

Metaliteratura e ideología: Apuntes para una teoría

FELIPE A. RÍOS BAEZA

Universidad Anáhuac Querétaro

Resumen

En este ensayo se examina una dimensión olvidada del nivel metaliterario que todo texto trae consigo: su posibilidad de trabajar, desde allí, un análisis ideológico. Se asume así como el marxismo y el psicoanálisis entienden este procedimiento: una *des-fetichización* de la ilusión del producto. Con el neologismo de *literutopía* se entenderá, en este trabajo, lo que tanto la educación constructivista como la lógica del mercado del libro quieren hacer pasar por literatura: una obra donde el flujo literario ha detenido su devenir. La metodología aquí propuesta se revuelve contra eso y, echando mano al arsenal crítico del postestructuralismo, busca articular una herramienta para enfocar mejor un fenómeno que las propias letras hispanoamericanas han entregado en las últimas décadas: que la literatura, acostumbrada a mostrar pero no a mostrarse, tiene en la metaliteratura su posibilidad de revelar los códigos y volver a plantearse su identidad.

Palabras clave: metaliteratura, ideología, literatura, fetiche, teoría.

Abstract

This essay examines a forgotten dimension of the meta-literary level present in every text: its possibility of starting, from there, an ideological analysis. This is assumed as the way Marxism and Psychoanalysis understand the procedure: an un-fetishication of the product's illusion. Through the neologism *literutopia*, this work will explain what the constructivist education and the book market logic have tried to pass as literature: a work where literary flow has stopped its transformation. The methodology proposed in this essay revolves against that and, using the critical arsenal given by post-structuralism, tries to articulate a tool to obtain a better focus of a phenomenon delivered by hispanoamerican literature over the last decades: that literature, being used to show but not being shown, has found in metaliterature the possibility of revealing the codes and setting out its identity.

Keywords: meta-literature, ideology, literature, fetish, theory.

Recibido el 11 mayo 2017 / Aceptado el 21 julio 2017

*Lo que me gustaría hacer a mí es un libro sobre nada,
un libro sin relación con lo exterior,
que se valdría por sí mismo gracias a la fuerza interna de su estilo,
igual que la tierra que se mantiene en el aire sin que nada la sostenga.*

Gustave Flaubert

1. Un fantasma recorre la crítica

En el ámbito de la crítica literaria, sobre todo de raigambre francesa, el siglo XX se cerró con el revoloteo de un fantasma: el del «fin de la literatura». Autores como Maingueneau (2004), Marx (2005) o los mismos Todorov (2007) y Rancière (1998), estuvieron de acuerdo en que, atendiendo a los nuevos discursos y a una supuesta crisis de la representatividad artística, la literatura entraba en una etapa de franca obsolescencia. Se afirmaba, en primer lugar, que los estudios culturales —corriente que estaba presta a abandonar los *close readings* de antaño para concentrarse en el revestimiento histórico, de género o sociológico de los textos— habían absorbido su contenido propiamente lingüístico, relegando éste a un plano secundario; en segundo lugar, que como enfoque alternativo a los discursos hegemónicos, es decir como “teatro de resistencia”, según lo entendía la teoría crítica alemana, la literatura había desistido de la empresa, para transformarse en uno más de esos aparatos ideológicos que denunciara Louis Althusser; y, en tercer lugar, que como manifestación vanguardista de la palabra había sido neutralizada por el comentario y la reseña de la crítica literaria periódica, que había sabido mantenerse a flote gracias a su pretensión de volver legible y digerible la densidad propia de un lenguaje de esta naturaleza.

