por sus lectores o críticos: quien escribió la biografía de Marcial Paz es sin duda “un espíritu dotado de una extraña capacidad de observación de las profundidades del alma humana, y expresada mediante unos trazos simples pero vigorosos”.

El párrafo citado valida asimismo el aspecto irónico-especular en relación con lo irritantemente autorreferentes que resultarían para Matta las telas de Paz. Al menos, es lo que el biógrafo insinúa en la misma página 109, si bien en este párrafo emplea una perspectiva focal tan ambigua que no queda claro si el juicio de autorreferencia es atribuible al relato posterior de Marcial o a una especulación del biógrafo basada en el conocimiento de las preferencias pictóricas del maestro. Lo relevante para el contexto de análisis es que la irritación ante la autorreferencialidad en la pintura de Marcial es otro signo que también remite especularmente a la actitud ocasional de Ricardo frente a su propio trabajo. Prueba de esto son aquellos momentos en los cuales el biógrafo logra distanciarse de su texto y tomar conciencia de su intrusión en las escenas, por ejemplo cuando expresa: “... qué hacía yo en medio de esas escenas...” (31), o al insistir: “Debo desaparecer, desaparecer...” (288).

La *mise en abyme* especular también se constata en los comentarios de Ricardo en torno a un retrato de Evangelina. La situación especular tiene las mismas características anotadas en

el análisis previo, en el sentido de que se produce un juego entre texto y metatexto, entre texto y pretexto, es decir, la ironía emerge una vez más a la manera de la fe de erratas:

El exceso de pasión y el intento de representación siempre se frustran, lo he entendido con el tiempo. Comprendo cuando a un artista no le resultan las cosas" (225-6).

El (pre)texto señala que Ricardo está comentando la pintura de marras que le regalara Marcial en Tánger, pero el subtexto refiere evidentemente a su propia obra. De este modo, se llega a la conclusión de que Ricardo parece ser buen crítico de "textos" ajenos, pero no del suyo, y por lo tanto necesita tomar distancia o someterse al juicio de un lector crítico.

Los ejemplos citados anteriormente se refieren en su mayoría a aquella versión de la *mise en abyme* que Lucien Dällenbach denomina textual, es decir, que refiere a aspectos temáticos del relato. En lo que sigue se presentarán algunos ejemplos de *mise en abyme* del código, vale decir, de aquel abismamiento que hace inteligible el modo de funcionamiento del relato, aun cuando en realidad ambos aspectos se ensamblan de tal manera que cada uno de ellos hace posible al otro (cf. 1991: 117-20). Los comentarios acerca del código prodigados por Ricardo ocupan un amplio espectro en su relato-marco. Mientras algunos de ellos corresponden a inquietudes de carácter lexicológico, otros apuntan al estilo empleado y, en fin, unos pocos revelan una problemática que concierne más ampliamente al lenguaje y a sus posibilidades.

Entre los primeros se detecta la preocupación del narrador por la utilización de un término que represente con propiedad la idea que desea expresar:

Desesperación, ésa es la palabra. No la he utilizado suficientemente y describe de una forma tal vez un poco amplia en estado natural de Marcial Paz (182).

Como se observa, el biógrafo hace un comentario que aborda un problema circunscrito al terrenolexicológico, y como tal no suscita mayores conflictos exegéticos que el situarlo en el ámbito metatextual y especular que preside el análisis de este trabajo, puesto que el lexema es análogamente aplicable a la situación del biógrafo mismo. No obstante, la desesperación del tío está matizada en el caso del sobrino por una actitud vital determinada por su condición de epiléptico, la cual lo ha llevado a no intentar vivir la vida desde un compromiso existencial a la manera en que sí lo hizo el pintor, como lo expresa Agata sin tener conciencia de que sus palabras grafican los destinos de tío y sobrino y devuelven especularmente una imagen que Ricardo comenzará a procesar dolorosamente desde esta conversación con la joven:

Porque hay pocos como él, ¿sabes? Hombres que se dan al mundo, que oyen su destino y lo siguen hasta las últimas consecuencias. El pudo haber sido un hijo de papá y quedarse en Chile, como cualquier otro, y convertirse en un buen burgués (163).

En este sentido, la situación de ambos personajes masculinos pareciera ser una reedición de la antigua disyuntiva entre la *vita activa* o *contemplativa* como actitud y elección existencial, o bien entre las alternativas de ser trágico o indecente, como diría Sartre. Una preocupación similar por el léxico empleado se aprecia en el siguiente ejemplo:

La amplitud del halo de su personaje social (que no pasaba de un rol más o menos protagónico en la bohemia latinoamericana) [se refiere a Evangelina] de alguna manera quitaba toda concentración (es un eufemismo; se podría decir: todo aplomo, seguridad en sí mismo, etcétera) al apuesto Marcial Paz (185).

Demás está insistir con detalle en la imagen especular que arroja el comentario de Ricardo sobre su situación del momento, pero en esta y en otras secuencias de la reconstitución biográfica pareciera inevitable recurrir al paralelismo entre la *historia narrada* del tío y la *historia vivida* del sobrino. Así entendido, el párrafo citado refleja irónicamente a través de Marcial el proceso de inseguridad cada vez más sistemático y consciente que ha comenzado a corroer al biógrafo a partir de la presencia y de los comentarios de Agata, por la cual Ricardo comienza a sentirse atraído sabiendo que la posibilidad de tener una relación sentimental con ella está descartada a causa de la actitud lejana y autosuficiente que adopta la joven y por sus propias limitaciones, sean estas reales o autoimpuestas.

Un grado algo mayor de complejidad evidencia el comentario que citamos a continuación, el cual aborda no solamente el léxico, sino al mismo tiempo factores estilísticos implícitos en la escritura biográfica. El contexto del párrafo es el viaje de aparente reconciliación —al menos desde la perspectiva del pintor— emprendido por Marcial y Evangelina a Grecia en la etapa de deterioro de su relación. El biógrafo describe parte de la secuencia en los siguientes términos:

Una copa del grueso vino tinto griego en un chiringuito frente a una pequeña bahía azul donde se zambullían dichosos por la mañana para almorzar luego bajo un rústico toldo esos jugosos calamares mediterráneos mientras el sol platea el mar... (Uf, ¡Qué horror! Reescribir. Por lo demás, ¿quién puede saber cómo fueron realmente las cosas? (184-5).

