

# “El cuento ficticio”: la especularidad como expresión de la vanguardia hispanoamericana

“The fictitious short story”:  
metafiction as an expression of Spanish American Avant–Garde.

**Margarita Figueroa\***  
**Rosaura Sánchez Vega\*\***

---

## Resumen

El objetivo de este estudio es examinar el funcionamiento de la especularidad o metaficción en la cual se concentra “El cuento ficticio” (1927) de Julio Garmendia para determinar que su especularidad es una expresión de la vanguardia hispanoamericana de las décadas del veinte y treinta o primera vanguardia. Primeramente, se estudia el texto de Garmendia como modelo de especularidad vanguardista por cuanto responde a la ruptura con la tradición realista y al experimentalismo. Experimentalismo de la estructura especular de “El cuento ficticio” porque se vale de un discurso expositivo en tiempo presente y futuro que sustituye el discurso narrativo en tiempo pasado como forma verbal característica de la narración (Weinrich). En la última parte, el texto de Garmendia se relaciona con novelas hispanoamericanas de la primera vanguardia que presentan la misma estructura especular. El texto de Garmendia es el primer relato especular hispanoamericano que responde a las innovaciones vanguardistas derivadas de la especularidad presente en novelas hispanoamericanas vanguardistas.

---

## Palabras clave

Especularidad o metaficción, vanguardia, ruptura de la tradición, experimentalismo.

---

## Abstract

The objective of this study is to analyze how metafiction, on which Julio Garmendia’s “El cuento ficticio” (1927) is concentrated, works in order to determine that its metafiction is an expression of the Spanish American Avant–Garde of the twenties and thirties, or first Avant–Garde. Firstly, Garmendia’s text is studied as a model of avant–garde metafiction because it responds to the breaking with the realist tradition and to experimentalism. Experimentalism of the metafictional structure of “El cuento ficticio” because it uses an expositive discourse in the present and future tenses that replaces the narrative discourse in the past tense as a verbal form which characterizes narration (Weinrich). In the last part, Garmendia’s text is related to the Spanish American first avant–garde novels that have the same metafictional structure. Garmendia’s text is the first Spanish American metafictional short story that responds to avant–garde innovations, deriving from the metafiction which appears in Spanish American avant–garde novels.

---

## Keywords

Metafiction, avant–garde, breaking of tradition, experimentalism.

Artículo recibido el 19 de septiembre de 2008 y aprobado el 14 de noviembre de 2008.

---

\* Universidad de Zulia, Venezuela.

\*\* Universidad José Gregorio Hernández, Venezuela.  
Correo electrónico: rsvegas51@yahoo.com

*La tienda de muñecos* (1927) de Julio Garmendia surge en la década del veinte, la cual testifica la presencia de diversas tendencias en la literatura venezolana. Los acentos del legado modernista, el criollismo y realismo coexisten con ciertas propuestas vanguardistas. Libros de relatos como *Cuentos grotescos* (1922) de José Rafael Pocaterra, *Barrabás y otros relatos* (1928) de Arturo Uslar Pietri, *Peregrina o el pozo encantado* (1922) de Manuel Díaz Rodríguez hacen que la cuentística adquiera gran relieve, aunque no se alejen del realismo. Lo relevante de “El cuento ficticio”, perteneciente a *La tienda de muñecos*, es que el relato se erige por oposición a la tradición del realismo dominante en su época. Su modo de oponerse subvierte cánones establecidos sobre el cuento, el discurso narrativo y las características del narrador. Desde el mismo título y por los comentarios del narrador–protagonista sobre la condición ficcional del cuento se inscribe en la narrativa metafictional.

La especularidad<sup>1</sup>, también llamada narrativa metafictional o narcisista, es el evento del discurso que se refleja a sí mismo cuando comenta y explicita su naturaleza ficcional. Se intenta una narrativa autorreflexiva y consciente de sí misma. Ahora bien, la especularidad en este relato de Garmendia resulta un hecho inédito en la literatura venezolana y responde a una búsqueda experimental vanguardista. “El cuento ficticio” forma parte de la especularidad experimental propia de la primera vanguardia de novelas especulares hispanoamericanas a las cuales antecede: *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, *Museo de la novela de la Eterna* (1931) de Macedonio Fernández y *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) de Guillermo Meneses.

<sup>1</sup> La noción se ha tomado de *El relato especular* de Lucien Dällenbach quién parte del término *mise en abîme* de André Gide para desarrollar su estudio sobre la tipología de la “especularización” en la obra literaria. Para el autor, la *mise en abîme*, el relato dentro del relato, “se manifiesta como modalidad de reflejo” (Dällenbach, 1991: 15), de relación especular: la obra se duplica, se refleja al referirse a sí misma. Las relaciones especulares, también llamadas metafiction, metaliteratura, literatura narcisista, implican las nociones de autorreferencialidad y conciencia de sí misma.

## La ambivalencia del personaje: entre la verosimilitud y lo especular

La única voz de “El cuento ficticio” es la de un protagonista–narrador. Lo que de sí mismo comenta es acerca de su estatus ficcional, perfilado genéricamente por cuanto representa la esencia ficticia de los personajes del cuento: “Soy nada menos que el actual representante y legítimo descendiente y heredero en línea recta de los inverosímiles héroes de Cuentos Azules” (Garmendia, 1980: 35)<sup>2</sup>. Afirma conservar “el antiguo temple ficticio en su pureza” (p. 35), su “hoja de servicios ficticios es, en suma, de las más brillantes y admirables”, y por ello “merece bien de la ficción” (p. 38). El discurso del personaje ostenta su especularidad. Descubre lo que la narrativa enmascara: su materia ficticia, su procedencia textual. Este personaje, para Bustillos (1992: 20), condensa en su discurso “la problemática del ente ficticio”, el debate entre la representatividad, la mimesis y el proceso textual del que surge. Producto no mimético, se independiza del referente real y del valor de representatividad al no reproducir seres equivalente a los reales.