Sin embargo, a principios de este siglo la literatura ha sido capaz de multiplicarse como en ninguna otra época, por medios y canales insospechados, mutando, tomando formas diversas y abandonando el objeto tradicional en el que solía alojarse: el libro. En ese sentido, no sería correcto hablar del fin de la literatura, sino de una manera particular de observar su estatuto. Jacques Derrida ya lo decía: llegaría en momento en que se constataría «el fin del libro y el comienzo de la escritura» (Derrida, 2005: 11). El panorama, por lo tanto, es el siguiente: vivimos, por un lado, en la era de la literatura como material didáctico para la enseñanza de una lengua —materna o extranjera—; y, en segundo lugar, en la era de la literatura que se atiende y se vende en la tercera planta de las tiendas departamentales *a condición de que no parezca literatura*, que no revele su manufactura y entregue, a cambio, la ilusión de un mundo coherente, ideal para llevarse en el bolso de playa o en el *backpack* de turista.

En 1964, Michel Foucault dictó su célebre serie de lecciones que luego se sistematizaron bajo el nombre *De lenguaje y literatura*. Ahí, revolviéndose contra ciertas metodologías que pretendían fijar determinadas leyes de funcionamiento del texto literario, el filósofo se preguntaba “¿Qué es literatura?”, para agregar a continuación que tal pregunta

no es en absoluto una pregunta de crítico ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interroga ante cierto hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura: hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser [...]. [La literatura es] el vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje (1996: 63).

La tesis es sorprendente: el lenguaje y la obra, términos que habitualmente se han confundido con lo literario, serían apenas atisbos para vislumbrar qué es la literatura, concebida por Foucault, pero también por otros, como Deleuze y Derrida, como un proceso, un flujo, un recorrido lingüístico y translingüístico que no parece detenerse. Y luego venía a decir Foucault:

Cada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje. Les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano (1996: 68).

Es decir, la literatura, como flujo de lenguaje que se detiene momentáneamente en una obra, es un fenómeno que pone en suspenso y en tela de juicio el “lenguaje cotidiano”, al que hemos atribuido estatuto de verdad y, por tanto, la posibilidad de una realidad, de un mundo estable y tangible que la literatura se limitaría a representar, mimetizar; un mundo al que se anclaría irremediamente.

Es posible plantear toda una genealogía de concepciones sobre la literatura que se tendrán, digamos, desde Sartre hasta Žižek, y más allá; pero bien vale esta mención para puntualizar algo aún más sorprendente que las ideas de Foucault: que dichas ideas llevan cincuenta años circulando en el campo literario y en la enseñanza se sigue trabajando la noción de literatura que se utilizaba en la primera mitad del siglo XIX.

Se recordará, por ejemplo, lo que piensa Emma Bovary en diálogo con León Dupuis, al inicio de la segunda parte de la novela de Flaubert, cuando ya instalados en Yonville y sentados en una tienda, conversan:

—¿Qué mejor cosa que estarse por la noche al amor de la lumbre con un libro, mientras el viento pega en los cristales, y arde la lámpara...?

—¿Verdad que sí? —exclamó Emma, clavando en el sus grandes ojos negros muy abiertos.

—No se piensa en nada —prosiguió León—, pasan las horas. Se pasea uno inmóvil por unos países que cree estar viendo, y el pensamiento, enlazándose con la ficción, se recrea en los detalles o sigue el contorno de las aventuras. Se identifica con los personajes;

nos parece palpar nosotros mismo bajo sus costumbres.

—¡Es verdad! ¡Es verdad! —decía Emma (Flaubert,2008: 109-110).

Tras el comentario negativo de Madame Bovary sobre los libros con «héroes vulgares y [...] sentimientos tibios», León otorga una definición de la que seguramente Flaubert era muy consciente y que trabaja con ironía en la novela: “En realidad [...] esas obras no llegan al corazón, me parece que se apartan de la verdadera finalidad del Arte. ¡Es tan dulce, en medio de los desencantos de la vida, poder trasladarse en pensamiento a unos caracteres nobles, a unos afectos puros, a unos cuadros de felicidad!” (110). Todo lector del libro sabe que no puede tomarse al pie de la letra estas palabras, pues, como se recordará, la discusión intelectual sobre si es éste o no el objetivo de la literatura se matiza, o desactiva del todo, cuando se lee: “Mientras hablaba, y sin darse cuenta, León había puesto el pie en uno de los barrotes de la silla donde estaba sentada Madame Bovary” (111).

