



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

***EL LIBRO VACÍO Y EL GARABATO UNA LECTURA DELEUZIANA DESDE EL  
SIMULACRO***

**TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN  
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**PRESENTA: ARELY CARDENAS SALGADO**

**Jurado:**

**ASESOR: FERNANDO MARTINEZ RAMIREZ**

**Lector: Daniel Arturo Samperio Jiménez**

**MÉXICO, CDMX, OCTUBRE 2024**

**Esta tesina recibió financiamiento del Padrón Nacional de Posgrados de  
Calidad (SNP) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y  
Tecnologías (CONAHCYT)**

## Tabla de contenido

<b>AGRADECIMIENTOS:</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>13</b>
<b>LA INVERSIÓN DEL PLATONISMO</b> .....	<b>22</b>
<b>LA AFIRMACIÓN DEL SIMULACRO</b> .....	<b>32</b>
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>39</b>
<b>LA METAFICCIÓN COMO MANIFESTACIÓN DEL SIMULACRO</b> .....	<b>40</b>
<b>LA INTERFICCIÓN COMO MANIFESTACIÓN DEL SIMULACRO</b> .....	<b>50</b>
<b>LA IMAGEN DEL SIMULACRO EN LA INTERFICCIÓN Y LA METAFICCIÓN</b> .....	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>58</b>
<b>LA IMAGEN DE EL LIBRO VACÍO</b> .....	<b>58</b>
<b>EL TEXTO COMO ESPEJO</b> .....	<b>58</b>
<b>EL AUTOR DENTRO DEL TEXTO</b> .....	<b>61</b>
<b>LA OBRA COMO JUEGO</b> .....	<b>64</b>
<b>EL LECTOR COMO CREADOR</b> .....	<b>67</b>
<b>EL TEXTO COMO LABERINTO</b> .....	<b>68</b>
<b>EL LIBRO VACÍO</b> .....	<b>70</b>
<b>LA IMAGEN DE <i>EL GARABATO</i></b> .....	<b>72</b>
<b>EL LIBRO DENTRO DEL LIBRO</b> .....	<b>73</b>
<b>LA CONFUSIÓN DE UN AUTOR A OTRO</b> .....	<b>82</b>

<b>ESPEJOS INFINITOS.....</b>	<b>87</b>
<b>EL PAPEL CON EL GARABATO.....</b>	<b>94</b>
<b>REFLEXIONES FINALES .....</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA: .....</b>	<b>101</b>

### Agradecimientos:

Gracias a Eder, Liz, Jaz, Fabián, Jorge, Ale e Isra. La academia necesita de personas como ustedes.

Gracias al profesor Fernando Ramirez Martinez y al profesor Daniel Sampero por leerme detenidamente, escucharme y compartirme su conocimiento.

Gracias a Abi por sacarme del hoyo en el que constantamente me caigo

Gracias mi familia y mis amigas por ser una red de soporte tan sólida

Gracias a mi papá que me leyó todas las noches de mi infancia, esas lecturas nos trajeron aquí.

## Introducción

*El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens y *El garabato* (1967) de Vicente Leñero son dos novelas mexicanas que comparten ciertas similitudes, como un mismo periodo histórico de publicación, los problemas para clasificar su narración, los autores ficticios dentro de las obras, etc., pero la similitud que yo propongo analizar entre ambas es la construcción del simulacro desde la perspectiva teórica de Giles Deleuze.

Josefina Vicens (1911-1988) y Vicente Leñero (1933-2014) tienen una trayectoria escritural similar en la que coinciden en géneros, tanto en el periodismo, como en la narrativa y su propio trabajo como guionistas en el mundo del cine. Sin embargo, la escritura de ambos está dotada de tratamientos distintos y perspectivas que difieren una de la otra. Por un lado, Josefina Vicens, con una obra narrativa pequeña en volumen, pero amplia en profundidad, construye una voz feminista que desde la escritura da cuenta del patriarcado, como un sistema social impuesto, reflejado en la vida de los protagonistas de sus dos novelas, *El libro vacío* y *Los años falsos*. Esta perspectiva de patriarcado se enmarca en la segunda mitad del siglo XX supone una práctica feminista en la literatura que problematiza a los sujetos con el género para comprender sus particularidades histórico culturales este tratamiento de género se entrelaza con reflexiones existenciales como la muerte, el sentido de la vida y la imposibilidad de la escritura.

Por otro lado, Vicente Leñero, con una obra narrativa muy vasta, que a veces se dota de tintes religiosos, satíricos y experimentales, rebasa los límites técnicos de su narrativa para llegar a contextos socioculturales algunas de sus novelas comparten elementos de la crónica

periodística, o documento histórico testimonial, sin embargo, transita de lo social a los artificios de la forma, llegando a los terrenos de la crítica política, social, incluso a la metaficción.

En suma, hay diferencias en las temáticas y los tratamientos en las literaturas de ambos autores, la escritura de Vicens difiere a la de Leñero y viceversa. La mirada crítica de las novelas que aquí se abordaran aquí, despliegan reflexiones en diferentes aspectos de lo humano, de lo social, de la vida, y de la escritura, Sin embargo, a fin de establecer un diálogo entre *El libro vacío* y *El garabato*, se abordarán estas dos obras en función del concepto de *simulacro* deleuziano, desarrollado en *Lógica del sentido*,<sup>1</sup> para dar cuenta de cómo comparten un mismo concepto como recurso estético.

Los marcos epistemológicos bajo los cuales ya se ha revisado y estudiado *El libro vacío* versan sobre perspectivas filosóficas como el existencialismo, la nada, el vacío, la escritura, la imposibilidad de esta misma; también perspectivas sociológicas desde los estudios de género ya que la crítica recae en la figura masculina de José García, a la cual da voz Josefina Vicens, siendo ella una mujer construyendo la voz de un autor-personaje hombre. Dicha vertiente crítica ha tomado particular atención desde diferentes perspectivas de género que se pueden extraer de la obra. De igual modo, algunas vertientes críticas han colocado a *El libro vacío* en el parteaguas de la literatura mexicana, por dos razones: dar paso a la escritura realizada por mujeres e inaugurar la escritura como materia de literatura.

---

<sup>1</sup> Deleuze, Giles, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1969.

La propuesta crítica que se inclina por el tratamiento de la escritura ha dicho que *El libro vacío* puede tener una lectura “donde se propone ver a la escritura como un protagonista más, que se encuentra presente en toda la novela y es el medio por el cual José García busca escribir una obra literaria que lo lleve a la trascendencia”<sup>2</sup>. En dicha propuesta se pone de manifiesto una relación de dependencia casi ontológica entre el hombre y la escritura. Este trabajo crítico direcciona la reflexión sobre la escritura en la novela de Vicens como un acto hacia la trascendencia, fuera de toda relación humana, la cual se manifiesta como inalcanzable para José García.

Por otro lado, hay una vertiente crítica que aborda la perspectiva masculina escritural, contraponiéndola con la perspectiva femenina. Aunque Vicens afirmó que: “No hay literatura masculina o femenina: hay buena o mala literatura”<sup>3</sup>, esta corriente crítica atisba que sí hay indicios de que escribir desde el personaje ficticio de José García, revela también la contraparte escritural desde las voces de las mujeres ambas escrituras están dotadas del encierro, la indecisión y el silencio. Las mismas dificultades que experimenta el autor-personaje de Vicens no distan de las que pueden presentar las autoras se considera que no sólo la figura masculina sufre de las problemáticas que se llegan a dilucidar en el oficio de la escritura. En cualquiera de los casos se lucha contra el encierro literario y social tras la redefinición del yo, del arte y de la sociedad. Las reflexiones teóricas de lo que es y significa el acto de escribir se vuelven una declaración de principios, donde la escritura dota de un significado distinto a la vida, en el que la existencia misma representa la materia para el

---

<sup>2</sup> García Becerril, Jocsan, *El libro vacío de Josefina Vicens: la escritura como trascendencia* (tesina), México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2020, pp. 6-7.

<sup>3</sup> Campos, Marco Antonio, “Pequeñas cosas grandes”, *Vuelta*, IX, 105, México, 1985, p. 38.

trabajo escritural. El pensamiento manifestado por el protagonista despliega una dualidad entre el desdén de la voz aural del autor ficticio José García por su propia existencia y por ende por su escritura, pero que, para la voz aural de Vicens se vuelve el único camino para escribir.

El estudio de la obra de Vicens, y de otras autoras del medio siglo, se ha focalizado en caracterizar, comprender y valorar la producción femenina dentro de la literatura, contraponiéndola con la producción masculina, manifestando que la literatura hecha por mujeres había estado relegada del canon y de los estudios literarios. De esta forma la crítica dedicada a Josefina Vicens en la segunda mitad del siglo XX aborda la desigualdad del sistema de la sociedad, y reconoce y problematiza la exclusión de las literaturas femeninas o incluso la ausencia de ésta se comienza a dar mayor exposición.

La escritura de Vicens se considera revolucionaria en el ámbito cultural de la época, ya que *El libro vacío*, junto a *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, abren una visibilidad sin precedentes a las mujeres en la literatura mexicana, pues Octavio Paz se había encargado de decretar el lugar de la mujer a uno mítico, silencioso y enigmático, y que, a su vez, personajes como el de Susana San Juan, en *Pedro Páramo*, habían dejado a la mujer en condición de objeto de deseo, con una connotación sensual, erótica y sensitiva. La estructura de la novela de Vicens suponía una narrativa completamente diferente a la de Rulfo o Fuentes.

Por otro lado, dentro de la crítica también se apunta que Vicens comparte eje temático con autores prolíficos de la narrativa mexicana en la problematización de la escritura.

El libro vacío inaugura en la literatura mexicana la preocupación expresada en el texto sobre el acto de escritura (“¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? ¿Por qué habita esta espléndida urgencia en tan modesto oscuro sitio”, dice en algún momento el personaje)? Los críticos la consideran la primera de una serie donde la reflexión de este tema –central para la novelística del siglo XX– es el eje alrededor del cual se construye su texto, dentro de esta serie podemos ubicar también a *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, por citar sólo a algunas de las obras más representativas.<sup>4</sup>

A grandes rasgos ésta es la urdimbre de aproximaciones a la primera novela de Josefina Vicens. *El libro vacío* es una obra demasiado estudiada, citada, y revalorada en nuestro tiempo. Por otro lado, *El garabato* de Vicente Leñero, segunda obra que nos ocupa en este trabajo, en magnitud, volumen y profundidad, no está revisada de la misma manera que la obra anterior. No se puede negar que existe un estudio amplio que compendia el trabajo total de Leñero. Sin embargo, *El garabato* no ha sido el principal objeto de estudio. El poco trabajo crítico a la novela de Leñero ha sido perspicaz en atisbar algunos tratamientos de la novela, no obstante, ninguno con la exhaustividad de *El libro vacío*.

Lo que se ha enunciado sobre *El garabato* es que realizó su debido aporte en el campo de la experimentación en las letras mexicanas, siendo de las novelas pioneras en abrir camino a la *posmodernidad literaria*. Entendiendo por posmodernidad literaria a una literatura que surge después de la modernidad, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en la que se mueve una estética fragmentaria que experimenta con los formatos y todas sus posibilidades, y que

---

<sup>4</sup> Lorenzano, Sandra, “Padre e hijo en Los años falsos”, en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (editoras), *Escribir la infancia*, México, El Colegio de México, 1996, p. 179.



intencionalmente se aleja de los grandes relatos que explicaban al mundo desde verdades universales.

*El garabato* es vista como una novela considerada un experimento narrativo en sí mismo. La intención de Leñero es fracturar los límites de la narrativa. Dicha afirmación basa su argumento en diversos fines que la novela o la inclasificable obra puede tener, tales como el cuestionamiento de la condición de lo ficcional, frente a lo real y la búsqueda de los límites metaficcionales y metaliterarios.

También se han estudiado algunos conceptos teóricos a los que remite la novela como *paratextos*, concepto que propone que hay varios textos dentro de uno mismo. Convencionalmente los paratextos son textos que acompañan a un texto principal, contextualizando éste, ayudando a su interpretación y comprensión, tal como: los prólogos, los epílogos, los estudios introductorios, etc. Estos paratextos no suelen formar parte del texto central, sin embargo, en *El garabato* los paratextos que despliega la novela sí forman parte nuclear de la obra, se entremezclan con la narración. Esta vertiente crítica afirma que hay varios *Garabatos* dentro de *El Garabato* formando un laberinto de paratextos que refracta la lectura de la novela.

Se ha explorado que *El garabato* responde a los conceptos de *dialogismo* y *polifonía* que enuncia Mijaíl Bajtín con respecto a la novela moderna, pues bajo la concepción bajtiniana todo discurso es esencialmente un diálogo, que articula un acto de habla en el caso de *El Garabato* hay un diálogo interno de las diferentes voces de los autores ficticios, por lo que es indispensable para la interpretación de la novela entender la multiplicidad de voces y

perspectivas que están presentes en el discurso. Por otro lado, *El garabato* también puede presentarse como un texto polifónico que permite que varias voces coexistan gracias al dialogismo, creando una red de significados que construyen entre sí. La crítica a Leñero alude a estos dos conceptos para designar así al efecto que da *El garabato* de confluir con discursos polifónicos a modo de Bajtín dentro de la misma obra.

La crítica propone que Leñero emplea los recursos ya mencionados en un aspecto metaliterario y formal, además de un sentido macroescritural o paratextual, que se centra en las divergencias autorales externas y las diferencias estilísticas internas. Estas diferencias se articulan alrededor de esa multiplicidad de voces y estilos narrativos. Los múltiples textos que conforman a *El garabato* van acompañando a la narración, dialogan y contrastan entre ellos, ofreciendo al lector una experiencia de lectura fragmentaria y dialógica, en lugar de una estilística unitaria.

Sumando otro recurso teórico a la crítica de la obra de Leñero, se puede leer la obra desde el concepto de *opera aperta*, desarrollado por Umberto Eco en *Opera Aperta* (1962) explorando la obra de arte como un fenómeno abierto e inacabado dicho concepto rompe con la concepción tradicional de la obra de arte como algo completo y cerrado, mostrando una condición que alude a la indeterminación, el relativismo, y la multilateralidad en cierto sentido *El garabato* puede ser leído desde dicho concepto aceptando que propone varias historias en una misma y ninguna tiene la intención de dar un final definitivo, por tanto la novela de Leñero posee una potencialidad en múltiples direcciones para su interpretación y para hacer del lector un actante activo de la obra.

A la lista de conceptos bajo los que puede ser analizada la novela se le suma el concepto acuñado por André Gide, *mise en abyme*, el cual se traduce como: puesta en abismo, que corresponde a un recurso narrativo usado para la inclusión de una historia dentro de otra historia con cierto grado de correspondencia entre ambas dicha técnica provee a la obra de una estructura recursiva, dando un abismo de significados la novela de Leñero crea un abismo de capas de significado.

Por último, se ha encontrado otra ruta de lectura acerca del papel que juega la religión dentro de *El garabato*. Este análisis se realiza en función de la conjugación de la moral de los personajes en la novela. La religión cumple la misma función que el psicoanálisis: la confesión sirve para narrar algo de sí mismos, pero el aislamiento persiste y la salvación no se obtiene. Esta crítica ya no aborda la dimensión estructural de la novela, a diferencia de las anteriores, sino el tratamiento de cómo la religión configura a un personaje y por ende afecta directamente en la trama y el argumento.

Aunque se han puesto sobre la mesa una serie de conceptos y perspectivas teóricas bajo las cuales se puede dar cuenta de la complejidad de esta novela, no se ha llevado a cabo una analítica profunda de *El garabato*. Todas estas propuestas de lectura para la novela de Leñero dan cuenta de que existe una diseminación autoral de la técnica que comienza a cobrar vida propia. En este hueco de la crítica recae la relevancia de este trabajo, pues se tratará de dar profundidad al análisis de esta obra no dotándolo de conceptos, sino poniendo a la novela de Leñero a dialogar con la de Vicens y ver cómo el tratamiento de una puede dar luz sobre la otra.

A grandes rasgos, estas son las rutas de lectura desde las cuales se ha teorizado y criticado a *El libro vacío* y *El garabato*. Si bien las obras se prestan para desplegar un tratamiento social, histórico, psicológico, incluso moral, este trabajo se va a posicionar en un tratamiento estético del recurso del *simulacro* como una potencia estética. El alcance de este trabajo se proyecta a establecer la relación que puede existir entre ambas obras. Como ya se mostró, se han abordado varios ejes temáticos dentro del estudio y crítica de Vicens. Sin embargo, en lo que concierne a la obra de Leñero, se puede ofrecer un tratamiento innovador, pues la crítica no le ha concedido un estudio amplio a dicha obra. En consecuencia, este trabajo encuentra su pertinencia en sumar una perspectiva crítica nueva en los estudios de Leñero respecto del *El garabato* y también encontramos su relevancia en la apertura de diálogo entre estas dos novelas, las cuales pueden mostrarnos una inusitada similitud entre ambos autores. Es en esta relación Vicens-Leñero donde se intentará dar cuenta de que ambas contienen *una dimensión estética* similar.

Cabe precisar que la filosofía deleuziana desde la cual abordaremos ambas novelas se gestó bajo el mismo marco temporal de estas novelas, aunque en diferente marco histórico y geográfico. Propongo que la *Lógica del sentido* puede evidenciar el tratamiento estético de ambas, pues hay una amalgama de síntomas rastreables en *El libro vacío* y en *El garabato* que pueden conectar al pensamiento deleuziano con la narrativa de Vicens y Leñero. Se espera que la lectura deleuziana de estas obras ayude a hacer un esclarecimiento sobre los mecanismos de ambas ficciones.

Cabe apuntar que este trabajo mostrará un tratamiento del simulacro en ambas obras, pero también hay matices propios que hacen que la simulación colisione con otros conceptos

particulares en cada una, y que se subordinan al simulacro. Dentro de *El garabato* hay un movimiento del simulacro hacia la interficcionalidad, por otro lado, *El libro vacío* el movimiento empieza del simulacro a la metaficción.

En el primer capítulo se abordará la teoría deleuziana sobre el simulacro, construyendo una metodología que parte de las reflexiones estéticas de Giles Deleuze en *Lógica del sentido*. En el segundo capítulo se explicarán los conceptos de interficcionalidad y metaficcionalidad, los cuales están subordinados al simulacro, para dar cuenta del mecanismo de la simulación en las respectivas novelas. El tercer capítulo está dedicado a la analítica de *El libro vacío* y *El garabato* a partir de las nociones ya enunciadas, y posteriormente se abrirá un diálogo entre ambas novelas, sosteniendo una estética en común.

## Capítulo 1

La narrativa de Josefina Vicens y Vicente Leñero comparte eje temático en los autores ficticios que dan forma a la imposibilidad de la escritura, la metaescritura, la polifonía, etc. Por un lado, José García en *El libro Vacío* (1958), por otro lado, Pablo Mejía, Fernando J. Moreno y Fabián Mendizábal en *El garabato* (1967), así como las mismas voces autorales de Vicens y Leñero. Sin embargo, más allá de las similitudes ya enunciadas, el laberinto de espejos a modo borgiano que crean *El libro vacío* y *El garabato* guarda una relación de semejanza en la creación de simulacros bajo la lógica deleuziana.

Las herramientas epistemológicas que problematizarán la reflexión en torno al simulacro que crean estas dos obras, cada una en particular, serán tomadas de *Lógica del sentido* (1969), libro publicado por Giles Deleuze, filósofo, escritor, profesor y polímata francés, nacido en París en 1925.

Deleuze se suma a la lista de pensadores y pensadoras que han desarrollado una labor filosófica sobre el simulacro. Sin embargo, su aportación a tan larga reflexión en la historia de la filosofía recae en que su pensamiento tiende a ser nómada, transita siempre a través de un territorio por demás complejo, sin asentarse en alguna teoría, alguna escuela o corriente de pensamiento. En *Lógica del sentido* despliega una serie de digresiones en las que conversa con el pensamiento de varios filósofos como Klossowski, Platón, Lucrecio, etc., para proponer que, desde la perspectiva de este trabajo, el simulacro es una entidad estética, una imagen sin semejanza. Difiere de la copia, en tanto que la copia es una imagen dotada de semejanza, en perfecta similitud con un modelo. Por su parte el simulacro, imagen infinitamente degradada de todo modelo y de todo referente, ha perdido dicha semejanza y existe como una entidad estética que caracteriza el punto de la modernidad crítica es decir, las grandes transformaciones sociales, culturales políticas e intelectuales desafiaron las normas e instituciones de vida tradicionales, por consecuencia, la modernidad se vuelve crítica cuando cuestiona las instancias tradicionales, promoviendo un pensamiento crítico que evalué la forma en la que operan todas estos grandes estadios de pensamiento, de sociedad, de orden y de conocimiento. A su vez, la modernidad se define por la potencia que el simulacro toma en ella, porque este concepto pone en crisis los valores de la narrativa tradicional y la modernidad se caracteriza por la transformación y reconsideración del mundo, de las concepciones, de las creencias, de los valores, etc., este mismo efecto provoca el simulacro.

La anterior delimitación del concepto del simulacro es un conjunto de las ideas deleuzianas que conllevan diferentes aristas para la explicación del término. Si bien, queda un tanto ambigua esta definición, este capítulo tratará de clarificar cómo Deleuze llega a dichas afirmaciones, no sin antes poner de manifiesto que, aunque podamos esbozar una somera definición deleuziana del término, el hallazgo deleuziano es poner de manifiesto una serie de síntomas que dan indicio de que un simulacro está ocurriendo.

