



Cuadernos del CILHA n 36 – 2022 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 19/01/2022 Aprobado: 29/01/2022 | pp. 1-23



<https://doi.org/10.48162/rev.34.041>

La autoficción especular como juego ficcional en *Lluvia* de Victoria de Stefano: Un juego de espejos

Specular Autofiction As Playful Fiction in Lluvia By Victoria de Stefano: A Mirrors Game

Javier Ignacio Alarcón Bermejo

Independiente

✉ nachóalarcon2@gmail.com

España

Resumen:

Victoria de Stefano escribe un tipo de literatura autorreferencial. En la estructura de sus novelas, se hace una reflexión explícita sobre la compleja relación que existe entre la realidad y la ficción. Al hacer esto, produce un doble efecto. Por un lado, subraya la artificialidad del texto. Por otro, cuestiona los límites de la ficción. En otras palabras, la mayor parte de su literatura entra dentro de la categoría de la metaficción y, tal como señala Guyard, “los teóricos de la metaficción insisten en el hecho —indudable, por otra parte— de que el texto metaficcional cuestiona los límites entre lo real y lo ficticio” (2012: 59-60). *Lluvia* (2006) recoge los elementos mencionados arriba para producir un texto autoficcional marcadamente autorreferencial y especular. Partiendo de esta premisa, se

puede afirmar que la obra en cuestión propone un juego al lector, lo hace cómplice de la creación literaria. No solo, crea una paradoja irresoluble que es el centro de la reflexividad de la ficción. En este estudio se analizará el funcionamiento de dicha estructura y su relación con lo que podríamos llamar la ficción lúdica (Robert Detweiler), un modo literario que hace al lector cómplice al revelar la artificiosidad del texto. El objetivo central será analizar cómo este juego literario define la novela de Stefano, que puede ser estudiada desde la noción de "autoficción especular", y sirve para acentuar su tema central, la creación literaria, no solo al exponerla en la diégesis sino al hacer que el lector participe indirectamente de ella.

Palabras clave: Autoficción, Especularidad, Juego, Lluvia, Victoria de Stefano.

Abstract:

Victoria de Stefano writes a type of self-referential literature. In the structure of her novels, she makes an explicit reflection on the complex relationship that exists between reality and fiction. By doing this, she produces a double effect. On the one hand, she underlines the artificiality of the text. On the other, she questions the limits of fiction. In other words, most of her literature falls into the category of metafiction and, as Guyard points out, "metafictional theorists insist on the fact - undoubtedly, on the other hand - that the metafictional text questions the limits between the real and the fictional" (2012: 59-60). *Lluvia* (2006) gathers the elements mentioned above to produce an autofictional text that is highly self-referential and specular. Starting from this premise, it can be affirmed that the work in question proposes a game to the reader, makes him an accomplice of literary creation. It creates an unsolvable paradox that is at the core of the fiction's reflexivity. This study will analyze the functioning of this structure and its relationship with what we could call playful fiction (Robert Detweiler), a literary mode that makes the reader an accomplice by revealing the artifice of the text. The central objective will be to analyze how this literary game defines Stefano's novel, which can be studied from the notion of "specular autofiction", and serves to accentuate its central theme, literary creation, not only by exposing it in the diegesis but by doing that the reader participates indirectly in it.

Keywords: Autofiction, Specularity, Game, Lluvia, Victoria de Stefano.



Introducción

Victoria de Stefano escribe un tipo de literatura autorreferencial. En la estructura de sus novelas, se hace una reflexión explícita sobre la compleja relación que existe entre la realidad y la ficción. Al hacer esto, produce un doble efecto. Por un lado, subraya la artificialidad del texto. Por otro, cuestiona los límites de la ficción. En otras palabras, la mayor parte de su literatura entra dentro de la categoría de la metaficción y, tal como señala Guyard, “los teóricos de la metaficción insisten en el hecho —indudable, por otra parte— de que el texto metaficcional cuestiona los límites entre lo real y lo ficticio” (2012, pp. 59-60). Un ejemplo prominente con el cual contrastar esta afirmación es su segunda novela, *La noche llama a la noche* (1985), que relata la redacción de un (meta)texto fundado en la vida de los personajes que habitan la diégesis. *El lugar del escritor* (1992) muestra características similares, al centrarse en una escritora que se ve obligada a abandonar el espacio que le es cómodo (su estudio, donde se dedica a la literatura) para ir a una fiesta. Esta obra acaba con el inicio de la redacción de un metatexto que, además, refleja la diégesis. En este caso, la especularidad aumenta al incluir un personaje que espeja la figura de la autora de forma más o menos explícita, a través de guiños autobiográficos y mecanismo metaficcionales.

Cabe resaltar estos dos ejemplos de entre la amplia bibliografía de la autora venezolana en tanto que son antecedentes claros de una novela que retoma estas características para llevarlas al extremo, *Lluvia* (2006). Esta última recoge los elementos mencionados arriba, la metaficción y la cualidad autoficticia, para producir un texto marcadamente autorreferencial y especular. Partiendo de esta premisa, se puede afirmar que la obra en cuestión propone un juego al lector, lo hace cómplice de la creación literaria. No solo, crea una paradoja irresoluble que es el centro de la reflexividad de la ficción. El texto está dividido en dos partes que dialogan entre ellas. Ambas aparecen como reflejos de la otra y se hace imposible determinar cuál de las dos es la original y cuál es el reflejo. El fin último de esta estructura autorreferencial es interpelar a quien lee y generar una reflexión general sobre la literatura y la creación artística. En las páginas que siguen se intentará dilucidar el funcionamiento de dicha estructura y su relación

con lo que podríamos llamar la ficción lúdica, un modo literario que hace al lector cómplice al revelar la artificiosidad del aparato textual. El objetivo central será analizar cómo este juego literario define la novela de Stefano, que puede ser estudiada desde la noción de “autoficción especular”, y sirve para acentuar su tema central, la creación literaria, no solo al exponerla en la diégesis sino al hacer que el lector participe indirectamente de ella.