Por tanto, el debate sobre qué es literatura, cuál es su efecto (es decir valorar la literatura en su dimensión meramente estética y recreativa) serviría para entretenerse un rato, pero no para estudiarla en su dimensión cabal. Esta noción tan plana de la literatura, como disciplina encerrada en su esfera contemplativa, neutralizada en suma, debería funcionar sólo como puerta de acceso. Si se sigue valorizando la literatura por su pretendido poder seductor, persuasivo, mágico, metafísico o áurico, se está haciendo una concesión precisamente a aquellos funcionarios obtusos de la educación constructivista-competitivista que quieren quitar las humanidades de los planes de estudio o, aún peor, usar la literatura simplemente como herramienta didáctica para enseñar los pormenores de la lengua.

2. La literatura como fetiche

La pregunta en torno a la que gira este trabajo es cómo hacer análisis literario si el objeto o disciplina, la literatura, no es, no podría ser simplemente un discurso estético y/o un recurso de enseñanza de la lengua. Verla de este modo implicaría arrebatarle no sólo su condición de discurso social, sino su posibilidad de vanguardia. Comencemos por señalar un asunto de base: eso que se conoce convencionalmente como *literatura* —convención que, se insiste, se parece sospechosamente a la noción de especularidad pensada tanto por el realismo y naturalismo del siglo XIX, pero también por el realismo socialista del siglo XX— es un *fetiché*, tal como lo entendió el marxismo y el psicoanálisis, sin que, como señala el mismo Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*, existan demasiadas diferencias entre ambos enfoques:

[H]ay una homología fundamental entre el procedimiento de interpretación de Marx y de Freud. Para decirlo con mayor precisión, entre sus análisis respectivos de la mercancía y de los sueños. En ambos casos se trata de eludir la fascinación propiamente fetichista del “contenido” supuestamente oculto tras la forma (2001: 35).

Si, por un lado, para el Marx de *El Capital*

el carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores (1987: 37-38).

Por otro lado, para el Freud de *Tres ensayos para una teoría sexual*, el fetiche sería un desvío, un sustitutivo del objeto sexual, una

parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales (los pies o el cabello) o un objeto inanimado que está en visible relación con la persona sexual y especialmente con la sexualidad de la misma (prendas de vestir, ropa blanca) [...]. El caso patológico surge cuando el deseo hacia el fetiche se fija pasando sobre esta condición y se coloca en lugar del fin normal o cuando el fetiche se separa de la persona determinada y deviene por sí mismo único fin sexual (1996: 1183).

Por lo tanto, en ambos casos se trata de la construcción o manufactura de una ilusión, un “órgano sin cuerpo”, un encantamiento que se desapega de una matriz; o, mejor dicho, que oculta tanto la cámara que la produce como el proceso mismo de producción. Se convendrá, pues, que la creencia en que una obra utiliza una semiótica (un sistema de signos particular) para llevar a cabo una representación —y por el momento llamémoslo así, “representación”— de una realidad fenoménica, es inefablemente ideológica.

Es importante detenerse un momento en este punto, porque resultará esencial para la propuesta teórica que aquí se quiere esbozar: cómo funciona la literatura en términos de fetiche ideológico. En estos términos, los textos literarios no deberían asumirse como simplemente artificios de lenguaje o discursos miméticos: los textos literarios, al igual que enseñara Louis Althusser sobre la ideología, tienen una estructura *apelativa* (se dirigen a un sujeto, lo interpelan) e *incitativa* (provocan acciones o formas de ver los fenómenos): generan maneras de ver el mundo, de ver a los demás sujetos y provocan, efectivamente, la realización de acciones. En *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* Althusser señala con exactitud:

[La ideología] es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia [...]. Comúnmente se dice de las ideologías religiosa, moral, jurídica, política, etc., que son otras tantas «concepciones de mundo». Por supuesto se admite, a menos que se viva una de esas ideologías como la verdad (por ejemplo si se «cree» en Dios, el Deber, la Justicia, etc.), que esa ideología de la que se habla desde el punto de vista crítico, examinándola como un etnólogo lo hace con los mitos de una «sociedad primitiva», que esas «concepciones del mundo» son en gran parte imaginarias, es decir, que no «corresponden a la realidad». Sin embargo, aun admitiendo que no correspondan a la realidad, y por lo tanto que constituyan una ilusión, se admite que aluden a la realidad, y que basta con «interpretarlas» para encontrar en su representación imaginaria del mundo la realidad misma de ese mundo (1998: 43-44).

Entonces, lo que se ve en las obras —digamos, lo que se ve los mesones de novedades de las librerías— no es tanto literatura como, y permítase el neologismo, una *literutopía*. Es justamente el proceso inverso de la representación especular que pedía el siglo XIX y el realismo socialista: el arte, en general, no es solamente una modelización a partir de referentes reales del mundo; sino que modelan ellos mismos un imperativo, un —en términos lacanianos— *ideal del yo* para los sujetos que se acercan a él. Y no hay nada más ideológico que esto.

Quizás la *literutopía* podría entenderse mejor si se realiza la analogía con lo que alguna vez el uruguayo Fabián Gimenez Gatto, en su estudio sobre el cine para adultos, llamó *pornoutopía*: la imagen pornográfica como resultado, el producto ya acabado, es decir

detenido en su devenir, donde todo funciona en términos de ideal programático del acto sexual. El deseo, que como enseñara el psicoanálisis se vuelve incontrolable tras la territorialización edípica, en el porno parece muy bien alineado con el comportamiento de los cuerpos, cuerpos estilizados que se aflojan y se estiran en posturas siempre estereotipadas, y que casi desde el primer contacto están en la cúspide del orgasmo. El cine porno transfiere, pues, un *ideal del yo*, es decir un discurso cultural en donde se representa una ilusión de algo que, en la práctica cotidiana funciona mejor o peor. El problema adviene cuando se presenta como eje de comportamiento en el mundo empírico y la imagen interfiere, mimetizándose, con las condiciones reales de existencia. Un modo de discontinuar ideológicamente esta transferencia, es decir de crear interferencias en la «ceremonia del porno» –al decir de Andrés Barba y Javier Montes– con el fin de que el espectador sepa que aquello es ilusorio, es el llamado *post-porno* de la mano de las *performances* de actrices como Anita Sprinkles. La estrategia consiste en crear distanciamiento y resistencia al discurso normativo de la industria, boicotarlo al romper las expectativas.

En su libro *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Linda S. Kauffman enumera algunos de los elementos intratextuales del cine porno para lograr el efecto deseado de separación. Es importante señalar al menos dos de ellos, ya que ayudarán a plantear la estrategia *meta* o *postliteraria* que apuntalará, más adelante, así el análisis ideológico. Dice Kaufmann que para estropear la *pornoutopía* hay que, uno: “Exponer la mecánica de la producción de la pornografía»; y dos: «planear el argumento y los personajes creando una película-dentro-de-una película, o utilizar otros medios visuales, como la fotografía o las películas caseras” (1998: 156). La *literutopía* no es muy distinta a la *pornoutopía*, ya que trabaja en la misma línea ideológica, creando la ilusión de que el referente, la condición real, debería parecerse lo más posible a ese discurso construido imaginariamente. Esto pretendería provocar en el lector un doble efecto. Por un lado, un efecto, se diría, mítico: una comparación de sus propias circunstancias con aquellas que lee en un texto. Pero por otro, un efecto de distanciamiento ilusorio con las propias condiciones de vida. Así lo entiende Slavoj Žižek, cuando habla de fetichismo ideológico:

La visión es que el funcionamiento de nuestra vida capitalista de todos los días es tan frenética, tan alocada, que para sobrevivir necesitas tomarlo como si fuera un juego, no un compromiso real, porque si estás demasiado comprometido te vuelves loco. Creo que el funcionamiento de la ideología es, en este punto, fetichista. ¿Qué significa el fetichismo en este contexto? Los fetichistas no son idiotas, son realistas. Un fetichista es alguien que, aferrándose a su fetiche, puede soportar la realidad tal como es (2010).