El concepto de *simulacro* deleuziano se hace posible en un horizonte de pensamiento llamado modernidad, no aludiendo a una época histórica, sino a una modernidad estética, que posibilita una reflexión nueva sobre conceptos preexistentes, tales como el simulacro. Dicha reflexión contempla una estética fragmentaria, rupturista, que se da partiendo de manifestaciones estéticas tal como el simulacro. En la modernidad, el régimen de la *representación* es puesto en crisis, lo cual genera una pulsión que lleva a repensar la creación artística, los estadios desde el cual se genera el arte, y la ruptura con “la realidad”.

Desde el discurso de la filosofía clásica hasta Kant, empezando desde Platón y Aristóteles se inaugura una discusión sobre el mundo sensible vs el mundo inteligible. A *grosso modo* Platón postula que hay un mundo inteligible y perfecto, el mundo de las ideas, hacia el cual todo el mundo busca parecerse, pero nunca alcanza su perfección. Platón sostiene que existen realidades abstractas, perfectas e inmutables que son independientes del mundo sensible (percepción). A esas realidades les denomina *ideas* o *formas*, éstas son las verdaderas entidades que constituyen la esencia de todas las cosas que existen en el mundo físico. Para Platón el mundo sensible es una copia imperfecta del mundo inteligible, bajo esta lógica la representación es la manera en que los objetos del mundo físico/sensible reflejan la *formas* o *ideas* del mundo inteligible.

Por otro lado, Aristóteles postula que no hay una separación entre un mundo sensible y un mundo inteligible, propone una teoría del conocimiento que parte de que todo concepto ya es una representación, esa representación se construye de una percepción sensible/estética<sup>5</sup>. Siguiendo la teoría aristotélica del conocimiento, después de pasar la percepción sensible sigue la empírea, a la cual le sigue la memoria, la experiencia, la abstracción, el intelecto, entre otras formas de conocer que no le corresponde explorar a este trabajo, sin embargo, es pertinente esto porque este proceso de conocimiento según Aristóteles ha devenido de los sentidos. Por tanto, a partir de la percepción sensible hacemos un acto de discriminación para separar lo accidental de lo esencial, lo permanente de lo contingente, lo esencial y permanente resulta ser guardado por la inteligencia, en otras palabras, lo que es común a las cosas.

La consecuencia de la síntesis mental de lo permanente y lo esencial es el concepto, el cual difiere de la palabra o el término, porque el término es arbitrario pero el concepto no lo es. El mecanismo de conocimiento en Aristóteles es un proceso inductivo, infiere lo permanente y discrimina lo accidental, y como resultado de eso tenemos el concepto. Aristóteles a diferencia de Platón no ve al concepto como una realidad inteligible, sino que se alcanza su inteligibilidad a través de una actividad sintética y lógica. Aristóteles no niega que exista un mundo de las ideas, pero las ideas para él no están en esta lógica de pensamiento, el cual es la consecuencia de un mecanismo inductivo que comienza con los sentidos, en el plano de lo sensible. Este realismo de Aristóteles en contraposición con el mundo de las ideas de Platón se va a ir asentando a lo largo de la historia de las ideas. Detrás de estas dos discusiones, existe el problema epistemológico de percibir a la realidad como un

---

<sup>5</sup> Estética en el sentido de *aisthesis* griego que se traduce como percepción o sensación.



estatuto óntico o independiente de la conciencia, o la realidad la construye el ser humano.<sup>6</sup> Pero Aristóteles diría que, si la idea en sí misma no refiere a un estatuto ontológico, no tiene sentido, por lo tanto, él afirma que sí existe un mundo a partir del cual hemos llegado a la idea. Por el contrario, Platón propone que hay un mundo inteligible a partir del cual nosotros hacemos existir el mundo. Desde esta gran dicotomía en la historia de las ideas es que se posiciona la reflexión sobre el arte, algunas vertientes artísticas se colocan en u otra lógica.

Aristóteles decía que el arte debe ser una imitación de la realidad, pero no de cualquier realidad, sino de la mejor realidad y a esa imitación le llama mimesis. En términos aristotélicos la mimesis es la imitación y mejora de la realidad ética y moral, por tanto, es una representación. El arte clásico o tradicional será aquel que haya pretendido ser mimético, el arte moderno, por lo contrario, pretende desprenderse de cualquier asidero que ligue la labor creativa con ese mimetismo y esa representación de la realidad. La modernidad artística se ha caracterizado por hacer del quehacer del arte en una especie de alternativa, que lo libre de los parámetros tradicionales de este mismo, pautados por el pensamiento aristotélico o el pensamiento platónico. Pero esto no quiere decir que, el arte deja de estar en relación con la realidad, quiere decir que se desprende de la mimesis y de la representación, para proponer ora forma de concebirse a sí mismo. El arte moderno es un arte no mimético, porque no quiere ser realista, salvo en algunos momentos, y en esto consiste su propia estética, el alejarse del mimetismo clásico, del realismo y de la necesidad de representar. El arte entonces funda su propia realidad, pero se necesita seguir usando el concepto de realidad para enunciar al propio

---

<sup>6</sup> Lo que después William Ockham llamara nominalismo, donde sostiene que los universales no tienen una existencia independiente de los objetos individuales; es decir, son solo nombres, que usamos para agrupar entidades con características similares.

simulacro, aquí nos ocupa, porque hay un asidero llamado realidad, el cual se vuelve un concepto multívoco, un tanto inasible. Sin embargo, la realidad es el referente que la mimesis nos da para tomar distancia estética y plantear una nueva forma de entender el arte a través o en medio del simulacro.

El simulacro se posiciona en medio de esta discusión sobre la realidad. Lo que está proponiendo Deleuze, a través del simulacro es una antilógica clásica, porque en la lógica clásica hay una estructura de mundo pautado por el modelo/la idea, la copia, etc. Por el contrario, Deleuze propone que no hay solo estructura en el mundo, sino que las estructuras se pueden reproducir, repetir infinitamente, sin llevar una mimesis a cabo.

Por lo tanto, surge un arte moderno, que está pensado y creado desde paradigmas distintos a los tradicionales, los cuales mantenían una relación con “la realidad” para poder ser interpretados y creados.

El paradigma de la modernidad estética manifiesta un arte que tiene como característica distanciarse respecto del mundo que lo rodea, no porque no tome como materia elementos de la realidad, o situaciones completamente existentes, más bien porque este distanciamiento se despliega en función de que la obra se va a sostener por sí misma y puede volverse incluso más real que la misma realidad. Este arte se opone a la percepción de la realidad como objetiva y estable. La concepción clásica de la realidad se basa en la idea de que es objetiva e independiente a la percepción humana, una realidad que era representada en el arte, donde los objetos y eventos del mundo tienen una existencia independiente a cualquier subjetividad humana y podían ser investigados, comprendidos y por ende representados a través de la razón, objetivamente. Dicho enfoque clásico de la realidad permeó no sólo la forma de hacer e interpretar arte, sino también pautaba la práctica filosófica y científica de occidente. Es esta percepción de la realidad la que repele el arte moderno, el

cual se enuncia en forma distante al mundo que le rodea. La relación entre la realidad y la obra ya no se queda en el plano anecdótico, sino que hace emerger una nueva realidad.

Este paradigma nos muestra que el arte moderno intencionalmente se está despegando de la realidad concreta, para crear un arte que configura su propio mundo. El mismo estado de este paradigma es el que se manifiesta en la literatura moderna. Podemos nombrar, literatura moderna, al conjunto de obras que salen del marco de los paradigmas tradicionales y que incorporan otros medios y recursos para su construcción, como la experimentación, la fragmentariedad, la multidisciplinariedad, la diversificación de los discursos, la subjetividad, la crítica, entre muchos otros, dando paso a múltiples formas de interpretación, porque exceden los paradigmas de la representación. La representación es un proceso que refleja la realidad natural, social o cultural, en el contexto literario y artístico, es la forma en que se describe o se muestra la realidad de una obra. Se conjugan aspectos como el lenguaje, los símbolos, imágenes, para reflejar aspectos de la vida, la sociedad, y las experiencias humanas. La representación se ha reformulado y repensado en diferentes épocas y corrientes de pensamiento y de arte. La reformulación que le atañe a este trabajo es la que trajo la literatura moderna.

Para Erich Auerbach los medios empleados en la novela moderna como Wolf, Joyce, Proust reproducían el contenido de conciencia de los personajes algunos de esos métodos eran capaces de hacer desaparecer la impresión de una realidad objetiva, tales como el monólogo interior o el discurso vivido. El autor domina posibilidades que no se basan en lo formal, sino en el tono y la ilación del contenido, las obras que de ello resultaban trataban de interceptar cada momento y no una sola experiencia, sino muchas procedentes de personajes

distintos de las novelas o de la misma en momentos diversos, de manera que del cruzamiento, complemento y contradicción de ellas resulte es una visión sintética del mundo. Estos autores se representan a sí mismos como vacilantes, interrogadores e inquisitivos de la realidad.

Aurbach, también apuntó que el horizonte de pensamiento del hombre y el enriquecimiento en experiencias, conocimientos, ideas y posibilidades de vida, que se había iniciado ya en el siglo XVI avanza al siglo XIX a un ritmo cada vez más acelerado y desde el comienzo de XX adquirió una velocidad tan vertiginosa que se produjeron intentos de interpretación objetivo-sintética que inmediatamente fueron rechazados por las condiciones de vida y de horizonte, es ahí donde surge un quiebre de la representación infundido por los acontecimientos y el devenir de la sociedad. En palabras de Deleuze, el paradigma de la modernidad es la potencia misma del simulacro:

Definimos la modernidad por la potencia del simulacro. Es propio de la filosofía no ser moderna a cualquier precio, no más que ser intemporal, sino de desprender de la modernidad algo que Nietzsche designaba como lo intempestivo, que pertenece a la modernidad, pero que también ha de ser puesto contra ella: en favor, espero, de un tiempo por venir. No es en los grandes bosques ni en los senderos donde la filosofía se elabora, sino en las ciudades y en las calles, incluido lo más artificial, que haya en ellas. Lo intempestivo se establece en el simulacro concebido como el punto de esta modernidad crítica.<sup>7</sup>

Traduciendo este planteamiento deleuziano al arte, y particularmente a la literatura, podemos afirmar que la filosofía explora el simulacro en todo aquello que es creado por el ser humano, en contraposición con lo que se considera natural. Deleuze está contraponiendo lo artificial a lo natural, estableciendo que el simulacro no se va a reflexionar desde “grandes bosques” ni “los senderos donde se elabora la filosofía”, más bien desde “lo más artificial” que hay en

---

<sup>7</sup> Deleuze, Giles, *op. cit.*, p. 266.

las calles y ciudades, es decir, en aquello que cuestiona la realidad fundamental de las cosas, que existe por intervención humana y que no pertenece a la naturaleza. Deleuze coloca al simulacro dentro de lo más artificial, y por ende podríamos colocar a literatura en el mismo lugar, pero no cualquier tipo de literatura, sino una literatura crítica,<sup>8</sup> una literatura consciente de sí misma, que se pueda manifestar en términos de metaficción, e interficción.

Dentro de la literatura moderna, cada obra configura su propio referente: “La unidad de cada mundo estriba en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias; no se describe ninguna verdad, ni se aprende nada a no ser por el desciframiento o interpretación.”<sup>9</sup> Deleuze da a entender a través de esta cita que hay una unidad dentro de las obras que cobra sentido al momento de interpretarlas, no a través de un referente externo a la obra, que remita a la realidad, sino construyéndose de los elementos propios de la misma obra. Como resultado la obra transgrede los límites entre lo real y lo ficticio, construye su propio referente de la obra, no pretende imitar ni a la realidad, ni a la naturaleza, ni los modelos poéticos o retórico, se construye desde lo más artificial.

*El libro vacío* y *El garabato* están vinculadas a esta condición de literatura moderna, pues cuando son concebidas, creadas y publicadas ya existía un horizonte de pensamiento en la literatura mexicana que se caracterizaba por ser rupturista, vanguardista y que trastocaba las nociones clásicas de literatura. Entiendo por clásico una literatura que aún no rompe completamente con los parámetros de la mimesis y la representación, sino su punto focal no

---

<sup>8</sup> Con cualidad crítica nos referimos a una literatura que tiene el poder de pensar sus propios mecanismos, a una literatura que se sabe existente y autónoma a la realidad.

<sup>9</sup> Deleuze, Giles, *Proust y los signos*, 3ª Edición, Barcelona, Anagrama, 1964, p. 13.

es discutir o repensar a esta tradición. Los contemporáneos y los estridentistas ya habían tenido una álgida producción literaria, que dejaba atrás el realismo, racionalismo, nacionalismo. Asimismo, ya había una cultura europea moderna del arte y de la cultura, que llegaba a México a través de revistas, o del esfuerzo de los autores por incluir perspectivas nuevas en la literatura mexicana. Los postulados de, ciertas lecturas posestructuralistas, como Roland Barthes, estaban latentes en la vida intelectual mexicana, en cuanto a literatura, ya imperaba la lectura de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Wolf, Kafka, entre muchos otros movimientos literarios que seguían el tren de la modernidad. Estos estadios de pensamiento habían abierto el camino para pensar a una literatura metacrítica, metaficcional y autorreferencial. Bajo este escenario, el *simulacro* puede dar luz a la producción literaria que toma por materia de escritura a la misma literatura y el proceso escritural mismo.

## La inversión del platonismo

Para hablar del simulacro en la lógica deleuziana es necesario hablar de lo que Deleuze llama la inversión del platonismo. La inversión del platonismo parte de la conciencia de que la filosofía occidental ha estado permeada por un modelo platónico que parece casi perpetuo. Este modelo establece una jerarquía de ideas o formas perfectas y eternas, las cuales se manifiestan en un plano distinto al del mundo material. Bajo esta lógica platónica, lo falso es el mundo material y lo verdadero es el mundo de las ideas. Platón sugiere que el objetivo del pensamiento y del arte debería ser: alcanzar el conocimiento de las ideas eternas. En contra respuesta a este modelo platónico Deleuze propone que se debe invertir dicha jerarquía, para poder centrarse en lo material, lo contingente, dejando atrás la concepción

clásica de realidad, para asirse de una visión moderna de ésta, la cual se manifiesta como cambiante, sujeta a múltiples interpretaciones, y construcciones sociales, en donde ya no imperan ideas eternas. En este sentido la inversión del platonismo se puede resumir como “la creación de conceptos nuevos a partir de elementos teóricos tomados de la filosofía del propio Platón”.<sup>10</sup> Entre estos conceptos reformulados se encuentra el *simulacro*.

La propuesta deleuziana, desde la inversión del platonismo, en favor del concepto del simulacro consiste en encontrar el triunfo de las fuerzas activas de éste. En otras palabras, las fuerzas que afirman el concepto del simulacro como apariencia, ya que la filosofía platónica lo niega. Se trata de exaltar la noción misma del simulacro, pues desde la lógica platónica el simulacro tiene un sentido negativo y peyorativo. Mientras Deleuze dialoga con Platón describe el sentido negativo que le otorga, paulatinamente en la lógica deleuziana, el simulacro va cobrando la centralidad y despojándose de una connotación peyorativa.

Desde la concepción del platonismo, el simulacro posee un comportamiento que debe censurarse, puesto que el simulacro es una copia de la copia del modelo, una copia que se aleja de las ideas que tanto persigue Platón, pues la afirmación y lo válido para Platón era el modelo, la idea primigenia (*eidós*), y el simulacro es concebido como un falso pretendiente, porque contenía la imagen del modelo, sin tener la semejanza o la esencia de éste.

La propuesta platónica sobre la representación no contempla a la literatura, se limita a hablar de otras artes, por tanto, para Platón la imitación tiene que representar a la naturaleza y el arte se tiene que encargar de dicha labor es la música y la pintura:

---

<sup>10</sup> Valeria Sonna, “La inversión del platonismo en la obra de Gilles Deleuze”, *Praxis filosófica*, núm. 38, Universidad del Valle Colombia, 2014, p. 98.

Si imitamos las cosas, lo mismo que imitamos, con la música, por más que también aquí lo hagamos con la voz. En segundo lugar, no porque imitemos también nosotros lo que imita la música creo yo, que estamos nombrando. Y me refiero a lo siguiente ¿tienen las cosas cada una de ellas, sonido y forma, y la mayoría al menos color? [...] Entonces, si acaso se imitan estas propiedades, el arte que abarca tales imitaciones no parece que sea el arte de nombrar. Serán más bien la música y la pintura.<sup>11</sup>

El arte de nombrar se refiere a la poesía. La literatura no le parece apta a Platón para emprender dicha misión. En *La República*, en el libro X, Platón también postuló que el poeta imita la naturaleza, pero en este proceso de imitación engaña dos veces, porque hay algo en el poeta que tergiversa a la naturaleza, que la hace ver de otra manera, la hace subjetiva. La naturaleza que Platón pretendía que el artista imitara se instaura en la noción de realidad percibida como objetiva, independiente a la subjetividad, por ende, la imitación de un artista nunca iba a serle fiel al modelo, ni a la naturaleza, ni a la realidad, ni a alcanzar la perfección del mundo de las ideas.

Desde la perspectiva de Platón entre más se separen los objetos de su idea, menos perfectos son. Este postulado está apelando a la capacidad que tiene el ser humano para graduar las cosas, donde lo más alto o lo más bello o lo más perfecto es el original o el ideal. Cuando el arte no se acerca al modelo, hace una imagen de otra imagen y se vuelve un espejismo, porque se aleja completamente de la idea, es ahí donde se instaura el simulacro.

Partiríamos de una primera determinación del motivo platónico: distinguir la esencia y la apariencia, lo inteligible y lo sensible, la idea y la imagen, el original y la copia, el modelo y el simulacro. [...] Las copias son pretendientes bien fundados garantizados por la semejanza, los simulacros están como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud y poseen

---

<sup>11</sup> Platón, *Cratilo: o de la exactitud de los nombres*, Escuela de filosofía Universidad de ARCIS <https://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Cratilo.pdf> pp. 42-43 Consultado, 23 de abril del 2024.



una perversión y una desviación esenciales. [...] Las copias bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la semejanza. [...] Los simulacros: lo que pretenden lo el objeto, la cualidad, etc., lo pretenden por debajo a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión sin pasar por la Idea. Pretensión no fundada que recubre una semejanza como un desequilibrio interno.<sup>12</sup>

La noción de simulacro se coloca junto a original, copia, modelo, simulacro, esta transición es tramposa porque hace parecer que simulacro es lo mismo que modelo, que copia, etc. Sin embargo, no son lo mismo, el simulacro necesita de estos para existir, sin estas nociones no podría existir, porque su existencia se da en la transgresión de todas estas jerarquías platónicas, sin embargo. Lo que Deleuze nos dice es que debemos de conocer al simulacro por su diferencia, no es una copia porque la copia intencionalmente busca la semejanza. El simulacro busca la subversión de la representación. Lo fundamental en el simulacro es la desviación, la disimilitud. Entre más se aleja de la idea del simulacro, más se distingue de la copia y se funda sobre la filosofía de la diferencia, en la semejanza.

El simulacro no descansa en la semejanza con un modelo, sino a la diferencia con este mismo. En la diferencia está la verdadera esencia de la realidad, la cual es un cúmulo de diferencias. Con este planteamiento Deleuze va en contra de toda la historia de las ideas, porque ésta trata de categorizar, de buscar la semejanza, pero Deleuze está proponiendo renunciar a las categorías y quedarse con la diferencialidad. Por tanto, esta idea del simulacro deleuziano va contra el orden del discurso hegemónico lógico, y tradicional. “La semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad de lo diferente como potencia primera. Lo mismo y lo semejante solo tiene ya por esencia el ser simulados, es decir, expresar el

---

<sup>12</sup> Giles Deleuze, *op. cit.* pp. 298-299.

funcionamiento del simulacro”<sup>13</sup> La distinción entre la cosa misma y sus imágenes no es posible encontrarla cuando un simulacro está operando. Por tanto, no hay manera de jerarquizar el modelo, la copia y el simulacro. Suponiendo que hay una cosa en sí, hay que distinguir las imágenes del original. En *Fedro* Platón expone que las almas pudieron ver antes de la encarnación y distinguir entre el mundo inteligible y el mundo sensible, los cuales están permeados por una jerarquía del conocimiento, sin embargo, al no haber una identidad que dicte la cosa en sí, lo que queda es la diferencia y no la identidad. Desde la perspectiva de Platón al filósofo le es dado el ver la cosa en sí misma, sin embargo, en el simulacro nadie puede hacer dicha distinción. Al no poder distinguir uno de otro nos damos cuenta que estamos inmersos en un simulacro.

En el simulacro los sentidos son engañados y el conocimiento también, el engaño radica en querer encontrar la semejanza, la jerarquía o la cosa en sí misma. Pero para Deleuze el meollo del simulacro está en encontrar la diferencia, no la identidad. La diferencia es el elemento que permite despegarse de los modelos, para entender a la literatura en su unicidad, cada obra es única, y la interpretación que aplica para una, no aplica para otra. No existe una finalidad superior, no existe el sentido de la historia único, por lo tanto, no existe un único sentido de la literatura, siguiendo este planteamiento la obra de Josefina y Leñero giran sobre sí mismas.

