



Foto: http://lenguajechicala.blogspot.com/2007_06_01_archive.html

Representación y presentación en la literatura metaficcional

Jairo Restrepo Galeano

Escritor

Docente universitario

La propuesta plantea una reflexión teórica-crítica de la novela metaficcional, en la que se traza la idea de autorreflexividad y la cuestión de la investigación, apoyado en conceptos tales como mundo posible, el juego y presentación; este último intenta mostrar que, si ya no es posible hablar de representación (mimesis), lo que nos queda es argumentar la idea de la presentación en la novela posmoderna, específicamente en la meta-ficción, como escritura que se piensa a sí misma en el proceso de construcción ficcional.

En cuanto a la investigación, argumento que tal “investigación” posee un carácter muy particular dado que la ficción se construye en mundos posibles en los que el juego tiene un papel preponderante. Para comprender lo dicho, hago un recorrido de la novela desde la modernidad hasta el presente actual, en la necesidad de averiguar por las epistemes de los momentos históricos y el modo como la novela ha sido consecuente con tales epistemes.

En la modernidad, la novela tiene varios momentos; uno, corresponde a la novela decimonónica, que se expresa en un mundo donde las palabras clave son orden, progreso, simplicidad, unidad, dominio.

La ciencia tiene que ver con la construcción de tales conceptos. Se entiende que el conocimiento cierto (ciencia) es distinto del conocimiento imaginado (lo que no es ciencia). Ello da como resultado la necesidad de racionalizar los cambios y los componentes del conocimiento sobre bases positivas, estables. En este sentido la modernidad, como episteme, aúna los presupuestos filosóficos de la Ilustración, el racionalismo cartesiano, la base social de un estado burgués centralizado y democrático y el fundamento científico del progreso de la tecnología y el capitalismo.

Las narrativas asociadas a este período buscan extender los métodos de la revolución científica a la aplicación del mundo social y artístico como parte de un esfuerzo más amplio del ser humano por extender el control racional sobre

el entorno. Se trata de aprehender la realidad, y de paso la verdad y no inventarla o intuirlo. Es con Descartes donde encontramos más claramente la ruptura con el pasado, en el sentido de que se halla en él una teoría autoconsciente y reflexiva de la modernidad; el *cogito* exterioriza la reflexividad como característica fundamental; el *cogito* como representación de la consciencia y la subjetividad.

En consecuencia con lo anterior, el arte equivale a una búsqueda de la pureza, del orden, de la proporción, la simetría; el ideal es la perfección. Belleza significa perfección, lo perfecto es lo que merece llamarse bello. Se crean símbolos o normas convencionales, que, al ser observados, garantizan la categoría “representativa” de la creación artística.

La novela correspondiente a este período tiende a la descripción y representación de la realidad social y su lenguaje al formalismo, con el propósito de proyectar coherencia y significado. Intenta describir la realidad para darle cierto orden moral y espiritual basado en las fórmulas del realismo y el naturalismo. Al encasillar a la novela en una categoría estable, con formas definibles, se está diciendo que la novela es considerada un documento social. Es un tipo de novela que se define por la necesidad de reflejar una visión del mundo tal como el mundo aparece a nuestros sentidos, es decir, se fundamenta en el concepto de *mimesis*.

El arte equivale a una búsqueda de la pureza, del orden, de la proporción, la simetría; el ideal es la perfección. Belleza significa perfección, lo perfecto es lo que merece llamarse bello

Pero la novela, una vez ha adquirido tales premisas, en cierto modo fijas, en las cuales basar su fisonomía, empieza a desmoronar el aparato representativo. Hace de la duda el motor impulsor de su avance o exploración. Ya en el siglo XIX, el mundo no se considera un ente transparente y comprensible de manera clara para los sentidos; se da el cuestionamiento de la capacidad del ser humano para entender la realidad externa a la consciencia; entonces se ofrece la introspección que se basa en el “conócete a ti mismo”, paso previo para el conocimiento del sentido de la vida.