Es lo mismo que replica Francisco Castro Merrifield en su estudio sobre el filósofo esloveno, cuando se pregunta (hablando de cine, pero bien vale para la literatura):

¿Cuál es el fetiche que le permite a los sujetos desapegarse de la cruda realidad de la lucha presentada (o desplazada) en el filme? ¿Cómo, en otras palabras, la fantasía fílmica —o fantasía onírica— construye efectivamente la realidad para los sujetos de la sociedad capitalista contemporánea? (2011: 15).

Con esto entramos al segundo punto, porque precisamente los objetivos de este análisis intentan señalar la crítica a la ideología que cierta estrategia metaliteraria lleva consigo. Y es que todo este asunto debería conducir a un procedimiento similar del análisis que hace el psicoanálisis y el marxismo: es decir, *des-fetichizar* la ilusión del producto. Esto no sería un capricho teórico ni académico, sino el reconocimiento de ciertos elementos que, si bien se han señalado como metaliterarios, no se han observado con el rigor que merecen.

3. La metaliteratura como catalizadora para el análisis ideológico.

En su texto *Crítica y sabotaje*, Manuel Asensi señala que:

El arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de “efectos de realidad” quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política (2009: 49).

Se reiterará, entonces, con la ayuda de este código teórico más actualizado, el mismo mensaje pero de manera más sofisticada: hablar de ideología literaria consiste en ocultar el proceso de producción de un texto en un campo específico, con el fin de lograr un fetiche de ficción lo más mimético posible (cuestión que, como se verá, se parece bastante a lo que Julia Kristeva entiende por literatura).

Bien valga el siguiente ejemplo, por su oportuna claridad. En *Matrix*, filme de las Hermanas Wachowski de 1999¹, hay una escena que se ha utilizado para explicar la

¹ Para la realización de la primera entrega de *Matrix*, en 1999, este dueto aún firmaba como The Wachowski Brothers. Fue poco después del estreno de *The Matrix Reloaded*, en 2003, que Larry Wachowski comenzó a

posmodernidad y el retorno al mito platónico de la caverna, pero que se trae a colación para explicitar el proceso de retroacción propio de todo análisis ideológico. Neo (Keanu Reeves) se encuentra sentado frente a Morpheus (Laurence Fishburne) en una lúgubre sala. El héroe no llega aún a convertirse en lo que será y busca respuestas. “Te explicaré por qué estás aquí”, dice Morpheus. “Estás porque sabes algo. Aunque lo que sabes no lo puedes explicar, pero lo percibes. Ha sido así durante toda tu vida. Algo no funciona en el mundo. No sabes lo que es, pero ahí está como una astilla clavada en tu mente, y te está enloqueciendo. Esa sensación te ha traído hasta mí. ¿Sabes de lo que estoy hablando?”. Neo levanta la mirada y dice: “¿De la Matrix?”. Morpheus, ya abierto a asumirlo como su discípulo, entrega una descripción rabiosamente althusseriana:

¿Te gustaría saber lo que es? Matrix nos rodea, está por todas partes, incluso ahora en esta misma habitación. Puedes verla si miras por la ventana o al encender la televisión. Puedes sentirla, cuando vas a trabajar, cuando vas a la iglesia, cuando pagas tus impuestos. Es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad [...]. Que eres un esclavo, Neo. Igual que los demás, naciste en cautiverio, en una prisión que no puedes ni oler ni saborear ni tocar. Una prisión para tu mente. Por desgracia no se puede explicar lo que es Matrix. Has de verla con tus propios ojos [y abriendo un pastillero, Morpheus dice]: Ésta es tu última oportunidad. Después, ya no podrás echarte atrás. Si tomas la pastilla azul, fin de la historia. La historia acabará, despertarás en tu cama y crearás lo que quieras creer. Si tomas la roja, te quedas en el País de las Maravillas y yo te enseñaré hasta dónde llega la madriguera de conejos (Wachowski Sisters, 1999).

