

“Palmaseca” de Gustavo González-Zafra: Los juegos de ficción y realidad en la ficción

LUIS IVAN BEDOYA*

Palmaseca (1986) es la segunda novela de Gustavo González-Zafra (1952)¹. Se narra en ella las aventuras de Orlando el protagonista, quien sale de su ciudad natal, Cali, hacia Europa, en donde vive primero en Londres y en París, para luego regresar a su patria a enterrar la voz de su íntimo amigo Luis en el aeropuerto Palmaseca de Cali, previa una decisiva escala vital en Nueva York. Se trata de una historia novelesca que va más allá de la anécdota, a través del tejido de relaciones que establece Orlando con los espacios en don-

* Profesor invitado del Departamento de Lenguas de la Universidad de Washington en St. Louis, Mi., USA.

1. González-Zafra nació en Cali en 1952. Ha publicado un libro de cuentos: *Tercer hombre* (Bogotá: Oveja Negra, 1983) y (Barcelona: Montaña Mágica, 1985), y las novelas *Los frutos del paraíso* (Bogotá: Oveja Negra, 1986). De esta edición son las referencias que a la novela se hacen de ahora en adelante. Esta obra se relaciona con otras tres novelas por la realidad socio-política y cultural a que alude: Cali. *El titiritero* (1977) de Gustavo Alvarez Gardeazábal, *Falleva* (1979) de Fernando Cruz Kronfly y *Noche de pájaros* (1984) de Arturo Alape. Las cuatro abordan, de algún modo, la atmósfera de la violencia como elemento determinante de la psicología de sus personajes. *Falleva* y *Noche de pájaros* se desarrollan en la ola de la violencia de los años cincuentas, cuya causa se liga a los hechos del 9 de abril de 1948 en Bogotá y otras ciudades del país. *El titiritero* se enmarca en los sucesos de la violencia estudiantil en la Universidad del Valle en la década de los setentas y *Palmaseca* alude a la violencia política en Cali a fines de los setentas y primera parte de la década de los ochentas. Todos los autores de dichas obras son del Valle del Cauca y a excepción de Gustavo Alvarez Gardeazábal que nació en Tuluá los demás son de Cali.

de vive y con los personajes con quienes se encuentra². En un juego repetido y renovado hasta el final, terminan por borrarse los linderos entre la realidad y la ficción dentro de la ficción misma. Asimismo, el espectro de los papeles intercambiables de personajes, lugares y objetos dibujado en relación con el protagonista, culmina como una definición plural del destino de Orlando, tal cual es presentado desde el primer capítulo de la primera parte de la novela.

El lector al terminar de leer la novela, se da cuenta que en el proceso de su lectura ha tenido que adoptar las más diversas posturas y sacudirse constantemente de la cómoda lectura unidimensional³. Esto se produce como resultado de una estructura narrativa que mediante el agotamiento de las posibilidades de la ficción dentro de la ficción, pone en crisis tanto la realidad externa o referencial de la vida de los personajes, como la misma realidad interna de la novela o ficción propiamente dicha.

De una manera bastante sugestiva por la complejidad estructural que genera y las significaciones que de allí se derivan en cuanto al contenido de la ficción, se entretienen diversos tipos de metaficción planteada como tal o simplemente haciéndola transparente por la conciencia que de ello hay en el desarrollo mismo de la novela⁴.