No se insistirá mayormente en la indeterminación que revela la última frase, sino en aquel factor que atañe a este trabajo, a saber, que la cita exterioriza a un narrador doblemente consciente. Por una parte, Ricardo tiene o cobra conciencia del estilo manierista, del lenguaje de folleto de viajes o de catálogo turístico empleado en la descripción y, por otra parte, muestra plena conciencia de que su relato es mera especulación respecto del interludio que fue para su traumática relación esa especie de luna de miel de Marcial y Evangelina en Grecia. Pero aun así, con la última frase Ricardo pareciera querer incorporar como al paso un elemento distractor que desvíe la atención del lector desde el código empleado hacia el mensaje mismo, como solicitando la indulgencia y complicidad del lector al plantear una pregunta retórica acerca de la dificultad de estipular el estatuto de veracidad de lo narrado. En este contexto, es como si el biógrafo se dirigiera al lector virtual de su texto para preguntar(se)le qué importancia puede tener el registro discursivo frente a la aleatoriedad de la historia narrada.

En un nivel de mayor alcance o complejidad del código metatextual, la lectura permite detectar en el relato de Ricardo comentarios acerca del lenguaje y el estilo. Al respecto tomamos como ejemplo un párrafo que condensa aspectos metalingüísticos y temáticos del relato. El contexto es el intento de reconstrucción de la etapa de Marcial en Tánger. Sin embargo, como lo indica la primera frase del párrafo el biógrafo está consciente de que más que recuperar, especula sobre la base del relato de Marcial y, por lo tanto, no le resta sino apelar al auxilio del lenguaje, pues a fin de cuentas lo que está haciendo es *historia narrada*:

Estas ideas son de mi propia cosecha. Elaborar. Palabras, palabras, vengan a mí, no me abandonen en la altura de mi cielo intermedio (188).

El contenido más específico del relato de Marcial en Tánger muestra su fracasada relación con Evangelina, y basándonos en la polivalencia del enunciado ficcional se puede argüir que el modo que adquiere el recurso al lenguaje se asemeja al conjuro de un hechicero que invoca la ayuda de poderes sobrenaturales para hacer progresar el texto, acaso, y en última instancia, para encontrar un sentido final a la vida a partir de los lenguajes propios de la escritura y de la cultura, los cuales por su parte conducen a Ricardo a aquello que Terry Eagleton denominó la cárcel del lenguaje, pues para el biógrafo la escritura se transforma finalmente en eso, en una suerte de prisión sin salida que le impide codificar sus mensajes adecuadamente tanto respecto del proyecto que tiene entre manos cuanto de su joven e inquietante lectora. En un sentido global se puede concluir en que una vez que la lengua se detiene, se congela, pierde su estado natural, encubre su verdadera esencia siempre híbrida. Pero el problema del biógrafo no está solamente cifrado por una crisis en la capacidad comunicativa del lenguaje, sino además por la incapacidad para tomar conciencia plena de la insolvencia de la memoria para reconstruir integralmente cualquier destino humano. Y esta insuficiencia no es necesariamente cuestión de lenguajes, sino de la infinitud de mundos posibles que habita sucesivamente el ser humano y de la ontología provisional y evanescente de la identidad personal. En estas circunstancias, la única posibilidad válida de la literatura está en transponer con fluidez los textos que la cultura ha enunciado y en traducir el pensamiento a imágenes representativas con el menor número posible de perturbaciones.

Para concluir esta primera parte en que se han analizado los comentarios autorreflexivos de Ricardo en relación con el texto biográfico, citamos un breve párrafo en el cual el biógrafo rememora su vuelta a casa desde Nueva York después de haber visitado a su tío. Recordemos que a partir de la página 249 se produce un cambio paulatino, pero irrevocable en su situación anímica a raíz del incesto de Agata con su medio hermano. Desde entonces, la narración se presenta mediatizada por el dolor y la desesperanza, ya no sólo frente a la joven, sino que estos sentimientos han contaminado de manera definitiva el texto, excediendo la impotencia o el pesimismo episódicos que dejar ver el relato anterior. Por ello, no extraña el tenor de la reflexión que hace Ricardo desde su habitación en el hotel de montaña:

Veo ahora, tras los ventanales, la misma oscuridad que contemplaba desde el avión. Oscuridad, oscuridad. Escribir es penetrar en medio de la oscuridad. Si los recuerdos se alejan, es como si me fuera quedando solo, vaciándose. Un recipiente vacío (310).

Como señalábamos, esta especie de declaración de principios en el ámbito de la creación literaria es el último comentario autorreflexivo que hace Ricardo en la narración, y en él se refleja su estado de ánimo: se siente difuso y su imaginación está agotada, pues constata

que el resultado de su esfuerzo es un doble fracaso, es la caída de las expectativas literarias y emocionales que se había formado respecto de la biografía y de Agata. Así, sus palabras traducen un nihilismo radical y un existencialismo que desemboca en el vacío, en la nada, como consecuencia de una suerte de autoexilio de la memoria.

Segunda parte: Comentarios metatextuales del narrador dirigidos al lector implicado

Antes de iniciar el análisis de los comentarios que Ricardo Vila dirige brevemente al lector implicado, se hace necesario asentar conceptualmente el hecho de que los diversos tipos de acotaciones del biógrafo están dirigidos a tres destinatarios: en primer lugar, y como se observó en el análisis previo, el narrador apela a un lector tradicionalmente denominado implícito debido a la errónea traducción francesa del término inglés *implied*=implicado, y al cual Genette prefiere llamar lector posible o virtual con el fin de despejar ambigüedades, dado que no hay garantía en absoluto de que lea el texto dirigido a su atención (1998: 103). Se trata de un lector extradiegético que puede coincidir o no con el lector modelo previsto por el texto, y que supuestamente posee la competencia suficiente como para decodificar el mensaje adecuadamente. En este entendido, y como constatamos en el relato del viaje a Grecia, Ricardo apela en primer lugar a su entendimiento, a su racionalidad y en segundo lugar a su complicidad en la medida en que cualquier narrador puede prever y desear un receptor competente que, para los efectos del relato biográfico específico que interesa, domine los códigos de los géneros literarios, de la ficción y la no ficción y de los diferentes registros de la lengua. De los tres configurados, este lector es el que alcanza un grado mayor de abstracción y virtualidad por ocupar un lugar al exterior de la *diégèse* o universo narrativo en el cual se encuentra Ricardo.