La autoficción como juego

En *La estructura del texto artístico* (1970), Yuri Lotman establece una relación entre el arte y el juego. El interés por lo lúdico, desde este punto de vista, está en cómo es capaz de eliminar la diferenciación que existe, en la esfera de la conducta, entre la actividad práctica y lo que denomina el “trabajo con el modelo”. Explica el teórico:

El juego supone la realización de una conducta particular –‘lúdica’– diferente de la conducta práctica y determinada por el manejo de modelos científicos. El juego supone la realización simultánea (¡y no el cambio consecutivo en el tiempo!) de la conducta práctica y convencional. El que juega debe recordar al mismo tiempo que participa en una situación convencional –no auténtica– (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) y no recordarlo (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo). Al tigre vivo el niño solamente lo teme; al tigre disecado, solamente no lo teme; al batín rayado echado sobre la silla y que representa en el juego el tigre le tiene un poco de miedo, es decir, al mismo tiempo le teme y no le teme (Lotman, 1978, p. 85).

Dicho en breve, el niño juega “en serio”. Sabe que está participando de una actividad excepcional que no debe confundirse con la vida cotidiana. Al mismo tiempo, se sumerge en el mundo creado por y para el juego. Para el niño, el tigre imaginado (siguiendo con el ejemplo de Lotman) es y no es real. La afirmación puede sonar hiperbólica, me atrevo a hacerla en tanto que permitirá establecer ciertas analogías con la autoficción. Lo que sí resulta esencial es la doble consciencia que el jugador posee, participa simultáneamente del mundo real y del universo creado dentro del contexto del juego.



En un sentido amplio, la relación de esto con el arte resulta evidente. En la literatura, por ejemplo, se construyen mundos de ficción. El lector sabe que los personajes no son reales y, simultáneamente, siente por y con ellos. El ejemplo fácil, quizá superficial, es la novela que hace llorar con la muerte del protagonista. Si bien no se puede equiparar esta experiencia a la pérdida de un ser querido, la muerte de un ente ficticio sí produce sentimientos reales, en cierto nivel análogos a los anteriores. Lotman da un sentido técnico a este fenómeno:

La literatura imita la realidad, crea de su material, sistémico por su propia esencia, un modelo de extrasistematicidad. Para parecer ‘contingente’, un elemento del texto artístico debe pertenecer por lo menos a dos sistemas, hallarse en su intersección. Lo que, desde el punto de vista de una estructura, sea en él sistémico aparecerá como ‘contingente’ desde el punto de vista de la otra (Lotman, 1978, p. 75).

La literatura es un espacio de cruce en el que coinciden lo sistémico y lo extrasistémico. El lector, al igual que el jugador, posee una doble consciencia: sabe que el mundo intratextual es ficticio y, aun así, se involucra y sumerge en él. En pocas palabras, el lector también juega “en serio”.

Este es el argumento que realiza el historiador Robert Detweiler al afirmar que toda ficción es un juego:

There is a sense, of course, in which one could call all fiction playful. Insofar as fiction is fiction, as it conceives and develops illusions, it does what other forms of play do: it creates another, unreal world through the imagination and above all through language to entertain, occupy, reassure, teach, inspire the author and his reader (Detweiler en Morales Benito, 2021, p. 43).

Detweiler señala a la manera en que la literatura crea mundos distintos al estrictamente real. Esto, con objetivos análogos a los que poseen muchos juegos, para entretener, ocupar, tranquilizar, enseñar e inspirar. No deja de ser relevante, en esta línea, cómo el historiador aclara que estos propósitos no son unidireccionales. La literatura no se limita a inspirar al lector, también al escritor.

Antes de analizar cómo esta idea, que la literatura y sobre todo la ficción funcionan como un juego, sirve para entender cómo funciona una obra autoficticia, debemos detenernos en otra noción que el mismo Detweiler desarrolla. El mismo texto que hemos citado previamente explica que hay un tipo de literatura que se despliega en un nivel diferente:

But when I speak of playful fiction, I have a more particular quality in mind. I mean an artistic self-consciousness whereby the writer, already intensely aware of the illusory nature and potential of the novel and story, manipulates the components of narrative to show the reader their artificiality. He constantly reminds himself and his readers of the pretense-nature of the story, and thereby creates a secondary game in the already given context of playfulness characteristic of all fiction (Detweiler en Morales Benito, 2021, pp. 43-44).

Por “playful fiction” Detweiler describe una forma de literatura autoreferencial, que explicita sus propios mecanismos.

Siendo generales, podemos asociar esta forma de ficción lúdica con la metaficción. Siguiendo la definición que da Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1980), podemos definir este término con las siguientes palabras:

‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. ‘Narcissistic’ —the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness— is not intended as derogatory bit rather as descriptive and suggestive (Hutcheon, 2013, p. 1).