-
2. Este estudio no se ocupa de la estructura y sentido del espacio literario en la novela, pero bien vale anotar que es uno de sus niveles tan importante como las voces de los personajes, en relación con la definición de la identidad de la conciencia escindida del protagonista. Por ejemplo, el tópico del viaje adquiere tal dimensión, que los espacios terminan convirtiéndose en naves para Orlando, como es el caso del hotel Lexington en Nueva York. Igual sentido adquieren las alfombras y no es difícil establecer la conexión metaficticia con las alfombras voladoras de las *Mil y una noches*. Otra identificación de espacios más allá de las imposibilidades espaciales reales se da entre el cuarto del último piso de la casa siquiátrica en donde reside Orlando en Cali, la torre del aeropuerto de Palmaseca y el faro de Niza, del cual se dice que se ve perfectamente desde Cali. Hay una especie de transcontinentalización espacial.
 3. Una presentación de este problema de lectura que en relación con *Palmaseca* se complica bastante, puede verse en Raymond L. Williams. "La tía Julia y el escribidor: Escritores y lectores". *Texto crítico* 13 (1978); p. 204-206.
 4. Raymond L. Williams plantea dos categorías de metaficción, que son en cierto sentido las que se conjugan en *Palmaseca* "Cuanto más variaciones se encuentran de la metaficción, más difícil es definirla. Se pueden delinear por lo menos dos categorías amplias. Por un lado, el término apunta a esas obras que se refieren a sí mismas de tal modo, muchas veces sorprendente, que se subvierte el sentido ya establecido de la realidad y la ficción. Tal es el efecto de *Cien años de soledad* que se declara una ficción al final de la obra. El segundo tipo corresponde a esas obras que no plantean el juego realidad-ficción, sino que son de algún modo autoconscientes", John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica*, traducción y complemento de Raymond L. Williams (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), p. 352.

En otros términos, podría decirse que una novela que intenta representar una realidad como un tejido de lenguajes y de ficciones, solamente logra hacerlo, paradójicamente, poniendo al descubierto o revelando los mecanismos de su construcción ficticia a través de los cuales alude a la realidad referencial y a su misma realidad⁵.

Apelando a la categoría genética de "Voz" como modo de acción del verbo, considerado éste en sus relaciones con el sujeto plural de la actividad narrante de las instancias narrativas, cuales son la persona que actúa o remite a la acción, la persona que cuenta la acción que puede ser la misma que actúa u otra y todos los que participan, aún pasivamente, en la actividad narrante, pueden señalarse algunos de los elementos estructurantes de la metaficción en Pal-maseca⁶. Hay en primer término, un narrador externo a la historia misma, que parece conocer todos los hilos del material de la novela. Se trata en palabras tradicionales de un narrador omnisciente, cuya función es entregar a los lectores una versión totalizante de la novela o una primera narrativa. Este narrador establece de una vez la visión del relato total en relación con la historia total, en el primer capítulo de la primera parte de la novela. Así se abre la novela: "Parecía (Orlando el protagonista) un hombre que hubiera viajado mucho. Alguna vez había sido responsable de esa apariencia. Ya no era, era una apariencia perfecta"⁵.

Al final de la novela esta afirmación queda totalmente ilustrada si no clarificada. Es como si el texto pudiera leerse como el proceso de un viajante cuyas máscaras acaban por convertirse en su propio rostro. De importante para él ser un hombre encantador que un artista. En eso residía su verdadero talento y todavía nadie, ni él mismo, lo había descubierto"⁶. Esta frase pone al descubierto esa zona oscura que aparentemente se le revela al lector, pero que no se aclara para los personajes de la novela, cual es la del destino de Orlando como viajante en busca de sí mismo, disperso en una red de destinos tan complejos como el suyo, e igualmente tan intrascendentes. La novela pone en evidencia el despojo del protagonista de sus sueños vitales:

"Había aspirado a una existencia de músico, a una existencia de

5. Un estudio de esta idea en la narrativa de Manuel Puig puede verse en Lucille Kerr, *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig* (Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 3.

6. Véase Gerard Genette, *Narrativa Discourse: An Essay in Method*, Traducido por Jane E. Lewin (Ithaca/New York: Cornell University Press, 1985), p. 213.

actor, a una existencia de poeta. Había ido renunciando a cada una de esas existencias”⁸. Este despojamiento toma forma en la novela principalmente a través de la novela de sí mismo y de su medio que nunca escribe, y de la ficción que es la novela misma como es contada por esa voz externa a la historia y al relato.