La analogía a una cámara oscura que genera una ilusión representativa en términos fetichistas es evidente. Luego de toda esta *matrix* psicoanalítica-filosófico-política, en literatura por proceso de producción tendríamos que entender dos cosas:

- a) Sus condiciones de realización extratextuales (por ejemplo, y otra vez ateniéndonos a Foucault y a disciplinas como la sociocrítica y los estudios culturales, la creación individual o colectiva de un *autor*, en tanto función del discurso; las modificaciones del manuscrito original; los filtros editoriales; los contextos de apoyo o censura debido a razones académicas o políticas; y otros factores enumerados desde Pierre Bourdieu hasta Stuart Hall); y
- b) Sus condiciones de realización intratextuales (todos los recursos con los que se provee un texto para ir a afectar ese exterior: su transparencia lingüística, que, hablando con propiedad jakobsoniana, trata de hacer pasar por *referencial* lo que

realizar apariciones públicas como persona transgénero y con un nuevo nombre, Lana. Hacia 2012, Larry se convirtió definitivamente en transexual, a la que le siguió su hermano Andy (ahora Lilly) en 2016.

es estrictamente *poético*; sus referencias culturales oportunas; su retórica; sus potenciales procesos de verosimilitud; etcétera).

Es en este último punto donde habría una fuerte tarea por desarrollar. Y, se insiste, no por un asunto que provenga de un trabajo de negatividad de la teoría, sino por un fenómeno presente en la misma textualidad artística desde hace muchos años y que desde el siglo XX se conoce bajo el nombre de metaliteratura.

Se trata de un correlato a la función metalingüística de Roman Jakobson, donde el enunciado fijaba su atención en su propio código, es decir en los engranajes que le permiten operar como lenguaje. Jesús Camarero, en un libro llamado justamente *Metaliteratura*, apuntala el fenómeno como “una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales propios de la escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas a la obra literaria” (2004: 10). Camarero redondea su definición con palabras que resultan clarificadoras: “el texto literario nos ofrece la doble posibilidad de configurarlo en nuestro análisis como entidad de pensamiento, de razón (elaboración intelectual) y como entidad de acción (comunicativa, vital, interpretativa)” (10). Este asunto es histórico: desde la irrupción de las vanguardias a principios del siglo XX se hace manifiesto un asunto que Shakespeare, Cervantes y Flaubert ya estaban trabajando: el momento de crisis al que se ve sometida toda referencialidad en el arte. “El signo se vuelve autotélico”, continuará Camarero, “y, además de referir aquello que corresponde a cada palabra en el nivel semántico, refiere también el proceso mismo de construcción” (47).

Al decir de Xavier Rubert de Ventós, el arte contemporáneo adquirió estatuto de “ensimismado”. Dalí pintándose a sí mismo para verse pintando; Elizondo escribiéndose a sí mismo para verse escribiendo; Woody Allen, con otro nombre pero sin maquillaje, haciendo de cineasta para verse construyendo filmes. De pronto, la metaliteratura se convirtió en una manera de entrar en el taller de orfebrería y descubrir los recursos con los que se llega a hacer *poesis*, en cualquiera de las disciplinas artísticas. Es aquí donde debe establecerse la primera piedra crítica, pues el término metaliteratura desde entonces comenzó a utilizarse con una laxitud asombrosa. Y es que equivocadamente se ha reconocido como metaliterario el simple hecho de que aparezcan personajes escritores o lectores, referencias literarias u objetos vinculados al ejercicio escritural. Hay que tener cuidado, pues es posible confundir con una facilidad pasmosa el ejercicio de negatividad metaliteraria con la literatura en tanto tópico. Tal como se fijara en la literatura latina, la historia solamente ha hecho reescritura de tópicos: el viaje, el amor, la traición, la muerte; y

los pormenores de la escritura podrían ser un tópico más, sin tener ningún interés de prestar su autorreferencialidad como herramienta des-ideologizante (sino muy por el contrario).