Un grado algo menor de abstracción admite el segundo tipo de lector al cual se dirige el narrador de *El gran mal* que examinaremos en esta segunda parte. Se trata de un destinatario colectivo al cual el narrador apela concretamente, casi dotándolo de características específicas y en una tesitura que, a diferencia de lo que sucede con la apelación al lector anterior, delata la necesidad de comprensión, indulgencia, compasión y complicidad en el ámbito emocional. Los casos en que el narrador desvía momentáneamente la atención desde el relato para dirigirse a este lector cómplice se pueden dividir en dos grupos: 1. En primer lugar se encuentran aquellos comentarios que refieren a aspectos de la historia, los cuales a su vez se pueden subdividir en: a) aquellos que se relacionan con la historia en el relato intercalado –la biografía de Marcial– y b) aquellos que aluden a la historia en el relato-marco. 2. En segundo lugar se encuentran los comentarios al lector que se refieren a aspectos netamente metalingüísticos –que son los que constituyen el centro del análisis en este trabajo– y que se hallan en el relato-marco de Ricardo, no así en el relato biográfico. En todo caso, es preciso señalar que la subdivisión anterior implica respetar las convenciones narrativas en el sentido de que se hará abstracción del hecho obvio de que los dos relatos que hemos diferenciado se originan a partir de un “texto virtual” de un nivel superior que incluye a ambos, el que en teoría se atribuye a aquella entidad abstracta que algunos críticos (Wayne Booth, Mieke Bal) denominan *autor implicado*, es decir, a una imagen del autor (real) construida por el texto y percibida como tal por el lector, pero que no se manifiesta concreta sino ideológicamente en el nivel discursivo (cf. Genette 1998: 96-7). A este efecto, recordemos y convengamos en que la situación narrativa básica se produce al regreso del narrador a la ciudad después de haber intentado Ricardo escribir la biografía del pintor.

Un primer comentario al lector en el relato intercalado se produce a raíz de la descripción especulativa –si es aceptable el oxímoron– que hace Ricardo del romance clandestino de

Marcial con Adèle. Las comillas dobles indican que se trata de una cita del relato biográfico, es decir, y en consonancia con el contexto de análisis, de una metacita:

“Las sonrisas de los jóvenes al llegar de sus paseos, sus rostros acalorados pese al frío invernal, las miradas cómplices por sobre la cuchara de sopa, el irreprimible entusiasmo ante cualquier nadería, como hojear juntos en un hondo sillón una revista de actualidad que en verdad ni veían; ustedes saben, el clásico fulgor del amor juvenil...” (53).

El párrafo revela la intención del biógrafo de solicitar la complicidad del lector ante un conocimiento que se supone compartido y obvio, más o menos a la manera del narrador decimonónico que condesciende a decir: “queridos lectores, ustedes saben de qué hablo”. Ahora bien, situado en los inicios del texto el presunto conocimiento compartido entre destinador y destinatario genera en éste expectativas que lo conducen a prever un biógrafo experimentado en el terreno del amor, pero, como se constata en el desarrollo del acontecer, la historia en el relato-marco frustra esas expectativas.

La continuación de esta secuencia que narra los primeros tiempos de Marcial en París ofrece un ejemplo adicional de apelación al lector:

“Marcial está conmovido con la defensa que ha hecho Adèle de su persona y, por su parte, su amor propio está a salvo luego de haber intervenido a favor de la muchacha. Esto es el amor, ¿no creen ustedes?” (54).

Como se observa, el comentario insiste en solicitar complicidad, y desde la perspectiva de análisis que se ha empleado funciona como signo que permite nuevamente detectar el tipo de lector configurado por el narrador.

El último ejemplo de comentario al lector referido a la historia en el relato intercalado se presenta hacia el final del texto, en circunstancias que Ricardo narra la etapa neoyorkina de Marcial. Ante la torpeza y exasperación del pintor en un asunto doméstico que podría haber causado un conflicto innecesario con Eve, la joven reacciona con tacto y naturalidad. La acotación de Ricardo al respecto es breve: “No saben cuánto me gustó su respuesta” (286). Este es evidentemente el comentario más neutral entre los que el narrador dirige a su lector virtual, pues en él no se manifiesta una perspectiva similar a la empleada en los casos anteriores. Ricardo no apela al destinatario en busca de comprensión ni indulgencia cómplice, y tan sólo se limita a exteriorizar un alivio moderado y retrospectivo ante el trance evitado por la actitud de Eve, y en tal sentido la expresión utilizada más bien parece estar dirigida a sí mismo.

Entre los comentarios dirigidos al lector en el relato-marco, siguiendo la trama de la novela que en gran parte coincide con la fábula, se halla esta especie de introducción que hace Ricardo a su situación personal anterior a la escritura de la biografía, al parecer para ilustrar al lector acerca del contexto de la escritura:

Había agotado todos mis recursos, comprendan mi situación. Después de darle otras mil vueltas, decidí hacer lo que me repugnaba... vender uno de

los tres últimos Paz que me iban quedando. Me remordía, no saben cómo, pero no había más remedio. Pónganse en mi lugar (14).

La doble apelación "... comprendan [...] pónganse en mi lugar" persigue la evidente finalidad de mover al lector hacia una posición favorable ante el narrador, de exhortarlo a sentir empatía por su situación, lo cual es consistente con lo que sucede en el acápite anterior. No obstante, hay un factor adicional ya examinado con anterioridad que dota a este comentario de un espesor semántico mayor, y que se relaciona con las expectativas de lectura que genera la actitud casi suplicante de Ricardo, como excusándose no sólo por haber vendido una parte valiosa del legado de su tío, sino por todo lo que espera al lector. En estas circunstancias, cuando el narrador expresa y reitera en tan breve lapso la necesidad de ser comprendido, el lector competente, cómplice, activo o como quiera llamársele, dispone de indicios textuales que aun en el peor de los casos debieran hacerlo recelar de un desarrollo exitoso del texto biográfico que se dispone a leer. En este sentido, la doble apelación funciona sin lugar a dudas como una prolepsis encubierta, como signo anticipatorio –y retrospectivamente decodificable– del proceso y del desenlace del proyecto biográfico que se da a conocer poco después.