Hay otra instancia narrativa plural que funciona en relación con la voz anterior, bien como explicación causal, forma de contraste o relación no aclarada que obstruye o destruye las ambiciones o propósitos del primer nivel narrativo, establecido por la voz omnisciente del relato⁷. Esta instancia está conformada en la novela por la polifonía de voces, que no son propiamente la conciencia del protagonista, pero que pueden ser leídas como una diseminación del juego de conexiones entre los diversos destinos y sus correspondientes versiones con el destino de Orlando. Una de estas voces es la de Luis, poeta colombiano, que prácticamente se autoelimina en París encerrándose con los rabiosos perros con los que trabaja. Es amigo de Orlando y lazarillo suyo en París, y oriundo igualmente de Cali. Esta voz la oye Orlando más allá de su muerte y le impone no sólo el destino de regresar al aeropuerto de Cali a enterrarla, sino a exponerse como parte de él. Sólo al final se apaga “definitivamente la voz de Luis en su vida” (132). Es así como el lector llega a la conclusión que Luis es un doble de Orlando en quien se condensan su ambición estética y transexual, además de su sueño de viajante aéreo compartido desde la infancia con Luis, como ha ocurrido en París, y a través de su intercambio de voces después de la muerte. Este es un primer ejemplo de las complicaciones de planos narrativos y de realidad y ficción en la novela. Cuando Orlando llega a este punto, quiere escapar de nuevo de Cali y parece que su deseo es aplazado en el abrazo con Patricia. Esta mujer es una especie de suma del cuerpo soñado por su imaginación erótica. El se ha reencontrado con ella después de muchos años de haberla conocido como estudiante de psicología en la Universidad del Valle. Ahora se desempeña como psicóloga en la clínica psiquiátrica en la que se encuentra su tío Antonio, con quien tiene una relación especial.

Otra de las voces es la de Antonio, tío de Orlando, con quien él se

7. Para Genette la relación entre la primera narrativa o *diégesis* y la segunda narrativa o *metadiégesis*, se da por las conexiones entre lo que dice la voz *extradiégetica* o externa a la narración como historia y como relato y lo que dicen las voces *intradiegéticas* o internas. De ahí se derivan explicaciones causales contrastivas y de abierta destrucción de convenciones de un nivel a otro. Véase *Ibidem*. p. 227 - 231.

reencuentra después de muchos años, al regresar a Cali, en la clínica psiquiátrica en la cual es recibido como huésped especial. Forma bastante eufemística de recluirlo que han utilizado su madre y su hermano para ponerlo al lado de su tío, quien resulta ser una especie de doble del mismo Orlando, ya que es un soñador como él y después de muchos años se ha recluso para realizar un proyecto literario o la escritura de una novela.

Se establece entre Orlando y su tío un contrapunto o contraste producto más bien de la competencia de coincidencias que hay entre sus dos vidas. A la hora de la verdad, resulta que el famoso escritor colombiano Felipe Agudelo de quien tanto hablaba Orlando a Lola Soler, crítica estadounidense de literatura colombiana, es el propio tío de Orlando, cuando van al aeropuerto de Cali a recibirla como amiga de Antonio, Orlando no sabe que se trata de ella. La confusión es total cuando el mismo Antonio dice de Orlando cosas que los identifican entre sí y que los unen en torno a Patricia como el objeto de su amor:

- Mi sobrino, que acaba de llegar de Europa y de los Estados Unidos. El artista de la familia. Cuando tenía dieciocho años y cantaba, las mujeres y los maricas lloraban.
- Eras tú el que cantaba, replicó Orlando, pero él no le hizo caso.

Llegaban ante Patricia.

- Es sobre todo por ella que estoy aquí, me tiene loco.
- ¡Orlando!, repitió Patricia.
- ¿En dónde la conociste?
- En la universidad (95 - 96).