Enrique Vila-Matas, en su ensayo “La metaliteratura no existe”, esgrime precisamente este punto:

La literatura no tiene ninguna relación con la realidad. Como decía Manganelli, la realidad es una palabra que encubre una intimidación moral del lenguaje. El concepto de realidad es una amenaza, pero no es un concepto. La literatura no tiene relación con la realidad como tal, es una realidad en sí misma. Para mí, la literatura tiene sus relaciones, su sentido, su coherencia. La literatura tiene una habitación propia en un lugar extraño, que ni siquiera sabemos si existe (2002).

Hoy en día, con tanto cuento hablando de cuentistas que escriben cuentos y películas que exponen de manera pomposa la realización cinematográfica, hay que reparar especialmente en esto: hay ficciones que trabajan sus pormenores de creación como parte de un motivo literario, provocando con ello una nueva ilusión (de ahí que se necesite este enfoque de crítica ideológica para salirnos de lo literario, con el único fin de volver a él). ¿Qué toca hacer, pues? Rehabilitar la metaliteratura como arma ideológica.

4. La des-fetichización literaria: Una propuesta de análisis.

El análisis metaliterario debería, pues, *desutopizar* y *desfeticitizar* el fetiche literario: tratar de poner de relieve al interior de la textualidad misma los elementos que explicitan el hecho de que se está al interior de una ficción performativa. Finalmente, se trata de construir, con la ayuda de la teoría de la literatura, un modo de reconocer si verdaderamente el texto trabaja lo metaliterario como tópico y representación ilusoria (es decir, si apunta a la construcción de un modelo, una visión del ejercicio literario y sus pormenores como utopía); o bien interpone la estrategia metaliteraria en la transferencia hacia el receptor, precisamente para que el efecto sea el de una ruptura de expectativas, un cortocircuito.

Esta metodología podría basarse, inicialmente, en tres puntos:

1. Revisar minuciosamente el análisis ideológico primordial, que tanto para el marxismo como para el psicoanálisis resulta similar: la desfeticización como procedimiento retroactivo para explicar no el contenido que oculta la forma (tanto del sueño como de la mercancía), alejándose de los maniqueos análisis de estructura-fondo, o denotación-connotación; sino explicar el por qué “los

pensamientos oníricos latentes han adoptado esta forma”; y por qué “el trabajo asumió la forma del valor de una mercancía” (Žižek, 2001: 35).

2. Resignificar algunas nociones de la teoría de la literatura de principios del siglo XX. Si bien el formalismo ruso parece hoy una corriente superada, no puede pasarse por alto un asunto fundamental, enraizado en su propuesta desde las primeras fases: su interés por autores que “revelaban los recursos”, es decir que exponían no sólo el resultado literario, sino sus pormenores (si cabe la analogía: que no sólo presentaban la película como obra finalizada, sino todo su *making of*). De esta manera, cuestiones que antes caían en el ámbito del ensayo literario (por ejemplo, *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe, o *Del cuento breve y sus alrededores* de Julio Cortázar), son resaltadas en los propios textos de ficción, forman parte constitutiva de su proceso de representación. Tanto el concepto de *ostranenie* de Viktor Sklvoski como los de temática y motivación de Boris Tomashevsky podrían reciclarse, sobre todo cuando enseñan que las estrategias centrales de corrientes como el realismo se basan, precisamente, en disfrazar su artificialidad, fingir que no existe ningún tipo de representación semiótica entre el texto y la realidad que se quiere mostrar.