No pasa mucho tiempo en el relato antes de que el narrador se dirija nuevamente al lector, y por esta razón el comentario se sitúa dentro del mismo contexto de dificultades económicas que aquejan a Ricardo antes de la venta del cuadro:

Me ha costado entender que no es extraño que un artista, pese a haber conseguido la gloria, desaconseje a un joven el camino del arte. Para mí, por mucho tiempo fue un misterio. Ahora comprendía por qué. Para confirmarlo, bastaba mi caso, en que elegí sin fundamento alguno la palabra escrita. Sobre mi escritorio había un centenar de hojas languidecientes. Porque sépanlo, no soy un mero profesor de bridge y de arte contemporáneo; soy escritor (15).

De manera similar a lo que acontecía con el texto citado más arriba, la apelación al lector en este párrafo coexiste con el indicio anticipatorio. No obstante, en este caso el comentario introduce una variante en el sentido de que la actitud del narrador no implica una solicitud de indulgencia, comprensión o complicidad, sino que denota una aspiración de ser estimado en su real valía, y ésta reside, a juicio suyo, en su condición de escritor, de artesano de la palabra escrita. Pero como se sabe, se trata de un escritor sin obra como lo expresa literalmente él mismo, de modo que su presunta valía como creador es desmentida rápidamente, no dando espacio a crear expectativas de lectura erróneas en este ámbito. En otras palabras, el lector no puede argüir deslealtad en el narrador si éste le proporciona a tiempo un dato concreto acerca de su capacidad como escritor. Y esta lealtad con el lector y sus expectativas se ve reforzada por el indicio de carácter anticipatorio que constituye el lexema "ahora" utilizado por Ricardo. La frase que incluye el término es ambivalente en el sentido de que puede ser comprendida en el contexto inmediato, es decir, como resultado o incremento cognoscitivo a partir del fracaso de la novela que intentó escribir Ricardo, y de la cual resta "...un centenar de hojas languidecientes". Entonces, el fracaso ya experimentado lo hace comprender "ahora", después que todo pasó y fracasó, que los artistas desaconsejen el camino del arte. Esta sería una lectura basada en el contexto inmediato del indicio. Otra apunta a interpretarlo como una nueva prolepsis muy sutil que anuncia el desenlace del texto de una manera que invita al lector a anticipar "ahora" el destino que aguarda al texto

biográfico, cuya concepción incluso no ha sido anunciada. De ahí se desprende la sutileza (o la sobreinterpretación). Si bien el narrador abusa de su conocimiento de la historia desde su posición *in extrema res*, al menos parece actuar con una reprimida complicitad para que su lector modelo tenga a la vista elementos que le permitan intuir el desenlace. En tal sentido, la prolepsis también actúa como aquello que podemos denominar, siguiendo a Vargas Llosa *dato escondido en hipérbaton*, pues la información que complementa la ya insinuada se entrega con posterioridad y de una manera fragmentaria y dispersa que permite mantener la atención del lector, como suele suceder en el relato policial. Finalmente, cabe anotar que si bien el comentario del narrador incluye el tema de la creación literaria, éste actúa más bien en el trasfondo, y en esta condición no llega a constituir un comentario del código en los términos que hemos empleado anteriormente.

Más que nada como hecho adicional de la causa, a continuación anotamos el brevísimo comentario que efectúa el narrador en el contexto de la descripción de su paseo a caballo en la montaña: "Cada uno, perdón, yo era el cada uno, el resto eran en su mayoría parejas extranjeras con afanes naturalistas..." (90). La actitud contrita de la aclaración es similar a la ya registrada más arriba, cuando Ricardo solicita la indulgencia del lector ante el olvido en que ha incurrido en su relato, y como similarmente acontece mucho después, aunque esta vez el comentario es claramente metatextual:

Estoy trabajando otra vez la primera persona, pero no puedo escribirlo de otra forma. Me disculpan... (314).

Mediante el olvido, tal vez Ricardo desea enviar una señal al lector dándole a entender que lo relevante es la biografía, no la historia de su escritura, y en tal situación es comprensible que en un gesto de esquizofrenia involuntaria olvide identificar adecuadamente a los protagonistas o actores de la *historia vivida*, pues los que interesan son los protagonistas de la *historia narrada*. Y decimos "esquizofrenia" por ser él protagonista de ambos relatos.

Para concluir con el examen de los comentarios del narrador dirigidos a un lector virtual, citamos la reflexión que hace Ricardo acerca del juicio crítico que ha manifestado Agata respecto del texto. Esta reflexión metatextual tiene lugar al día siguiente de descubrir la relación incestuosa de la joven con su medio hermano. Al igual que en los ejemplos ya examinados, formalmente se trata de una mezcla de metatexto y *talking* dirigido al lector:

Aun desde la nebulosa de mi confusión, no me engañaba y sólo podía atribuir tal avidez a su ignorancia en estos temas, a su falta de lecturas generales, pero no al valor intrínseco de lo que yo había escrito. Otro lector, seguro, no tendría el mismo fervor de Agata. ¡Qué quieren que pensara! (268).

La actitud del biógrafo es evidente: herido por el descubrimiento hecho, y consciente de la importancia que ha ido cobrando Agata como virtual coautora o, al menos, como contralora oficiosa del texto biográfico, Ricardo opta, en un arranque de dolor, por destronar a la joven de su sitio de lectora competente a la cual él mismo la había elevado desde el inicio de la lectura. De este modo, llevado por el desencanto, aun cuando se niegue a entenderlo así, Ricardo transmuta el entusiasmo anterior manifestado por Agata en mera avidez de la joven por llenar espacios vacíos en su cultura literaria. Si el manuscrito tiene algún valor intrínseco que no derive de la ignorancia o inexperiencia lectora, la joven no está en condiciones de

reconocerlo y de ahí su fervor, pues el momento depresivo extraordinario por el que está pasando el biógrafo lo hace negar toda validez literaria a su texto. Por ello, tan sólo la ignorancia puede hallar interesante o logrado un relato como el que ha intentado pergeñar el epiléptico biógrafo. Como se ve, y a diferencia de ejemplos anteriores, el metatexto se expresa de manera casi tangencial, mediatizado por el comentario de Ricardo acerca de la actitud de la joven lectora, y al final nuevamente se acude a la comprensión del lector.