La metaficción pone el foco sobre sus propias formas y estructuras. En consecuencia, el lector también adquiere consciencia de los mecanismos propios del texto, entendido como artefacto, y su rol en el proceso de creación: “he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language” (Hutcheon, 2013, p. 27).

Estos términos son demasiado generales. Existen distintas formas de hacer metaficción y cada una daría un matiz particular a la noción que estamos proponiendo, que la literatura metaficticia es una forma de ficción lúdica. En este caso interesa una modalidad concreta, tal como hemos insistido desde el inicio: la autoficción. Se puede discutir la idea de que obra autoficticia es, de alguna manera, metaficcional. En esto seguimos la hipótesis que realiza Vera Toro en *“Soy simultáneo”. El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017). En este libro, se propone hacer uso del concepto de autoficción exclusivamente para un tipo obras:

Según mi hipótesis, la etiqueta de autoficción debería reservarse a aquellos textos literarios que “refuerzan” su ficcionalidad, o que crean ambigüedades insolucionables a través de ciertos recursos, tanto en el nivel del enunciado como en el nivel de la enunciación. Textos en los que se presenta una ilusión autobiográfica verosímil sin rupturas (y a pesar de que esta pueda desmentir a través de investigaciones biográficas y materia epitextual), no los llamaría autoficciones (2017, p. 13).

La edificación de una ficción antilusoria, explica la autora, requiere de “recursos narrativos múltiples paradójicos, metaficcionales y antilusorios cuyo empleo se ubica genuinamente y necesariamente en textos ficcionales” (2017: 37). La conclusión de este argumento es que “la autoficción es metaficcional” (2017, p. 108).

Retomando la cuestión anterior, el hilo que conecta esta concepción de lo autoficticio como metaficcional y la noción de Detweiler de “playful fiction” salta a la vista. Si la autoficción es una forma literaria que refuerza su ficcionalidad a través del uso de elementos autorreferenciales y antilusorios, coincide con el tipo de ficción al que se

refiere el historiador, en el que el autor manipula los elementos de la narración para hacer explícita su artificialidad. Para entender con profundidad este principio, debemos definir qué es la autoficción, al menos según la trabajaremos en este estudio.

Detenemos sobre la definición original que dio Serge Doubrovsky para definir su novela *Fils* (1977), descrita como una ficción de eventos y hechos estrictamente reales¹, puede resultar redundante tras décadas del primer uso del neologismo. En cambio, y pensando en la obra que analizaremos (*Lluvia*, de Victoria de Stefano), parece pertinente centrarnos en otra definición, la que da Gérard Genette. La primera vez que utiliza la noción es para referirse a la obra de Marcel Proust en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982) y, parafraseando sus palabras, afirma que este tipo de literatura, la autoficción, es una forma de ficción en la cual el autor deviene personaje y se atribuye acontecimientos imaginados (1989b: 324)². Esta es el argumento que el teórico retoma en *Ficción y dicción* (1991), donde afirma que “nada impide a un narrador debida y deliberadamente identificado con el autor por un rasgo onomástico [...] o biográfico [...] contar una historia manifiestamente ficcional” (1993: 68). Esta definición del término puede ser discutido. Varios autores ponen énfasis en la cualidad híbrida de la autoficción, dando relevancia a su cualidad (semi)autobiográfica

¹ “Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après, littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (Doubrovsky, 2001, p. 10).

² “Habría que buscar para La Recherche un concepto intermedio que respondiera lo más fielmente posible a la situación que revela o confirma, sutil e indirectamente, pero sin equívoco, ‘el contrato de lectura’ del sumario Scheikévitch, y que es más o menos este: ‘En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (como ficción) cómo conozco a una tal Albertina, cómo me enamoro de ella, cómo la secuestro, etc. Es a mí a quien yo atribuyo en este libro unas aventuras que en la realidad no me han sucedido, al menos de esta manera. En otras palabras, yo me invento una vida y una personalidad que no son exactamente (‘no siempre’) las mías’. ¿Cómo denominar este género, esta forma de ficción, puesto que ficción, en el sentido fuerte del término, hay mucho aquí? El mejor término sería aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: autoficción” (Genette, 1989b, p. 324).



y, por tanto, al grado de veracidad que posee la historia³. Sin embargo, para el análisis que realizaremos adelante, interesa subrayar, junto a Genette, que la autoficción es, en esencia, una ficción con una estructura paradójica.

Entre las razones que llevan a inclinarnos, en este estudio, hacia esta concepción de la narrativa autoficticia, está el hecho de que se acerca a la forma de ficción lúdica que hemos comentado previamente, siguiendo a Detweiler. La estructura paradójica que subyace a la autoficción supone un juego. Volvamos a lo que afirma Genette en *Ficción y dicción*:

[El personaje] se disociaría en una personalidad auténtica y un destino ficcional, pero reconozco que me repugna esa clase de cirugía —que supone posible cambiar de destino sin cambiar de personalidad— y más aún salvar así una fórmula que indica la ausencia evidente en el autor de una adhesión seria (Genette, 1993, p. 70).