El personaje literario convencional simula la semejanza a una persona y disimula las diferencias: su artificialidad textual. El tránsito entre simulación y disimulación lo efectúa la verosimilitud. Lo verosímil basado en la mimesis marca el enlace entre lo textual y lo real. Intercede entre el lector y el mundo narrado para hacerlo creíble, verificable. “Lo verosímil es un efecto, un resultado, un producto que olvida el artificio de la producción” (Kristeva, 1972: 67). El personaje–narrador del texto de Garmendia quebranta las leyes de la verosimilitud. Se ofrece como “artificio de la producción”. Se presenta en un estadio previo al resultado final.

El personaje también exhibe algunos caracteres humanos: “Se me atribuyen todas dotes, virtudes y eminentes calidades” (p. 38). Se define como “incurable idealista”, “gran reformador” y “utopista” (p. 38). Desde sus rasgos humanos, se asume desde una perspectiva diferente a la ficticia, se naturaliza y

<sup>2</sup> Garmendia, 1980. Las citas siguientes de “El cuento ficticio” hacen referencia a esta edición.

acoge a la convención de la verosimilitud. Se ofrece como efecto y resultado.

Los rasgos metaficcionales y los humanos conforman una dualidad estructural, una ambivalencia del personaje por la cual proyecta rasgos disímiles y opuestos entre sí. Simula representar un modelo real, pero lo transgrede al explicitar su procedencia literaria. La coexistencia de rasgos opuestos pone en escena el carácter deconstructivo característico de la especularidad. Los rasgos humanos postulan que ajustarse a la verosimilitud es inevitable porque opera en beneficio del sentido. Los rasgos especulares consiguen cuestionar la verosimilitud, tornan problemática la hechura textual del personaje literario. Responden a la reflexión sobre lo real inherente a la narrativa especular. Para Víctor Bravo (1999: 51) las significaciones y relevancia de lo especular derivan de su crítica a los fundamentos de lo real: “la recursividad” o especularidad pone en “crisis la representación”, desmonta las discursividades que legitiman el orden y la lógica de lo real. Lo especular se convierte en una de las figuras imaginarias de la libertad: “[...] se produce el efecto de desprendimiento de las formas opresivas de lo real y se abren las posibilidades no sólo de una crítica a ese real, sino de una experiencia de lo imposible, de lo infinito, de lo innombrable” (Bravo, 1999: 52). Cuando el personaje–narrador se define como ente ficticio que desea convocar a los personajes para regresar el país del Cuento Azul, el lenguaje literario escenifica la posibilidad de lo imposible. Concreta las potencialidades ilimitadas de la ficción. Remitir a lo ficticio libera de las ataduras a la lógica causal de lo posible y a la representatividad.

El perfil ambivalente del narrador–protagonista lo hace plurívoco, amplía los márgenes de la noción de personaje literario y la de narrador. Establece una ruptura con la noción de “reflejo”, enfática en la tradición realista. Evidencia de ello es la parodia de los personajes que “en gruesos volúmenes se arrellanan cómodamente y a sus anchas respiran en un ambiente realista” (p. 36). La parodia impugna la convención de verosimilitud al punto que a los personajes, después de sus andanzas en el ámbito realista, el narrador los califica de: “descompuestos

sujetos”; y de ser “verosímiles, y aún verídicos y hasta reales” (p. 35), los considera una aberración. El juego paródico cuestiona el desnivel entre cuento y novela para reforzar la importancia del cuento al referirse a “los personajes voluminosos” de la novela que “se pretenden superiores en rango y calidad a quienes en los lindes del Cuento hemos nacido, tanto más si orígenes cuentísticos azules poseemos” (p. 36). La contextura especular del protagonista acentúa su diferencia con los personajes ridiculizados y sometidos a la irrisión por la carga irónica y el humor. Parodia e ironía revelan una intencionalidad en el autor de distanciamiento, de establecer un contraste entre dos textos, el parodiado y el que parodia, como señala Linda Hutcheon (1981). El protagonista del texto de Garmendia subvierte el modelo de personaje realista caracterizado por un proyecto de vida y un destino en la sociedad.

La disposición lúdica y flexible del narrador se opone al narrador realista de visión totalizadora e imperativa. Al promover el juego festivo del humor desde la parodia, el narrador de “El cuento ficticio” atenta en contra de la aseveración de seriedad propia del narrador realista. Mientras el narrador tradicional pone de manifiesto la función social de la literatura, como sería el caso del narrador de la narrativa galleguiana; este personaje–narrador, por el contrario, sólo comenta lo concerniente al mundo imaginario y dominio de lo literario. El campo de sentido del personaje y su discurso se independiza de la realidad extratextual hasta proponer la autonomía de lo textual.