Tercera parte: Comentarios de Ricardo con Agata, lectora intradiegetica

Desde nuestra perspectiva, Ricardo-biógrafo y Agata-lectora están en el mismo nivel diegético, pues dentro de la lógica del universo de la *diégèse* de *El gran mal* él es un autor empírico y ella lectora empírica, pero desde el punto de vista extradiegético, él es narrador y ella lectora ficticios. Como se ha postulado más arriba, si bien antes del inicio de su lectura del texto biográfico Agata es aquel lector virtual o implicado que Ricardo había comenzado a configurar paulatinamente en medio de las dudas, decepciones y momentos de optimismo que le sobrevienen de manera alternada frente al texto en formación, en virtud de su sola actividad lectora crítica la joven se transforma para el biógrafo en aquel lector real condicionado por su contexto cultural y por sus vivencias específicas, e incluso por su estado anímico en el momento de la lectura que todo autor empírico intenta de alguna manera prever en su texto (cf. Blume y Franken 2006: 251). De alguna manera, la lectura del manuscrito que realiza la joven semejará a la actividad nocturna de Penélope, pues mientras Ricardo teje su "texto": "metáfora que ve la totalidad lingüística del discurso como un tejido" (Segre 1985: 367), destejendo al mismo tiempo la vida de su tío, ella a su vez deshace el tejido del biógrafo. Así, después de la primera lectura de la joven un Ricardo henchido de orgullo y optimismo no duda en calificarla de sensible, nada impresionable, inteligente, lectora privilegiada y sincera, en claro contraste con la presunta avidez e ignorancia que constataríamos en la cita anterior, y comienza imperceptiblemente a acomodar su texto para responder a las expectativas de su lector(a). ¿Por qué tanta prodigalidad en la adjetivación? La respuesta está en una palabra de aquella secuencia ya comentada con anterioridad, y que ahora transcribimos parcialmente. Ante la pregunta de Agata por la interrupción del relato, el biógrafo responde:

—Porque tengo que recordar bien lo que pasó y lo que sigue es más confuso. En verdad, según su estado de ánimo, las versiones de lo ocurrido donde Matta diferían y nunca pude dar con la verdad. Además, han pasado muchos años de eso y jamás tuve la ocurrencia de tomar notas de nuestras conversaciones. Tal vez debí hacerlo, pero yo era muy joven entonces y nunca imaginé que me iba a ver envuelto en esto. En todo caso, ¿qué te parece?

—Maravilloso —dijo ella enfáticamente (105).

Es el primer comentario metatextual emanado de Agata, y por su contenido significa evidentemente una inyección de optimismo para Ricardo. Ya hemos destacado además la intratextualidad especular que se suscita con la página anterior donde se recuerda-especula sobre aquella visita de Marcial a Matta en la cual el primero hiciera el mismo comentario "metatextual" referido a la pintura del maestro. En este contexto, además de la simetría situacional que hemos postulado se detecta una especie de correspondencia metatextual en la cual el calificativo "maravilloso" actúa como vaso comunicante. Es necesario señalar además que los comentarios de la joven lectora cumplen una función específica relacionada con la plurivocidad y con el dialogismo bakhtinianos dentro del universo narrativo global, en la medida en que a través de sus comentarios acerca de la biografía y de la vida ella hace

operable la polifonía y la confrontación de discursos antagónicos. Respecto de la intervención de discursos ajenos en un texto, dice Lotman:

La introducción de una semiosis extraña que se halla en estado de intraducibilidad al texto "madre", conduce este último a un estado de excitación: el objeto de la atención se traslada del lenguaje al mensaje como tal, y se descubre la evidente no homogeneidad de los códigos del propio texto "madre". En estas condiciones, los subtextos que lo constituyen pueden empezar a presentarse como ajenos los unos a los otros y, transformándose según leyes extrañas para ellos, formar nuevos mensajes (1996-2000: 100).

Con su intervención crítica en aquel texto "madre" que es la biografía, es Agata quien introduce esas semiosis extraña a la cual se refiere Lotman, y la consecuencia directa es precisamente la confrontación del discurso "oficial" emanado del biógrafo con el alternativo que genera la joven, si bien como veremos este último está referido más que nada a los contenidos textuales antes que al código. Al mismo tiempo, ella es el interlocutor necesario que pone en acción el texto de Ricardo como generador de sentido, como dispositivo pensante, y así se pone de manifiesto el dialogismo de la conciencia, pues ésta necesita de otra conciencia para trabajar, del mismo modo como un texto necesita de otro texto en el amplio sentido de la palabra, para ponerse en movimiento (cf. Lotman 1996-2000: 99). De ahí la importancia de la intervención intradiegetica de la muchacha.

Al mismo tiempo que satisfacer su natural curiosidad y alejarla de su aburrimiento, la actividad de Agata desempeña la función de lectura piloto que evalúa sobre la marcha la eficacia del texto biográfico, como lo constata Ricardo en un momento de reflexión:

Había algo en la descripción de Evangelina que la rebelaba [a Agata]. Por otro lado, era la primera vez que hablaba de Marcial Paz con su nombre de pila, como si ya hubiera establecido con él una especie de familiaridad que la autorizaba a experimentar sentimientos intensos acerca de su suerte. Para mí, era la constatación de la eficacia de mi relato (121).