Para Platón los poetas sólo terminan mintiendo y pretendiendo, sin llegar al modelo, sin llegar a la semejanza con la naturaleza y quedándose en la copia degradada que pretende,

---

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 335.

pero no es, porque en el pensamiento platónico lo importante es jerarquizar, mostrar a la cosa en sí misma, y no la diferencia. Por tanto, el simulacro queda como un falso pretendiente que instauro la diferencia y el caos. Y desde esa cualidad de falso pretendiente es que Deleuze afirma que la potencia del simulacro está en la semejanza, en diferir del modelo, en diferir de la copia.

Invertir el platonismo implica un cambio de mirada en este estatuto platónico de la naturaleza y de la realidad, entendiendo por mirada la perspectiva con la cual se comprenden las cosas, y la manera en la que nos acercamos al mundo, poniendo nuestros sentidos y pensamiento en juego para contemplar lo que se tiene en frente. La inversión del platonismo no es un avance, como en el caso de la ciencia, sino es un cambio que surge de un horizonte de pensamiento distinto a Platón. Deleuze evidencia que ya no es viable, para la modernidad, concebir a la literatura como una copia de otra cosa, o de la realidad, o de la naturaleza. Postula que la literatura moderna se alza como un simulacro, no sólo se hace el proceso de inversión del platonismo, sino también se invierte la mirada sobre los paradigmas de creación platónica y su concepción del arte. Lo cual permite concebir a la literatura y al simulacro como falsos pretendientes, porque no pretenden imitar: se vuelven errores de la realidad, ya que no intentan reproducirla. La poesía, la literatura y el arte, están ahora en el plano del simulacro, y efectivamente, como lo planteaba Platón, no llegan ni a la idea, ni al modelo, porque ahí no reside su referencialidad, sino la misma obra de arte construye su propia realidad, el simulacro aspira a fundarse como realidad particular, como resultado: el simulacro va a dar cuenta de que los universales son un engaño.

De esta forma, lo que cambia en la mirada del simulacro deleuziano es la percepción con la que abordamos la literatura, la forma en la que la entendemos esta misma. Este cambio de perspectiva en la mirada se vuelve posible gracias a la concepción de una literatura que se pregunte por ella misma, una literatura moderna, que se alza como un espejo de sí, tal como lo plantea *El libro vacío* y *El garabato*.

La literatura es uno de los ejemplos más claros de cómo se puede invertir el platonismo. El mundo por supuesto no está reducido a una problemática dialéctica entre idealismo y realismo, incluso el pensamiento clásico de Platón y Aristóteles resulta más complejo a esta dialéctica, el simulacro precisamente va expandir esas dualidades y disiparlas. Si anteriormente el arte era concebido como una imagen con semejanza al mundo (*mímesis*), ahora que el paradigma de la imitación ya no impera, el arte deja de considerarse como una imagen con semejanza, se vuelve un simulacro.

Si decimos del simulacro que es una copia de una copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de la naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza. El catecismo tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética.<sup>14</sup>

El simulacro es una imagen sin semejanza, afirma Deleuze. Esta concepción posibilita el hecho de que el simulacro posee un valor puramente estético, sin que haya un valor moral de por medio, porque ya no tiene que ser semejante a la realidad. El valor moral al que hace

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 299.

referencia Deleuze, es aquel que en la filosofía platónica dotaba al arte de cualidades bellas, buenas y verdaderas. Esta triada fungía como máxima para otorgarle un valor al arte, sin embargo, Deleuze proclama “la abolición del mundo de las esencias y las apariencias”<sup>15</sup>, esta dualidad, que parece más bien una rivalidad, en la lógica deleuziana se trata de abolirla para dejar de juzgar al arte, al mundo y al pensamiento moralmente, en tonalidades duales, blanco y negro, bueno y malo, moral e inmoral, verdadero y falso y de esta forma otorgarle un valor al simulacro, tan juzgado por la filosofía platónica. Lo que está proponiendo Deleuze es que no hay tales extremos pues no existe más que la duplicación, la simultaneidad y el acontecimiento. Para Deleuze la repetición opera en función de una desjerarquización que posibilita un pensamiento rizomático que permita la interacción de todos los procesos de la vida sin sujetarse o ponderar alguno.

Deleuze despliega esta manifestación de principios desde una enunciación plural: “nos hemos convertido en un simulacro, hemos perdido la existencia moral, para entrar a la existencia estética.”<sup>16</sup> Porque se da cuenta que su horizonte de pensamiento ha dejado de lado la familiarización platónica. La inversión del platonismo no sólo manifiesta una ruptura sino, como su nombre lo dice, invierte, cambia, sustituye, aquellos postulados platónicos que representaron para el arte un modelo y que ahora ya no imperan en la literatura moderna. En este sentido, proponemos que el simulacro se instaura en *El libro vacío* y *El garabato* como un perfecto ejemplo de la inversión del platonismo.

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 295.

<sup>16</sup> *Idem*

Irónicamente Deleuze expresa que el primer gran ejemplo donde vemos la potencia que tenemos de simulacro, Platón mismo lo da. En *El sofista*, Platón acorrala a los falsos pretendientes para definir el ser del simulacro. En esta obra Platón usa la figura del sofista para diferenciarla de la de Sócrates, el ironista que opera en privado con argumentos breves. A pesar que la intención de Platón era ponderar la figura de Sócrates, el sofista termina por confundirse con la labor y el ser de Sócrates.

El propio sofista es el ser del simulacro, el sátiro o centauro, el Proteo que se inmiscuye y se insinúa por todas partes. Pero, en ese sentido, puede que el final de *El sofista* contenga la aventura más extraordinaria del platonismo: a fuerza de buscar por el lado del simulacro y de asomarse hacia su abismo, Platón en el fulgor repentino de un instante, descubre que éste no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia y de modelo. La definición final de sofista nos lleva a un punto en donde ya no podemos distinguirlo del propio Sócrates.<sup>17</sup>

De este modo, Deleuze toma estas figuras platónicas para hablar del espejismo que se implanta entre el sofista y Sócrates. En la antigua Grecia, los sofistas y Sócrates representaban una gran disyuntiva en la labor filosófica. Por un lado, los sofistas se enfocaban en enseñar habilidades prácticas y adoptaban un enfoque relativista hacia la verdad, la moralidad y el conocimiento absoluto. Argumentaban que la verdad es relativa, en contraposición Sócrates, que buscaba la verdad objetiva a través del razonamiento y la introspección de la moral. Sócrates estaba interesado en buscar el absoluto y lo universal, se dedica a indagar en dicha verdad a través de la dialéctica. Dichas figuras parecen tener un planteamiento sumamente distante entre sí, que va por caminos diferentes. Sin embargo, Deleuze apunta que Platón, tratando de ponderar la figura de Sócrates, los confunde, no encuentra diferencia en quién era el sofista y quién era Sócrates. Esto muestra la falta de una

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 298.

base sólida para los valores morales, e incluso para los valores platónicos del universo, ya que, si un falso pretendiente puede confundirse de manera tan sencilla con la figura de Sócrates, entonces podemos afirmar que Platón mismo instaura la presencia del simulacro como potente y activa. El simulacro es aquel que se manifiesta en la confusión de Platón entre dichas figuras, porque sus planteamientos distaban de ser diferentes, se confundían como una réplica del otro y viceversa.

Al tratar de distinguir entre quién era Sócrates y quién el sofista, Platón cae en una sensación de abismo. La noción de abismo es usada como la dificultad que representa establecer una relación directa y transparente entre la percepción subjetiva y la realidad, generalmente la noción de abismo está marcada por una fragmentación en la obra o en el discurso, por un relativismo de los grandes discursos y la pérdida de certezas, el abismo representa crisis de sentido, en un mundo o entorno donde los postulados de las narrativas tradicionales han sido desmantelados. El abismo para Platón entre Sócrates y el sofista es lo que Deleuze llamaría la afirmación del simulacro, y la inversión del platonismo. Al no poder sostener su propio pensamiento y caer en confusión Platón entra al mundo del simulacro, donde no hay más certezas. Esta sensación de abismo y confusión es lo que ocurre con José García en *El libro vacío*, cuando dejamos de distinguir el momento en el que deja de escribir en el borrador y el borrador se vuelve la obra. De la misma manera la sensación abismal de la narración ocurre cuando pasa inadvertido el momento en el que saltamos de un texto al otro en *El garabato*. En ambas obras la presencia del abismo genera una ruptura de la estructura tradicional de las obras y una imagen al infinito de la narración. Las obras se replican y duplican sobre sí mismas.

Hasta aquí hemos mostrado la perspectiva platónica sobre el simulacro y cómo Deleuze apunta a la inversión del platonismo. Su objetivo es siempre “asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se insinúen por todas partes.”<sup>18</sup> El propósito de Deleuze es desencadenarlos. A diferencia de Platón, para Deleuze, el simulacro no es simplemente una copia o una imitación de la realidad o de algo real, sino es una entidad con su propia realidad y con una potencia creativa y estética. El simulacro deleuziano no tiene un modelo original o real al que se remita, los simulacros pueden generar su propio significado y subvertir las estructuras preestablecidas. Los simulacros desafían y transgreden la dicotomía entre lo real y lo ficticio y pueden ser herramientas para la liberación y la creación de nuevas formas de ser, pensar y experimentar. Este cúmulo de cualidades que Deleuze enuncia a propósito del simulacro son las características que este trabajo encuentra problematizadas en *El libro vacío* y en *El garabato*, no como un reflejo del concepto, sino como una manifestación que somete a reflexión al simulacro.

## La afirmación del simulacro

Deleuze empieza a pronunciarse afirmativamente sobre el simulacro con el siguiente postulado: El simulacro es una máquina dionisiaca.

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 298.



La simulación es el fantasma mismo, es decir, el efecto del funcionamiento del simulacro, en tanto maquinaria, máquina dionisiaca. [...] Hace posible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía [...] Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como fundamento.<sup>19</sup>

Este planteamiento nos lleva a *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche en donde plantea lo apolíneo y lo dionisiaco, como una dicotomía que configuran la experiencia estética y la cultura de la Antigua Grecia. En el contexto de la tragedia griega, estas dos fuerzas, se mueven en direcciones completamente opuestas. Por un lado, lo apolíneo, que viene de Apolo, deidad griega del sol, que simboliza la luz, la razón la armonía, la estructura, el orden, la forma, la medida y el control. La fuerza de lo apolíneo es racional, se alza en la individualidad y la belleza ideal. Por otro lado, lo dionisiaco se asocia con Dionisio, el dios del vino, de la fiesta, del éxtasis, representa lo irracional, lo caótico y lo emocional. La fuerza de lo dionisiaco se mueve hacia la resolución del yo individual, en una experiencia colectiva de el éxtasis y las emociones desatadas en el caos.

Con el anterior planteamiento, Deleuze retoma la fuerza dionisiaca para describir al simulacro como una máquina dionisiaca. La noción de máquina no refiere a un objeto físico sino refiere a un mecanismo abstracto para describir cualquier sistema de producción, de flujo, de deseo, de relaciones, donde la máquina permite conectar y desconectar libremente varios elementos, sin una organización central. La máquina es una metáfora que describe cómo se organizan, producen, transforman los deseos, las relaciones, las realidades, etc.,

---

<sup>19</sup> *Ibid*, pp. 235-236.

tanto a nivel individual como colectivo este concepto Deleuze y Guattari lo aplican en una serie de múltiples fenómenos desde el funcionamiento del inconsciente hasta las estructuras sociales y políticas en suma es un agente de cambio y dinamismo que produce conectando y desconectando objetos, ideas, conceptos, formas de pensamiento y estructuras culturales y sociales.<sup>20</sup>

Por tanto, asiendo la lógica del simulacro como máquina dionisiaca, el simulacro se vuelve un mecanismo de producción de caos, de lo emocional, de lo irracional, de lo que no tiene orden, un mecanismo que rompe con toda la fuerza apolínea. La máquina dionisiaca se trata de sostener a lo falso como potencia, para generar un desequilibrio en la jerarquía. “Detrás de cada caverna hay otra que se abre aún más profunda, y por debajo de cada superficie, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más basto, más extraño, más rico”<sup>21</sup> No hay que salirse de la caverna al mundo de la luz, porque al salir de una caverna existe otra, ya que el mundo de las apariencias y del engaño es un mundo posible. Y ninguna entidad tiene una mayor jerarquía de lo que respecta a la verdad, porque no hay modelo. Es una especie de replicación al infinito.

Pensando en las cosas como una construcción social donde cada uno desde su lugar de enunciación tiene la mirada correcta y el otro la mirada correcta, donde el otro también tiene la mirada correcta y en ese cruce de miradas triunfa la máscara, el engaño, la diferencia.

---

<sup>20</sup> Tiempo después de la publicación de *Lógica del sentido*, Deleuze ampliaría la noción de máquina en la obra *El Anti-Edipo*. Junto con Félix Guattari, en dicha obra, la máquina es la idea central de su reflexión sobre el deseo, por tanto, la denomina máquina deseante, en dicha obra también profundizan sobre el concepto de la máquina deseante. Lo que comenzó siendo una escueta mención al concepto de máquina en *Lógica del sentido* tomaría más profundidad en sus publicaciones posteriores, gracias al trabajo a cuatro manos de los filósofos es que este trabajo puede comprender mejor a qué se refería con máquina dionisiaca.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 306.

Nadie puede vivir con la verdad, la verdad es una farsa, una clase de error en la que todos vivimos, la verdad es una forma de error, un error convenido, un error que favorece el engaño.

A esto le podemos llamar la potencia de afirmar el caos. Afirmar el mundo dionisiaco, es afirmar el mundo del sinsentido, es paradójico porque afirmar el mundo del sin sentido implica que *La lógica del sentido* es aceptar la ausencia del sentido último. Sí existe el sentido, pero no existe el sentido último, por lo tanto, el sentido no existe. Porque cuando nosotros buscamos el sentido buscamos el sentido último, pero como no podemos alcanzar este sentido último, entonces el sentido no existe, quedamos en la ausencia del sentido último o la afirmación del sinsentido. Se afirma el sinsentido como el sentido. ¿Entonces cómo es posible sostenerse ante este sinsentido, si no hay jerarquía ni organización posible? Es posible asirse o sostenerse en el sentido individual, en la particularidad. Si llevamos esto a la obra literaria entonces hay que afirmarse en la particularidad de las obras, es admirar la particularidad, y la desemejanza de cada una de ellas.

Por tanto, cada uno de los lectores y cada una de las interpretaciones construye el sentido del sinsentido. El simulacro destruye nuestra necesidad de sentido y de representación del mundo para instaurar el caos, en la particularidad, a través de la máquina dionisiaca, que anula cualquier jerarquía. El producto de la máquina dionisiaca es el triunfo de la máscara, pero no la máscara como opuesta a la realidad, sino la máscara como la auténtica realidad. Cabe aquí precisar que la interpretación que construye el sentido no es una interpretación con el sentido último. Entendido que mi mirada no es la única mirada posible, que hay otras posibilidades de interpretación, de lectura, de enunciación.

En el simulacro lo que ocurre con el lector con el espectador, como lo llama Deleuze, es una conjugación del espectador con el mismo simulacro, que está permeado por un devenir.<sup>22</sup> Devenir, concepto que Deleuze usa como categoría múltiples veces para referirse al cambio o transformación en el individuo. Demuestra una evolución no paralela a los fenómenos, más bien una experiencia que surge de múltiples formas en el acontecimiento.<sup>23</sup>

El simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial; el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista. En definitiva, hay en el simulacro un devenir loco, un devenir ilimitado. [...] Un devenir subversivo de las profundidades hábil para esquivar lo igual, el límite, lo mismo o lo semejante: siempre hay más y menos a la vez, pero nunca igual.<sup>24</sup>

Como la cita lo puntúa, el espectador forma parte del propio simulacro. Por tanto, si pensamos el simulacro en función de la literatura, el lector forma parte activa de ese simulacro a través de su lectura, y el efecto estético que el lector va a experimentar en el simulacro, como Deleuze lo llama, “devenir loco” o “devenir ilimitado”, no remite a una locura médica o clínica, se refiere a un estado de desestabilización de las categorías normativas y a una expansión de las posibilidades de la experiencia humana, en donde la forma convencional o tradicional de la literatura mimética se va a trastocar desestabilizando también la lectura convencional.

---

<sup>22</sup> Deleuze y Guätari enuncian el término: devenir en *El anti-Edipo* y lo consolidan en *Kafka por una literatura menor*.

<sup>23</sup> Tomemos esta cita como referente para entender acontecimiento, que es necesario precisar y enunciar aquí, porque sin ánimo de salirnos del objetivo, tanto el concepto del simulacro, como devenir, como acontecimiento, están estrechamente ligados. “En todo acontecimiento, en verdad, está el momento presente de la efectuación, aquel donde el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que designa diciendo: ahí está, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado, del acontecimiento solo se juzga en función de ese presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna [...] no tiene presente que el del instante móvil que lo representa.” *Lógica del sentido*, p. 177.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 300-301.

En este sentido Deleuze agrega a su reflexión del simulacro un tiempo sensible en el que ocurren o son percibidos esta entidad. Si la lógica deleuziana ya indica que el simulacro se experimentará en un devenir loco que posibilita la experimentación humana con el simulacro, entonces ese proceso de pensamiento y transformación está atravesado por un tiempo específico:

Lo simulacros no son percibidos en sí mismos, sino sólo su adición en un mínimo tiempo sensible (imagen) [...] en un tiempo más pequeños que el mínimo, la imagen testimonia la sucesión y la adición de los simulacros, que se forja en un tiempo más pequeño que el mínimo de tiempo continuo sensible.<sup>25</sup>

Era importante para Deleuze definir el tiempo específico en el que el simulacro acontece, porque a través de este tiempo sensible es que el simulacro puede ser experimentado. La construcción de la entidad del simulacro no podría experimentarse de otra forma que en el plano de lo sensible. El momento de experimentación del lector con el simulacro es una caída en abismo, que se experimenta a través de las imágenes del simulacro en el plano de la sensibilidad y juegan con un falso deseo de la voluntad y el deseo del propio sujeto que lo experimenta, ya que le da al sujeto una imagen engañosa, produciendo un espejismo, o un abismo de la imagen por la cual se manifiesta, excede las voluntades y deseos del espectador y lo disloca de su propio lugar de enunciación.

Los simulacros inspiran sensibilidad, un falso sentimiento de voluntad y deseo. En virtud de su rapidez que los hace ser y actuar por debajo del mínimo sensible, los simulacros producen ilusión de un falso infinito en las imágenes que forman, y hacen surgir la doble ilusión de una capacidad infinita.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 322.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 322.

Recapitulando lo hasta aquí dicho, el tiempo sensible del simulacro es una imagen. La imagen en la lógica deleuziana es deudora de la idea de imagen de Bergson<sup>27</sup>. La reflexión en torno a la imagen tiene que ver con el estatuto ontológico de ésta, una ontología que difiere de la dicotomía tradicional entre la realidad material y representación mental. Retomando a Bergson y siguiendo a Deleuze, la imagen no se limita a representaciones mentales, sino refiere a la manera en la que el sujeto interactúa con el mundo, ya que éste construye el mundo a través de imágenes e interactúa a través de ellas. Para estos dos filósofos, la imagen no es simplemente una representación mental de la realidad externa, más bien la imagen se va a posicionar a la mitad del camino entre la materia y la percepción. En este sentido, cuando se habla de una imagen se habla de la imagen en su relación con el movimiento, ya que las imágenes no son estáticas, siempre están cambiando, transformándose y por ende están en movimiento. Es a esta naturaleza dinámica de la imagen a la que Deleuze apela para decir que el simulacro se va a percibir a través del tiempo de la imagen, porque el simulacro tiene un flujo continuo, no crea una imagen estática, crea una imagen un tanto abismal. La imagen en la literatura, puede tener distintas manifestaciones de movimiento, entre ellas la metaficción y la interficción. Quiero proponer aquí que la metaficción y la interficción generan un movimiento particular y propio de la imagen, que responden a una necesidad onto-estética para entender filosóficamente la literatura y dar cuenta de su dimensión estética. A pesar de que en la teoría literaria haya múltiples conceptos para nombrar esa referencialidad de las obras, el simulacro me va a permitir hablar de su constitución estética y filosófica. Las propiedades ontológicas del concepto del simulacro rebasan por mucho lo

---

<sup>27</sup> Deleuze hereda el concepto de imagen desde la lógica bergsoniana y lo emplea como concepto base en múltiples obras como: *Cine I: La imagen-movimiento* y *Cine II: La imagen-tiempo* entre otros textos. Esta reflexión que remonta a Bergson es necesario retomarla porque Deleuze remite a ella como una de las caras del simulacro.

que una categoría de la teoría literaria puede decir acerca de esta intuición estética. Existen muchas categorías que dan tratamiento a una autoreferencialidad, pero el concepto del simulacro tiene propiedades metafísicas de las que carecen los conceptos de la técnica, porque inclusive la literatura está sujeta a esta condición ontológica del simulacro, que no se remite solamente a la literatura sino al ser y al mundo.

En conclusión, el concepto del simulacro va a incluir estas categorías literarias como metaficción e interficción. Por su parte lo literario a veces también encierra al ser como noción ontológica y al mundo en su dimensión gnoseológica, porque, aunque no sea el fin único, ni último de la literatura puede haber en ella ciertas herramientas epistemológicas para reconocer la propia noción de mundo, la noción del ser, de la existencia, y estas dimensiones pueden encontrar su origen desde el simulacro.