### **La proyección a futuro y la parodia de relatos utópicos**

El propósito del protagonista es convencer a sus compañeros, los personajes de novelas y cuentos, de realizar un viaje de regreso al país del Cuento Azul. Su inagotable búsqueda se corresponde con la imagen de continuidad sin límite que las formas verbales del tiempo futuro ofrecen: “los arrastraré a emprender el viaje, largo y penoso, sin duda, pero que será recompensado por tanta ventura como ha de ser la llegada y recibimiento en el país del Cuento Ilusorio” (p. 37). El narrador apenas supone el

conflicto, la resistencia e incredulidad de los compañeros, porque no hay diálogos o intervenciones de ellos que lo afirmen directamente. El viaje no es un hecho conseguido con la realización de acciones, se reduce a un deseo y propósito no cumplidos. La ausencia de hechos y diálogos se resuelve proyectando al presente y al futuro la anécdota: “No dejarán de reprocharme el haberles inducido a la busca o rebusca del Reino Perdido, en lo cual, aún suponiendo, lo que es imposible, que nunca lo alcanzáramos, no habré hecho sino realzarlos y engrandecerlos mucho más de lo que ellos se merecen; y como ya empezarán a encontrarlo inencontrable, procuraré alentarlos con buenas palabras” (p. 37). Lo factual se expresa con las formas verbales del pasado que legitiman el hecho y lo dan por sucedido. El pasado crea la ilusión de una historia real, vista y contada por el narrador. Proyectar a futuro una narración desacata el efecto de lo real, de lo factual. El tiempo futuro de los verbos, los condicionales y los optativos, según Pozuelo Ivancos (1993: 12) permiten acceder a “la dimensión contrafáctica del lenguaje”, una dimensión permisiva de la virtualidad y lo imaginable. El tiempo futuro se apoya en lo potencial. La anécdota es sólo una posibilidad imaginada por el narrador, es lo que podría suceder. En consecuencia, no se cumplen las secuencias narrativas del cuento clásico: el desenvolvimiento de acciones de la anécdota, conflicto y desenlace como hechos ocurridos y concluidos.

El campo de sentido del hallazgo es afirmativo y conclusivo. El de la búsqueda como proceso se ubica en lo inacabado, en lo incierto. Por ello, la anécdota enfatiza la larga búsqueda del país del cuento y el desenlace se presenta abierto a alternativas imprecisas con respecto al momento de su hallazgo: “Así hasta que realmente pisemos la tierra de los Cuentos Irreales, adonde hemos de llegar un día u otro, hoy o mañana, dentro de algunos instantes quizás” (p. 38). Por la apertura de alternativas el lector puede asistir a un desenlace impreciso, sujeto al azar. Así mismo, la lucha entre la incredulidad de los compañeros ficticios y la fe del narrador de probar la existencia del país del cuento hace que el relato se enfoque desde una postura de lo incierto. El narrador lo único que

puede suministrar es una información imprecisa sujeta a la duda de una simple posibilidad, porque la búsqueda y existencia del país del cuento se reduce sólo a la fe del narrador. Se reduce a su palabra sin sucesos previos que lo constaten. Si el texto no actúa en el ámbito de lo factual, sino en el terreno de lo potencial, el conflicto del cuento se traslada al lector. En “El cuento ficticio” –apunta Barrera Linares (1994: 102)– “el conflicto se derivaría entonces de la textualidad, es decir, de la interacción texto–lector. La información imprecisa, inexacta, incompleta es característica del narrador lúdico de visión relativa de vanguardia. La proyección a futuro determina la información incierta de un narrador vanguardista que además antecede, con diferencias, al narrador de la duda de “La mano junto al muro” (1951) de Guillermo Meneses. La ambivalencia del personaje, la anécdota proyectada a futuro y el narrador lúdico responden a un afán innovador y de ruptura. El futuro como dimensión contrafáctica ubicada en lo imaginable, precisamente el mismo ámbito de la ficción, complementa una ficción narcisista que se contempla a sí misma.

Sólo al inicio del relato de Garmendia aparecen formas verbales del pasado que señalan la pérdida del estadio de armonía propia del cuento antiguo en los personajes ficticios: “Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles” (p. 35). La salida del cuento estrictamente fantasioso a los relatos realistas condujo a los personajes a un estadio de decadencia. Como remedio a esa etapa, el narrador se propone recuperar la era de felicidad y la pureza ficticia perdida, propia del tiempo pasado, con el regreso al país del Cuento Azul llamado también “Reino Perdido”. Por un lado, el país se perfila como entidad imaginaria y espacio genérico solamente ubicado en el mundo ficcional. Por otro lado, al calificarlo de Reino Perdido, remite al referente del imaginario de relatos míticos. Resulta ineludible establecer analogías con el mito de Saturno, que exiliado por Júpiter se ocultó en el Lacio y comenzó la vida sencilla y venturosa, la edad de oro, de felicidad perfecta. La “cercana dicha” (p. 37) se relaciona igualmente con la felicidad del paraíso

perdido y con el paraíso milenarista cristiano. En el milenarismo bíblico, después de las catástrofes del Apocalipsis, la humanidad vivirá mil años de felicidad, libres del mal, desgracias y dolor, lo que implica una visión utópica proyectada a futuro. La “vecina perfección” (p. 37) se relaciona también con la región y sociedad ideal, perfecta de relatos utópicos concebidos para mejorar la existencia y convivencia en Europa. La relación con lo utópico precisamente se pone de manifiesto en el cuento: “Como a todo gran reformador, me llaman loco, inexperto y utopista” (p. 36). Al remitir al mito, al relato milenarista y a los relatos utópicos que “existen sólo en el lenguaje” (Pastor Bodmer, 1998: 37) remite a otras escrituras. Derrida (1997: 305) enfatiza la constante remisión textual de la literatura: “la escritura que no remite más que a sí misma nos traslada *a la vez*, indefinida y sistemáticamente, a otra escritura”. Es decir, remitir a otra la escritura tiene como referente la literatura misma, por tanto, una vez más se acentúa el carácter autorreferencial de lo especular en el relato de Garmendia.