Este es un pasaje clave para entender la conexión entre tío y sobrino. Patricia termina por vincularlos estrechamente. El tío trata de escribir la novela para afirmarse frente a Lola Soler como novelista y no logra escribir más que "Patricia, mi amor" todos los días (123), intentando atraparla en una frase que es la condensación de su novela amorosa. Orlando por su parte, que ve perfecta a Patricia termina su novela, ficción o locura, después de exorcisar la voz de Luis que representa su lado transexual y estético, solicitado por Hélène —especie de personaje doble o complementario de Patricia— generosa y locamente deseosa de él. Esto es una especie de

justicia poética al final de la novela y algo totalmente inesperado por la lógica exterior del relato, pero intrínsecamente explicable por el intercambio de papeles que hay:

Desnuda, maravillosamente desnuda, transportada por esa perfección que hacía preguntarse a los hombres por dónde comenzar a tocarla, entró con él en la noche boca arriba de Cali.

—Estoy loca, haz conmigo lo que quieras, le dijo. (132).

Esta conjugación de planos de realidades interpersonales en la narración, termina por borrar los linderos entre las diversas identidades de un lado. Por otra parte, paradójicamente, delinea la multiplicidad de la conciencia escindida de Orlando. Vale la pena reiterar aquí la idea de la diseminación de planos vitales y personales de la experiencia del protagonista, como línea estructurada por la novela mediante el juego entre lo real y lo ficticio.

Otra de las muestras de la metaficción en la novela, puede verse en la relación que hay entre Mía, su transexualidad y su lectura de *Orlando* de Virginia Woolf. Mía, otro personaje transexual, como se explica más adelante, pierde los límites entre la realidad de la autora y el personaje transexual que es Orlando y se refiere a ella como muchacho. Esto está en íntima relación en la novela con el encuentro de Luis, inducido por Orlando, con Sylvie, quien a su vez resulta ser una transexual.

De otro género, pero en la misma perspectiva de crear la ambigüedad total de la novela y la escisión de conciencia y de realidad, es la relación que se da entre Orlando y Kerry Masters, autora con seudónimo de novelas policíacas, en cuya composición agota las posibilidades de su propia existencia y de las relaciones con los personajes de su medio. Mata en la ficción a su patrón Bob con otro nombre, y en las mismas circunstancias en que murió Luis XVI. Ella había comprado a propósito una silla antigua —tal vez la original o su réplica— estilo Luis XVI en la cual se sienta en el hotel. Decide morir en ella asfixiada por Orlando y su última voluntad es que sus cenizas sean depositadas en el acuario del hotel, lo cual hace su asesino. Esta mujer determina el itinerario de regreso de Orlando de París a Nueva York y se comporta frente a sus escenas amorosas como una voyerista homoerótica.

En el hotel Lexington en Nueva York, otro de los personajes de

múltiples caras como Kerry Masters es Mía Sanders, quien siendo hombre se ha disfrazado de mujer para escapar a la persecución de todos los que quieren jugar con él una partida de bridge, ya que lo hace maravillosamente. Y termina identificándose con su relidad de mujer y se enamora de Omar Shariff su mejor amigo, quien solo lo compadece visitándole vestido de beduino para disfrutar del placer del juego con él. Pero Omar es el actor de cine de la película "Lawrence de Arabia". Es ésta otra forma de ampliar la ficción novelesca con la proyección o presencia en ella de elementos de la ficción fílmica.

Mía ante la imposibilidad de realizar el amor con Omar, pide a Kerry que los incluya en una novela en la cual termine él en los brazos de Omar. Esta aspiración a realizar en la ficción parte del sueño de un personaje de la novela dentro de otra novela, se compadece igualmente con la aspiración de todos los personajes que llegan a Cali a reencontrarse con Orlando. Todos aspiran a quedar en la novela de Antonio o en la de Orlando. Resulta que Antonio no la escribe y Orlando tampoco lo hace. Dice que la cuenta, pero en verdad su historia no es contada por él sino por otros. El es vivido por otros que son su proyección y por la novela misma que es contada por una voz externa a la misma como relato y como historia. Y más radicalmente todavía, todos ellos parecen no ser más que figuras oscuras o sombras de aquello que dentro de la novela se autodefine como tal: "La novela era él. Orlando en su estado original: una invocación, un llamado. Orlando, Orlando, Orlando. . . ." (119). Juego de personajes de la realidad ficticia que aspiran a su ficción o a su novela dentro de la novela. Son todas éstas aspiraciones reiteradas a la metaficción.