Esta contradicción interna, que se puede presentar en distintos modos, es lo que lleva a teóricas como Toro a entender la autoficción como una modalidad metaficcional, una forma de literatura autorreferencial que subraya su propia artificialidad. Al formular una estructura aporética, se subraya la artificialidad del texto. Para observar cómo esto acerca la autoficción a la definición de “playful fiction”, basta con revisar lo que comenta Genette sobre la paradoja de un personaje con personalidad real y destino ficticio: “Contradictoria, desde luego, pero ni más ni menos que el término que ilustra [...] y la declaración que hace: ‘Soy yo y no soy yo’” (1993, p. 71). Si concedemos al

³ Además de la definición inicial de Doubrovsky que comentamos previamente, podemos traer, como caso ejemplar de esta línea de pensamiento, la definición de Marie Derrieussecq: “la autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra novela en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegéticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples ‘efectos de vida’” (2012, p. 66).

teórico que una obra autoficcional hace esta afirmación, de manera explícita o tácita, podemos establecer una analogía con la doble conciencia que, según Lotman, existe en el juego. Para el niño tiene el tigre de juguete, el animal imaginado es y no es real al mismo tiempo. De la misma manera, el texto autoficcional y su lector aceptan la aporía de un personaje que es ficticio y señala a un individuo real, el escritor.

Antes de cerrar esta parte del argumento, vale la pena hacer una última aclaración. Si bien nos centraremos, en adelante, en las formas autoficticias vinculadas con la metafiction y de manera concreta con la especularidad, es posible concebir la autoficción como una forma lúdica incluso si la definimos desde su cualidad semiautobiográfica. Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), propone la siguiente definición:

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene 'gato encerrado' (2007, p. 128).

Vista la cuestión desde esta óptica, el juego se encuentra en cómo la novela autoficcional plantea la paradoja de manera explícita. Incluso si no concebimos una novela de este tipo como estrictamente ficcional, a la manera de Genette o Toro, el elemento lúdico sigue presente: la estructura del texto incita al lector a preguntarse qué tanto de lo que está leyendo es real, a sospechar que "aquel relato tiene gato encerrado".

Las reglas del juego: la autoficción especular

Es necesaria una aclaratoria. La definición de autoficción atribuida a Genette en la sección anterior no se encuentra en ninguno de sus trabajos o, por lo menos, no la



podemos leer en *Palimpsestos*. Como se señaló al revisar esta teoría, la conceptualización es un resumen que parafrasea las palabras del teórico. Afirma, efectivamente, que la obra de Proust es una ficción, incluso si el protagonista señala al escritor real. También dice que el mejor término para referir este tipo de narrativa, esencialmente ficticia, aunque con guiños a la autobiografía del autor, es el neologismo propuesto por Doubrovsky. Sin embargo, la fórmula enunciada en la sección anterior, que la literatura autoficcional es una ficción en la que el autor ha devenido en personaje intradieético, no se encuentra en el texto con esas palabras. Para encontrar una formulación cercana a este principio, debemos apelar a quien fue discípulo de Genette, Vincent Colonna, famoso por haber escrito la primera tesis dedicada exclusivamente al concepto de autoficción. En este trabajo, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989), encontramos esta conceptualización: "l'autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle" (Colonna, 1989, p.30). Si el escritor se inventa una personalidad y una existencia, se puede inferir que una novela autoficticia es una forma de ficción.

En *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), Colonna propone varias formas de autoficción, según el tipo de ficcionalización que realiza el autor de su propia identidad. La "autoficción fantástica" hace que el escritor sea protagonista de una historia de corte no-mimético⁴ (2004, p. 75), acentuando así el carácter paradójico y ficticio de la narración. En cambio, la "autoficción biográfica" imita de forma clara la

⁴ Colonna apunta, ampliamente, a relatos que poseen algún grado de irrealidad o que presentan acontecimientos contrafactuales. Siguiendo a los teóricos de lo fantástico –véase, por ejemplo, Reisz (2001) y Roas (2011)–, la presencia de elementos imposibles no es suficiente para considerar que una historia pertenece al género, debe apreciarse una colisión de dichos elementos con la idea que el lector tiene de lo real, lo que debe, necesariamente, reflejarse en el texto. Luego, es importante aclarar que el uso del término "fantástico" por parte de Colonna es, por lo menos, impreciso. Para profundizar en esta cuestión se puede revisar el trabajo de Ana Casas sobre el tema (2015).

realidad extradiegética, acentuando la ambigüedad de la historia (2004: 93). Dicho de otro modo, en tanto que lo narrado podría haber sucedido al autor, quien lee no sabe si está frente a una autobiografía o un relato autobiográfico.

Con la vista puesta en la obra de Victoria de Stefano, es la tercera propuesta la que interesa subrayar aquí. La “autoficción especular” busca generar un espejo intradiegético que refleje la figura del autor:

Reposant sur un reflet de l’auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n’est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l’auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n’être qu’une silhouette ; l’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. Jusqu’à l’âge des ordinateurs, le miroir fut une image de l’écriture au travail, de sa machinerie et de ses émotions, de son vertige aussi: le terme spéculaire paraît donc indiqué pour désigner cette posture réfléchissante (Colonna, 2004, p. 119).

La forma básica en la que encontramos este modo autoficcional es lo que Colonna denomina “ficción minuatizada del yo”, noción que se refiere al efecto producido cuando, dentro de la diégesis, se menciona al autor, apuntando a su identidad real (2004: 120). El teórico utiliza como ejemplo *The Adventures Of Huckleberry Finn* (1885), de Mark Twain, en la que el narrador intradiegético aclara que, para entender la historia, es necesario haber leído otro libro del autor, *The Adventures Of Tom Sawyer* (1876), y además lo acusa de haber distorsionado la realidad.