Hay un tono artístico aristocrático, elitista, que defiende la originalidad de la obra desde una perspectiva sicologista en la que prima la interiorización de la experiencia personal. Se concibe la mente del artista como columna de una mente organizada, lo cual permite la transparente distinción entre el horizonte de realidad y el horizonte de ficción. Los artistas temen a la entropía y quieren, a través de la metáfora y el mito, un orden o un más allá de la experiencia del mundo moderno.

La novela que viene a continuación desafía la estabilidad para reflejar, más que el contenido, la apariencia de la realidad, donde la estructura, el lenguaje, la sintaxis, manifiestan precisamente la descomposición del sujeto. Se experimenta una forma superior de consciencia respecto de la mera comprensión discursiva suministrada por el conocimiento científico.

El arte es, entonces, un rechazo de “la racionalidad instrumental de la cotidianidad burguesa”, el distanciamiento frente a un mundo social invadido por el fetichismo de la mercancía; el resultado es otro arte mirado desde su misma esfera. Se escriben obras autorreflexivas que exploran los límites de la ficcionalidad como principal tema de preocupación.

El que todo fuera posible a partir de reglas fijas no aguanta el impacto de la estética en el arte. La estética en el arte nos da noticia de que las reglas pueden cambiar, que la creación puede mutar en formas casi infinitas, por lo mismo no es necesario ni deseable mantener el rigor de reglas fijas o más estables. El mundo del orden fijo y eterno como mundo normado, estalla. Todo principio de orden es puesto a juicio bajo

la crítica y la creatividad sin límite. De modo que en este caso no es el tono enfático de la certeza, sino el horizonte de la incertidumbre, la indeterminación, entendidas estas no como vaga imprecisión o nebulosidad envolvente, sino como imprecisión en los modelos y el lugar de las múltiples posibilidades.

Al problematizar la representación, la segunda modernidad tiene como imperativo innovar o “hacerlo nuevo”. Expulsar el pasado en nombre de la búsqueda de la innovación en y por sí misma. El telos modernista reproduce el telos de la moda; en éste se inscriben los ritmos propios de la producción de mercancías. Los artistas, en su necesidad de diferenciarse de este telos, buscan la objetivación de la obra, una substancialidad que no pueda ser absorbida por la lógica de la mercancía. La obra artística es cada vez más autorreferencial o autodesignativa; se ve implícita o explícitamente, como alegoría de su propia producción. En tal sentido se vuelve cada vez más inclasificable y comienza a resistirse a las categorías comerciales de los géneros, en el esfuerzo de separarse de las formas de la mercancía; inventa reivindicaciones míticas e ideológicas de un estatus formal único sin referentes sociales, artísticos y políticos, lo que la lleva socialmente a no ser aceptada fácilmente.

El lenguaje ya no se piensa solo como material, sino también como objeto de la reflexión y práctica poética; el texto se convierte en objeto autoreferencial. Deviene un arte paradójico, en el sentido de que se sabe temporal y mortal. En su lucha por encontrar lo nuevo recupera lo antiguo. Destruye el concepto tradicional de mimesis como representación, al tiempo que destruye la presencia misma. Conceptos como belleza y representación son atacados y sustituidos por la experimentación. De este ataque deviene la fragmentación, la descomposición, la quiebra al tratar de recomponer el arte por el yo del artista. Es el momento en el que la obra es misterio a desvelar.

Manifestaciones artísticas, que tienen el sello de la hibridación, sustituyen las estéticas cerradas y sistémicas de la primera modernidad. Se anula cualquier criterio jerárquico o canónico. Se tiene clara conciencia de que la estética es, entonces, producto histórico.

Si en la modernidad el problema a resolver es averiguar por las posibilidades del material estético, la posmodernidad problematiza la realidad y no el proceso de significación, problematiza la realidad misma dentro del texto

El yo como ideal de unidad y elemento referencial del texto se pierde o se disuelve para llegar a subjetividades fragmentadas. El mundo es desmembrado e incoherente en lugar de unitario. Un mundo así, al ser llevado al arte, no puede ser captado más que por la parodia, el pastiche, la ironía como técnicas desmitificadoras del canon estético. La fusión de lo heterogéneo y contrapuesto; la destrucción de la realidad objetiva como referente inmediato y obligado del texto; la importancia dada al ritmo y a la musicalidad como elementos prioritarios donde reside la belleza artística, nos dice que ya no estamos frente a formas racionales puras.