La parodia ejecuta a cabalidad su papel, lo que el narrador aspira mejorar es “la especie ficticia” (p. 36). Aspira a liberarla no del mal, sino de la contaminación de lo real. Aspira a alcanzar la felicidad de ser inverosímiles, no en un reino universal del bien como en el relato bíblico, sino en el territorio de la ficción. La parodia desmonta y reduce a la irrisión el trasfondo moralista del mal opuesto al bien cuando lo sustituye por la oposición, real-ficticio, la cual reenvía al mundo literario y no al referente moral.

La proyección a futuro del texto parodia el sentido de lo proyectado a futuro del relato milenarista bíblico. En el cuento se expone “la clave misma del impulso utópico: la dinámica deseo-carencia” (Pastor Bodmer, 1998: 37). Deseo utópico como compensación a una carencia: lo perdido. El tiempo futuro enlaza el deseo, al sentido de lo inalcanzable propio de lo utópico. Enfatiza el idealismo que le es consustancial. Por ello, se acentúa el idealismo del narrador: “Mi incurable idealismo me incita a laborar sin reposo en esta temeraria empresa” (p. 36). La ironía, entonces, recae sobre la muy larga espera del peregrinar para encontrar el “inencontrable” Reino

Perdido: “Ya para entonces he de ser el buen viejo de los cuentos o fábulas, de luengas barbas blancas, apoyado en grueso bastón, encorvado bajo el peso de las alforjas sobre el hombro” (p. 37). La ironía recae sobre el heroísmo por estar ligado al poder: “Bustos pequeños y grandes estatuas, aun ecuestres, perpetúan la memoria de esta magna aventura” (p. 38). En el relato bíblico, la recompensa, liberarse de las adversidades, comporta un sentido ejemplarizante: estimular la práctica de la fe cristiana y el bien. En “El cuento ficticio” parte de la recompensa son las estatuas.

La ironía precisamente desmonta lo idílico del ansia de felicidad cuando describe el surgimiento de las desavenencias a la llegada al país del Cuento Azul: “Allí será el nuevo retoñar de las disputas, y el mirarse de soslayo para comunicarse nuevas dudas” (p. 37). La ironía el país del cuento no es exactamente el espacio de la inocencia y paz originaria como crítica a la conflictividad e imperfecciones de la condición humana.

El fundamento de los relatos utópicos es el mejoramiento de la condición humana, la supresión de adversidades y problemáticas sociales sintetizado en la sociedad perfecta y feliz bajo un sentido moral ejemplarizante. En el relato de Garmendia, la referencia inicial a la ficción misma se hace extensiva a una reflexión sobre lo cultural y la condición humana hasta desmontar los fundamentos del Reino Perdido y lo utópico.

El relato en la búsqueda del país del cuento fantástico propone una salida sustitutiva de la imposible felicidad utópica. Propone como salida una literatura que apunte a lo grato, lo festivo y el humor, los mismos caracteres de la narrativa de Garmendia. El referente extratextual, lo cultural y humano, se constituye en parte de las significaciones del relato, se agrega a la salida referida a la literatura.

Los textos literarios sin recursos especulares que tienen de referente representaciones del mundo real pueden apuntar a significaciones acerca de la condición humana, cultural, social, filosófica o histórica. Lo especular permite la pluralización del texto, amplía el espacio de lectura hacia un doble registro: lo textual interno y lo extratextual. Las significaciones



de “El cuento ficticio” se proyectan hacia la ficción misma, al cuestionamiento del realismo y hacia lo extratextual, lo humano y cultural con la parodia del imaginario de los relatos utópicos.

### **“El cuento ficticio” como centro de relaciones con novelas especulares**

En “El cuento ficticio”, la postura y el discurso del narrador–protagonista son expositivos, por cuanto éste hace comentarios sobre su condición ficticia y la del cuento, cuestiona los personajes realistas, menciona los tipos de personajes. Su discurso expositivo se realiza en tiempo presente y futuro, y con ello responde al señalamiento de Benveniste y Weinrich, según el cual el tiempo presente y el futuro corresponden al discurso expositivo y las formas del pasado al discurso narrado (Citado por Ricoeur, 1995: 481). Por tales razones, parte de la crítica especializada venezolana, Páez Urdaneta, (1980), Tedesco (1980) y Barrera Linares (1994), ha considerado “El cuento ficticio” más expositivo y conceptual que narrativo. Por otra parte, Zambrano Urdaneta (1980: 76) señala que casi todos los relatos de Garmendia, al violar la estructura narrativa que proyecta una acción hacia su desenlace, “son antirrelatos”. Para Barrera Linares (1994: 103), lo conceptual y el discurso expositivo en este texto de Garmendia violentan el tono narrativo porque impiden reportar acciones, descartan el uso del tiempo pasado y de conectores ilativos indicadores de sucesos acontecidos. Lo expositivo perturba “la ‘gramática’ de lo narrativo, proponiendo como cuento algo que textualmente se resiste a entrar en tal categoría”. El hecho de fracturar la gramática de lo narrativo, por osado y novedoso, lo considera Barrera Linares uno de los grandes méritos de “El cuento ficticio” para renovar la narrativa venezolana.