## Capítulo 2

La interficción y la metaficción son dos conceptos usados en la literatura y en el mundo del arte con varias afinidades. En este capítulo nos aproximaremos a dichos conceptos para dar cuenta de cómo ambos pueden ser transitados por el simulacro o viceversa: el simulacro puede ser transitado por la metaficción y la interficción. Como objetivo último y principal este capítulo mostrará cómo la metaficción y la interficción integran al simulacro como entidad o un concepto onto-estético, necesario para la problematización de la literatura desde estas tres aristas (simulacro, metaficción e interficción).

## La metaficción como manifestación del simulacro

La metaficción es una técnica literaria, un estilo narrativo, un tropo de la literatura moderna y un paradigma en el que el autor es autoconsciente de la naturaleza de su texto como obra de ficción, donde la narración misma hace explícita su propia construcción. En la metaficción caben múltiples quehaceres del mundo del arte, tales como el metalenguaje, la metaliteratura, la metapoesía, el metateatro, la metadiégesis, la metanarración, etc. Los anteriores términos confluyen en la metaficción como punto axial y se extienden a diferentes formas del pensamiento y prácticas.

La traslación del prefijo *meta* al terreno de las artes ocurre después de que otras disciplinas como la lógica, la filosofía, las matemáticas o las ciencias del lenguaje lo emplearan. El siglo XX es el espacio en el que se manifiesta el esplendor de la metaficción, a pesar de ya haber aparecido con anterioridad en el siglo XVII, en *El Quijote*, por poner sólo un caso emblemático. Roman Jakobson tomó el sufijo *meta* prestado de la lógica para hablar del metalenguaje. Posteriormente Roland Barthes usó el neologismo para hablar de la metaliteratura y lo ejercitó en *Roland Barthes por Roland Barthes* en un juego metafictional, metaescritural y metautoral, donde escribe que escribe, se piensa escribiendo y escribe sobre él mismo. Dicha obra no solo es un referente para explicar qué es la metaficción, sino también es el ejemplo perfecto de cómo llevar esta práctica escritural al abismo, ya que echa mano de su autobiografía, como podría suponerse por el nombre de la obra, tejiendo este discurso sobre sí mismo con un discurso de crítica literaria. Por ello se tomará como referencia para manifestar desde cuál noción de metaficción se está construyendo esta investigación.



Barthes juega con la idea de que la autobiografía es el género más metaficcional de todos, ya que el material autobiográfico se entrelaza con sus reflexiones sobre el “yo”, la escritura y la literatura:

Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Luego, escribo que escribo: es el segundo grado. [...] Hoy día consumimos en grandes cantidades este grado. Buena parte de nuestro trabajo intelectual consiste en hacer recaer la sospecha sobre cualquier enunciado revelando el escalonamiento de sus grados; este escalonamiento es infinito y ese abismo que se abre ante cada palabra, esa demencia del lenguaje, lo llamamos científicamente enunciación (abrimos ese abismo en primer lugar, por una razón táctica: deshacer la infatuación de nuestros enunciados) [...] El segundo grado es también una manera de vivir, hasta podemos convertirnos en maniáticos del segundo grado: rechazar la denotación, la espontaneidad, el parloteo, la chatura, la repetición inocente, sólo tolerar lenguajes que den testimonios, aun tenue, de un poder de dislocación. El lenguaje en cuanto piensa se hace corrosivo. Con una condición, sin embargo: que siga haciéndolo hasta el infinito.<sup>28</sup>

Según la lógica barthiana, la escritura tiene dos grados: el primer grado es el acto de escribir, con todas las funciones cognitivas, creativas y epistemológicas que esto implica. El resultado de este primer grado es una lectura en donde se encuentran establecidas las convenciones de verosimilitud que un texto puede llegar a tener. La verosimilitud es el grado inocente del arte, ya sea en la literatura, en el cine, en el teatro, u otras formas narrativas. La verosimilitud es la capacidad que una obra o manifestación artística posee para mostrarse al lector como creíble, convincente, verdadera, real o acercarse a dichos términos dentro del propio contexto de la escritura, dentro del propio contexto ficcional.

---

<sup>28</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairos, 1978, pp.76-77.

El segundo grado es tomar conciencia de esa escritura, intencionalmente se evidencia este “escribo que escribo”, creando un discurso que se legitima a él mismo, posicionándose en el paradigma *meta*: metaescritural. Barthes apunta que el segundo grado de la escritura deja de ser inocente y se hace corrosivo, porque hay una ironía dentro del lenguaje que se piensa a sí mismo, se vuelve mordaz, incisivo, ácido. Deja de ser inocente porque el lector duda del pacto con el autor<sup>29</sup>, por tanto, duda de la inocencia de la ficción que se queda en el libro, pues ésta jala los referentes reales y los hace parte de sí. El resultado de la lectura de este segundo grado no descansa en la verosimilitud, porque la capacidad de la obra de ser creíble o no, se rompe cuando la barrera entre lo ficticio y lo real se desdibuja. Remarcando lo que dice Barthes, se rechaza la espontaneidad, el parloteo, la chatura, la repetición inocente, es decir, la verosimilitud.

La metaescritura es la necesidad, o en ocasiones el capricho, de comprender la organización interna de los materiales que configuran la obra, como pueden ser los personajes, la trama, el estilo, etc. Dar cuenta de los elementos que intervienen en la construcción de un texto, es dar cuenta de que el texto metaficcional revela, descubre las interconexiones, las referencias, citas, alusiones, estrategias narrativas y transformaciones de esos otros textos: “La metaficción es una intertextualidad cuyo pretexto (el texto al que cita, plagia, etc.) es el mismo texto que se está leyendo.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> El pacto autor-lector es un acuerdo tácito que define cómo debe ser interpretado un texto, alineando las expectativas del lector con la intención del autor. Este pacto establece una lectura coherente y significativa. Está determinado por el género literario del texto, la clasificación entre ficción y no ficción, el estilo, la voz narrativa, entre otros elementos, que delimitan que un texto sea leído bajo ciertas características.

<sup>30</sup> Zavala, Lauro, “Ironías de ficción y la metaficción en cine y literatura”, Ciudad de México, UAM Xochimilco, 2005 p.129.

Intertextualidad, concepto propuesto por Julia Kristeva, refiere a la manera en la que un texto está relacionado con otros, con los cuales se asocia o vincula a través de citas, referencias, alusiones, etc., ya sea de manera explícita o implícita. En la metaficción se toma en cuenta dicha relación intertextual, pero en lugar de sólo remitir a otros textos, el texto se refiere a sí mismo. El resultado de esta característica de la metaficción es una intertextualidad explícita, autorreferente, que de ninguna manera pretende ser sutil, por el contrario, manifiesta de manera clara y directa la mención reconocible al propio proceso escritural. Esta acción no excluye la relación con otros textos, sin embargo, se pondera la intertextualidad consigo mismo.

En términos teóricos, se podría recurrir al proceso del círculo hermenéutico propuesto por George Gadamer, para entender que la metaficción es un proceso de comprensión en constante movimiento, el cual se basa en la relación entre el todo y las partes de un texto. Es decir, para entender una parte del texto hay que concebir la totalidad y viceversa. A su vez, es necesario tener una pre-comprensión que dicte las expectativas y conocimientos desde los cuales se va a concebir un texto. Tales expectativas y conocimientos se reúnen en una *fusión de horizontes* de pensamiento, en donde el horizonte de pensamiento del texto se encuentra con el horizonte de pensamiento del lector, lo cual genera un constante diálogo entre ambos. Gadamer propuso que a este proceso de comprensión no escapaba a ningún lector, porque así se conformaba la naturaleza interpretativa de los textos.

Sin embargo, la propuesta gadameriana no se queda en un método de interpretación textual, sino que propone una forma de comprender la existencia humana, el arte, la realidad, etc.

Esta teoría hermenéutica se puede contextualizar en dos momentos de la historia del pensamiento muy distintos el estructuralismo y el posestructuralismo proponen enfoques de la interpretación que difieren uno del otro. Por un lado, en el estructuralismo la interpretación del texto se centra en que el significado de un texto está determinado por las estructuras del lenguaje, por lo cual la interpretación aquí no toma en cuenta ni la intención del autor, ni la subjetividad del lector. El lector tiene que descifrar las estructuras del texto, llevar a cabo una labor hermenéutica un análisis del lenguaje. Por otro lado, la hermenéutica en el posestructuralismo surge como una crítica y una evolución del estructuralismo y enfatiza la imposibilidad de un significado fijo o estable del texto, pues el significado siempre está en construcción esta perspectiva se apega más a los postulados gadamerianos es importante marcar esta diferencia pues la competencia del lector en el fenómeno metaficcional tomará sentido en medio de esta discusión entre el estructuralismo y el posestructuralismo pues en dicho pensamiento se vuelve posible la idea de que el significado de un texto se determina por la interacción con el lector.

Recurro a esta somera explicación del círculo hermenéutico gadameriano y a la contextualización histórico-filosófica de éste para proponer que la metaficción delata explícitamente este círculo hermenéutico, ya que en un texto metaficcional hay una comprensión e interpretación del propio discurso y el diálogo constante que propone Gadamer no solo se manifiesta con otros libros, discursos o textos, o con los elementos de una época histórica, sino con el mismo proceso creativo o construcción ficcional. La relación entre la metaficción y la hermenéutica surge de la interacción entre la reflexión sobre la naturaleza del texto y la interpretación del mismo. La metaficción, al reflexionar sobre su propia estructura cuestiona entre texto y lector. Este cuestionamiento es la base del acto

hermenéutico. Cuando la metaficción hace evidente el acto de narrar exponiendo los mecanismos literarios y haciendo evidente que el lector sea consciente de la ficción como construcción se vuelve también un propio reconocimiento del acto interpretativo.

Dado que la intertextualidad y la auto-interpretación del propio texto juegan un papel fundamental en la metaficción, podemos proponer que ésta consiste en un ejercicio lúdico, que juega con la duda constante: ¿por qué se escribe?, ¿desde dónde se escribe?, ¿cómo se escribe?, ¿quién escribe?, ¿cuándo se escribe? ¿para qué? De esta serie de preguntas nace una postura crítica que permite explorar las ideas y formas del lenguaje y del discurso. Este ejercicio autorreferencial crea una escritura consciente de que cada lector hace una interpretación distinta del texto. El texto de metaficción toma en cuenta la multiplicidad de interpretaciones y comienza a construirse y deconstruirse. Como dice Barthes, genera una “dislocación”, cuestiona, le propone al lector volverse cómplice del texto y de todas sus estrategias. En otras palabras, no sólo importa el primer grado de la escritura, estos son, el drama, la ficción, sino también el segundo grado: cómo se logra lo que se logra.

La metaficción muestra sus condiciones de interpretación, sus posibilidades de verosimilitud y sus guiños a la realidad para exponer sus propios límites, como una forma en la que el texto se lee a sí mismo, se confiesa, se delata... La metaficción entonces está ligada a la intertextualidad porque reconoce que ninguna idea dentro de un texto surge de la nada, y mucho menos a partir de la escritura misma, sino que surge de un contexto histórico específico, dialógico, referencial, mismo que puede cambiar con el paso del tiempo, con cada lectura (desde otro contexto), y con esto también cambiarán las condiciones que hicieron posible el texto mismo. Aunque el texto no remita a la historia misma, la condición temporal

en la que fue concebido y escrito hace posibles sus condiciones de interpretación, dan cuenta de una escritura que se piensa a sí misma. Los espacios literarios se configuran, en función de la posibilidad de los horizontes de pensamiento de los escritores y de muchos otros factores contingentes. No existe *la* interpretación, pero sí el acto hermenéutico histórico.

La interpretación de un texto de metaficción es un elemento determinante en la construcción de sentido del texto. La interpretación, como dice Gadamer, es construida a partir del horizonte de pensamiento del lector, cuando el horizonte de pensamiento del lector de metaficción le permite reconocer la presencia de estas alusiones al sí mismo del texto. El lector puede identificar que dicha lectura posee un sistema de paradojas, e ironías. La paradoja y la ironía son las dos figuras retóricas que predominan en la metaficción, la metaescritura y el metarrelato. Porque ambas generan reflexión y desafían la expectativa del lector, recordando la lógica convencional de los textos, y obligan a que el lector repiense sus prejuicios, suposiciones o afirmaciones sobre un texto. A estas dos figuras retóricas presentes en este tipo de discurso se le suma la metalepsis como indicador de la autorreferencia.

La metaficción es la escritura narrativa cuyo objetivo principal consiste en poner en evidencia las convenciones del lenguaje y de la literatura. Estas convenciones tienen que ver con un contexto social y cultural, pues la labor autorreferencial se manifiesta en muchos espacios que no son exclusivos del arte., y que pueden mirarse desde la semiología, la sociología, la antropología cognitiva, la filosofía del lenguaje. Estas disciplinas parten del supuesto de que el conocimiento es siempre una construcción sujeta a sus propias convenciones. El hecho de que en diferentes espacios y órdenes de saber la metaficción sea una práctica frecuente, hace que las estrategias artísticas desarrolladas a lo largo del siglo XX hayan sido incorporadas al

sentido común, e instauradas en el imaginario colectivo para identificar, aceptar y reconocer las formas de discurso autorreflexivo.

Hasta aquí hemos abordado diferentes generalidades de la metaficción. Sin embargo, cabe abrir un espacio para proponer que la escritura metaficcional es una, sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación e incluso su propia propuesta teórica sobre las posibilidades y los límites del lenguaje, creando en la misma construcción del texto su propia manifestación de principios sobre lo que significa el acto de escribir, la lectura y la interpretación. La escritura metaficcional es la respuesta a cambios culturales, tecnológicos y teóricos que han transformado el relato, el texto, el lenguaje y la realidad en términos de la modernidad podríamos nombrar a la metaficción como parte de las nuevas concepciones de la narrativa a lo largo del siglo XX a estas se les suman: la narrativa fragmentario o no lineal, la narrativa híbrida, la narrativa documental, etc.

Para poder abordar esta complejidad de los hilos que acompañan a la metaficción, es importante entender que las herramientas de análisis para estos textos están en relación con cada obra y la misma obra admite más de una herramienta de análisis, pues la estrategia teórica para un texto puede no adaptarse para otro, por lo cual “el análisis de estos materiales deberá de ser fractal al responder a una voluntad práctica de lectura”<sup>31</sup>. En otras palabras, el sentido se da de manera particular, con cada acto de lectura, y siempre es completo en sí mismo, a pesar de su diferencia.

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 136.

La metaficción entonces, puede entenderse como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción narrativa, de toda trama. De ahí que el análisis de la metaficción rebasa el terreno de la narrativa y se inscribe en la vida cotidiana, o en un punto intermedio entre ésta y lo propiamente ficcional. Se trata de una zona de ambigüedad donde se produce, precisamente, el simulacro como acontecimiento de sentido. Cuando la metaficción se vuelve un terreno inestable porque crea imágenes abismales entre el autor, la escritura, el lector, entra al terreno del simulacro, porque el lector pierde el referente de la ficción y de la realidad; los límites comienzan a desdibujarse bajo este juego abismal de autoreferencialidad. Las verdades sobre lo que es la literatura y el mundo, la ficción y la realidad, se desvanecen y por consecuencia la forma de acercarse al texto cambia los análisis tradicionales de la literatura, y por ende la forma de interpretación.

La novela surgida en el siglo XX tiene como uno de sus rasgos principales la metaficción, específicamente la nueva novela hispanoamericana, que cuestiona las convenciones del lenguaje, de la literatura. La nueva novela hispanoamericana<sup>32</sup> fue un fenómeno enmarcado en la mitad del siglo XX que pautó un cambio radical en la narrativa latinoamericana. Se caracterizó por la experimentación formal, la ruptura con las convenciones tradicionales de la narrativa, y la búsqueda de nuevas formas de pensar la realidad latinoamericana. Es en este movimiento que también escribe Josefina Vicens y Vicente Leñero, el clima literario de

---

<sup>32</sup> Brushwood Stubbs, John, La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica, México, Fondo de cultura económica, 1984.



dicha revolución narrativa generó una ruptura radical con las formas de la narrativa tradicional.

A este rasgo metaficcional se le une un carácter fragmentario, ya sea en la dimensión lingüística, en la unidad narrativa, en la multiplicidad de voces. Se crean así diversos mundos al interior del texto que transgreden lo propiamente ficcional y los elementos extraliterarios. Por lo que, autores como Borges, Cortázar, Monterroso, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo entre muchos otros, escriben bajo este nuevo paradigma creativo. En medio de este marco de la narrativa hispanoamericana, surgen precisamente la metaescritura de Josefina Vicens y Vicente Leñero. Es decir, ambos autores se inscriben, por un lado, en la tendencia estética moderna que consiste en transgredir las convenciones clásicas de la ficción, donde era clara la frontera entre realidad y mundos posibles; y por otro lado, en la nueva narrativa latinoamericana.

La nueva novela hispanoamericana comparte horizonte de pensamiento con el movimiento literario de la *Nouveau Roman*, ya que el rechazo de las convenciones narrativas tradicionales está presente en ambos movimientos. Aunque ambos surgieron en contextos culturales, geográficos y temporales diferentes, tienen puntos de convergencia en sus planteamientos estéticos y formales. Por ejemplo: El rechazo de la narrativa convencional, en el plano de los personajes, del narrador omnisciente perpetuo y confiable, la transgresión de la estructura formal clásica con la introducción de múltiples discursos a uno. El cuestionamiento de la realidad como objetiva y fija. Aunque hay muchos otros factores en los que difieren estas dos manifestaciones literarias, lo que importa aquí es resaltar la estética común, en ambos

fenómenos el simulacro está presente, y puede problematizar muchas de las escritas bajo estas diferentes consignas, pero la metaficción es una de las más recurrentes.

Tras la separación terminológica se halla una feliz intuición que confirma que “nouveau roman” y “nueva novela” son dos tipos de novela distintos, aunque sean parcialmente contemporáneos y en algunos puntos comparables. Podemos así establecer como primera definición de “nueva novela” en sentido estricto que es un fenómeno específicamente latinoamericano de preferencia hispanoamericana.<sup>33</sup>

El ejercicio metaficcional de *El libro vacío* admite otras manifestaciones sustantivas que están prefiguradas en el prefijo *meta*, como pueden ser la metaescritura, la metaliteratura, y todo aquello que implique la dislocación de las convenciones clásicas. El acto de escribir se vuelca sobre el mecanismo de dicho quehacer, de lo cual resulta un ejercicio autoconsciente...

## La interficción como manifestación del simulacro

La interficción es un término que alude a la interacción de dos o más elementos, al igual que la metaficción. Este concepto está compuesto por un prefijo que otorga otra dimensión y otro carácter a la ficción. El prefijo “inter” proviene del latín y significa “entre” o “en medio de”. Se utiliza para formar palabras que indican una relación, interacción, o conexión entre dos o más elementos, ya sea dos obras literarias, dos formas de expresión artística, dos imágenes, etc., en las que se entrelazan elementos de ficción y realidad para crear un universo narrativo, complejo y multidimensional.

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 14.

Dentro de la teoría literaria y la narratología, la interficción es un concepto que se refiere a la interacción y mezcla entre diferentes ficciones o universos narrativos. Es un término utilizado para describir las formas en que diferentes historias o mundos ficticios pueden cruzarse, influenciarse y coexistir. Actualmente el término se utiliza para remitir a un tipo de ficción que combina diversas ramas artísticas, muchas de las cuales se han dado, primordialmente, en internet. Así, el concepto ha pasado a enunciar múltiples manifestaciones performáticas de la ficción.

El término interficción abarca la dimensión textual, imagética y musical y cinematográfica en su conjunto; mientras que el prefijo “inter” tangencia algunas de las marcas esenciales de los medios digitales como interactividad e intermedialidad asociadas a su dimensión más popular: internet.<sup>34</sup>

Sin embargo, antes de que el término interficción fuera asociado a internet y al mero uso de herramientas de la red, ya tenía la connotación de interactividad entre uno o más elementos: esa noción ficcional que se posiciona o se sitúa en medio de algo es la que le interesa a este trabajo.

La interficción –tal y como aquí la entendemos– se mueve en los términos de *registro*, *verdad*, *ficción*, *falsedad*<sup>35</sup> y toma su dirección por lo que es, lo que parece, lo que no es, y lo que no parece. Es decir, se trata de un juego donde nada es lo que parece, y en este no-ser

---

<sup>34</sup> Krieger Olinoto, Heindrun, *Literatura digital: una nueva relación entre teoría y práctica experimental*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Río de Janeiro, 2012. p. 183.

<sup>35</sup> Cabrejo, Alvaro, Interficción, Residencia Cocoyu <<https://galeriasantafe.gov.co/ganadores-residencias-nacionales-en-artes-plasticas-y-visuales-2022/>>.

se configura su identidad, su carácter elusivo, su condición estética moderna. La noción de interficción resulta importante para poder hablar de *El Garabato*, porque se mueve en todas las direcciones ya enunciadas, y a su vez no se queda fija en ninguna de éstas: en ciertas partes de la lectura es una cosa, en la otra no lo es, o parece ser, de tal manera que vuelve imposible el acto hermenéutico unívoco, la interpretación canónica. Y en ello descansa su riqueza y propuesta estética.