Otra de las voces que escucha el lector en la novela, es la del hijo de Orlando en el vientre de su madre. Macha le ha pedido en París, casi a la hora de emprender el camino de su regreso, que le haga un hijo. Orlando en connivencia con su doble Luis, realiza con ella un coito fecundo:

Capaz de una crueldad mayor que la de Macha, Luis la hacía llorar con frecuencia en los brazos de Orlando. "Quiero que me haga un hijo", murmuraba. Para consolarla Orlando decidió convertirse, durante el tiempo que duró el primer coito entre Macha y él, en uno de los grandes espíritus de nuestro siglo. Las vías del Señor son, al fin y al cabo, impenetrables (40).

Once meses después regresa ella a Cali inesperadamente, pero sin sobresaltos por parte de Orlando, como si fuera lo más natural del mundo, con el hijo ya casi a punto de nacer y sin haberse visto para nada afectada en su peso. Parecía que no estuviera embarazada: "En París, cuando los empleados de la agencia habían tratado de impedirle que se subiera al avión, había exigido que la pesaran: nada. Las pesas francesas seguían sin comprender" (121). Además de esta absoluta levedad del hijo a punto de nacer, sorprende su capacidad de hablar para definirse en su ambigüedad frente a un mundo exterior que lo espera bien definido. Ya no es la voz más allá de la muerte de Luis la que se oye para mover la vida de Orlando, sino que va a ser la voz antes del nacimiento del primogénito que es escuchada como de varón primero por el tío Antonio, pero el comandante del M-19 que convalece en aquella casa de locos, conjetura que será mujer. A lo mejor, escuchó su voz como femenina. A la pregunta de Antonio el vientre responde que será hembra. Entonces el comandante sentencia que será homosexual. Luego dice el vientre que va ser la mitad hombre y la mitad mujer y así sigue el juego (128 - 129) con la ambigüedad de la transexualidad, con la que reiteradamente se ha jugado en la novela tanto en el plano de la historia narrada como de las ficciones que dentro de ella se leen o se aspira a que se escriban, como es el caso ya mencionado de Mía y su aspiración a morir en los brazos de Omar en una novela escrita por Kerry Master su amiga, quien es a su vez una transexual en su vida como es narrada en *Palmaseca*.

Este juego de máscaras de una realidad que termina por confundirse en una pura mascarada, más allá de la cual es imposible discernir cuál es la realidad y cuál es la ficción, aparece también en la novela en la utilización de los recursos de la dramatización o de la escena teatral en cuanto tal. De Orlando no sólo se ha dicho que es un poeta fracasado sino que es un actor de méritos no reconocidos. En su momento representó nada menos que a Fausto. Su definición más clara como actor es dada por la adivina Polichinela de Guevar al despedirlo después de su sesión de consulta: "... Tú no eres hijo del vientre de tu madre sino de su joroba y la primera joroba que le viste a una marioneta fue la mía" (131). Eso es Orlando a fin de cuentas: una marioneta cuyos hilos el lector tiene el inmenso placer de reconocer a medida que atraviesa la obra *Macha* que es para él la posibilidad de engendrar el hijo, le había dicho en una oportunidad: "Para todos hay lugar en el gran teatro del mundo" (41) y no se lo decía con conciencia trascendental del destino titiritero de Orlando, sino porque le quería conseguir tra-

bajo desempeñando un papel en una obra de teatro. El lector que ha escuchado todas las voces y ha adivinado todos los hilos del títere de Orlando, al final de su lectura, entiende muy bien el carácter definitorio de él como existencia enmascarada que se desmascara a lo largo de la novela en este juego de papeles intercambiables.