Lo conceptual serían los comentarios especulares del narrador sobre el hecho ficcional. Sin embargo, el discurso expositivo de un texto narrativo no tiene necesariamente que ser conceptual. El registro paródico, la ironía, el tono humorístico, como juegos verbales propios del discurso narrativo, neutralizan lo que se ha llamado conceptual. Para Volek (1985: 119), desenmascarar la mimesis, como hace lo especular, y la lucha entre “el afán de representar y la

actitud antiautoritaria, lúdica, destructora [...] no se escapa del juego, sino que es su parte: es un juego dentro del juego literario creador”. Los comentarios especulares en sí mismos responden a un manejo lúdico de la ficción. Se trata de un discurso expositivo especular, el cual es un recurso literario que, como tal, se integra al mundo ficcional. Un mundo, personajes y espacio ficticios que, en la búsqueda del país del cuento, promueven una atmósfera imaginaria que adquiere calidad de entidad vital. Los comentarios especulares se constituyen en otra forma de presentar el mundo ficcional. Propician el acceso al espacio mismo de la ficción, se ofrecen como acto celebrador de lo imaginario. El discurso expositivo, al valerse del presente y futuro, altera la representación de lo factual, el hecho dado por ocurrido y concluido, traslada la anécdota al terreno de lo potencial o lo actual.

El discurso expositivo del narrador, el tiempo presente y futuro, conforman la estructura especular requerida para poder expresar los comentarios especulares. El discurso expositivo y sus respectivos tiempos al eliminar lo factual y trastocar la estructura narrativa y las secuencias de un cuento se constituyen en formas experimentales. Barrera Linares (1999: 235) define el experimentalismo como el empleo “de recursos y estructuras que atentan contra las formas literarias reconocidas como canónicas y ‘normales’ por la investigación literaria”; como resistencia a la adecuación a “la estructura narrativa canónica”, y a normas de comunicación en el caso del experimentalismo discursivo. La estructura narrativa canónica es básicamente representativa del mundo real. Para ello, los personajes representan personas, realizan acciones en un espacio y tiempo hasta conformar una historia narrada por un discurso descriptivo y narrativo en tiempo pasado. En “El cuento ficticio”, el narrador precisamente enfatiza su condición ficticia no representativa de personas. Cuestiona en los personajes la pérdida de esa naturaleza ficticia. Lo que afirma el narrador es prueba de una narrativa consciente de su función especular acorde con la estructura especular experimental.

El experimentalismo responde al afán innovador. Tanto Theodor Adorno (1986) como Calinescu

(1991), Compagnon (1991) y Vattimo (1997) coinciden en señalar que los componentes definitorios del modernismo literario son la ruptura con la tradición y el culto a lo nuevo, a la innovación como valores. Lo especular en “El cuento ficticio” responde al experimentalismo opuesto a la tradición de la racionalidad realista, como signos de modernidad. El carácter netamente especular y su estructura de “El cuento ficticio” constituyen, en 1922 cuando se escribe y en 1927 cuando se publica, toda una innovación sin antecedentes en la literatura venezolana e hispanoamericana.

El único antecedente en el continente americano estaría escrito en lengua inglesa. En el extenso prólogo de *La letra escarlata* (1850) del norteamericano Nathaniel Hawthorne titulado “La aduana”, el personaje-narrador relata el encuentro de unos documentos con la historia Ester Prynne que convierte en su novela. En el prólogo describe que su trabajo de funcionario público le impedía construir sus personajes: “Los personajes de mi narración no se caldeaban ni se maleaban por calor alguno que pudiese aportar la fragua de mi inteligencia. No tomaban ni el tono de la pasión, ni la blandura del sentimiento, sino que retenían la rigidez de los cuerpos muertos” (Hawthorne, 1957: 326). Los personajes en gestación se materializan: “y me miraban fijamente a la cara con sonrisa burlona, de agradable desafío. ¿Qué tienes tú que hacer con nosotros?” era la expresión que parecían decir” (p. 328). El narrador convierte su problema con la escritura en breve anécdota especular referida al hacer de ficción. En tono expositivo y en tiempo presente, se refiere al efecto de lo real en la narrativa: “si un hombre [...] solo no es capaz de soñar cosas extrañas y hacer que parezcan reales, no debe jamás intentar escribir novelas” (p. 328). El narrador expone su concepción de la narrativa como en el “El cuento ficticio”. Pero la novela de Hawthorne sólo incluye algunos comentarios especulares aislados en el prólogo y los descarta en los capítulos de la novela. En el relato de Garmendia, en cambio, lo especular ocupa la mayor parte de su narración, es su tema y referente.