Es el momento en el que se apunta a la resolución de problemas donde el problema a resolver es la elaboración de las posibilidades del material estético. Los autores representativos de este período son: Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf, William Faulkner, Vladimir Nabokov y Samuel Beckett.

Ahora, si en la modernidad el problema a resolver es averiguar por las posibilidades del material estético, la posmodernidad problematiza la realidad y no el proceso de significación, problematiza la realidad misma dentro del texto. Si el arte moderno privilegia el mito, el símbolo,

la temporalidad, la forma orgánica y el universal concreto, la identidad del sujeto y la continuidad de la expresión lingüística, la ficción posmoderna emerge, desde su comportamiento esquizofrénico, como cultura que acentúa la discontinuidad, la alegoría, lo mecánico, la brecha entre significante y significado, la desaparición del significado y la reducción en la experiencia del sujeto. En este sentido es un arte que se constituye a sí mismo como una de las muchas realidades alternativas, y cada realidad posee su propio acervo de supuestos tácitos, de procedimientos y mecanismos para su afirmación y autenticación.

Al poner en tela de juicio y socavar cualquier forma de consenso existente y de transitoriedad admitida, socava también cualquier posibilidad de llegar a cualquier acuerdo universal. Entonces se produce una ontología de nosotros mismos y del presente en el sentido de que sólo cuenta el presente y lo vivido subjetivamente con actos de disensión solitaria. En consecuencia, el acto de creación es único, carece de precedentes. Las normas son únicas, no se vuelven a repetir. Toda norma, en este sentido, se busca y se encuentra y su perpetuidad es la instantaneidad. La norma, una vez encontrada o compuesta *ad hoc*, no será vinculante para nuevas lecturas, para nuevas escrituras, de modo que es descubrimiento que nunca descubrirá del todo lo que hay que descubrir.

El arte posmoderno no se ocupa de la “representación”, más bien está interesado en la presentificación y en la presentación. Presentificación en el sentido de imagen de una imagen, donde todo referente real ha desaparecido; y presentación en el sentido de que un arte y vida. En este orden de ideas el arte de la posmodernidad es subversivo: No porque busque un orden de grado más elevado; sino porque se niega a cualquier autoridad e insiste en introducir el desorden en su propio diseño. Es subversivo porque “realza la libertad manteniendo los credos en estado líquido, para que no puedan petrificarse y convertirse en certidumbres muertas y cegadores”, como lo expresa Z. Bauman en su artículo “El significado del arte”.

En este sentido no acepta ningún método preestablecido, el método se crea en la medida

de la marcha, cuando considera necesario llegar a nuevos significados. Su caso es el poder de la “experimentación”, pero experimentación que torna sobre sí misma para desinstitucionalizarla, desheredarla. Es una experimentación que traza mapas de territorios aún no certificados e igualmente nada garantiza que vaya emerger el mapa ahora trazado. En este sentido el artista está obligado a liberar las propias posibilidades de vida, que son infinitas, de la tiranía del consenso privativo e incapacitador, y, en esta tarea involucra al espectador, oyente o lector en el proceso de comprender-interpretar y crear significados.

En el campo de la novela, las narraciones están signadas por la incertidumbre, la indeterminación, por contradicciones. Son textos que socavan las jerarquías de los acontecimientos, a cambio dignifican cada instante, legitiman cada impresión; por ello el individuo puede parecer personalizado, es decir, fragmentado, discontinuo, incoherente. Las novelas de Beckett, Pynchon, Barth, Roobe-Grillet, Cortázar, E. Pacheco, S. Pitol, S. Elizondo, P. Sandoval. N. Suescún, entre otros, no ofrecen personajes retratados, etiquetados, dominados por el novelista. Ahora los personajes están abandonados a sus reacciones espontáneas. Los contornos rígidos de lo novelesco se disuelven, lo discursivo da paso a lo asociativo, la descripción objetiva a la interpretación relativa y cambiante, la continuidad a las rupturas brutales de las secuencias. Se liquidan las referencias fijas y la oposición exterioridad-interioridad, para llegar a puntos de vista múltiples, a veces indecibles.