De acuerdo con esta misma idea puede interpretarse la relación de Orlando con el motorista descabezado, cuyo ruido única voz posible de un motorista descabezado que logra perpetuarse en la memoria auditiva— lo persigue en sus noches de amor y desasosiego. Para exorcisar los peligros que esta voz representa, él acude a un elemento de la fantasía popular que dice que la utilización de un sombrero de tres picos de Polichinela puede ahuyentar los descabezados en caso de un encuentro conflictivo. Así disfrazado, él representa su propia realidad. Resulta actuando su propio drama. Recuérdese lo que ya se ha dicho anteriormente sobre el juego parecido de Kerry Master —la escritora con seudónimo de novelas policíacas— con su destino.

Hay un recurso en la novela cual es el uso de las voces de los personajes entre comillas, que produce un efecto de complicaciones especulares. Crea en el lector una percepción auditiva de primera mano sin la mediación del narrador omnisciente. Se suspende por un momento su control y se esfuma la unidimensionalidad de la voz narrativa al pluralizarse. Estas frases o fragmentos interpolados de recuerdos, pensamientos, preguntas, confidencias, etc., producen un distanciamiento interno en el modo de regulación de la información⁸. Su efecto en cuanto a la focalización o al punto de vista que orienta la perspectiva narrativa es múltiple y variable, ya que se presenta un mismo hecho a través de varios personajes y de un narrador que sabe lo mismo que todos ellos⁹. Este juego de voces produce, en síntesis, un juego de puntos de vista que amplía las posibilidades especulares que ya se han enunciado antes.

Contribuye a crear el ámbito acústico de la narración la concentra-

8. La distancia tiene que ver con el modo de regular la información narrativa y se da por la relación entre el personaje y su habla. Véase *Ibidem*, p. 162 - 164.

9. La focalización se refiere al modo de regular la información, pero en cuanto al punto de vista que orienta la perspectiva narrativa. Esto define las perspectivas de las voces narrativas y no a los narradores, quienes se definen como las voces que se oyen en el relato. Véase *Ibidem*, p. 189- 194.

ción temporal o extensión propiamente dicha del relato¹⁰. Aunque la narrativa avanza mediante el entretenerse de sucesivas retrospectivas desde la infancia de Orlando hasta sus años treinta, esta linealidad se ve afectada por el grado de concentración del relato o la extensión de las voces narrativas en lapsos de tiempo muy cortos. Estos son la condensación de la vida del personaje y los inevitables saltos en el tiempo como son los movimientos elípticos en el tiempo de la memoria, que dejan el espacio narrativo abierto para los momentos seleccionados como parte sustancial del relato¹¹.

La novela empieza en un pasado contemporáneo al tiempo de los años treinta de Orlando, edad que tiene él al final de la novela cuando regresa a Cali. Se establece así, una circularidad que borra la apariencia de linealidad que se da luego cuando se habla rápidamente de su infancia y apenas se menciona una fecha que permite hablar de sus veintitrés años cuando sale para Europa. Igual juego temporal se da en relación con su tío Antonio, quien aparece en la tercera parte de la novela con aproximadamente sesenta años, para luego referirse brevemente a través de informaciones disgregadas o diseminadas en el texto a sus cuarentas, cincuentas y veintés, y regresar de nuevo a sus sesentas.