En 1928 aparece publicada *Novela como nube*, de Gilberto Owen (mexicano), cuyo título es un indi-

cador de la línea especular similar al de “El cuento ficticio”. Los rasgos de levedad como los de una nube se apoyan en el constante tono poético de la novela. No alude directamente al realismo, pero la hechura de la novela implica la ruptura con esa tradición. Los personajes etéreos operan como contrapartida de los rasgos psicológicos realistas, así, Ernesto, el protagonista, preso de recuerdos obsesivos e inconexos, actúa “como si estuviera viviendo en verso” (Owen, 1928: 9). Descarta el narrador impositivo y conocedor de los hechos como el del realismo. El narrador, en su discurso expositivo en tiempo presente con acento poético, se refiere directamente a la historia, escritura y al lector de modo especular: “he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clase diferente. Sólo el hilo de la atención de los innumerables lectores puede unirlos entre sí” (p. 64). La estructura especular de los comentarios cancela la estructura narrativa de historia y trama de fondo factual. La novela se resiste a la coherencia de acciones y hechos lógicos para estimular la labor participativa del lector en una escritura fragmentaria. El tema es la escritura concebida de modo especular, por cuanto el narrador se refiere al proceso narrativo de la novela que está escribiendo: “ahora caigo en la pedantería de esta página que acabo de escribir” (p. 71). Las citas de personajes míticos (sobre todo el mito de Ixión y otros como el de Josafat, Venus, cabezas de hidra) y de escritores (James Joyce, poemas de Poe o a otra novela inconclusa del mismo Owen) remiten a otras escrituras y no al referente real como expresión especular. Lo especular por la alteración de lo factual dado el uso del presente y el tono poético convierten a *Novela como nube* en una novela innovadora y experimental.

Otro texto que se inscribe en la línea especular garmendiana es *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández (argentino), concluida en 1931 y publicada en 1967. El narrador del extenso prólogo apela a un discurso expositivo en tiempo presente matizado por los juegos verbales del humor, la ironía, el absurdo. El prólogo constituye realmente la primera parte de la novela. Se divide en subtítulos que resaltan la apuesta lúdica especular con una

redundancia de innumerables prólogos, carta a los críticos, a los lectores, presentación, dedicatoria. Otros subtítulos atañen a la protagonista, al resto de los personajes antes de estrenarse, a los elegidos, desechados o prestados, todo lo cual, por referirse a la ficción misma y al arte, define una hechura netamente especular del prólogo. Al igual que en “El cuento ficticio”, el prólogo de Fernández explicita una crítica al realismo: “construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista. [...] La obra de arte–espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia. El Arte empieza sólo al otro lado de la veridicidad, justa laboriosidad de la ciencia e intruso desgarbado en arte” (Fernández, 1987: 260).

El narrador de “El cuento ficticio” se refiere a su condición ficticia de personaje, y el del prólogo hace lo mismo: “Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los ‘actores’, que les baste el encanto de ser ‘personajes” (p. 260). Con el fin de acentuar su naturaleza ficticia, los nombres de los personajes remiten a sus rasgos y simbolizaciones sin adoptar nombres de personas: Presidente, Dulce–Persona, Deunamor, Quizagenio, la Eterna, Padre, Simple. El Presidente preside la novela, y por ello les otorga funciones a los personajes.

Los primeros capítulos se inician con una introducción especular: “–Dulce–Persona: ¿Qué va a suceder pronto en la novela, Quizagenio?/ –Quizagenio: Te lo diré cuando yo sea el autor” (p. 278). Los capítulos siempre incluyen comentarios especulares desde las voces de los personajes en tiempo presente: “–¿Qué haces aquí Quizagenio, en este capítulo donde te he encontrado, andando en busca tuya?” (p. 282). Otros personajes de simbolismo exclusivamente especular son el autor y el lector, quienes comentan la novela, dialogan entre sí y con el resto de los personajes: “–¿Por qué no nos da su idea, distinguido lector, o se habrá distraído y nos habrá dejado solos?” (p. 287). La novela combina los tres tiempos verbales, aunque predomina el presente.

El capítulo XIII presenta una novela en la novela, que piensa escribir el Presidente. La novela en la novela es un recurso especular llamado *mise en abîme* y es el que estudia Dällebach en *El relato especular*.

Un ejemplo clásico de *mise en abîme* es el de *Hamlet* (1601) de Shakespeare. Un drama intercalado sobre el asesinato de un rey por el hermano, que refleja de modo especular el asesinato del padre de Hamlet cometido por su tío. Todo el capítulo XIII de la novela de Fernández es de tono especular con la explicación de la novela incluida “sin mundo” y el tipo de personajes “conciencias”. Los mismos rasgos de la novela principal que la contiene. La narración del resto de los capítulos prefigura un mundo ficcional excéntrico, ilógico, fragmentario, incoherente, ajeno a lo factual como el de *Novela como nube* y “El cuento ficticio”. Un mundo que resalta el simbolismo de los personajes ligado a reflexiones de orden metafísico sobre el ser y el no ser, la pasión, el amor, la felicidad. Reflexiones en tono expositivo que se suman a las de arte, estética y a las especulares hasta conformar las significaciones extratextuales y textuales de la novela. El conflicto que mueve a los personajes es básicamente especular: debatirse entre cobrar vida, convertirse en seres humanos y salir de la novela o seguir siendo personajes de papel felices. El conflicto fractura los límites entre ficción y realidad. Al conservar su condición ficticia sin dejar que la vida entre a la novela como continuamente se afirma, se le otorga autonomía ficcional a la noción de personaje. La novela de Fernández presenta varios tipos de discursos, el lenguaje poético (incluye varios poemas), el narrativo, el teórico expositivo sobre psicología (no ficcional) y el expositivo especular, lo que da lugar a una heterogeneidad discursiva. *Museo de la novela de la Eterna* carece de trama, acciones lógicas y desenlace, por tanto, al descartar lo factual de la estructura narrativa canónica, con la heterogeneidad discursiva, se puede catalogar como novela especular experimental.