Lo dominante de la novela posmoderna, metaficcional, autorreflexiva, es afrontar la cuestión de ser en el mundo que ha deconstruido; esto supone un salto de lo epistemológico a lo ontológico. La episteme de la modernidad clasifica para atribuirle significado lógico a las cosas, los hechos. Este tipo de clasificación da sentido al mundo a través de la epistemología.

Hoy, desde la fenomenología, comprendemos menos por la lógica epistemológica y más por medio de la *ontología*. Comprendemos, experimentamos e interrogamos a personas y cosas teniendo en cuenta el significado lógico como su significado *existencial*. De modo que estamos en

el mundo de la vida donde el conocimiento se construye a través de un sujeto entendido como vida (cuerpo, intereses de clase, inconsciente, voluntad de poder). El sujeto, al ubicarse con las cosas, en el mundo, y no por encima de ellas, se sitúa en el ámbito de lo ontológico.

Ello exige del lector, privado de la significación estable, una participación dinámica en la historia que se desarrolla en la novela; debe esforzarse por entender y descifrar, es decir, debe ser cómplice y copartícipe de la escritura.

La novela posmoderna al preguntarse qué es el mundo, qué clases de mundo hay, en qué se distinguen, cómo se relacionan, también se pregunta sobre la esencia del propio texto, sobre la cuestión de la escritura y es, en este sentido, como aparece la novela metaficcional, donde se destaca el carácter lúdico, marcado por su grafía experimental. Las ficciones aquí invierten el tiempo y el espacio, reelaboran convenciones tradicionales, al tiempo que hacen referencia al placer de la creación artística y al renacimiento de la imaginación frente al realismo tradicional; exploran la relación entre ficción y realidad.

Se rechaza a la “falacia mimética”, basada en la complacencia epistemológica de aceptar sin cuestionar lo real como dado. Este alejamiento radical de la estética realista acarrea, implícitamente, la preocupación de la duda en torno a la naturaleza de la realidad, lo que lleva a la novela a mirarse a

sí misma como lo que realmente es, ficción. Este tipo de novela trata más de ella misma y menos de la realidad exterior, es decir, lo que construye son otros mundos posibles a través del juego, conscientes de ser construcciones imaginarias, fabricadas arbitrariamente, situadas fuera del alcance de la realidad, cuya coherencia, sentido y verdad habrá que buscar al interior de la novela misma y no fuera de ella; por ello, más que hablar de verdad en la novela lo que debemos entender es el grado de verosimilitud en el cual hay un acuerdo tácito entre el autor y el lector, donde el lector puede decir, “ya lo sé, pero aún así”.

El mundo actual tiene conciencia de que los mundos se construyen, no son dados de antemano: ya no se trata solo de cómo puedo yo conocer, penetrar, categorizar, organizar el mundo, sino de cómo hacerlo inteligible a través de la ficción que se piensa a sí misma.

Desvanecida la realidad factual, el texto ficcional convierte esta realidad en realidad otra, autónoma, es decir, convierte esta realidad en presentación, en donde lo que se ofrece no es real pero es verosímil. Si tenemos en cuenta la ontología como pragmática de la existencia, es decir, no como entidad que se descubre, las reglas de juego, en este tipo de ontología de la creación, se construyen. En este sentido, debe comprenderse como una entidad común y compartida de un dominio común, comunicable a la comunidad



La metaficción es un estilo de narrativa que le recuerda al lector que está inmerso en una obra de ficción y que presenta un conflicto entre ésta y la realidad.