Colonna señala dos mecanismos para explicar la autoficción especular. Por un lado, la metalepsis, la cual define como: “la poétique moderne désignée par le terme de métempse (Gérard Genette) cette transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l’activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité” (2004, p. 127). Se apunta, en lo referente a la autoficción, a los momentos en que el autor parece transgredir los límites de la diégesis para



incorporarse a su propia ficción. Por otro lado, la segunda estrategia de la autoficción especular sería la *mise en abyme*:

Celle-ci consiste non plus à réfléchir l'existence de l'auteur dans le texte, mais à enchâsser un texte dans le texte : la même œuvre se dupliquant elle-même (Paludes de Gide) ; la même œuvre se redupliquant n fois, pour donner l'illusion d'une réflexion à l'infini comme dans l'image de la Vache qui rit (Contrepoint de Huxley) ; Ou encore, l'œuvre première emboîtant une œuvre différente, mais assez parente pour produire un troublant effet d'écho (Hamlet de Shakespeare) (2004, p. 131).

La clave sería su capacidad para generar un reflejo intradiegético de la obra a través de la presencia de un metatexto que duplique la ficción dentro de la diégesis. Finalmente, es necesario entender la complementariedad que existe entre ambos mecanismos: “*La mise en abyme reflète principalement l'œuvre, tandis que la métalepse réfléchit plutôt l'auteur*” (2004: 132). En otras palabras, una *mise en abyme* que parece reflejar elementos ajenos a la diégesis posee una cualidad metaléptica, pues desborda los límites de la ficción.

Colonna sustenta su forma de entender la especularidad, y concretamente la *mise en abyme*, en lo que propone Lucien Dällenbach. Este teórico, en *El relato especular* (1991), hace una revisión exhaustiva de la *mise en abyme*. En lo que respecta a la autoficción, un modo específico de este mecanismo resulta relevante, la forma “trascendental” de *mise en abyme*:

Esta nueva *mise en abyme* —por su capacidad para poner de manifiesto lo que parece trascender al texto en su propio interior, reflejando, al inicio del relato, lo que, al mismo tiempo, lo origina, lo finaliza, lo fundamenta, lo unifica y le fija a priori las condiciones de posibilidad— creemos que debe figurar en nuestro repertorio con el nombre de *mise en abyme* trascendental (Dällenbach, 1991, p. 123).

Al mismo tiempo, y dentro de este contexto, la especularidad de un texto autoficticio debe apuntar, sobre todo, al proceso creativo. Específicamente, a un elemento clave de la creación literaria, al autor. En consecuencia, la autoficción especular muestra lo que Dällenbach llama una *mise en abyme* de la enunciación (en contraste con la especularidad que refleja, de forma específica, el enunciado, el texto en sí mismo):

Así, pues, entenderemos por *mise en abyme* de la enunciación, 1) la ‘presentificación’ diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción (Dällenbach, 1991, p. 95).

Si volvemos a la idea de “ficción miniaturizada del yo”, podemos apreciar cómo la *mise en abyme* está presente. En *The Adventures Of Huckleberry Finn*, quien narra comenta cómo hay un autor, Mark Twain, que ha escrito una parte de su historia. Al hacerlo, se produce lo que Dällenbach denomina la “presentificación” diegética del productor del relato. Al mismo tiempo, en los ojos del lector, este inciso metaficcional subraya la presencia de la figura del autor, lo que pone en evidencia la producción de la obra. El comentario del narrador es un recordatorio de que el libro es escrito por alguien, lo que anula la ilusión ficcional. Finalmente, El comentario del *Huckleberry Finn*, narrador en primera persona, es una descripción del contexto en el que apareció la novela: es la continuación de una obra previa del mismo autor y, para entender el segundo libro, es necesario leer el primero.

Sobra decir que esta forma de especularidad autoficticia es relativamente indirecta. Como se podrá apreciar al analizar *Lluvia*, de Stefano, la autoficción especular puede desplegarse con una autorreferencialidad extrema, capaz de desmontar los mecanismos de la propia ficción frente a los ojos del lector.

Dada la relación de este modo autoficticio con la noción de metafictionalidad, el vínculo con la ficción lúdica que comentamos en la sección anterior es transparente. La autoficción especular subraya la artificialidad del texto y hace al lector cómplice de la construcción ficcional. Por tanto, entra en ese segundo nivel lúdico que excede el juego



base que es, por definición, cualquier forma de ficción. Sin embargo, lo relevante aquí son los matices que proporciona esta modalidad de la autoficción y cómo involucra al lector. Solo es posible entender esto en profundidad al revisar obras concretas, ya que cada autoficción especular, aunque pueda responder a un concepto general, implementa los mecanismos autorreferenciales de forma particular. Por tanto, para continuar el argumento, es imperioso centrarnos, ahora sí, en la novela de Victoria de Stefano.

***Lluvia*, de Victoria de Stefano**

La trama de *Lluvia* es sencilla. La novela posee una cualidad casi íntima, pues retrata la vida de una mujer (de una escritora, específicamente). Las acciones de los personajes y los hechos que ocurren no son grandilocuentes o si quiera importantes. No, por lo menos, de una forma tradicional. Esta obra busca retratar la cotidianidad, subrayar la belleza de lo ordinario. Luego, la historia narrada es relativamente sencilla. Un día lluvioso, una escritora recibe la visita de un jardinero, José. Como consecuencia de ese encuentro, se rememoran distintos acontecimientos, tanto de la vida del visitante como de la protagonista, llamada Clarice. Ella, en la noche, decidirá escribir una novela inspirada en lo que ha vivido durante ese día. Finalmente, a través de un diario, se retrata el proceso creativo, empezando por la concepción de la idea y de los personajes, y recorriendo la vida de quien escribe (este recorrido no solo se centra en la redacción en sí misma, sino que expone también la vida ordinaria de una escritora). *Lluvia* es, por tanto, un texto cuyo tema central es la escritura, el proceso de creación y los acontecimientos que inspiran a un creador.