La interficción genera alianzas entre los elementos que la forman, como son las historia, la trama, los personajes, etc. Cada uno de estos elementos modifica al otro, de tal manera se generan múltiples formas de experimentar lo literario, pues somos conscientes no solo de lo propiamente ficcional sino de los recursos del autor y del diálogo entre estos mismos recursos y otras obras. Así, la interficción tiene un carácter multidisciplinario, que permite la transcategorización, en función de una literatura experimental. O sea, la podemos mirar desde distintas disciplinas, a las que también concita epistemológicamente, en las que despierta un interés específico, más allá de lo propiamente ficcional. Al igual que la metaficción, la interficción también desdibuja los límites entre la realidad y la ficción.

## La imagen del simulacro en la interficción y la metaficción

El simulacro transita entre la interficción y la metaficción instaurando múltiples formas de mostrarse. Al ser una imagen que no tiene un modelo original o real al que se refiera, puede hacer uso de variados sistemas de pensamiento, figuras retóricas e imágenes. La afinidad que existe entre los conceptos interficción y metaficción hace que coexistan en la dimensión estética del simulacro con toda libertad.

El acontecimiento deleuziano no es simplemente un momento específico en tiempo y espacio, es más bien una fuerza transformadora que rompe con lo establecido y abre nuevas posibilidades, detona la creación y por ende el cambio: “El acontecimiento irrumpe intempestivamente y pone en suspenso a la sucesión normal de los hechos. El acontecimiento cobra la original e inesperada aparición de la novedad.”<sup>36</sup> En este sentido, el acontecimiento irrumpe, es novedoso, no se previene, es un devenir en proceso continuo de transformación; el acontecimiento no se puede determinar en una relación causa o efecto, porque el está en constante en cambio.

Deleuze hace una distinción entre acontecimiento y suceso. Un suceso es algo que puede describirse en términos de tiempo y espacio. Sin embargo, el acontecimiento, bajo la lógica deleuziana, es la serie de posibilidades y cambios que se generan por algún suceso. Como resultado, el acontecimiento es la dimensión inmaterial y potencial que el suceso físico no puede captar en su totalidad. Trasladando este planteamiento a la literatura, podemos pensar que el suceso es el acto de la creación de una obra, en tanto que el acontecimiento es el efecto estético que ésta puede producir, sus posibilidades de interpretación, las ideas que la lectura detona, y la nueva forma de pensar la realidad, el espacio, el tiempo, la literatura etc.

En la literatura, el acontecimiento y el simulacro trabajan con una lógica similar, en cuanto a su capacidad de romper la representación y abrir nuevas posibilidades. Así como el acontecimiento no es un hecho o un suceso que pueda ser representado de manera precisa y es una irrupción que transforma la realidad y las estructuras de sentido, así también el

---

<sup>36</sup> Esperon, Juan Pablo Emanuel, “Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze”, Universidad Michoacana, *Devenires*, XVII, 2017, p. 7.

simulacro desafía la jerarquía entre el original y la copia. Desafía la linealidad, la causalidad y la representación fija del tiempo y del espacio. El simulacro, cuando está aconteciendo, deja de concebir la realidad en términos de un orden jerárquico (modelo, copia) y se muestra como múltiples realidades. Al no haber una estructura fija del simulacro, una forma de encontrarlo en la literatura es a través del pensamiento figurativo. Si el simulacro tiene múltiples fuerzas, la interficción y la metaficción pueden a proveer imágenes que transformen las condiciones de posibilidad de la literatura, del discurso, de la narración.

Una manifestación observable del simulacro es a través de las imágenes abismales que produce el efecto visual y mental de la metaficción y de las interacciones que se establecen en la interficción, volviéndose ambas detonantes de una irrupción intempestiva en la narración, desestabilizando la sucesión normal de los hechos cronológicos, coherentes o cohesivos. La metaficción y la interficción, en tanto síntoma del simulacro, son expresiones que no siempre se pueden integrar o comprender plenamente dentro de una obra o un discurso, porque su lógica lleva a un sistema de pensamiento amplio, que rebasa lo literario, lo artístico, lo lingüístico, pero a su vez precisa de éstos para existir. Por tanto, más allá de entender las formas e imágenes de la metaficción y la interficción, lo que podemos es experimentarlas, vivirlas, sentirlas como acontecimientos del sentido, como irrupción de la novedad, como rupturas de la tempoespacialidad.

Como ya se enunció en el primer capítulo, el tiempo sensible del simulacro es una imagen, no se limita a representaciones mentales, signícas, sino que se refiere a la manera en la que el sujeto interactúa con el mundo, lo construye a través de imágenes, afianza su novedad. Las imágenes que de la metaficción y la interficción resultan van a establecer un movimiento en

espiral, en abismo, en una cámara de espejos, donde es posible estar en todas partes y en ninguna, en una especie de paradoja escheriana o en un rizoma, donde cada parte es a su vez el todo.

La imagen no se limita a representaciones mentales, sino que se refiere a la manera en la que el sujeto interactúa con el mundo y por ende con la obra. La imagen no es simplemente una representación mental de la realidad, sino algo que se posiciona a la mitad del camino entre la materia y la percepción. En este sentido, cuando se habla de una imagen se habla de su relación con el movimiento, ya que las imágenes deleuzianas no son estáticas, siempre están cambiando, transformándose. Es a esta naturaleza dinámica de la imagen a la que Deleuze apela para decir que el simulacro se va a percibir a través del tiempo, porque el simulacro tiene un flujo continuo, no crea una imagen estática porque es abismal.

La imagen que la metaficción puede proporcionar es compleja y autorreflexiva del proceso de creación literaria, de la naturaleza y artificio del lenguaje y de la relación entre ficción y realidad. Creación, artificio y ficción no se configuran en una representación mental, ya que no se pueden observar, sino vivir. Son un simulacro, una imagen que abre múltiples posibilidades al pensamiento, la reflexión y la interpretación de la literatura. En este sentido La imagen del libro vacío es una imagen en movimiento de la construcción de una obra, La imagen de El garabato es una imagen del movimiento de las diferentes facetas de la obra hasta llegar a su materialidad.

En el simulacro, se instaura el tiempo sensible en el que ocurren o son percibidas las imágenes. El lector se encuentra con el simulacro a través del plano de la sensibilidad, del

tiempo no simultáneo sino abisal, concomitante, ajeno a la duración. Por tanto, la trama, la cronología de los hechos, ocurre en esta dimensión del tiempo, donde la obra se ofrece en su carácter aparentemente inasible, presuntamente incompleta, pero intuitivamente cercana al lector. He de insistir: la metaficción y la interficción no ocurren en un plano temporal, se manifiestan en una dimensión sensible. Estamos justo ante la lógica del simulacro como máquina dionisiaca, ya descrita en el primer capítulo como un mecanismo de producción de caos, de lo emocional, de lo irracional, de lo que no tiene, al menos desde la lógica clásica. La máquina dionisiaca trata de sostener lo falso como potencia, para generar un desequilibrio en la jerarquía, o de plano, desaparecerla. La potencia del caos rompe con la interpretación única de la obra, la diversifica desde de la interficción y la reproduce en la metaficción. La metaficción disipa el primer grado de la escritura, en el que hay una jerarquía entre escritor, autor, obra, ficción, realidad, e instaura el caos, posicionándose en el segundo grado, en el que todas las categorías enunciadas están mezcladas, pueden jugar el rol de la otra o simplemente indiferenciarse. La interficción, por otro lado, es generadora de caos no en un nivel jerárquico, sino en un nivel estructural del relato: no hay una lectura lineal de los hechos, sino una que emula un brinco entre una trama y otra. Los efectos que de estos mecanismos resultan son, justo, resultados de la máquina dionisiaca.

Por último, el otro concepto que está enlazado en la conjugación del simulacro en sus manifestaciones interficcionales y metaficcionales es el de *devenir*. De esta tripartita fórmula surgen diversas transformaciones en el lector como intérprete, como individuo, como personaje, porque está expuesto al acontecimiento del simulacro, se sabe sujeto cambiante, activo en la lectura. La aproximación a estas formas de la ficción es una entrada al cambio y a la construcción continua, por consecuencia el sujeto, en su devenir con el simulacro y la



literatura, se transforma con su experiencia de lectura. Es decir, la lectura se transforma en un acontecimiento ontológico, no en un mero suceso del significado.

En conclusión, la interacción de los términos: máquina dionisiaca, devenir, acontecimiento, simulacro, imagen, interficción, metaficción constituye un tejido expansivo: explicar uno de estos términos conduce al otro, no en un movimiento vertical, ni encadenado, ni en jerarquía, sino en un movimiento rizomático, donde no hay un centro, ni un fin determinado para conocer y experimentar. El hecho literario instaaura el caos como acontecimiento del sentido y la lectura como experiencia dionisiaca.

No solo se trata de indicar que en cierta obra hay metaficción e interficción, o de cómo funcionan estos dos recursos. Se trata de dar cuenta, en todo caso, de cómo a través de estos se configura el simulacro, en tanto onto-estética. Es una forma de existencia de la literatura que se entiende y se define no sólo por su ser en términos abstractos, teóricos o metodológicos, sino también por su manifestación estética y ontológica.

Este postulado, *El libro vacío* y *El garabato*, proporcionan al lector una percepción onto-estética fundamental para su definición en tanto sucesos literarios. *El libro vacío* y *El garabato* son metaficcionales e interfccionales, lo cual constituye su cualidad ontológica. Ambas desjerarquizan cualquier modelo de lectura, fundan sobre sí mismas el caos y apuntan a la creación de imágenes laberínticas, abismales, entrelazadas.

## Capítulo 3

### La imagen de El libro vacío

Las imágenes que provee la metaficción y que dan cuenta del simulacro, se manifiestan en estrategias retóricas y discursivas que evidencian las condiciones de posibilidad de la ficción y de la construcción narrativa. Las imágenes metaficcionales rebasarán el terreno de la narrativa y conectarán con elementos de la vida cotidiana, o en un punto intermedio entre estas dos: el simulacro. Las imágenes que se enunciarán a continuación muestran el simulacro como acontecimiento de sentido. La metaficción se vuelve un acontecimiento, una narrativa inestable, porque crea abismos entre autor, escritura y lector. La metaficción va a concebir imágenes en los límites entre ficción y realidad; límites que se desdibujan en el juego abismal de autorreferencialidad. En estas imágenes, se focalizará la literatura y el mundo, la ficción y la realidad, pero no en su representación estática, sino capturando la cinética de éstas, mientras se desvanecen los límites entre una y otra. Serán imágenes borrosas, confusas, abiertas, en las cuales es posible hallar tanto lo ficcional como lo real, sin que la frontera entre ambos resulte evidente. Es el efecto del simulacro.

### El texto como espejo

La metaficción puede convertir la literatura y la escritura en un espejo, no sólo de la realidad externa, sino de sí misma. Se invierte, se modifica, el papel de la literatura como reflejo del mundo. Ahora se trata de una narrativa delatando su propio proceso de creación. El texto se convierte en una suerte de espejo, donde lo ficticio y lo real se reflejan mutuamente y hacen

visible el andamiaje creativo detrás de la historia. Las preguntas que guían el análisis pueden ser: ¿cómo se crea la historia, de qué materiales abreva, ¿cuáles son sus procesos discursivos y de creación?, ¿dónde están los límites entre ficción y realidad?

*El libro vacío* le da al lector varias imágenes donde se refleja la construcción de la obra misma, confiesa sus mecanismos. El primer vistazo a este espejo es la forma en la que se va creando la historia, la ficción:

Tengo dos cuadernos, uno de ellos dice en alguna parte: [...] Hoy he comprado dos cuadernos. Así no podré terminar nunca. Me obstino a escribir en éste lo que después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos, ya cernido y definitivo. Pero la verdad es que el cuaderno número dos, está vacío y éste casi lleno de cosas inservibles.<sup>37</sup>

Bajo esta imagen, *El libro vacío* es un espejo del proceso escritural de la obra. Según José García, su proceso creativo incluye dos cuadernos, un borrador y el otro en el que irá escribiendo la obra, que por fin será el libro definitivo. Todos los mecanismos la obra literaria son mostrados. *El libro vacío* refleja las prácticas discursivas y textuales de José García. Su primera práctica es el engaño. Admite que no ha escrito nada: “Me sorprende poder escribir: creo que no lo haré nunca. Pero esta noche estoy tranquilo, sereno, resignado mansamente al fracaso.”(p.29)

Como resultado, cuando el texto es un reflejo de él mismo, crea un relato consciente de su propia construcción. Según José García, va a usar el material de su vida para su obra, sin embargo, encuentra muchos inconvenientes para escribir ese material vivencial:

---

<sup>37</sup> Josefina Vicens, *El libro vacío*, México, Fondo de cultura económica, 1958, p.29. Este texto estará citado repetidas ocasiones en este capítulo, por lo que su paginado estará referido en el cuerpo del texto.

Necesito explicarlo. No es que deseara contar mi vida cronológicamente, con su raíz y sus frutos, principiando el relato asido a la falda de mi madre y terminándolo con mis hijos prendidos de la mano. ¡No, Dios mío! ¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo? Si nunca, antes de ahora, le ha ocurrido nada, y lo que ahora le ocurre no puede contarle porque precisamente eso es lo que le ocurre: que necesita contarle y no puede. Pero no se trata de sucesos, de acontecimientos con fecha, personajes y desenlace. No. ¿Cómo decirlo? Se trata de escribir y entonces, necesariamente, hay que marcar un tema, pero más que marcarlo, porque no tengo el que interese a todos, hay que desvanecerlo, diluirlo en las palabras mismas. ¡Otra vez las palabras! ¡Cómo atormentan! La verdad es que yo no puedo inventar algo ni a alguien y entonces necesito llenar con palabras ese hueco, ese vacío inicial. Pero con tales palabras, tan convincentes, que no se perciba la existencia del hueco. Que no sea un ir poniendo, rellenando, dejando caer, sino un transformar, hasta que sin tema, sin materia, el vacío desaparezca. (p. 43.)

Desde este párrafo, José García se dispone a organizar los mecanismos discursivos de la obra, la estrategia que quiere usar para construirla de manera que sea coherente su comunicación. Pero se da cuenta de que su estructura narrativa es un desastre, porque no puede —y no quiere— organizar temporalmente sus acontecimientos. Tampoco cuenta con un tema de focalización en el cual centrarse al escribir, pues quiere escribir de todo, pero según él termina escribiendo sobre “nada”. No obstante, en eso que dice no escribir se va dilucidando el estilo de la obra y su contenido como un vacío. Es como si la forma fuera el contenido y viceversa. Se confunden. El conjunto de las elecciones lingüísticas de José García siempre son grupos semánticos que remiten a lo inconcreto: infinitivos como “desvanecerlo”, “diluirlo”, adjetivos como “hueco”, “vacío”, son parte de sus obsesiones e hilo conductor de su escritura, una escritura que en el hacerse se niega a sí misma.

*El libro vacío* también refleja lo que José García pretendía hacer discursivamente. El narrador es muy consciente de los mecanismos que debe tener una narración, desde el estilo, el tono, la atmósfera, la construcción de los personajes. Lo entiende y los sabe perfectamente, pero conocerlos no garantiza saber aplicarlos. La voluntad escritural de José García es evidente: no va a escribir una novela tradicional, la suya no va a ser una obra con personajes perfectamente contruidos y con una trama que mantenga la atención del lector. Su obra va a ser un entramado auto-ficcional y una delación de las estrategias narrativas.

Mi propósito, al principio, era escribir una novela. Crear personajes, ponerles a cada uno un nombre y edad, antepasados, profesión, aficiones. Conectarlos, trenzarlos, hacer depender a unos de otros y lograr de cada uno un ejemplar vigoroso y atractivo o repugnante o temible. [...] No logré nada. Ésa es la verdad. Ahora no pretendo imaginar, no pretendo inventar. Sólo queda esta atormentada necesidad de escribir algo, que no sé lo que es. (pp. 43,44 y 48)

La autoficción es el reflejo más nítido que se puede encontrar en *El libro vacío*. Aunque el autor trate de engañar al lector, diciendo que escribirá una u otra cosa, el verdadero reflejo es el autor ficticio, José García, dentro del texto. Es la negación del personaje como novelista alcanzándose como novelista. O sea: un simulacro.

## El autor dentro del texto

La imagen que impera en *El libro vacío* es la del autor como personaje/narrador dentro de su propia obra. Lo cual claramente es un juego autorreferencial que rompe la imagen de la

narrativa tradicional. El narrador de la obra de Vicens es también el autor de la obra. Desempeña múltiples funciones: como narrador, como autor, como creador, como personaje, y, por si fuera poco, todo ello *dentro* de la ficción, que da la impresión de ser un fenómeno de la realidad, donde es posible encontrar a Josefina Vicens. Así, forma y contenido, realidad y ficción, todo parece estar en un mismo plano, plano que definitivamente se nos escapa a la hora de asirlo. La imagen que esto nos proporciona es la de un autor que no solo se inserta en la historia, en un acto de escritura consciente y deliberado, sino toda la historia se vuelca sobre sí misma.

En *El libro vacío*, José García, el protagonista, autor y narrador, se presenta y se auto representa a través del proceso escritural. Su escritura parece vulnerable, se expone de forma honesta y *parece* sincerarse con el lector. Sin embargo, si entendemos la escritura de José García como auto ficción, podemos afirmar que su obra vacila entre dos discursos: su autobiografía ficcionada y la novela que pretende escribir. Por tanto, no se puede hacer una lectura que distinga entre realidad e imaginación, no podemos creerle tranquilamente, porque su auto ficción engaña al lector en muchos niveles de sentido y narrativos. Del personaje de José García podemos saber que es un padre ausente, trabajador, con problemas comunes y corrientes de la vida laboral, un esposo que le es infiel a su mujer, un amante que se arrepiente de su traición... Pero estos roles sociales y económicos no son los que importan en la auto ficción de *El libro vacío*. Lo que importa es él, José García, autor, escritor y narrador, en su dimensión al mismo tiempo escritural, discursiva y literaria:

¿Quién es José García? ¿Quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir, que todas las noches se sienta esperando ante un cuaderno blanco y se levanta jadeante, exhausto, después de haber escrito cuatro o cinco páginas en las que todo

eso falta? [...] ¡No soy escritor! [...] Soy un pobre hombre que tiene la necesidad de escribir como otro puede tenerla de beber. Solo que éste lo hace y sacia la sed. A nadie da cuenta de ese acto que tiene un recorrido íntimo: nace, se cumple y muere en él; se llama embriaguez y se disfruta o se padece solo. Pero escribir es otra cosa. Escribir es decir a otros, porque para decirse a uno mismo basta un intenso pensamiento y un distraído susurro entre los labios. Y no se puede decir algo a los otros cuando se tiene la conciencia de que no se posee nada que aportar. Pero si la conciencia es lo suficientemente aguda para entender esto no debería ser tan débil ante el apetito de decir y éste debería ser tan moderado que resultara posible vencerlo. [...] Como no puedo vencerlo, dejo vivir en mis hijos, en mi mujer, en mí mismo a veces. (pp. 30 y 55)

La conjugación del ser y de la identidad de José García siempre se configura entrelazada a la escritura. José García no es, sino escribe. Su escritura le da vida a sí mismo. Y su escritura genera una paradoja de lo ausente, porque todo el tiempo niega escribir, sin embargo, todo el tiempo está escribiendo. Su intimidad y sus espacios mentales se hacen públicos en su escritura. Quizá no conozcamos sus memorias familiares, laborales o relacionales, pero sí conocemos los vericuetos de su mente, los rituales bajo los que decide escribir. Su escritura no testimonia acontecimientos de su vida social, testimonia acontecimientos de su vida escritural. José García se problematiza a sí mismo en esa vida auto ficcional, que es uno de los rostros de la metaficción:

Hay algo independiente y poderoso que actúa dentro de mí, vigilado por mí, contenido por mí, pero nunca vencido. Es como ser dos. Dos que dan vueltas constantemente, persiguiéndose. Pero a veces me he preguntado: ¿quién a quién? Llega a perderse todo sentido. Lo único que preocupa es que no se alcancen. Sin embargo, debe haber ocurrido ya, porque aquí estoy haciéndolo. [...] No sé si esta mitad de mí, está con la que creo contar todavía, ésta con la que hablo, la que agotada se ha sometido a la otra para que todo acabe de una vez, o si es la otra, ésa que rechazo y hostigo, ésa contra la que he luchado tanto tiempo por fin se yergue victoriosa. (pp. 25-26)

La forma en la que José García se autoconcibe es doble: por un lado, está el José García, padre de familia, empleado aburrido con su trabajo; por otro lado, está el José García que se encierra a escribir, el que tiene deseo de hacer una novela, de explorarse como creador. Ambas personalidades se pelean por emerger a la superficie. A veces domina una, a veces la otra. Sin embargo, la escritura es el lugar en el que se unen, en el que se consolidan las dos personas que José García percibe como contrarias.