*El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), de Guillermo Meneses (venezolano), por la especularidad que ostenta desde el título y toda su estructura, se inscribe en la misma línea especular de “El cuento ficticio”. En la novela, la ruptura neovanguardista con el realismo parte del uso de varios tipos de narradores: Juan Ruiz, Narciso Espejo, ambos en primera persona y un narrador de tercera persona. En el “Documento A” (equivalente al primer capítulo



lo), Juan Ruiz propone el objetivo de su escritura: la biografía de su amigo Narciso Espejo, a la cual llama “Cuaderno de Narciso Espejo” con el calificativo de “falsas memorias”. En el “Documento B. Explicación de Narciso” supuestamente es Espejo quien se refiere al objetivo autobiográfico de su propio trabajo. Manifiesta que será una falsa autobiografía porque “la dosis de mentira está rigurosamente calculada”; y añade: “Los escritores que escriben en primera persona me llegan bajo apariencias que suponen la mayor desconfianza” (Meneses, 1981: 129). El “Documento C. El Cuaderno apócrifo” debe su nombre a que Juan Ruiz lo escribe en primera persona como si fuera Narciso Espejo. Es una biografía que se enmascara de autobiografía. En este documento aparece la autobiografía desde la infancia hasta la adolescencia y juventud, la cual tiene como referente el contexto social y político de la Venezuela del dictador Juan Vicente Gómez. En consecuencia, la autobiografía se constituye en un relato en la novela o *mise en abîme* como otro recurso especular.

Los calificativos de falsa, apócrifo y la desconfianza sobre la primera persona, son apenas algunas de las expresiones especulares de las que abundan en los primeros tres documentos. Propician una mirada especular crítica sobre la naturaleza literaria de la autobiografía que resuelve su básica lucha entre ficción y verdad, al privilegiar la ficción. La novela prosigue con seis documentos de la “D” a la “I” que tratan la vida en un periódico en la que intervienen Juan Ruiz, Narciso Espejo, José Vargas y otros compañeros de trabajo. Se introduce un elemento fantástico, la nube amarilla, causante de un asesinato y del suicidio de Juan Ruiz. La novela se divide en cuatro documentos netamente especulares, que tratan la temática de la autobiografía, y seis capítulos cuyo referente son representaciones del mundo real.

En el último documento, titulado “Tacha del documento C. Crítica del cuaderno apócrifo”, narrado por Narciso Espejo, se descubre que el autor de “El documento B Explicación de Narciso”, supuestamente escrito por Espejo, también lo escribió Ruiz. De este modo, se plantea un desplazamiento de autorías, un reto y juego con el lector. A lo que se agrega que Narciso Espejo es un seudónimo. El

personaje se llama realmente Pedro Pérez. En consecuencia, la autobiografía pertenece a un nombre falso, a un reflejo en un espejo (simbolismo del nombre y apellido), a un ente ficticio: “Esta es mi aclaratoria, la tacha del documento, la negación del reflejo” (Meneses, 1981: 224). La tachadura del documento hace la propuesta especular referida a la naturaleza falsa de cada una de las partes de la autobiografía y al sesgo subjetivo de su autor Juan Ruiz. Se enfatiza la ficcionalidad y subjetividad de todo escrito literario, por cuanto pone en duda hasta el carácter verídico de textos que se basan en testimonios y hechos reales como la autobiografía. Pozuelo Ivancos (1993) expone que para Derrida, Paul de Man y Barthes la autobiografía tiene un intrínseco carácter ficcional. La propuesta de Meneses en su novela lo postula mucho antes, en 1952. En los cuatro capítulos especulares los narradores exploran el género autobiográfico desde la postura de comentario. Comentarios en tiempo presente que sustituyen lo factual por un discurso expositivo inmerso en los juegos festivos de la parodia, el humor y la ironía. Por la combinación de la estructura especular de cuatro capítulos con los restantes de un discurso narrativo factual y el uso de dos tipos de narradores, la novela de Meneses se puede catalogar de experimental.


La especularidad es para Dällebach (1991: 16): “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”. Esta definición alude específicamente a la *mise en abîme*, “un microcosmos de ficción” superpuesto a un macrocosmos receptor (p. 76). Pero lo especular se vale de varias formas de expresarse o de recursos como serían los comentarios sobre el texto mismo del narrador o de los personajes. La definición de lo especular de Breuer (1988: 122) se acerca más a la proveniente de comentarios que la de Dällebach: sería una narrativa ocupada de sí misma, que refleja las condiciones de su escritura, “que trata, en general de la posibilidad del hablar literario”. La parodia y la cita son otros recursos especulares como la *mise en abîme* y los comentarios. Para Hutcheon (1981), la metaficción se vale de la parodia que interpela las estructuras del pasado del texto parodiado para señalar su li-

teraridad. La parodia participa de la especularidad porque, al reproducir con diferencias un texto ajeno, se refiere a otra escritura precedente. Su referente es textual: la ficción misma.