Foto: www.letralia.com/128/ensayo01.htm

Las reglas, las herramientas y métodos de “investigación” para los mundos ficcionales se construyen en la medida en que se navega; es decir, se hace la barca bajo nuestros pies mientras se rema por el mar

creativa literaria. Es decir, una ontología concreta, enfocada a la realización de una tarea concreta, dentro de un ámbito bien definido, aunque no impide una cobertura de conceptos generales (sin considerarlos genéricos).

Ahora, si miramos el texto de la novela autorreflexiva como mundo posible y como juego; entendiendo mundo posible no como lugar independiente y anterior del acto de creación, pues la tarea del escritor es construirlo, no descubrirlo, la semántica aquí es específica del mundo ficcional, por lo mismo el valor de verdad de los asertos están dados en el propio mundo ficcional; sólo de esta manera los contenidos o universos textuales se pueden entender como realidades autónomas y no necesariamente vinculadas al mundo actual.

El fundamento de la verdad ficcional está en la *función autenticadora* propia de los actos

de habla del narrador, no en los personajes; de modo que una frase narrativa resulta verdadera si presenta una situación de mundo ficcional solo si tal situación se da en el mundo del texto.

En el caso del juego, entendido como presentación de la interioridad de un sujeto creativo, abierto, que lleva a destacar la experiencia estética como flujo de significantes apoyados en el juego, tales significantes están lejos de la representación monológica; esto nos dice que el juego, como la presentación, son dialógicos y el artista aquí funda mundos posibles sobre la base “actos de habla”, no de manera reflexiva en su totalidad, sino también de manera irreflexiva, movido por el *habitus*, es decir, la actividad natural.

Una vez el artista adopta una actitud reflexiva todo movimiento se entorpece y el diálogo se torna rígido, se frustra el juego. Se produce artísticamente cuando se está lo más alejado de la subjetividad estética trascendental que tiene que ver más con la actuación que con la presentación, con el juego.

Es en este sentido como, la investigación que se realiza en el mundo actual, con las reglas propias de este mundo, no es operable en el mundo posible no actual, pues las reglas aquí son las del juego cuya libertad excede cualquier tipo de regla; reglas llenas de desinterés y alejadas de significados fundados e inamovibles.

Lo que propongo, en últimas, con nociones como juego, mundo posible y presentación es que no es dado establecer la idea de investigación como una actividad reglada, desde parámetros establecidos previamente, sino que las reglas, las herramientas y métodos de “investigación” para los mundos ficcionales se construyen en la medida en que se navega; es decir, se hace la barca bajo nuestros pies mientras se rema por el mar.

Referencias

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Murcia: Universidad de Alicante.

ALAZRAKI, J. (1968). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.

ALAZRAKI, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

- BALANDIER, G. (1999). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- BAUMAN, Z. (2003 (2000)). *La modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- BAUDRILLARD, J. (1993 (1978)). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (2000 (1995)). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (2001). *La ilusión vital*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DOLEZEL, L. et ál. (1997). *Teorías de la ficción literaria (Comp. Antonio Garrido Domínguez)*. Madrid: Arcos/Libros, S-L.
- GONZÁLEZ, A. A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- KUNDERA, M. (2004 (1986)). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- LASH, S. (1997). *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LASH, S. (2005). *Crítica de la información*. Buenos Aires. Amorrortu.
- LOZANO MIJARES, M. P. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- PERKOWSKA, M. (2008). *Historias híbridas. La novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- PINEDA-BOTERO, Á. (1990). *Del mito a la posmodernidad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- RYAN, M. L. (2004 (2001)), *La narración como realidad virtual. La inmersión y la creatividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ RUIZ, J. A. (1999). *Hipertexto y literatura*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- RODRÍGUEZ RUIZ, J. A. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Signos e Imágenes Editores.
- WALLIS, B. (ed.) (2001), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos, en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- WATZLAWICK, P. et ál. (2000 (1981)), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa. ■



Centenares de físicos trabajaban en radiactividad. La ciencia es una escuela de modestia, de valor intelectual y de tolerancia: muestra que el pensamiento es un proceso, que no hay gran hombre que no se haya equivocado, que no hay dogma que no se haya desmoronado ante el embate de los nuevos hechos.

Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, 1945