¡Ahí está otra vez! Es lo que pasa siempre. Después de escrita una casa, o hasta cuando la estoy escribiendo, se empieza a transformar y me va dejando desnudo. Ahora pienso que lo importante, lo valioso sería precisamente no hacerlo. [...] Es mucho más fácil sencillamente no escribir. Pero entonces resulta que queda en la sombra, oculta para siempre, la decisión de no hacerlo. Y esa intensión es la que me interesa esclarecer. Necesito decirlo. Empezaré confesando que ya he escrito algo. Algo igual a eso, explicando lo mismo. (p. 27)

La escritura hace que José García se muestre desnudo, sin apariencias. No obstante, aunque se pueda sincerar al auto referirse, su ejercicio escritural va construyendo una simulación de la propia escritura: le advierte al lector que ya ha escrito algo, las cuatro primeras páginas, justo las que el lector lleva leídas. Esta especie de engaño o la simulación —no hacer haciendo— continúa hasta terminar la obra, sin que la obra se dé por realizada. Una totalidad que es nada y una nada que es todo. Un simulacro.

## La obra como juego



La metaficción también puede ofrecer la imagen de la literatura como juego: las reglas y convenciones del género narrativo son expuestas, comentadas y subvertidas. Esta imagen lúdica resalta el artificio creativo, mostrando que la narrativa es una serie de elecciones estilísticas, formales y estructurales que el autor manipula deliberadamente. Al hacer evidente este juego, la metaficción invita al lector a cuestionar las normas de la ficción y preguntarse: ¿qué hace a una ficción, ficción?, ¿si este proceso de ficción se hace evidente, deja de ser ficción?

José García resalta la artificialidad del texto comentando los temas sobre los que se debate al escribir, los tópicos que quiere abordar, los lugares comunes de su escritura.

Pensé que era fácil empezar. Abrí un cuaderno comprado exasperadamente. Preparé un plan, hice una especie de esquema. Con letra imprenta y números romanos, muy bien dibujados, puse CAPÍTULO I.- MI MADRE. Pero inmediatamente sentí el temor. No, no puedo comenzar con eso. Parecería que como no tengo nada importante que decir empiezo por los primeros pasos, por el balbuceo. (p. 31)

Cualquier esquema al que pretenda ceñirse para escribir, no parece apto para llevarlo a cabo cabalmente, por tanto desecha cada estructura y cada tópico. Su capítulo I es enunciado de manera metatextual, delatando aquello sobre lo que quiere escribir e inmediatamente dudando de ello.

El asunto de Reyes me tuvo ocupado más de tres semanas. Tenía muchos deseos de escribirlo. [...] esto me hace pensar que la mejor fórmula para no escribir es ligarme a los demás, interesarme en ellos, vivir intensamente sus problemas. Claro está que sentiría la imperiosa necesidad de comentarlos, pero de todos modos resultaría mejor, porque escribiría algo nuevo, ajeno; algo que no fuera este rodeo constante en torno a mí y a mi particular conflicto de escribir o no escribir. A veces parece que voy a

tratar asuntos en los que no participo o, por lo menos, de los que no soy el centro. Al final siempre termino con el mismo tema. Si tuviera el valor de revisar todo el cuaderno comprobaría esta vergonzosa conclusión. Siempre yo, mi mujer, mis hijos, mi casa, mi trabajo. Siempre lo que me atañe, lo que me importa. Siempre lo mismo. Como rumiante. (p. 171)

Se encuentra a sí mismo escribiendo siempre lo mismo, deseando escribir sobre otros temas, y en medio de esa reflexión escritural introduce diversas figuras retóricas, para explicar lo que está haciendo, como la idea de rumiar sobre los mismos temas.

Así para poder escribir algo, tuve que mentirme: escribo para mí, no para los demás, y por lo tanto puedo relatarlo que quiera: mi madre, mi infancia, mi parque, mi escuela. ¿Es que no puedo recordarlos? Los escribo para mí, para sentirlos cerca otra vez, para poseerlos. El niño, como el hombre, no posee más que aquello que inventa. (p. 172)

Todos los temas sobre los que escribe José García hablan de la cotidianidad, de las cosas más comunes en la vida de éste. José García no les encuentra mucha relevancia, no siente que sean verdaderamente dignas de contarse. Encontrar su vida insignificante, como materia de escritura, es un recurso y reflejo de la modernidad, la cual rompe con las grandes narrativas, que daban sentido a la experiencia humana. La escritura de José García no desarrolla los grandes temas de la literatura, como el viaje, el amor, la muerte, etc. Más bien cuestiona, implícitamente, a las grandes narrativas, como la religión, la familia, el progreso, la paternidad. En lugar de que tome como materia de escritura una de éstas, lo que hace es cuestionarlas y mostrarnos que carecen de sentido, pues él mismo se encuentra en un sin

sentido de vida: José García rechaza cualquier relato universal que brinde significado a la vida y, por ende, tampoco puede encontrar el sentido último o único de su escritura.

La escritura es, pues, un juego: se muestra a sí misma como técnica, como procedimiento formal y estilísticos, es decir, como artificio, y renuncia a contar por contar. Es como decir: obsérvenme, me muestro y mi propia negatividad, creo sin crear, vivo en la paradoja del artificio, en el simulacro.

## El lector como creador

En la metaficción, el lector puede construir y reconstruir su propia imagen. Se convierte en una figura activa, un elemento más en la creación de la obra. La imagen que surge de este mecanismo es la de un lector activo, involucrado críticamente, interpretando y completando el texto. Esta imagen se mueve pues en la obra la lectura y la escritura son igual de importantes, no sólo en el personaje de José García, sino en la imagen que el juego le propone al lector. José García apela a al lector, dice que escribe para él, paradójicamente piensa en quién lo va a leer, y resuelve que a nadie le va a interesar. Es decir, el lector exigente que él es no le permite llevar a cabo la escritura, pero los lectores extradiegéticos —nosotros— tenemos la escritura en las manos. De esta manera, participamos como creadores de la vaciedad del libro.

No puedo seguir. Ya siento en el ánimo de quién lea esto ese desprecio tolerante que sucinta el que cuenta cosas que sólo a él le interesan. Veo escritas por mí, esas frases cuyo recuerdo todavía me estremece, y que sin embargo se quedan desnudas, dulzonas, porque no tienen ya, ni puedo lograr que tengan al escribirlas, eso que las hacía respetables y conmovedoras. (p. 172)

La metaficción y el simulacro están marcadas por una creciente autoconciencia y reflexividad. Todas las aseveraciones o negaciones que José García hace sobre su obra, influyen directamente en la lectura de ésta. La obra de José García y en consecuencia la de Josefina Vicens forman una literatura que se mira a sí misma, analiza sus propios métodos y limitaciones. De ello resulta que *El libro vacío* invita al lector a reflexionar sobre el acto de la escritura, así como sobre la naturaleza de la ficción y de su propio acto de lectura. La lectura de la obra se vuelve una construcción inestable, porque José García no entrega una obra lineal, que establezca una cronología de los hechos, una trama, sino que sus reflexiones giran en torno a los mismos temas y brinda la imagen de una historia poco sólida, con ideas fragmentadas, que puede desmoronarse o cambiar ante diferentes lecturas, presentando múltiples versiones de una misma idea, que tiene que ver con el artificio.

¿Creo todavía en el libro? Me lo pregunto muchas veces. En ocasiones pienso que podría aprovechar algo de lo que he escrito si me decido a hacer una rigurosísima selección. Pero me da miedo leerlo porque sé que *nada tiene continuidad*. ¿Cómo voy a ordenarlo? A menos que mi protagonista sea el pensamiento con toda su ilimitada y esplendida libertad, no veo forma de hilvanar algo de todo esto. <sup>38</sup> (p. 177)

Como el autor-personaje no puede ordenar la obra, lo deja todo en manos del lector. Él no tiene por qué preocuparse de la linealidad de los sucesos o de la coherencia de las ideas. Está simulando. Lo que nos lleva a la siguiente imagen...

## El texto como laberinto

---

<sup>38</sup> Las cursivas son mías.

El texto como laberinto es una imagen que solo se da al terminar la lectura. No hay una estructura lineal y coherente, la narrativa puede tornarse circular, fragmentaria, discontinua, creando un laberinto donde el lector se pierde en medio de distintos niveles de lectura, desde el lenguaje, la historia, la estructura, el estilo, etc.

*El libro vacío* no cuenta una historia lineal, ni siquiera cuenta una historia. Más bien se compone de múltiples fragmentos, reflexiones, acotaciones, engaños, huidas. La reflexión que empieza en cierta página José García, la puede retomar varias páginas después. El discurso se va volviendo laberíntico, encerrado en sí mismo, rizomático y fragmentario, porque las ideas de José García cambian constantemente: lo que parece afirmar en un primer momento, lo refuta después, y así *ad nauseam*.

Como resultado, el lector forma parte activa de ese laberinto al que podemos llamar simulacro, porque no es sólo que *El libro vacío* se inscriba en la metaficción o en la autoficción, hay un mecanismo más amplio atrás que es el del engaño. Éste se experimenta a través de la lectura. El efecto estético que el lector va a experimentar con esta manifestación del simulacro, es un “devenir loco” o “devenir ilimitado”, como Deleuze lo llama. La lectura desestabiliza las categorías normativas y expande las posibilidades de la experiencia escritural y ficcional. La forma convencional o tradicional de la literatura mimética se va a trastocar desestabilizando también la lectura convencional. En *El libro vacío*, José García subvierte las categorías tradicionales de la ficción, porque no hay una trama que seguir, no hay un conflicto que resolver, lo que hay son múltiples posibilidades de pensar a la escritura misma. Lo paradójico es que, sobre este tópico, sobre esta obsesión, gire la ficción. Pero es precisamente esta condición paradójica la que instaura el simulacro.

## El libro vacío

El libro vacío como imagen de la metaficción despliega en primera instancia un libro falto de contenido, ya sea narrativo, escritural, físico, etc. El título del libro se puede interpretar de múltiples formas. Primero, se puede pensar que *El libro vacío* remite al segundo cuaderno que se quedó siempre en blanco, el cuaderno en el que José García aspiraba escribir pulcramente una novela. Por otro lado, *El libro vacío* es una simulación y una mentira porque no está vacío, José García todo el tiempo desmerita lo ya escrito, clasificándolo como vacío, porque el contenido escritural nunca le satisface como para considerarlo digno de una obra. Sin embargo, lejos de estar vacío contiene múltiples reflexiones en torno a la escritura, la literatura, la lectura y la vida.

Todas estas imágenes modifican la percepción del ser y la identidad de José García, una identidad que está compuesta de múltiples caras, no es una identidad sólida, ni un personaje redondo, más bien José García es un simulacro en sí mismo, en él se refleja la cualidad del simulacro como una entidad onto-estética que opera debajo de todas las imágenes anteriores y se muestra como un ser fragmentario. En palabras de Deleuze podríamos leerlo como una entidad producida por la máquina dionisiaca la cual plantea múltiples verdades, múltiples interpretaciones y múltiples engaños.

Recordando que la lógica del simulacro como máquina dionisiaca puedo aproximarme a decir que la obra de Vicens se vuelve un mecanismo de producción de caos, de lo irracional, de lo que no tiene estructura, ni orden. Entonces podemos interpretar a *El libro vacío* como una obra que sostiene lo falso como potencia, que genera un desequilibrio en la jerarquía narrativa. Que no trata de exponer una gran verdad, ni construir una trama tradicional, más bien construye una simulación, un engaño. El engaño empieza con la promesa de una novela, una historia, una gran obra que José García está a punto de escribir y así transcurren las 219 páginas, con la promesa de que en algún momento José García ha de escribir algo, página a página niega su práctica escritural, la demerita, dándole un guiño al lector diciéndole que aún no ha escrito nada. Sin embargo, al proseguir con la lectura encontramos a un autor escribiendo, escribiendo que escribe y también comentando su escritura, al final cierra con: “Tengo que encontrar esa primera frase. Tengo que encontrarla”. (p. 219) Instaurando un caos en el sentido de la obra, porque eso que el lector acaba de terminar de leer no es el final, más bien no ha ni siquiera comenzado, o eso pretende hacer creer.

Como Deleuze lo decía: “Detrás de cada caverna hay otra que se abre aún más profunda, y por debajo de cada superficie, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico”<sup>39</sup> En la escritura de José García parece que sucede lo mismo, porque al salir de una caverna existe otra, ya que el mundo escritural de la obra es un mundo de las apariencias y del engaño, un mundo posible. El libro vacío como imagen es entidad sin jerarquía, porque no hay modelo de escritura que seguir, los modelos de escritura que José García conoce, los enuncia, pero los desecha de inmediato.

---

<sup>39</sup> Deleuze, *op. cit.*, p. 306

Al tener una estructura tan abierta y sin jerarquía *El libro vacío* permite múltiples interpretaciones, donde cada uno desde su lugar de enunciación tiene la mirada correcta y su propia verdad y en ese cruce de verdades triunfa la máscara, el engaño. Nadie puede vivir con la verdad, la verdad es una farsa, una clase de error en la que todos vivimos, la verdad es una forma de error, un error convenido, un error que favorece el engaño.

Entonces José García afirma el sin sentido de la escritura, el sin sentido de vivir, de no tener una verdad o un modelo al cual anclarse y por lo tanto encontrar infructuosa su práctica escritural. *El libro vacío* afirma el mundo del sinsentido, es paradójico porque afirmar el mundo del sin sentido, es aceptar la ausencia del sentido último. José García no alcanza este sentido último de la escritura ni de la obra, por lo tanto, el lector tampoco encontrará el sentido inequívoco, se encontrará a sí mismo en el simulacro de José García, de Vicens y solo en la particularidad de cada lectura es que podemos encontrar múltiples verdades. “Sin embargo, siempre que escribo digo algo que siento, aunque una cosa niegue la anterior. Soy un hombre con tantas verdades momentáneas, que no sé cual es la verdad. Tal vez, el tener tantas sea mi verdad única.” (p. 96)

### La imagen de *El garabato*

La imagen de *El garabato* en tanto interficción se nutre de la repetición, el reflejo, la dualidad y la profundidad. De los nueve apartados que conforman el libro, dos de ellos son paratextos,



(ofreciendo información adicional al lector y orientándolo a través de la lectura) en una carta y una entrevista, textos que generalmente se encuentran fuera del formato del libro, sin embargo, *El garabato* los incluye como parte de la ficción, los siete capítulos restantes son parte de una narración, que se bifurca en múltiples narraciones, éstas que saltan de una historia a otra y de una narrador/autor a la otro. Las imágenes de *El garabato* que podemos percibir desde la interficción van a ser imágenes que expongan la interacción, conexión y relación entre varios elementos de la ficción y las ficciones de la obra de Leñero. En las imágenes que se enunciarán a continuación se mezclan elementos de un mundo narrativo al otro y se establecen relaciones que tienen múltiples consecuencias en la lectura, como la confusión entre un narrador y otro, la dificultad de seguir la línea cronológica de los hechos, etc. Estos efectos dan cuenta de que la imagen aquí no es solo una representación mental, sino que en ella se contiene el movimiento de la interacción entre los diferentes autores y narradores de *El garabato*, y los diferentes *Garabatos*, ya que las imágenes que pretendemos mostrar aquí no son estáticas, siempre están cambiando, transformándose. Es a través de ellas que el simulacro se va a percibir en un flujo continuo y abismal.

## El libro dentro del libro.

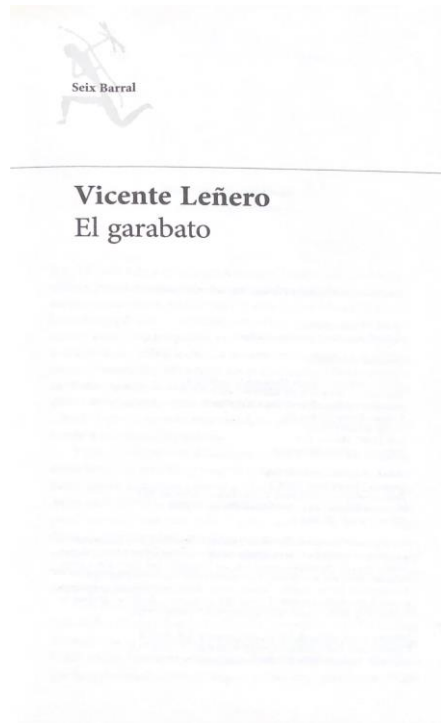
El libro *El garabato* de Vicente Leñero, encierra otro libro y otro *Garabato* el de Pablo Mejía, el libro de Mejía contiene otro libro y otro *Garabato* escrito por Fabián Mendizábal. Estos tres se vuelven autores de *El Garabato*, cada uno en una dimensión diferente, en una trama diferente, que configuran un entorno y un contexto ficcional distinto entre los tres

libros y los tres autores. En resumen, Vicente Leñero escribió una novela, *El garabato*, el protagonista de esta novela, Pablo Mejía escribió otra novela, *El garabato*, cuyo protagonista y narrador, Fernando Moreno, lee otra novela apenas en ciernes de ser un libro, pues se encuentra en formato de manuscrito para revisión, ésta última escrita por Fabián Mendizábal, que también se titula *El garabato*.

La interficción no sólo evoca la imagen de una historia dentro de otra historia, sino también puede referir y jugar con la materia de la obra y el libro en su materialidad en esta imagen cada libro está influenciado o contenido por otro libro en su dimensión física. La materialidad del libro refiere las características palpables y sensoriales del objeto, y cómo estos aspectos influyen en la experiencia de lectura y en la comprensión del contenido. Implica considerar al libro no solo como un medio de comunicación de ideas, sino también como un artefacto, tangible, que afecta la forma en que se interactúa con la información. La configuración de la materialidad abarca: formato, diseño, papel, textura, tipografía, elementos gráficos, la historia y el contexto de la materialidad. Los tres diferentes *Garabatos* incluyen distintos procesos creativos, de producción y configuran distintas materialidades que la interficción permite revisar y explorar, contraponiendo una materialidad con otra. Esto implica que hay tres portadas del libro *El garabato* cada una diferente entre sí, y tres condiciones de materialidad y enunciación distintas.

En un primer momento tenemos la materialidad del libro que podemos tocar, tener entre las manos, incluso si la lectura del primer *Garabato* es en pdf, sólo hay tres ediciones, las cuales se pueden leer: 1ª edición, editorial Joaquín Mortíz. 2ª edición, perteneciente a Lecturas mexicanas 3ª edición, editorial Seix Barral, esta última corresponde a la edición revisada para

este trabajo. Dicha edición pertenece a una colección de la editorial Seix Barral llamada: La biblioteca de Vicente Leñero, la cual reúne parte de su obra narrativa, con más de 8 ejemplares. La colección selecciona la obra de Leñero que lo consolida como un autor en constante búsqueda de la experimentación y la renovación, sin dejar de lado su compromiso con la realidad. La materialidad del primer *Garabato* nos brinda un abanico amplio de posibilidades de lectura que configuran a Leñero como un autor consolidado con características muy suyas desde este primer encuentro se anticipa que la experiencia de lectura será desafiante, poco tradicional. Este libro está compuesto por nueve apartados en 153 páginas. El primer apartado es un prólogo de Pedro Ángel Palou. El segundo apartado es una carta desde Austin Texas datada en 1966, un año antes de que el libro físico se publicara con remitente de Pablo, y destinatario, Vicente. El motivo de la carta es de agradecimiento por la publicación del libro de Pablo Mejía, gracias a la benefactora ayuda de Vicente. El tercer apartado inaugura *El garabato* de Fabián Mendizábal, el cual es un manuscrito entregado a Fernando J. Moreno en consecuencia todos los demás apartados son un salto de libro a libro en los múltiples *Garabatos*.



La portada de este primer *Garabato*, el que contiene todos los otros nos dan ciertos elementos de interpretación para la obra de Leñero. El compromiso de la editorial española y latinoamericana es el de publicar a grandes autores que dejen huella, lo cual, por supuesto facilita su distribución, la exposición y visibilidad del libro. Esta circulación brindada por la editorial Seix Barral hace posible que Leñero sea un autor leído en diferentes partes del mundo y no sólo en México por consecuencia habrá trabajos críticos y académicos más allá del quehacer crítico y literario de nuestro país. Curiosamente, los trabajos críticos<sup>40</sup> más importantes sobre *El garabato* fueron escritos fuera de México o por autores no mexicanos, uno de estos, en España y el otro escrito por una académica alemana, publicado en una institución mexicana.

---

<sup>40</sup> Me refiero al trabajo de Jorge Arriota, trabajo crítico español publicado en *Cuadernos de Aleph* y al trabajo de Sabine Shlikers, académica alemana, ambos referidos en la bibliografía.

Por otro lado, la materialidad del segundo *Garabato* se presenta al lector a través de la carta que preside este segundo libro. La carta da a entender que la publicación de dicho libro se le atribuye a un Vicente, con múltiples referencias al Vicente Leñero escritor.

Estimado Vicente:

Ya te imaginarás el gustazo que me dio recibir tu carta. Francamente no había querido hacerme muchas ilusiones y ni por aquí me pasaba que fueras a conseguir tan pronto la publicación. [...] Le comentaba aquí a un camarada que de no haber sido por tu ayuda mi novela, de plano, se hubiera quedado arrumbada quién sabe por cuánto tiempo. También tus comentarios. [...] Por cierto que hace unos días conocí a un gringo que había leído *Los albañiles* y que tiene un punto de vista muy especial. [...]

P.D. ¿Insistes en lo de influencias borgianas?<sup>41</sup>

La carta es escrita desde Austin Texas, enuncia una correspondencia internacional, que embarga una ubicación geográfica entre Estados Unidos y México. Evidencia el mundo editorial detrás de un libro publicado, en donde las relaciones de materialidad del libro están permeadas por relaciones sociales y la influenciadas por personas que deciden que se publica o que no, o que aceleren el proceso de cierta publicación, tal como es el caso del segundo *Garabato*.