En el párrafo confluyen los dos niveles de relato identificados previamente. Aquí la *mise en abyme* muestra también una complejidad como la ya detectada con anterioridad, pues estamos en presencia de un comentario del biógrafo acerca de un comentario de Agata acerca del texto de Ricardo. En esta situación narrativa, la expresión *mise en abyme* resulta limitada para dar cuenta de los niveles implicados. El término "cajas chinas" empleado por Vargas Llosa o la metáfora de las conocidas "matriushkas" parecen adecuarse mejor a la situación específica descrita en el párrafo citado. En la terminología genetteana, la reflexión del biógrafo es intra-intra-intradiegetica o meta-meta-metadiegetica, pues corresponde a un comentario (de Ricardo) en el relato-marco acerca de un comentario (de Agata) en el relato-marco acerca de un texto (la biografía) situado en el relato intercalado. En beneficio del lector empírico de este trabajo, excluimos del sintagma a esa entidad abstracta e ideológica que genera el relato básico y al autor empírico, los cuales añadirían otros dos niveles narrativos al exterior de la diégesis. Y desde el punto de vista de la *mise en abyme* del código que interesa en este análisis, tan sólo la última frase es *stricto sensu* metalingüística en tanto representa justamente un comentario acerca de la estrategia de escritura que ha llevado

adelante el biógrafo en su proyecto. Desde el punto de vista de la historia se trata de un momento de optimismo de Ricardo cuando todo, la biografía y una relación aun indeterminable con Agata, parece posible y así lo indica el comentario final. Pero en una conversación ulterior, aunque cronológicamente cercana, el optimismo tras la primera conversación metatextual da paso a una actitud más moderada, realista y adecuada a la información que posee Ricardo de la materia narrativa en gestación. Al mismo tiempo, el comentario metatextual aborda nuevamente el tema de la estrategia discursiva:

—¿Qué viene?

—Ah, no, eso no te lo voy a decir. Tú vas a ir leyendo los hechos. No importa tanto lo que yo diga, sino cómo lo escriba o, mejor dicho, lo que resulte. Yo mismo lo ignoro. Las piezas se van ordenando a medida que avanzo.

—Tienes razón, dijo quedamente (122).

Precisemos que el lugar de emisión del metatexto es el relato-marco, y que en él se distingue claramente un aspecto referido a la historia, vale decir al contenido de la biografía, y un aspecto referido al código. El primero, el qué, constituye motivo de interés para Agata; el segundo, el cómo, para Ricardo. En todo caso, el posicionamiento estratégico de Ricardo en relación con su texto parece aproximarlos al género ficcional antes que a un tipo de texto en el cual los datos, los hechos concretos de vida, el aspecto referencial, la información de que se dispone resultan fundamentales. Se ha tornado una convención en la historia de la literatura el que los temas de los que ésta se ocupa se agotaron hace ya mucho tiempo, y que en tal circunstancia cobran mayor relevancia los modos de representación de los grandes temas: la vida, la muerte y el amor, de tal manera que resulta inevitable recordar a Marshall Mac Luhan y su famoso aforismo acerca del medio y el mensaje. Pero esto que resulta casi obvio en la discusión literaria moderna y contemporánea no parece ser igualmente válido para géneros como la biografía, en los cuales las expectativas de lectura apuntan a un tipo de texto en el cual se procede discursivamente de acuerdo con un criterio sintáctico que, en términos generales, respeta la relación causa-consecuencia, es decir, el texto se dispone con un ordenamiento discursivo hipotáctico y con arreglo a una cronología más bien lineal. Así parece entenderlo Ricardo cuando mucho después explica a la joven este aspecto de su estrategia discursiva en un momento en que ambos hablan sobre la muerte de Eve y del padre de Marcial, a cuyo funeral éste no vino, pues ya nada le interesaba después de la muerte de ella. Agata se manifiesta impactada por la historia y le pregunta a Ricardo por qué no había contado esto antes. El responde:

—Porque cronológicamente no había ocurrido y debía esperar la secuencia de los hechos. Ahora ocurrió. Es 1968. Le quedan [a Marcial] unos nueve años de vida (317).

El comentario metatextual del biógrafo recoge precisamente esa necesidad de montar el relato de acuerdo con un ordenamiento cronológico hipotáctico, como correspondería a un género paraliterario como la biografía. Por lo demás, al final de la prolongada conversación que abarca desde la página 121 hasta la 135, Agata insiste en obtener más información acerca de la conflictiva relación entre Marcial y Evangelina Cruz:

—De alguna forma debe haberla querido —sentenció ella, mostrándose muy conforme con su conclusión—. ¿Y cómo lo hicieron para durar un año más después de lo que pasó?

–Ah, no lo sé.
–¿Y cómo lo vas a escribir, entonces?
–Yo sé cómo (135).

En la cita se han destacado los dos aspectos metatextuales que interesa comentar (y de paso hacemos hincapié en la función anafórica que adopta el lexema “como”): uno referido a la historia y uno referido al código. Ambos se pueden esgrimir como argumento para reiterar la idea que se ha desarrollado anteriormente en el sentido de que Ricardo no otorga preeminencia al contenido de su relato –como lo manifiesta a través de la frase “no lo sé”– sino a la estrategia discursiva que ha comenzado a utilizar desde que tomó conciencia de las dificultades de reconstrucción biográfica. Entonces, el complemento plausible a la frase final del párrafo citado se deduce del *modus operandi* que el lector detecta a lo largo del proceso de escritura, y que el mismo Ricardo había señalado expresamente en la página 29 cuando descubre la clave para poder llevar adelante su proyecto con los escasos datos que recupera o reconstruye su memoria: “Imaginación, esa era la palabra”, especulación, conjetura, con lo cual se altera el estatuto del texto biográfico.

Análogamente a Tonio Kröger, aquel personaje de Thomas Mann que se reconoce a sí mismo como un burgués extraviado en el mundo del arte, escindido entre ambos mundos y sin poder asentar domicilio en ninguno de ellos, el hecho de que Ricardo otorgue más importancia a aspectos del código que del mensaje lo exhibe ante el lector extradiegético como un (frustrado) escritor que viene de regreso del mundo de la ficción a incursionar en un terreno extraño, lleno de asechanzas, contra las cuales no llega a desarrollar una estrategia eficaz. Y en este contexto, pierde relevancia la correspondencia entre discurso y verdad que Ricardo problematiza rapsódicamente a lo largo de su itinerario de autorreflexividad metatextual, pues los datos de la realidad que intenta recordar, acopiar y disponer narrativamente en la práctica se transforman en pretexto para el verdadero texto: el proceso mismo de (auto)conocimiento, que es el resultado final con el cual el fracasado biógrafo retorna a la ciudad, aun cuando no pueda tomar conciencia de ello.

En este mismo contexto de confusión de género y de los niveles de ficción y realidad se inscriben los comentarios metatextuales que Ricardo y Agata intercambian, ya avanzada la biografía, en la secuencia que relata la etapa de Marcial en Tángier:

–A mí –la muchacha era de una desenvuelta altanería– los pasajes biográficos me parecen pobres si no incluyes tus propias observaciones...por algo las escribiste.
–Son una especie de ayuda de memoria personal. Estoy tratando de hacer literatura, no mi propia biografía, que por lo demás no le interesa a nadie, ya te lo dije (238).