Con esta primera descripción de la trama se puede intuir la carga metaficticia y autorreferencial de la novela. Pero, como suele ocurrir con las obras de tipo intimistas e introsectivas, la potencia del texto se encuentra en su densidad simbólica. Como muchos de sus antecesores (la literatura de Clarice Lispector, por citar un ejemplo comentado en la propia novela), *Lluvia* adquiere profundidad a través de los símbolos que construye y gracias a su cualidad reflexiva. Con respecto al tema de este trabajo,

interesa la compleja estructura autorreferencial y la relación que se establece entre las dos partes que constituyen la novela.

La primera mitad describe el día en que cae la lluvia que da título al libro, la visita de José, las conversaciones entre los dos personajes y la primera concepción de una obra que la protagonista planea escribir. Este potencial (meta)texto llevará por título la palabra “lluvia” (2006: 32). Esta sugerencia tiene unas implicaciones que se discutirán más adelante. En este punto, se muestra como un elemento clave de la autoconsciencia de la ficción.

Para poder establecer un contraste entre las dos partes de la obra, es necesario describir las características claves de esta primera sección. Primero, posee un narrador extradiegético, aunque focalizado en la protagonista, Clarice. Asimismo, se percibe un tono marcadamente intimista e introspectivo, que se centra en la subjetividad de la escritora ficticia. La narración avanza con su pensamiento. Consecuentemente, las acciones narradas son relativamente pocas. El tiempo se dilata en la prosa debido a la manera en que esta se sumerge en la mente del personaje central. Esto se hace evidente en el inicio, en el que se invierten varias páginas a describir un trueno que Clarice observa a través de la ventana. Si bien el fluir temporal se acelera a medida que avanza la trama, durante la primera parte posee, por regla, un ritmo lento.

En contraste, la segunda parte de *Lluvia* imita la forma de un diario e inicia con una anotación sobre la escritura de un relato. Cada pasaje, que pocas veces ocupa más de un par de páginas, describe una jornada. En tanto que el diario ficticio ocupa la mitad del libro (en torno a 90 páginas en la edición de Candaya, publicada en 2006, que citamos aquí), no hace falta decir que el fluir temporal se acelera en contraste con la primera parte. La estructura diarística tiene una segunda consecuencia: la narradora ahora es intradiegética. En otras palabras, un diario personal está escrito por un yo que describe sus días en el texto. Otra consecuencia interesante de esta estructura es que la prosa posee menos densidad reflexiva. Si bien el tono se asemeja al de la primera mitad del libro, no es tan denso ni tan detallista. Al mismo tiempo, la cantidad de acciones y personajes se multiplica.



Cabe plantear la pregunta sobre la relación entre ambas partes. Para alguien que no haya leído *Lluvia*, y se apoye solo en la descripción de la trama realizada arriba, la respuesta parece obvia: la protagonista de ambas partes es la misma, una escritora que planea escribir un texto inspirado en un día lluvioso y en la visita de un jardinero llamado José. Alguien que hiciera una lectura poco atenta de la novela podría llegar a una conclusión similar. Sin embargo, la relación entre el personaje central de la primera parte y la narradora intradiegetica del diario es enrevesada y es, de hecho, el centro de la especularidad de la novela.

La clave interpretativa del texto de Stefano está, de hecho, en la primera página del diario ficticio. Fechada el 19 de mayo, la narradora explica cómo se le ha ocurrido la idea para una novela:

Le doy las gracias a la lluvia y a la correa del ventilador como coautores de los incidentes que trajeron a José hasta la puerta de mi casa: si tiempo y lugar se ajustan es que hay lógica, lógica del azar, obviamente, en el encuentro. En mi cabeza trajina una historia, con su principio y su final corriendo. Es impresionante cómo el embrión de un relato puede surgir de cualquier parte (2006: 97).

El pasaje invita a pensar que esta narradora es el personaje central de la primera parte. Esta posibilidad parece quedar confirmada unas páginas antes, en la conclusión de la sección primera: “Pero volvió a despertarse, se duchó, merendó y le dedicó la tarde al diario que llevaba desde hacía más de cuatro años” (2006: 94). La protagonista escribe en un diario, igual que la narradora de la segunda mitad de *Lluvia*.

Si volvemos a la página inicial de la segunda parte, encontramos otras señas que apuntan a que la historia del libro es una, pues, al enumerar a los “Dramatis Personae” del relato potencial, la autora del diario escribe:

José, su hijo Mauro, el Suizo, Julián, yo misma, detrás de la máscara de alguien que no soy yo pero en quien (en el entendido de que bajo el resguardo del disfraz siempre debe haber alguien) pudiera haber encontrado (no en cuanto a la magnitud de sus dotes o a la entusiasta subitaneidad de sus disposiciones, sino en relación con el delicado dejo de fruición de su espíritu) la fuerza que reside en el sostén de un bello rostro (Stefano, 2006: 97).