Pablo, el remitente de la carta se refiere a Vicente con coloquialidad, desde la confianza de un amigo, le habla desde un “tú”, le pregunta por su esposa y le comenta sobre la lectura de un gringo del libro *Los Albañiles*, lo cual da cuenta de la recepción de las novelas del Leñero escritor. El libro *Los Albañiles* se había publicado dos años antes de la escritura ficcional de

---

<sup>41</sup> Vicente Leñero, *El garabato*, México, Seix Barral, pp. 11-13. En este apartado citaré repetidas ocasiones este texto, por lo que procedo a indicar el paginado en el cuerpo del texto.

esta carta, que data de 1966. La fama de Leñero estaba creciendo tanto en México como en Estados Unidos y su recepción era constante en ambas locaciones geográficas. Leñero se movía entre ambos, producía en ambos países y la materialidad de sus libros se configuraba en estos dos contextos socioculturales. La pregunta se vuelve sugerente para los apartados que le siguen pues, la posdata pregunta ¿insistes en lo de las influencias borgianas? En ciertos cuentos de Borges, la línea entre lo real y lo ficticio constantemente se desdibuja, lo que refleja la lógica del simulacro. En su narrativa<sup>42</sup> Borges cuestiona la naturaleza de la realidad, la representación y las copias, generando reflexiones sobre el tiempo, el infinito, los laberintos, la duplicación. Los datos que el lector puede saber sobre la materialidad de este segundo *Garabato* son: fue un libro publicado gracias a un Vicente, que tiene referencias al Vicente Leñero, autor del primer *Garabato*. Vicente escribirá una semblanza para el Libro y Pablo, prefería revisarla antes de ser publicado. Las relaciones textuales que posibilitan este segundo *Garabato* son: autor-texto-benefactor-editorial. Aunque la información que podemos obtener del segundo *Garabato* no contiene la editorial desde la cual se publicará, se sobre entiende que es una editorial en la que Vicente se desenvuelve y sobre la que tiene influencia. Estas alusiones al Vicente ficcional que coinciden con la realidad instauran al simulacro en una especie de simulación del contexto material del libro, que tejen una suerte de juego borgiano con todos los hilos contextuales de la obra de Leñero y de su figura. La portada del segundo *Garabato* se ve así:

---

<sup>42</sup> Algunos ejemplos en donde hay un ejemplo del simulacro son: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La Biblioteca de Babel”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, entre otros, cuentos que desdibujan la línea entre lo real y lo ficticio, instaurando un simulacro que anticipa, el mecanismo del propio *Garabato*.

Pablo Mejía H.

*El garabato*

La portada de este segundo *Garabato* no proporciona una editorial, únicamente enuncia un segundo libro, dentro del libro. Posteriormente la narración nos proporciona un tercer *Garabato*, que también encierra cuestiones de materialidad diferente al anterior. Esta vez es escrito por Fabián Mendizábal, quien a través de una entrevista a Fernando J. Moreno crítico literario, logra entregarle a éste un manuscrito de su novela *El Garabato*. Fernando le otorga el favor de su lectura y su punto de vista:

Ante el muchacho de la entrevista no pude actuar conforme a mi costumbre. [...] Por una opinión como la mía, dijo, estaba dispuesto a guardar meses y años, y dijo también que sólo con mi visto bueno se atrevería a llevarla a una editorial de la categoría del Fondo de Cultura Económica, de Joaquín Mortiz, de Era. [...] tuve por momentos la impresión de encontrarme frente a un joven talento al que sólo le faltaba un padrino como yo para entrar victorioso en el grupo de los nuevos valores. (pp. 31-32)

A diferencia del segundo *Garabato*, éste no estaba publicado, sus condiciones de materialidad quedaban en un mero manuscrito en una carpeta negra, porque Fabián Mendizábal aún no contaba con la ayuda benefactora de un Vicente que interviniera en la publicación de su novela. La materialidad del manuscrito toma relevancia cuando el primer juicio que hace Fernando J. Moreno sobre éste es:

Desde luego no lo era ni estaba en camino de serlo. Al menos eso pensé, rectificando mi absurda corazonada tan pronto vi la composición tipográfica de los créditos (más acorde con el trabajo de un escolar de secundaria que con el original de un novelista inteligente) y una vez leídos los cuatro epígrafes, cuyo solo número evidenciaba ya al escritor principiante que inseguro de su propia obra necesitaba avalarla, significarla, con citas de autores célebres. (pp. 30-31)

La presentación del manuscrito bastó para que el crítico se predispusiera a la novela. Estas primeras impresiones podían determinar que este libro no se publicara. Las condiciones de materialidad de este último *Garabato* son completamente distintas a las anteriores, éste no tiene seguras ni la publicación, ni la visibilidad, ni la exposición de los anteriores. Las condiciones de materialidad del tercer *Garabato* se diferencian de las dos primeras pues éste aún no ha pasado por el proceso de publicación, ni de aceptación de un sello editorial. Este tercer *Garabato* solo se ha sometido a un proceso escritural, bajo el cual ha sido intervenido por su autor, Fabián Mendizábal esta no ha establecido una red de relaciones sociales que determinen la disposición de su materialidad más allá del manuscrito. Las relaciones textuales se reducen a autor-texto. Al llegar a las manos de Fernando J. Moreno, hay un tercer involucrado en estas relaciones de materialidad, sin embargo, no son favorables desde un



primer momento se va condicionando el tercer *Garabato* a un manuscrito poco brillante, que se quedara en eso sin alcanzar la materialidad de libro.



La historia y el contexto del proceso de producción, los métodos de impresión, la tipografía, la disposición de los epígrafes, y las relaciones sociales involucradas en el texto, que determinan su procedencia también determinan la materialidad de los libros dentro de *El garabato*. La interficción que atraviesa la materialidad conecta uno con otro, mostrando sus diferentes posibilidades de publicación. Al primer *Garabato* lo vemos publicado, el segundo y el tercero es el proceso por los que se puede llegar o no llegar al primero. El segundo *Garabato* es la antípoda del tercero.

La ficción de estos *Garabatos* sigue tejiendo elementos extra textuales para ficcionalizar las condiciones socioculturales de los libros en la obra de Leñero. Según la ficción del tercer *Garabato*, Fabián Mendizábal se atreverá a llevar su manuscrito a la editorial del Fondo o Joaquín Mortiz, en las cuales el propio (escritor/autor) Leñero publicó. La referencia a este

mundo material, existente fuera del libro hace que la ficción rompa estos límites que sostiene con la realidad, pues estas relaciones de producción en la narrativa tradicional generalmente no se evidenciaban, se quedaban con meras puntuaciones en la página referente a los datos biográficos, no obstante, en esta obra, quedan entretrejidadas con las diferentes historias.

La visibilidad y la recepción que el primer *Garabato* de Vicente Leñero pudo, puede y podrá tener es gracias a las condiciones de materialidad bajo las cuales llegan a las manos de los lectores. El tercer *Garabato* da cuenta de cómo si los comentarios del crítico son favorables se puede llegar a la publicación, pero de lo contrario puede quedar siempre en un manuscrito. El simulacro cobra aquí una dimensión material que ficciona las condiciones de producción, y las relaciones sociales. El lector puede entender que está leyendo un libro publicado y otros dos que aún no lo están, pero al cerrar el libro nos damos cuenta que todos los vericuetos de la interficción en su dimensión material sirven para engañar al lector, porque todos los Garabatos se publicaron dentro como uno, aunque la ficción y la narración indiquen lo contrario.

## La confusión de un autor a otro

La primera figura autorial que *El garabato* conecta en todas las dimensiones de la ficción es la figura del Leñero autor-escritor y Leñero ficcionalizado en la carta. Aunque esta carta no menciona el apellido de Leñero, hay elementos en la carta que ligan a la figura de carne y hueso no solo la del autor Vicente Leñero, sino la del escritor. Reconociendo al escritor como el individuo que escribe y produce el texto, y al autor como la figura que cumple un rol

creador dentro del sistema discursivo, el nombre del escritor como del autor sirve para clasificar, regular y dar significado a los textos, en el caso de *El garabato* el nombre de *Vicente Leñero* se disemina ante los otros autores dentro de la obra. La figura de Leñero se simula en la de Pablo Mejía, la de Mejía en la de Fernando J. Moreno y la de Moreno en la de Mendizábal, el simulacro se instaura transitando por todos estos autores interficcionales, porque sus escrituras y los límites de sus propias escrituras se entrelazan e interactúan coexistiendo todos en el mismo autor y a la vez en cada nombre en particular.

La figura de Leñero se ve problematizada entre escritor y autor ficticio. Pues, así como hay referencias a editoriales existentes y auténticas, también la carta hace referencia a Estela la esposa de Leñero y a aspectos de la vida del escritor. La explicación más escueta de esta problematización se resume que Vicente Leñero ficcionalizó su propia figura escribiéndose una carta a él mismo, desde el remitente ficticio de Pablo Mejía. La ficcionalización de su figura hace referencia a elementos de la vida del escritor.

Escribe largo. Plátame cómo va *Punto de vista* (¿adelantada?) y no dejes de mantenerme al tanto de mi novela. Si de causalidad ves al padre Tena salúdame y dile que recibí su carta y en estos días voy a contestarle. Salúdame también a Estela.  
(pp. 12-13)

La referencia que previamente hace a *Los albañiles*, indicándole que un gringo la leyó, da la pauta para pensar que *Punto de vista* también es una novela de Leñero, sin embargo, si ésta estaba en ciernes nunca llegó a publicarse o bien no engañó por completo y ésta nunca tuvo relación con la pluma de Leñero, más que en su mención en dicha carta.

La segunda interficción que atraviesa la figura del autor es la relación entre Pablo, personaje que le escribe a Leñero, autor del segundo *Garabato*. Tenemos algunos datos de la figura autoral de Pablo Mejía, en otro de los paratextos que acompañan la narración. La carta de presentación lo introduce de la siguiente manera: “Pablo Mejía Herrera nació en México D.F. el 17 de octubre de 1932. Ha realizado estudios de literatura y psicología en la universidad nacional autónoma de México, y actualmente estudia psicología en la universidad de Texas.” (p. 14) La constante inserción a instituciones y elementos extratextuales teje una serie de referencias que se rompe como toma de referente en el juego interficcional, en donde el nombre como referente real, no es ningún ancla segura, Leñero no hace una escritura inocente de referentes reales más bien inserta esos elementos para tener diferentes interficciones donde la narración se encuentra, ya que dichas instituciones a las que están ligadas los autores existen en la vida y el mundo más allá del libro no se puede partir de ellas para la lectura de la obra pues sus nombres insertos en ella solo construyen la ficción.

Por último, la interficción presenta la figura autoral del tercer *Garabato* la cual corresponde a Fabián Mendizábal, un joven que entrevistó a Fernando J Moreno con el propósito de entregarle el manuscrito de su novela llamada *El Garabato*.

Era provinciano de nacimiento y de residencia, y tenía pocos meses de haber llegado a México para buscar fortuna como escritor. La ciudad le fascinaba, dijo nunca la abandonaría porque no obstante los problemas económicos que le planteaba, viviendo en ella disponía de más tiempo para leer, para escribir, y de oportunidades para relacionarse con los medios literarios (p. 30)

Curiosamente Fernando J Moreno y Fabián Mendizábal poseen en sus nombres las mismas iniciales y empieza a haber una trasposición autoral de estos dos personajes desde el momento que Fernando J. Moreno hace explícita su extrañeza por la tipografía de su manuscrito: “Me llamó la atención que el original de Mendizábal estuviera escrito con un tipo de letra idéntico al de mi máquina” (p. 32)

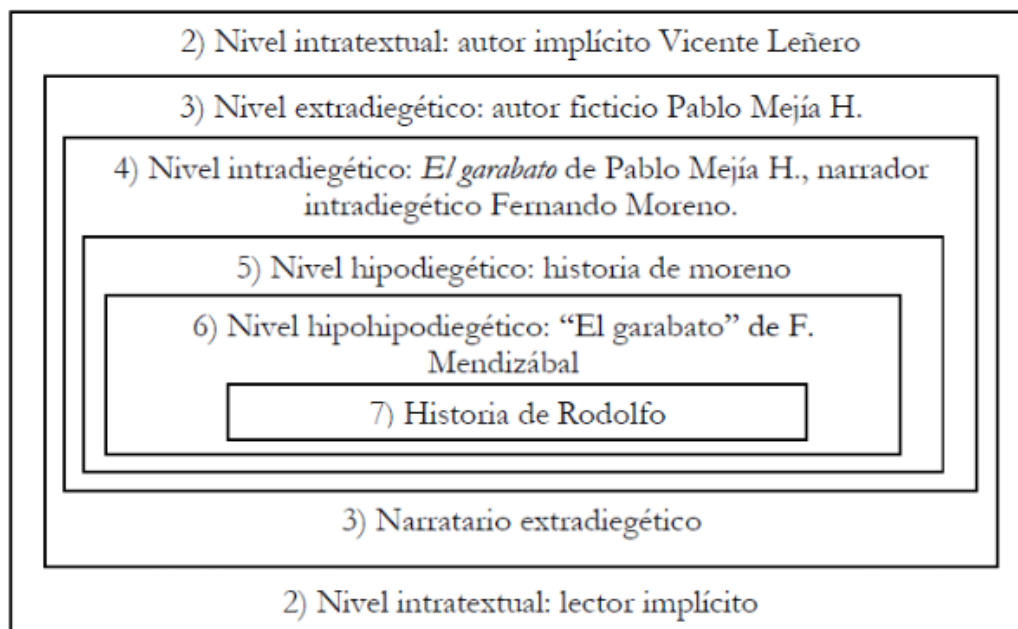
Por consiguiente, estas dos figuras autorales son las que predominan la interficción de los múltiples *Garabatos* pues capítulo a capítulo a capítulo se intercalarán las escrituras de ambos para contar su propia historia. Es inevitable caer en confusión en la lectura, los saltos de ficción a ficción mezclan el reconocimiento dentro del sistema discursivo, aunque sus voces autorales son distintas entre sí, lo único que distingue a uno del otro es el salto entre historia en historia, continuando cada uno por su parte cuando les corresponde su aparición.

Sabine Schickers<sup>43</sup> resume las figuras autorales de *El Garabato* de la siguiente manera:

---

<sup>43</sup> Sabine Schilikers, “La novelas de Leñero” en *Doscientos años de la narrativa mexicana*, Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (editores), México, El colegio de México, 2010 p. 373.

1) Nivel extratextual: autor real Vicente Leñero



En la enumeración de los *Garabatos* que he empleado hasta ahora podemos insertar al nivel 1) y nivel 2) en el primer *Garabato*, el nivel 3, nivel 4 y nivel 5 en el segundo *Garabato* y posteriormente el nivel 6 y 7 en el tercer *Garabato*. Por consiguiente, estos niveles autorales se relacionan con la trama y la construcción interficcional de las historias, así como Leñero está detrás de todas las figuras autorales y los narradores también logra esconderse detrás de cada una de estas voces. La interficción en la imagen autorale se manifiesta en el juego de máscaras del simulacro, donde nada es lo que parece y se funda una imagen autorale múltiple, diversa y caótica en la construcción del discurso.

## Espejos infinitos

Si bien podemos entender a la metaficción como un espejo, también podemos hacer un paralelismo similar con la interficción. Pero la imagen que nos proporciona la interficción no se queda en el reflejo de la obra misma, sino se genera la imagen de un espejo frente a otro espejo, en su reproducción infinita, similar a la de una pantalla compartida dentro de la llamada de zoom, meet o esas otras formas de reflejo virtual. Los espejos que se encuentra de frente reflejan una sucesión de sí mismos que parece no tener fin, creando una sensación de vértigo. La interficción la podemos observar de una forma similar, ya que las historias se reflejan una en la otra y así sucesivamente. Este efecto de reflejos infinitos hace al lector cuestionarse la idea del origen de la narrativa, pues la historia de Leñero puede tener su inicio en la historia de Mejía a su vez puede tener su inicio en la historia de Mendizábal. Se desjerarquiza la historia o la trama principal y cualquiera de las tres o cuatro ficciones insertas en la obra podría ser la primera, la principal, la historia protagónica. Como resultado la imagen de los espejos infinitos genera una lectura rizomática, donde el simulacro no permite que haya una estructura vertical de la historia, Esta imagen interficcional ocurre en *El Garabato* al mostrar las diferentes tramas, historias, sucesos y escrituras que plantea la obra.

El primer *Garabato*: interficcionaliza la historia de un autor que convierte a su propia figura en un personaje, el cual se menciona una sola vez en la carta en la que se menciona que éste facilita la publicación del segundo *Garabato*. Éste primer *Garabato* construye todas las tramas, ficciones e historias de los otros *Garabatos* y a su vez todos los *Garabatos* construyen la trama, historia y ficción de éste.

En el segundo *Garabato*, de autor Pablo Mejía, la historia se cuenta desde la voz narrativa de Fernando J. Moreno, crítico literario que se ha quedado en dicha labor con el deseo de escribir su propia novela, pero incapaz de hacerlo, (al igual que José García en *El libro vacío*). La historia de este personaje se mueve en torno a su condición de divorciado, aislado de su hijo y con la reciente ruptura de su amante, Lucy. Fernando es el narrador que le da voz a la historia de Pablo, por lo se conecta con la anterior ficción, del primer *Garabato* y con la posterior historia, pues se dispone a leer el tercer *Garabato*. Fernando revisará, criticará y argumentará por qué bajo su juicio el tercer *Garabato* es una mala novela.

En este entrecruce de ficciones surge una paradoja, en la que Fernando se presenta como un sujeto que no puede escribir el libro que quiere, como lo anticipa su epígrafe<sup>44</sup>, sin embargo, en el quehacer de su crítica literaria ya está escribiendo, enunciando y narrando su propia historia. Al igual que José García, en *El libro vacío* ya se está construyendo la escritura de una historia, la estructura de una trama, que, partiendo de lo más coloquial, su propia vida, se empieza a narrar una obra.

Desde muy joven anhelé ser novelista. Fueron necesarios muchos años de lectura y de concienzudo estudio para conseguir una visión profunda del género literario por excelencia, gracias a la cual podía precisarme de que ningún secreto de la novela tradicional o actualísima escapaba a mi conocimiento. [...] No había pues razón para continuar aplazando mi incursión en la literatura creativa. Con la certeza de que ese nuevo quehacer contribuiría enormemente a disminuir el estado ansioso que de continuo acusaba, el analista estimuló de mil maneras mi voluntad y Lucy agotó sus palabras de aliento agujerándome como si yo fuera un muchacho. Nadie mejor que Lucy sabía lo que significaba para mí la literatura. Mujer de extraordinario talento, dotada con un sentido crítico para mi obra que no encontré jamás. (pp. 20 -23)

---

<sup>44</sup> Nadie escribe el libro que desea escribir. Goncourt.



Este autor tiene prácticas discursivas engañosas para construir su obra primero se enuncia con sus credenciales académicas que dan fe de que puede cabalmente escribir una novela, sin embargo, se la pasa expresando todo el tiempo que no lo ha hecho, y en medio de esta descripción de sí empieza a argumentar su pensamiento crítico y literario sobre el tercer *Garabato*. Como resultado muestra otra cara del simulacro en que el niega escribir una novela, que de hecho ya está escribiendo, fingiendo hablar de otra novela. Fernando J. Moreno cita uno de sus artículos para decir que: Mendizábal parecía desconocer principios tan elementales de la novela.

Me bastó con la lectura de las dos cuartillas iniciales para confirmar que era del todo insostenible y absurdo mi fugaz presentimiento. Un arranque torpe, plagado de lugares comunes que en vano trataban de insuflar vida a ese par de muñecos de cartón, me trajo a la memoria una vieja serie de artículos en los que me propuse puntualizar algunas normas básicas de perspectiva novelística, sin necesidad de penetrar en el fenómeno estético propiamente dicho. (p. 39)

El tercer *Garabato*: se anticipa con la lectura de Fernando J. Moreno, el cual desdeña desde los primeros párrafos del manuscrito. Este *Garabato*, número tres, cuenta la historia de Rodolfo, provinciano (característica que comparte con su autor, Mendizábal) que llega a la ciudad para estudiar leyes. Rodolfo junto a su amigo Juan José se ven envueltos en una pelea causada por un accidente automovilístico en una excursión a Cuernavaca. En dicha pelea Rodolfo conoce a la conductora del auto que causó el problema, la cual es una gringa de nombre Frida Campbell que envuelve a Rodolfo en el misterio y conflicto por el cual está en

México. Rodolfo busca tener una aventura sexual con Frida, pero ella lo mete en un problema que podría acabar con su vida.

Juan José y Rodolfo vieron de qué manera el MG frenaba, y perdido el control se ponía zizaguear peligrosamente hasta detenerse. [...] Juan José detuvo el auto unos metros adelante mientras Rodolfo decía: -Es una mujer. [...] Era una norteamericana, pero hablaba un español magnífico. [...] -Well si alguno de ustedes quiere venir conmigo yo no tengo ningún inconveniente... Ella miraba directamente al estudiante provinciano sin desbaratar aún su jovial sonrisa. (pp. 44-46)

Sin aventurarnos más a desentrañar toda la trama, la mujer gringa involucra a Rodolfo en un asesinato y le pide diversos favores, para poder escapar ileso de la situación, mientras esta historia es narrada, se introducen párrafos que remiten al juicio de Moreno sobre los personajes, sobre la trama, sobre la construcción de la atmósfera, etc.