En este contexto, por una parte se trata de subrayar el grado de conciencia que posee Ricardo en relación con su texto, y por otra parte interesa agregar los aportes de la joven al rastreo metatextual. Lo singular es, por añadidura, la reiteración de la actitud fluctuante que evidencia el biógrafo al momento de definir la pertenencia genérica de su relato. Como se observa en el relato, Ricardo comienza la historia de la gestación de la biografía abjurando de la ficción e insistiendo en que lo que tiene entre manos es una biografía, no una autobiografía, pero en el curso de la escritura, una vez que quedan en evidencia sus limitaciones cualquiera sea su origen, se constata que sus declaraciones de principios no son sino voluntarismo inoperante.

La lectura focalizada de los comentarios metatextuales en que aparecen involucrados ambos personajes ofrece al análisis un elemento no considerado hasta ahora, una nueva arista que excede los problemas de género y de niveles de realidad. Esta nueva dimensión se relaciona con la inseguridad de que hace gala Ricardo frente ya no al estatuto del texto, sino a su calidad, a su valor estético. La oscilación entre una actitud autocomplaciente y autoflagelante se produce no obstante recibir un permanente estímulo crítico de parte de la muchacha. Prácticamente tras cada sesión de lectura, Agata tiene palabras de elogio para el texto que ha leído con esa concentración y avidez que serán objeto de sospecha y desvalorización por parte de Ricardo una vez descubierta la relación incestuosa. Como se recordará, anteriormente se dio un ejemplo de la actitud positiva de la joven frente al manuscrito, y ahora añadimos otros dos que se sitúan en el mismo contexto, es decir, durante la conversación inmediatamente posterior a la dolorosa revelación de marras. No es difícil sostener que el incesto preside la atmósfera tan enrarecida y contradictoria que enmarca a la conversación, en la cual Ricardo se muestra ante el lector extradiegético insegurizado, desconfiado y escéptico frente a una Agata que no da muestras de haber sufrido alteración alguna por un hecho moralmente anómalo, pero usual para ella, como es haber tenido una relación sexual con su medio hermano en la noche anterior. En estas condiciones, la actitud del biógrafo no puede ser sino de pesimismo frente a todo, pero especialmente frente a su texto y a la lectura de Agata, aun cuando esta exprese nuevamente un juicio favorable y establezca de paso una suerte de principio creador que destacamos en cursiva:

–Tal vez no estés frente a uno [a un escritor]. Es mi primer manuscrito, no he escrito nada antes, o nada que valga la pena recordar.

–¿Quieres decirme que me has engañado o que soy tonta? ¿Qué no sé bien lo que estás haciendo?

–No, por favor, no quise decir eso, es que se trata de un manuscrito tan modesto.

–Ya estoy más que acostumbrada a tu modestia y cada vez le encuentro menos sentido. *No veo cómo se puede escribir un libro con tanto temor* (266).

Algo similar acontece poco después cuando Agata continúa con la lectura del relato de los primeros tiempos de Marcial en Nueva York, específicamente con la descripción de los inicios de éste como pintor de brocha gorda. El relato de cómo éste se convierte en el artista de la cuadrilla de pintores seduce a la joven de tal manera que expresa entusiasmada:

–Me encanta. Vas a creer que me repito, pero me encanta. Es lo mejor que has escrito hasta ahora (268).

Se trata del último momento del relato-marco en el cual Agata hace un comentario metatextual. De ahí en adelante, tan sólo Ricardo formulará acotaciones referentes al texto en proceso de escritura para concluir con una especie de apostilla en la cual se condensan todo su escepticismo, su frustración, su derrota como fabulador y como biógrafo. En una confesión motivada por todo lo que ha sucedido y por las palabras desafiantes de la joven, quien lo insta a reconocer que el texto en definitiva no es un homenaje al tío sino un ajuste de cuentas con él mismo, un lúcido y desolado Ricardo explica a Agata:

Puede ser, puede ser que yo estuviera buscando mi propio arreglo, mi propia altura desde donde mirar las cosas. Una altura me era necesaria. *El solo hecho de escribir es un acto de arrogancia*. Como sea, abandono. No

va más, aun cuando yo hubiera querido hacerle justicia. Es ese vocablo, 'justicia', el que no me deja continuar" [destacado nuestro] (322-3).

A modo de recapitulación de los aspectos analizados, retomemos brevemente algunos hitos del análisis y hagamos algunas observaciones complementarias de carácter teórico. Una primera consideración general apunta a caracterizar la biografía de Marcial Paz que intenta escribir Ricardo Vila como un metarrelato en el sentido genetteano del concepto, es decir, como un relato dentro de otro relato y subordinado a él. Ahora bien, lo que diferencia a *El gran mal* de otros textos en los cuales es frecuente la modalidad narrativa del metarrelato –el ejemplo más conocido por la cantidad de niveles implicados es *Las mil y una noches*–, es que en este caso se trata de un mismo narrador para los dos relatos representados. Ricardo es el generador del relato-marco, y en tal condición actúa como un narrador de su propia historia, pero además es narrador y personaje de la historia que pretende contar. Traducido esto a la terminología empleada por Genette tenemos el siguiente esquema: Ricardo es un narrador autodiegético –narra su propia historia como protagonista– que pretende escribir un texto biográfico –y aquí se complejiza el esquema– como narrador heterodiegético/intradiegético, es decir, como testigo de la vida de su tío Marcial, pero con la prerrogativa autoasignada de penetrar en su conciencia mediante la narración figural y pasearse por ella a voluntad con el empleo de la imaginación y la especulación. Pero además, a causa de las indeterminaciones y fluctuaciones detectadas en la biografía, actúa simultáneamente como narrador homodiegético al situarse casi en el centro del escenario, a pesar de que reiteradamente intenta evitarlo. Dado lo anterior, se puede sostener que el relato intercalado aparentemente es hetero u homodiegético, pero ambas en definitiva resultan un disfraz, una máscara de la autodiegésis que revela la lectura atenta del texto. Trasladado esto de vuelta a términos no genetteanos, ambos, el texto-marco y el texto intercalado, tienen un mismo protagonista, y en consecuencia los comentarios del relato y del metarrelato que desempeñan la función metalingüística en *El gran mal*, y que en razón del mecanismo irónico-especular verificado refieren a otras manifestaciones del arte como la pintura, se pueden entender como un *continuum* que traduce la perspectiva ideológica del narrador ficticio, toda vez que no se produce un desdoblamiento esquizoide en éste al transitar de un relato al otro.