En cuanto a la concentración temporal hay que anotar que mientras de los seis años que Orlando ha estado en Londres apenas se habla de ello en menos de dos páginas, todo el resto de la primera parte se ocupa de su estadía de aproximadamente un año en París. Su estadía en Nueva York es sólo de unos cuantos meses y de ello se ocupa toda la segunda parte. De unas cuantas semanas, alrededor de un mes, después de su regreso a Cali, trata la tercera y última parte. Así que a medida que se disminuye el tiempo se extiende la narración y se condensan más elementos del pasado de toda la vida de Orlando, treinta años; y del pasado de la vida de su tío Antonio que es de la generación de su padre, sesenta años. El tiempo real es entonces transgredido por el tiempo de la ficción,

10. La extensión se deriva del concepto de *frecuencia*. Se refiere a la relación entre el tiempo de la historia o de la anécdota total y el tiempo de su relato. También está conectada con las diversas estrategias que se utilizan en la novela para fijar sus momentos dentro de un proceso temporal o diacronía, o para producir el efecto de una simultaneidad temporal o sincronía. Véase *Ibidem*, p. 113 - 160.

11. *Elipsis* es un salto hacia adelante en la continuidad de la narración, que permite la concentración del tiempo en la novela en aquellos momentos seleccionados como parte sustancial de la historia relatada. Véase *Ibidem*, p. 43, 51 - 52, 93.

lo que hace más complejo el espacio acústico de las voces que oye el lector y mayor su resonancia significativa.

El juego entre la realidad y la ficción en la novela se ve también estructuralmente determinado por la estructura circular o la circularidad de la historia y del relato, perceptible para el lector a través de la anticipación o analepsis inicial de la novela, que el lector al final lee como el punto de llegada o conclusión sintética de la misma¹². Coincide así el punto de partida del relato con el punto de llegada del lector. Atraviesa el lector la acción de una novela cuya frase nuclear podría ser: un hombre se despoja de sus apariencias revistiéndose de todas sus apariencias posibles¹³. Este juego es el que hace que el lector perciba los fragmentos de una conciencia escindida que se afirma en la escisión de sí misma. En otros términos, la frase nuclear también podría enunciarse así un hombre se fuga de sus fantasmas para reiniciar la fuga de sí mismo.

La conclusión del tío de Orlando —sintomática y reveladora— no ha sido otra, cuando ha anotado: “Para preservarse del riesgo de volverse loco, todo hombre debe mantener en su vida una ventana por donde poder saltar y convertirse en otro cuando considere una situación desesperada como irremediable” (106).

Finalmente, es un hecho incontrovertible que esta novela, como muchas otras de los años sesentas y ochentas, pone en crisis la noción de una realidad externa o independiente de la ficción misma. Pone de presente, como otras de su clase, que la ficción es una realidad autónoma y que se convierte para el lector en material o referente a partir del cual puede llegar a construir la ficción de una realidad como juego de espejos. Genette ha afirmado: “El autor real de la narrativa no es solo quien cuenta, sino también, y a veces

-
12. *La analepsis* es para Genette una especie de evocación o retrospectión. Aunque el párrafo inicial de *Palmaseca* puede leerse como una *analepsis* en relación con los momentos que le siguen, es a su vez, aunque parece paradójico, una cierta *prolepsis*, anticipación o anuncio de lo que será la parábola vital del protagonista. Este doble sentido del orden temporal pone una vez más de presente, la ambigüedad de la novela o su tendencia a confundir planos e identidades. Véase *Ibidem*, p. 40.
 13. Genette considera que una novela puede leerse como la expansión de una frase o verbo. Dicha frase se le puede ocurrir como resumen al lector al terminar de leer y puede ser una o varias, según las perspectivas de que quiera adoptar para su análisis. Véase *Ibidem*, p. 30.

en mayor grado, quien la escucha. Y quien no es necesariamente el destinatario: siempre hay otras gentes al lado”¹⁴.

Este acercamiento a *Palmaseca* ha sido entonces, un escuchar, un adivinar y señalar, a través de las muchas voces de la narración, el juego de la realidad y de la ficción dentro de la ficción como elemento estructurante y generador de la acción y de los posibles sentidos de la novela. Un perderse en una caja china de ficciones, una de las cuales es la novela que reconstruye el lector. Leer esta novela es seguir el juego de ficcionalizar la ficción o construir una especie de metaficción siguiendo las pistas del juego de planos de realidad y ficción en la novela misma.

14. *Ibidem*, p. 262.