Pero, en este pasaje, la relación entre ambas secciones empieza a problematizarse. José, como se indicó previamente, es uno de los personajes de la primera parte. Su hijo, Mauro, aparece en la diégesis a través de recuerdos. Julián y el Suizo, también. Finalmente, si se acepta que la narradora del diario es la protagonista de las páginas iniciales de *Lluvia*, entonces, ella también será un personaje del relato que se propone escribir. En resumen, los personajes de la (meta)ficción producida por el personaje de la segunda parte coinciden con los de la primera. La historia, también: ella confiesa en las líneas iniciales que la inspiración se encuentra en la visita de José. Al tomar esto en cuenta, cabe plantear la pregunta: ¿no es la primera parte de *Lluvia* el metatexto producido por la narradora del diario?

Esta posibilidad, fuertemente sugerida en el texto, complejiza la lectura de la novela. Si la primera parte es una novela o relato (no se aclara) escrito por un personaje (la narradora intradiegetica del diario), tiene que entenderse como una metafiction. Incluso si este relato intratextual está basado en una experiencia vivida por dicho personaje, en una “realidad” intradiegetica, debe considerarse que todo proceso de escritura posee un grado de ficcionalización. Cabe preguntar, por tanto, si el metatexto es honesto, si las cosas que le ocurren a Clarice son las que, efectivamente, sucedieron a la narradora del diario.

Esto último podría parecer una interpretación exagerada, una forma de enrevesar en exceso el análisis, de no ser porque *Lluvia* sugiere dicha lectura. En el pasaje citado arriba, al hablar del personaje que la reemplazaría dentro del relato que se dispone a escribir, la narradora aclara que su verdadero yo estaría oculto detrás de una máscara, un disfraz que no coincide con su identidad. Esto refuerza la idea de que la narración de la primera parte, entendida como texto intradiegetico producido por la diarista, no



es completamente veraz. Incluso se aclara que el nombre del personaje, Clarice, no es el de la narradora de la segunda parte:

Y ese alguien, a quien me acojo, se llamará Clarice como homenaje a Clarice Lispector por haberse liberado de la tercera pierna que la mantenía atada al suelo, por no haber vacilado ante la desnudez de un bicho inmundito, por haber comido de su materia viscosa hasta el interior seco y monótono de la cáscara (2006: 98).

El nombre es una máscara inspirada en la figura literaria que es Lispector, la cual, como señalamos antes, es uno de los antecedentes claros de esta novela, y de la literatura de Stefano, en general.

Hay que matizar. La novela sugiere que la primera parte describe lo que vivió la narradora del diario. No se pretende aquí negar esto. Sin embargo, en su estructura autorreflexiva, *Lluvia* sugiere que todo proceso de escritura, incluso cuando lo escrito está inspirado en hechos reales, implica un nivel de distanciamiento que acaba por distorsionar el referente real. Dicha sugerencia no solo se puede apreciar en el comentario sobre la máscara. También, en la estructura narrativa de la primera parte, que posee a una narradora extradiegética. En breve, este juego metaficticio parece sostenerse por una idea bien conocida: no importa qué tanto se parezca a la realidad, la ficción es solo ficción.

En el centro de esta estructura autorreferencial está el personaje central de la novela. Hasta ahora hemos distinguido a la protagonista de la primera parte de la narradora del diario. Esto se ha debido a una estrategia argumentativa, ha ayudado a explicar la relación entre las secciones del texto. Pero, llegado a este punto del análisis, trasluce otra cuestión. Existe la posibilidad de que las dos partes de la novela funcionen en niveles ficcionales diferentes. En otras palabras, los pasajes analizados arriba sugieren que la primera mitad de *Lluvia* es un relato intradiegético producido por la narradora del diario. Aunque se mantiene cierta ambigüedad en torno a esto, si se acepta esta

posibilidad, la protagonista de la primera parte sería un metapersonaje que reproduce, en un nivel metaficcional, a la diarista que narra la segunda parte, generando un trasvase metaléptico⁵ entre dos niveles ficcionales.

La noción de autoficción especular proporciona las herramientas para profundizar en este aspecto de la novela de Stefano. *Lluvia* no muestra una homonimia clara entre autor y personaje, lo que para algunos es un elemento clave para determinar si una narración es autoficcional⁶. Sin embargo, como pudimos ver al revisar la definición de Colonna, esta cuestión no es condición sine qua non del texto autoficcional, que puede desplegarse a través de mecanismos de especulares. Son estos elementos los que encontramos en *Lluvia*.

Ya se han comentado los puntos centrales de la cualidad especular del texto. Para empezar, las protagonistas de ambas secciones son escritoras. No solo, ambas afirman que van a crear un texto que espejea, de alguna manera, el libro de Stefano. Clarice, en las páginas iniciales, dice que escribirá un relato que se titulará “Lluvia” (Stefano, 2006: 32). La diarista, al enunciar los personajes que incluirá en su narración, está nombrando a los protagonistas de la primera parte y, consecuentemente, se produce un efecto reflectante y autorreferencial. Luego, incluso si el personaje se llama Clarice y la narradora del diario permanece anónima, en tanto que escritoras que imaginan un relato que reproduce intradiegeticamente a *Lluvia*, son un espejo de la figura autorial. La especularidad se amplifica gracias al pasaje citado previamente en el que se comenta el tema de la máscara. El lector, al descubrir que el nombre Clarice es un disfraz ficcional, es invitado a inferir que dicha estrategia de encubrimiento fue realizada, de hecho, por Stefano. Al igual que con la relación entre las dos partes, la ambigüedad se

⁵ Seguimos a Genette en su definición de metalepsis: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente [...] produce un efecto de extravagancia ora graciosa [...] ora fantástica” (1989a, p. 290).