La imagen que provee estos cruces interficcionales además aludir a espejos infinitos por la conexión que hay entre una historia y la otra también puede aludir a la apertura de cajas chinas o muñecas rusas para ejemplificar a la interficción usando el recurso de *mise en abyme* donde una historia se anida dentro de otra, y esta dentro de otra, en una serie de capas concéntricas. Cada capa revela una nueva dimensión o historia, creando una estructura de complejidad narrativa donde las historias están interconectadas a través de los saltos de una ficción a otra. Lo que resulta de este recurso son tres novelas dentro de una. La interficción coincide con estas imágenes laberínticas también propias de la metaficción, donde las historias se entrecruzan, bifurcan, y se repiten llevando al lector a perderse en un entramado narrativo. Esta imagen evoca la sensación de estar atrapado en un espacio en el que cada decisión narrativa abre nuevas posibilidades, lo que provoca un cuestionamiento sobre el

orden de entre narración y narración, el destino de los personajes y el desenlace de las múltiples historias.

No obstante, el entrecruce de ficciones de *El Garabato* también genera este efecto en una dimensión paratextual. Aunado a la construcción compleja de historias, también hay en la obra diversas notas al pie con citas de textos ficticios. Estas notas al pie no corresponden a una versión y revisión crítica de *El garabato*, no son producto del trabajo de un editor o crítico externo a Leñero, estas citas son parte de la interficción de las múltiples historias. Para mostrar los intertextos y paratextos que sostienen a las diversas ficciones el autor/los autores hacen uso de modelos de citación académicos, e incluso abreviaciones latinas para remitirse a dichos trabajos ficcionales. De lo que resulta un ejercicio que teje textos académicos y periodísticos, para aportar una dimensión más compleja a la novela. Algunas de las citas que acompañan a los múltiples *Garabatos* en las notas al pie son las siguientes:

- Fabián Mendizabal, entrevista con Fernando J. Moreno en *Diorama de la cultura* (Excélsior), núm. 18 021, 24 de abril de 1966, México, D.F.
- Fernando J. Moreno, El fracaso de los novelistas jóvenes, en *La palabra y el Hombre*, núm. 20, octubre-diciembre de 1961, Xalp. Ver.
- Fernando J. Moreno, El oficio novelístico, I, en *México en la cultura*, núm. 561, Novedades, 13 de diciembre de 1959, México, D.F.

La primera cita corresponde a la entrevista a través de la cual Fernando J. Moreno y Fabián Mendizábal se conocen, las dos citas posteriores corresponden a textos de crítica literaria que

escribió Fernando J. Moreno los cuales cita para argumentar en contra de la obra de Fabián Mendizábal, remarcando una y otra vez que no está haciendo una buena labor novelística.

El discurso académico de Fernando Moreno, envuelve una ironía pues, el texto académico se va convirtiendo poco a poco en un novela, que todo el tiempo afirma es incapaz de escribirla, pero a su vez escribe sobre lo que debe ser una novela, e irónicamente la lleva a cabo, negando que lo hace. De esta manera rechaza la novela que le llega a sus manos. En “El oficio novelístico” escribe:

Para individualizar a un ser de ficción, hace falta algo más que bautizarlo con un nombre y describir sus antecedentes; es preciso ponerlo ante conflictos que motiven y hagan surgir sus reacciones personales. Así como en la pintura tradicional el relato artístico de un sujeto no se limita a describir al sujeto, sino a narrarlo, así en la literatura todo protagonista, para manifestarse, exige de la acción narrativa. Pero es necesario entender bien el término; acción narrativa significativa movimiento psicológico y no únicamente acción física, acción externa. (p. 39)

La anterior cita es un ensayo en el que el propio Fernando J. Moreno se cita a sí mismo, según el intertexto el artículo citado elabora los lineamientos del oficio del novelista. Este recurso metatextual elabora una poética propia de la novela dentro de la novela. El autor ficcional está teorizando sobre el acto mismo de la escritura novelística, pero en una situación ficcional también en la que continúa diciendo:

A un tiempo que Mendizábal parecía desconocer principios tan elementales, llegaba al extremo de plantear el concepto “joven universitario” mediante el ingenuo desdoblamiento de sus dos caras extremas prototípicas: la del junior, que obviamente es dueño de un carro sport, que obviamente lleva mal su carrera, que obviamente es presuntuoso y enamorado, y la de “muchacho de provincia” que con iguales obviamente posee las características contrarias. Requeriría de dos cuartillas para decir

lo que apenas precisaba en una línea, “Había una vez dos estudiantes: el junior Juan José y el provinciano Rodolfo”. (p. 40)

La acción de Fernando J. Moreno de citarse a sí mismo despliega más de una acción discursiva en todas las dimensiones de los *Garabatos*, en un primer momento el de citación, pero también el de hacer explícita una lectura de la obra, y por último el de crítica de la misma obra.

Estos soportes bibliográficos, para textuales y extratextuales, aportan al lector un arma de doble filo, por un lado. Parecen estar ahí dando verosimilitud y veracidad a la narración, ya que contienen elementos bibliográficos reales, desde los soportes existentes hasta la coincidencia de año y locación de las citas, sin embargo, algunos de estos soportes bibliográficos no existen, pero otros son citas a libros que efectivamente están publicados por ejemplo, la cita a *Psicoanálisis y religión* de Erich Fromm, *Sobre la fenomenología del relajó* de Rosa Krause, *Psicoanálisis del escritor* de Edmun Blelge entre otros. Por tanto, las notas al pie se vuelven no solo parte de un argumento crítico, sino parte también de la trama.

Hacia el final de la obra Fernando Moreno busca la entrevista previamente citada, que le otorgó a Fabián Mendizábal y se da cuenta de que él también ha sido engañado:

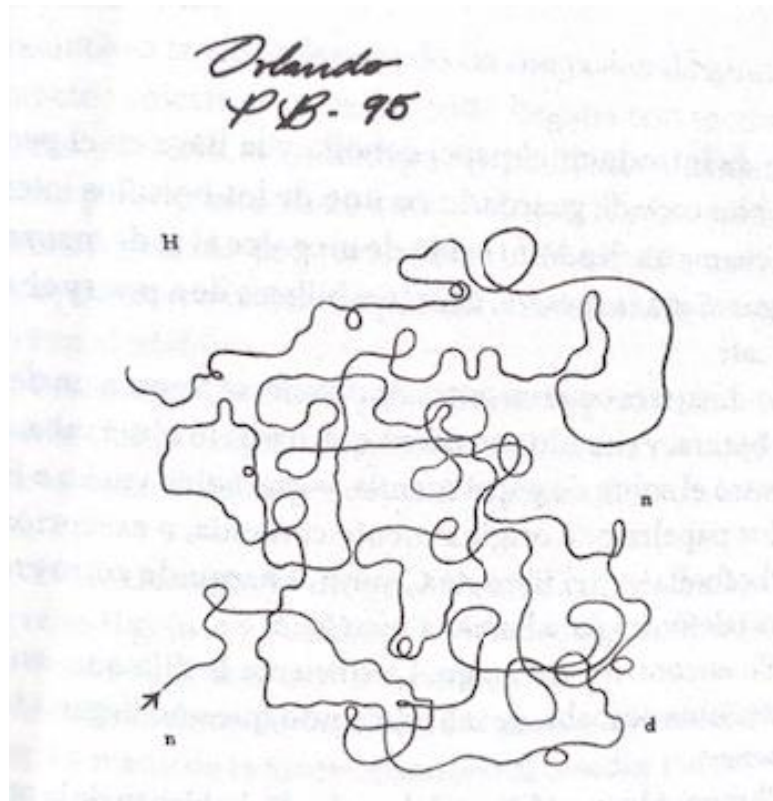
Llamé al Excélsior para comunicarme con Hero, y este me dijo que no sabía quién era Mendizábal. La entrevista que el muchacho me hizo no fue ordenada por él; alguien la llevó espontáneamente, la dejó en su oficina, y Hero la publicó por considerarla de interés. No sabía nada más, lo que quiere decir que la primera referencia no sólo nos engañó a nosotros como lectores dándonos un referente de nuestro mundo como lo es el periódico Excélsior, sino también fue un engaño para el

personaje, pues descubre que no hay rastro de Fabián Mendizábal. Por tanto la entrevista citada, es un engaño, probablemente una simulación pues el periódico afirma no conocerle y haber publicado la entrevista de manera fortuita tras llegar a la oficina del editor. (p. 170)

## El papel con el garabato

Para finalizar esta serie de imágenes que muestran al simulacro dentro de *El garabato*, tenemos la aparición literal del trazo irregular dibujado por Frida Campbell sobre una hoja. Con un garabato uno nunca entiende qué quiso expresar o qué quiso decir. Un garabato es todo menos algo claro. Y en esa posibilidad de ser todo, es también un simulacro dentro de la obra. El dibujado en el papel se presenta como un acertijo al personaje de Rodolfo, después de que Frida desapareciera. Rodolfo encuentra el papel con el garabato y piensa que si lo descifra podría dar con Frida y resolver el acertijo de problemas en el que se vio envuelto, gracias a dicha mujer.

Rasgo el sobre. Las manos le sudaban cuando extrajo un segundo sobre de papel manila, más pequeño, cerrado también con papel engomado transparente. Dentro de este sobre había una especie de paquete formado por papeles en blanco, y por fin, un tercer sobre muy pequeño -como los que sirven para guardar tarjetas de visita-. Al abrirlo, encontró dentro una llave y un papel cebolla tamaño carta doblado en varias porciones. [...] El contenido del sobre le confirmó esta idea. Además de la llave. Una pequeña llave que lo mismo podía servir para un candado común y corriente, que para una exótica cerradura o el motor de un auto el papel cebolla doblado en varias porciones abría tremendas interrogaciones en la mente del muchacho. Con las letras y los rasgos trazados en tinta china presentaba exactamente el siguiente aspecto:



Pero cualquier examen de Rodolfo resultaba inútil: no lograría descifrar el enigma contenido por el garabato. De ello estaba seguro. Como lo estaba también, de que por ese maldito garabato peligraba seriamente su vida. (p. 180)

El garabato dibujado en el papel funge como el enigma de la novela policiaca que encierra la obra. El papel con el garabato dibujado sobre él se encontraba en un sobre adentro de otro sobre que a su vez, contenía otro sobre, emulando a la estructura de la obra. Este papel contenía el enigma que el personaje de Rodolfo tiene que resolver, sin embargo, lo importante no es la verdadera resolución de lo que hay en el papel más bien el garabato de la hoja está dispuesto en el tercer *Garabato* para dar cuenta de cómo funciona la obra. Los vericuetos de las múltiples tramas se van entrelazando, la experiencia de lectura es similar a la del garabato inscrito en el papel, y resolverlo no es el principal cometido de la lectura, sino caer en cuenta

de que estamos en medio de una lectura laberíntica, que en ratos se vuelve una novela policiaca, que en ratos se vuelve una crítica a esa novela, etc.

Al final Rodolfo descifra el garabato y la referencia del papel:

Orlando. gritaba en letras negras el título del libro. Orlando. El mismo nombre escrito en el papel cebolla, arriba del garabato. Orlando, Orlando, Orlando, leyó Rodolfo sintiendo bailar las letras dentro de su cabeza. No. Leyó también el nombre del autor del libro. Virginia Woolf. No. Nada tenía que ver con el garabato. Se trataba de una simple coincidencia. Un aviso del más allá. Un nuevo golpe a sus nervios. Orlando.  
(pp. 186)

La referencia intratextual a la novela de Virginia Woolf no le da una resolución a la trama, lo descubre sí, pero el desenlace no se encontraba ahí.

El género policiaco al que también se adscribe la interficción de *El garabato* convencionalmente es un género en el que la verosimilitud juega un papel importantísimo para la lectura de éste. Este tipo de narrativas centradas en la resolución de un problema o un misterio, generalmente con el crimen apela a la deducción lógica, sin embargo, en *El garabato* el seguimiento de los hechos es intervenido por elementos que no permiten seguir la trama y por lo tanto deshace cualquier asidero de verosimilitud, al cambiar de un autor a otro, de una trama a otra y de un narrador a otro. El lector no puede seguir los hechos como en una novela policiaca tradicional pues, desde un principio la novela establece esta condición interficcional en la que todo el tiempo se están empleando los recursos extratextuales que evidencian que alguien más está escribiendo esta ficción policiaca y



alguien la está leyendo y publicando, pero a su vez hay otra figura autoral y narrativa que está escribiendo todo esto.

*El garabato* rompe con el suspenso y con la intriga muy características del género policiaco a través de la construcción interficcional. La estructura lógica y racional que se construye a través de la recolección de los hechos y de atar cabos no juega aquí un papel primordial, por más que el lector de *El garabato* pueda esperar la resolución de la historia policíaca hay otros elementos que rompen con esa intriga y suspenso por descubrir la verdad.

La simulación cierra la interficción de la obra cuando el personaje de Fernando J. Moreno se da cuenta que es engañado, ya que no hay rastro de que Fabián Mendizábal exista y por ende, su obra parece dudosa:

Me comporte como un estúpido recorriendo las calles donde se desarrollaba la acción de *El garabato* y así me califique ante el analista luego de relatarle el incidente con el joven autor. Pero mi analista no pareció darle importancia al hecho. Por sus comentarios deduje que mi obsesivo interés por Mendizábal representaba un ardid del subconsciente para desviar la atención del verdadero problema, Lucy. (p. 190)

Desde un primer momento Fernando J. Moreno plantea la posibilidad de que él mismo puede ser Fabián Mendizábal, pues al describir el manuscrito del joven escritor, Moreno mencionó que era idéntica a la tipografía de su máquina, posteriormente cuando buscó a Fabián Mendizábal en el periódico y en el directorio, no dio con ninguna persona de dicho nombre, la simulación que se gestó a lo largo de toda la obra termina por negar la existencia del autor

del tercer *Garabato*, cabe la posibilidad de que solo sea el producto de la imaginación de Moreno o la propia novela de Moreno.

En conclusión, *El garabato* es un simulacro que rompe con la verdad última de la obra. Aunque el simulacro y la novela policíaca muchas veces juegan con el engaño, la diferencia es que la novela policíaca en la mayoría de los casos da una resolución de los hechos, sin embargo, el simulacro aquí juega con el engaño llevándolo a todos los niveles de la ficción y en lugar de otorgar una resolución de los hechos, lo que otorga es una lectura de una novela policíaca que se mueve en efectos estéticos muy distintos a los del género y que pretende quedarse en el engaño y nunca resolver la trama de la trama de la trama.

La imagen del garabato sobre la hoja de papel extiende su efecto estético a todo el libro. *El Garabato* simula ser una novela policíaca, pero no lo es, o al menos no en su totalidad, es más bien una simulación de una novela policíaca, una simulación de una crítica literaria y una simulación de una novela que se construye de las imágenes de la materialidad, la confusión del autor, la imagen del espejo en abismo, laberinto y cajas chinas, y la imagen misma del garabato.

## Reflexiones finales

*El libro vacío* y *El garabato* son títulos que inmediatamente proporcionan una imagen previa antes de acercarnos a la obra, ambos pueden fungir como un recurso visual cualquier lector puede imaginar un libro vacío, sin contenido o un garabato dibujado en una hoja. A esta dimensión visual es a la que apelo para mostrar el simulacro en ambas obras. Estas dos rebasan la representación de lo que es un libro vacío y un gabato.

La noción de simulacro deleuziano está estrechamente ligado al concepto de imagen, porque en la reformulación del concepto de imagen se abre el cuestionamiento de la representación tradicional. Deleuze en lugar de ver la imagen como una representación fiel de la realidad, Deleuze propone que el simulacro y la imagen actúan como fuerzas de creación de una obra posible, sin jerarquía, sin modelo, sin representación, exaltando la creación, el engaño.

Las imágenes que ambas obras construyen dan cuenta de la imagen como creación, no como representación, en ambas obras las imágenes son productoras de realidades múltiples. Por un lado, *El libro vacío* se manifiesta en la imagen del texto como un espejo, la imagen del autor dentro de la obra, la imagen de la obra como un juego, la imagen del lector como creador, la imagen del texto como un laberinto y la propia imagen del libro vacío. Todas estas surgen en la práctica de la metaficción. Por otro lado, *El garabato* se manifiesta en la imagen del libro dentro del libro, la imagen que despliega la confusión entre un autor a otro, la imagen de los espejos infinitos, y por último la imagen del papel con el garabato.

Por consiguiente, la imagen deleuziana del simulacro será una multiplicidad creativa que escapa a cualquier verdad única. Las imágenes enunciadas de ambas obras están en constante movimiento y transformación, no están fijadas a una jerarquía de la ficción, ni a un modelo establecido de la novela, sino que fluyen en la lectura de las obras generando múltiples conexiones y significados, por lo tanto, no hay una sola interpretación para estas imágenes, hay múltiples interpretaciones y múltiples sentidos en las obras, en tanto devenir. Porque ambas obras están construidas desde el motor y generador de cambio y movimiento que es el simulacro.

Y bajo estas condiciones de enunciación es que se manifiesta la dimensión estética del simulacro, observando dichas imágenes, experimentado el efecto estético del simulacro en las obras, cayendo en el engaño y en la farsa que se instaura en *El libro vacío* o saltando de ficción a ficción como lo hace *El garabato*. El simulacro se centra en la producción de la diferencia. Las imágenes en las obras no se limitan a repetir una realidad establecida, sino que generan diferencias y variaciones que desafían la idea de la verdad única y de interpretación inequívoca. Este apunte subraya la capacidad del simulacro para subvertir y dismantelar las categorías fijas y una forma de mostrar eso es a través de la imagen.

La dimensión estética del simulacro no se mide en el conjunto de principios y características que definen la forma en la que la obra es percibida y valorada, más bien la estética del simulacro propone una autonomía de la obra, una desjerarquización de las categorías, un desplazamiento de la representación y de las nociones platónicas y una proliferación de la diferencia, el caos, y la simulación que solo se puede experimentar en el devenir y el acontecimiento de la obra, a través de la experiencia de la lectura. Es una estética fragmentaria, en movimiento, en constante cambio, que celebra la invención y la creación en cada imagen.

## Bibliografía:

- Arroita, Jorge, “Discepción autorial, narrativa espejular y heteroglosias fractales en El garabato de Vicente Leñero” en *Cuadernos de aleph*, vol. 14, 2022, pp. 146-160.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairos, 1978.
- Brushwood Stubbs, John, *La novela hispanoamericana del siglo XX: Una vista panorámica*, México, Fondo de cultura económica, 1984 (Tierra firme).
- Cabrejo, Alvaro, *Interficción*, Residencia Cocoyu:  
<https://galeriasantafe.gov.co/ganadores-residencias-nacionales-en-artes-plasticas-y-visuales-2022/>
- Campos, Marco Antonio, “Pequeñas cosas grandes”, *Vuelta*, IX, 105, México, 1985, pp. 38-39.
- Deleuze, Giles, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987
- Deleuze, Giles, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1969.
- Esperon, Juan Pablo Emanuel, *Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze*, Universidad Michoacana, Devenires, núm., XVII, 2017.
- García Becerril, Jocsan, *El libro vacío de Josefina Vicens: la escritura como trascendencia*, (tesina), México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2020.
- Krieger Olinoto, Heindrun, *Literatura digital: una nueva relación entre teoría y práctica experimental*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Río de Janeiro, 2012 <https://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-digital-una-nueva-relacion-entre-teoria-y-practica-experimental/>
- Leñero, Vicente, *El garabato*, México, Seix Barral, 1967.

- Lorenzano, Sandra, “Padre e hijo en Los años falsos”, en *Escribir la infancia*, Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (editoras), México, El Colegio de México, 1996, pp. 172-196.
- Mosqueda, Rivera, “Josefina Vicens: El derecho al silencio”, en *Doscientos años de narrativa mexicana*, Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (editores), México, El Colegio de México, 2010, pp. 201-219.
- Platón, *Cratilo: o de la exactitud de los nombres*, Escuela de filosofía Universidad de ARCIS <https://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Cratilo.pdf> pp. 42-43 Consultado, 23 de abril del 2024.
- Saltz Joanne, “El libro vacío: un relato de la escritura”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana*, Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (editoras), México, Colegio de México, 1988, pp. 81-86.
- Sánchez Prado, Ignacio M., “La destrucción de la escritural viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: El libro vacío y Los recuerdos del porvenir”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Núm. 63/64, 2006, pp. 149-167.
- Scarano, Laura, “Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas”, *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 2, 2017, pp. 133-151.
- Schlikers, Sabine, “Las novelas de Vicente Leñero”, en *Doscientos años de la narrativa mexicana*, Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (editores), México, El colegio de México, 2010, pp. 363-384.
- Simanowski, Roberto, *Interfictions. Vom Schreiben. Im Netz*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002.

- Sonna, Valeria, “Deleuze lector de Platón” en *Praxis filosófica*, Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, núm. 38, 2014, pp. 201-203.
- Vicens, Josefina, *El libro vacío*, México, Fondo de cultura económica, 1958.
- Zavala, Lauro, “Ironías de ficción y la metaficción en cine y literatura”, Ciudad de México, UAM Xochimilco, 2005.
- Zouracichvili, François, *El vocabulario de Deleuze*, Buenos Aires, Autel, 2007.