Tanto *Museo de la novela de la Eterna* como *El falso cuaderno de Narciso Espejo* apelan a la *mise en abîme*, y no así “El cuento ficticio” y *Novela como nube* que, entonces, recurren a la parodia y la cita respectivamente. Los cuatro textos presentan reiterativos comentarios especulares que, al operar de basamento, permiten afirmar que su tema es lo especular. Los comentarios emplazan una estructura especular dominante: personajes o un narrador en primera persona, en tiempo presente, en actitud expositiva con un discurso expositivo que suspende lo factual del discurso narrativo de una historia en tiempo pasado. La *mise en abîme* no amerita de esa estructura por tratarse de otro relato de ficción intercalado. Tanto la *mise en abîme*, la parodia y cita como los comentarios especulares son autorreflexivos y autorreferenciales, se vuelven sobre sí mismos, hacen que el texto se interiorice. Su objeto de reflexión y referente son la literatura, la escritura o el texto mismo. Plantean la dicotomía realidad, ficción y su relación problemática. Dällenbach (1991: 73) considera que la *mise en abîme* dota a “la obra de una estructura fuerte” que robustece “la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándole un aparato de auto–interpretación”. Esa misma afirmación es válida para los comentarios especulares. Las reflexiones sobre el hacer literario inciden en las significaciones del texto especular y modifican las expectativas del lector orientadas hacia un discurso narrativo factual y significaciones extratextuales. Mientras la *mise en abîme* suele aparecer localizada y concentrada en una parte específica del texto, como el caso de *Hamlet*, los comentarios especulares pueden atravesar y abarcar todo el texto. El texto es de carácter netamente especular cuando los comentarios, por reiterativos, introducen su propia estructura, como sucede con los cuatro textos estudiados. Remitir a la ficción responde a un acto de la libertad en la literatura, li-

bera de las ataduras al orden coercitivo del referente real, de la representatividad y la lógica causal, como afirma Víctor Bravo. Lo especular cancela el mundo de ficción corriente y crea un mundo específico que instaure otra realidad marcada por la diferencia: la de contemplarse a sí misma como netamente imaginaria. Diferencia que instaure la soberanía y autonomía de la ficción. El discurso expositivo especular participa del mismo manejo lúdico y de recursos literarios del lenguaje que el discurso narrativo. El discurso expositivo especular no anula el mundo imaginario propio de un texto narrativo, por el contrario, lo celebra y refuerza al ponerlo escena. El lector activo capta el mundo imaginario desde el revés, desde formas diferentes de expresarlo: los diversos recursos especulares. El revés u otredad de lo especular lo resumen las palabras de Macedonio Fernández en su novela: “el arte empieza sólo al otro lado de la veridicidad”.

La de “El cuento ficticio” de 1927, *Novela como nube* de 1928 y *Museo de la novela de la Eterna* de 1931, por la cercanía de las fechas de publicación, es una especularidad experimental conscientemente derivada del afán innovador y de una ruptura con la tradición realista; dos hechos característicos de la primera vanguardia hispanoamericana, y de la neovanguardia de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*.

En “El cuento ficticio” la contextura especular del narrador–protagonista renueva la noción de personaje literario y la de narrador por su disposición lúdica y visión relativa. La información incierta ubicada en lo potencial del tiempo futuro, se aleja de la narrativa tradicional centrada en el mensaje directo, como verdad unívoca circunscrita a la problemática social. El tono festivo y el humor escapan a la solemnidad de la escritura tradicional. El relato de Garmendia constituye el antecedente del recurso del comentario especular y su respectiva postura y discurso expositivo del narrador, uso del presente y, especialmente, de formas verbales del tiempo futuro. Es el relato iniciador de la especularidad como expresión vanguardista de la literatura venezolana e hispanoamericana en la década del veinte. 

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Barrera Linares, L. (1994). *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila.
- Barrera Linares, L. (1999). La novela experimental en la literatura contemporánea. En K. Kohut (Ed.), *Literatura venezolana hoy*. Frankfurt–Main. Madrid: Vervuert.
- Borges, J. L. (1984). *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja negra.
- Bravo, V. (1999). *Terrores de fin de milenio*. Mérida, Venezuela: El Libro de Arena. Universidad de los Andes.
- Breuer, R. (1988). La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett. En P. Watzlawich (Coord.), *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa.
- Bustillos, C. (1992). El personaje metaficcional. *Imagen*, 100, pp. 20-21.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Compagnon, A. (1991). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Fuentes, C. (1962). *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, M. (1987). *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Garmendia, J. (1980). *La tienda de muñecos*. Caracas: Monte Ávila.
- Hawthorne, N. (1957). *La letra escarlata*. Barcelona: Editorial Mateu.
- Weinrich, H. (1979). *Structures narratives du mythe. Poétique*, 1, pp. 25-34.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie. *Revue Poétique*, 46, 140-155.
- Kristeva, J. (1972). La productividad llamada texto. En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Meneses, G. (1981). *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Owen, G. (1928). *Novela como nube*. México: Ediciones Ulises.
- Páez Urdaneta, I. (1980). Fantasía y realidad en Julio Garmendia. En *Julio Garmendia ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pastor Bodmer, B. (1998). Ambar y electricidad: reflexiones sobre la utopía. *Quimera*, 174, pp. 36-41.
- Pozuelo Ivancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. España: Síntesis.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI Editores.
- Tedesco, I. (1980). Realidad y fantasía en *La tienda de muñecos* y *La tuna de oro*. En *Julio Garmendia ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vattimo, G. (1997). *El fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Volek, E. (1985). *Metaestructuralismo*. Madrid: Fundamentos.
- Zambrano Urdaneta, O. (1980). El espejo mágico. En *Julio Garmendia ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.