⁶ Un ejemplo sería Manuel Alberca, que acentúa la importancia de la homonimia en tanto que “el nombre propio no es una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social” (2007, p. 68).



sostiene. Tal como vimos al hablar de la autoficción, la paradoja es parte clave en este modo ficcional.

La clave del juego es que la ambigüedad no debe resolverse. No solo, desde cierto punto de vista, que el texto mismo revele la posibilidad del engaño (la invención de un nombre-máscara) hace al lector cómplice de la estrategia. Siguiendo las palabras de Vera Toro, este sería el tipo de mecanismos antilusorios que caracterizan a la autoficción y que la definen, en última instancia, como una ficción autoconsciente. La explicación intradiegética del gesto nominal tiene un efecto similar a la frase “esta afirmación es mentira”, genera una paradoja irresoluble. Si aceptamos que la narradora del diario es un reflejo exacto de la autora, entonces debemos reconocer que, por lo menos en la primera parte, la realidad está encubierta con un disfraz ficcional, una máscara, y no podemos confiar en la fidelidad de la historia a la realidad. Al mismo tiempo, si la primera parte es una ficcionalización (una máscara), se debe deducir que la segunda, al menos en cierto grado, también lo es. Luego, ¿cómo saber si la narradora del diario es, efectivamente, un espejo preciso de la figura autorial?

La aporía no debe resolverse. Está ahí para interpelar al lector, para hacerlo reflexionar sobre las complejas relaciones que existen en torno a la creación literaria y, de forma amplia, sobre los vínculos y las distancias que hay entre la realidad y la ficción. Tal como se dijo al iniciar esta sección, el tema de la novela es la creación literaria. *Lluvia* es, en el fondo, la historia de una escritura. Esto, tal como afirma Dällenbach, el centro de la especularidad. Y es, siguiendo a Detweiler, una forma de ‘playful fiction’ o ficción lúdica, un texto que busca en el lector a un cómplice.

Conclusión

El centro del juego ficcional de *Lluvia* es la manera en que la primera y la segunda parte de la novela se relacionan. Esta dialéctica especular genera un vínculo complejo entre la protagonista de la mitad inicial y la narradora del diario ficticio. Hay, ya se ha sugerido, dos posibles lecturas. Primero, la novela puede ser una sola historia, lineal,

aunque relatada con estructuras y narradoras distintas en cada parte. Segundo, es posible que la sección inicial sea un metatexto, una ficción creada por la narradora del diario e inspirada por la realidad intradieética. Finalmente, este entramado metaficticio se proyecta hacia fuera de la diégesis, en tanto que los personajes espejan la figura autorial sugiriendo que el texto es una autoficción. Ambas lecturas, la lineal y la autorreferencial, coexisten. Depende de la mirada del lector percibir una u otra. Tal como ocurre con el juego del niño y el tigre, ambas formas de consciencia comparten espacio de forma paradójica. En las palabras de Genette, la narradora del diario parece decir, simultáneamente, “soy y no soy una representación ficticia de la autora de *Lluvia*”.

Este juego de espejos define la especularidad de la novela de Stefano. Tal como señalamos al iniciar, el punto clave es un cuestionamiento a los límites entre lo real y lo ficticio. Irónicamente, al subrayar su propia artificialidad a través de una estructura aporética, el texto acaba por interpelar los límites que lo separan de lo real. Este es el centro de la cualidad lúdica de *Lluvia*, la manera en que invita al lector a interpelar su relación con la literatura y específicamente con la ficción. La narración muestra cómo los vínculos que unen lo real y lo ficticio son difíciles de precisar, tanto para el autor como para quienes leen sus obras.

Referencias

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Casas, A. (2015). “Lo fantástico y la autoficción: un binomio casi imposible”. En N. Álvarez Méndez y A. Abello Verano (eds.) *En Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (págs. 85-94) Universidad de León.
- Colonna, V. (1989). *L’Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. *Hal Open Science*. [tesis de doctorado, Université Lille, École des hautes Études en Sciences Sociales]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristam.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor.
- Dobrovsky, S. (2001). *Fils*. Galilé. (Original publicado en 1977).
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Lumen. (Original publicado en 1991).



- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Lumen. (Original publicado en 1972)
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus. (Original publicado en 1982)
- Guyard, E. (2012). "Para un acercamiento a la recepción de los textos de metaficción". En M. Álvarez, A. J. Gil González y M. Kunz (ed.), *Metanarrativas hispánicas* (págs. 55-71). Lit.
- Hutcheon, L. (2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen. (Original publicado en 1980).
- Lotman, Y. (1978). *La estructura del texto artístico*. Istmo. (Original publicado en 1970).
- Morales Benito, L. (2021). *El arte del funámbulo. Juego, 'Patafísica y OuliPo, aproximaciones teóricas y equilibrios literarios*. Universidad Iberoamericana Puebla.
- Stefano, V. de (1985). *La noche llama a la noche*. Monte Ávila Editores.
- Stefano, V. de (1992). *El lugar del escritor*. Siglo XXI.
- Stefano, V. de (2006). *Lluvia*. Candaya.
- Toro, Vera (2017). "Soy simultáneo". *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Iberoamericana/Vervuert.
- Twain, M. (2015a). *The adventures of Huckleberry Finn*. Maxtoer. (Original publicado en 1876).
- Twain, M. (2015b). *The adventures of Tom Sawyer*. Maxtor. (Original publicado en 1885).