Más allá de la discusión acerca de si el texto literario posee un movimiento que hace confluir todos los signos hacia un centro en el cual se verificaría, en definitiva, la "... orquestación ininterrumpida del doble sentido" (Dällenbach 1991: 63), es decir, dejando de lado el carácter autorreflexivo que sería inherente a toda obra literaria y que establecería su propia poética, la novela de Contreras hace posible una indagación acerca de los principios que orientan su funcionamiento, es decir, acerca de la constitución eventual de una *ars poetica*. Los comentarios metatextuales referidos al código señalan en esa dirección, no obstante ellos están más bien acotados en el ámbito de los límites entre ficción y no ficción; en la función de la memoria y de sus archivos y en el papel de la imaginación para la reconstitución biográfica. Dado que su proyecto se inscribe en un género paraliterario como la biografía, es lícito que Ricardo no problematice a la novela como género sino tangencialmente a través de oposiciones como la recién mencionada. Acaso esta ausencia de problematización obedezca al dato que proporciona la historia de que él mismo ha fracasado como novelista, y que en esta circunstancia no se siente con autoridad para establecer criterios estéticos de legitimidad o validez en este terreno. Recordemos que su conclusión final tras el fracaso es que escribir es un acto de arrogancia, por lo cual el hombre no posee estatura ni siquiera para ser un pequeño dios. Pero el autor empírico ha escogido a la vez a un narrador ficticio cercano al arte con el fin aparente de dotar a su personaje de credibilidad frente al lector, lo cual era usual en el Realismo y en el Naturalismo para justificar el recurso a la *mise en abyme*. En

este sentido, se “contrataba” personal especializado que se reclutaba de preferencia entre especialistas o “profesionales” de la verdad: novelistas, artistas, críticos, hombres de ciencia o de iglesia, bibliotecarios; o bien enajenados, inocentes, borrachos o soñadores (cf. Dällenbach 1991: 67), y la historia en esta novela de Contreras deja en claro a cuál de las categorías anteriores pertenece Ricardo Vila. De esta manera, este tipo de narrador otorgaba credibilidad al relato *en abyme*, pero el desenlace en *El gran mal* responde a una época indudablemente diferente a la del Realismo y Naturalismo.

Finalizamos este análisis recordando la delimitación conceptual hecha al comienzo de este capítulo entre relato *primario* y *secundario* y entre *relato* y *metarelato*. La biografía es el relato *secundario*, y la historia de la biografía el *primario* según un criterio jerárquico, pero en orden cronológico el relato primario es obviamente posterior al secundario, pues constituye un comentario de éste. Volviendo a Genette, podemos entonces sostener que la biografía de Marcial Paz es un hipotexto que da origen a un hipertexto, y que la relación entre ambos “[C]’est, par excellence, la relation critique” (Genette 1982: 10), tal como sucede en *El gran mal*, si bien, como se anotó respecto del narrador único, la particularidad de esta novela es que el hipertexto no responde a la clasificación binaria del crítico francés de las modalidades de derivación: transformación o imitación. Lo que lleva a cabo el relato-marco o hipertexto no es ninguno de estos procedimientos, pues Ricardo no intenta transformar ni imitar, sino comentar, historiar, narrar a modo de catarsis, de testimonio, de ajuste de cuentas consigo mismo. El hecho de que practique el falseamiento de los hechos o de las circunstancias de vida de su tío por insuficiencias de la memoria no se extiende a la historia de su fracaso. En esto, el narrador responde adecuadamente a las expectativas de credibilidad que genera el relato-marco, y contrariamente a lo que sucede con la historia de Marcial Paz ello permite al lector acceder a un conocimiento confiable y válido de los procesos psicológicos que experimenta el fracasado escritor. La paradoja final que añade un nivel adicional de sentido a la novela reside en que el mismo Ricardo invalida el relato de su propia historia al sostener que la biografía de su tío no podía marchar, puesto que las vidas humanas, los actos, los comportamientos o bien no tienen explicación o bien tienen demasiadas interpretaciones. Pero lo que el lector tiene ante sí en el relato-marco no es sino una *historia vivida* de aproximadamente tres meses acompañada de su prehistoria, vale decir, Ricardo narra una consecuencia –su vida actual– explicada por múltiples causas que se remontan hasta la lejana infancia y que el relato prodiga de tal manera que prácticamente no quedan espacios vacíos que llenar por parte del lector. Las fluctuaciones, el descrédito de su memoria, la disolución de límites son argumentos suministrados por el biógrafo que invalidaban el relato intercalado, pero que también se pueden esgrimir para minar la credibilidad del relato-marco. Queda entonces en manos del lector la decisión de creer en la *historia narrada* de la *historia efectivamente vivida* del biógrafo.

BIBLIOGRAFIA

Blume, Jaime y Clemens Franken. 2006. *La crítica literaria del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Borges, Jorge Luis. 1980. Pierre Menard, autor del Quijote. *Prosa completa*. 2 vols. Barcelona: Bruguera, vol. I.

Contreras, Gonzalo. 1995. *El nadador*. Cuarta edición. Santiago de Chile: Alfaguara.

———. [1998] 1999. *El gran mal*. Segunda edición. Santiago de Chile: Alfaguara.

Dällenbach, Lucien. 1991. *El relato espejular*. Col. Literatura y Debate Crítico 8. Madrid: Visor Distribuciones.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Éditions du Seuil.

———. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

Jakobson, Roman. [1975] 1998. *Ensayos de lingüística general*. (Trad. Joseph. M. Pujol y Jem Cabanes), 2ª edición. Barcelona: Seix Barral.

Lotman, Yuri M. 1982. *Estructura del texto artístico*. Col. Fundamentos. Madrid: Ediciones Istmo.

———. 1996-2000. *La semiosfera* (Trad. Desiderio Navarro), 3 vols. Madrid: Cátedra, vol I.

Segre, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Recibido: 10-03-2007. Aceptado: 15-04-2007.