Asimismo en este punto, es posible recurrir a procedimientos como el que sistematizó Bertold Brecht, en su reconocido ensayo *El pequeño órgano*, y conocido vulgarmente como “distanciamiento” (*verfremdungseffekt*). En estos 77 puntos, en los que expone su *ars* poética, Brecht recurre a Freud para insistir en el procedimiento des-ideologizante anteriormente descrito, y resaltar así el carácter artificioso de la representación artística:

Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante (Freud). El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación (*Einführung*) y sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos son completamente distintos de los nuestros. [...]. Esta técnica permite al teatro adaptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico, a sus representaciones (1970: 42).

3. Y, finalmente, tomar en cuenta los antecedentes y consecuencias del postulado de Julia Kristeva en torno al *ideologema*. Se sabe que la puesta en orden que pretendió realizar Gérard Genette con *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* en torno

a la intertextualidad pasa por alto precisamente el análisis ideológico. Para Kristeva, el intertexto iba más allá de un estatuto o reconocimiento co-presencial: es innegable asumirlo como una crítica más cercana al marxismo y al psicoanálisis si tras su propuesta queda latente la llamada “teoría del discurso ajeno”, de Valetin V. Voloshinov, y el uso del dialoguismo, de Mijaíl M. Bajtín, según el cual cada enunciado reiterado es un enunciado refractado, social, persuasivo, retórico, plenamente ideológico. Por eso Kristeva definió el ideograma como “aquella función intertextual que puede leerse a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales” (Kristeva, 1982: 16), entendiendo que el texto de “destino” nunca es transparente, que en su interior se mixturán o se repelen una serie de discursos confluyentes. Es más: en “Para una semiología de los paragamas”, analizando la novela *Nombres*, de Phillipe Sollers, Kristeva entrega su particular noción de *literatura*, oponiéndola a la de *escritura*. Dice ella que existen lenguajes enmarcados en un circuito legible de comunicación; poéticas, dramas o narrativas que fluyen dentro de un canal archiconocido de producción y recepción. Pero hay otros donde lo enunciado no quiere entrar en ningún circuito de comunicación, desplazándose al margen y generando una ilegibilidad que pone a prueba cualquier ejercicio interpretativo. Tal sería el caso de la poesía de Rimbaud o Mallarmé, o del trabajo sobre el significante, que en 1939 llevó a cabo James Joyce con el *Finnegans Wake*. Una escritura de esta naturaleza, que más que significar queda en proceso de lo que ella llamaba *significancia*, da origen a sus conocidas nociones de *fenotexto* y *genotexto* (un flujo textual que no está fijado aún y que representa todo un conjunto de posibilidades; una efervescencia creativa antes de que las palabras tomen su cariz definitivo en el texto impreso) y *texto materialista* o *rojo*: un texto eminentemente revolucionario, político, que pretende hacer ver de qué manera se estructura, con ineludibles signos del pasado, un artificio escritural y así suspender su efecto ideológico en el contexto del receptor.

Esto, por supuesto, es sólo una declaración de principios, y habría que analizar en cada caso particular de qué manera se encuentra trabajada la metaliteratura. En la literatura hispanoamericana, hay textos que en su proceso de representación crean desniveles, disonancias, dubitaciones, mediante los cuales se logra entrever un texto que autorreflexiona sobre su condición. Por ejemplo, *Novela como nube*, de Gilberto Owen, donde, en un momento, la autorreflexión del texto sobre su propia manufactura se vuelve estrategia para que el lector asista al desvanecimiento de la ilusión *literutópica*. Se cita un pasaje, el fragmento 18, inserto en el cuerpo mismo del relato y no como *addenda* explicativa al comienzo o al final:

18, unas palabras del autor

Me anticipo al más justo reproche, para decir que he querido así mi historia, vestida de arlequín, hecha toda de pedacitos de prosa de color y clases diferentes. Sólo el hilo de atención de los innumerables lectores puede unirlos entre sí, hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta, soy muy mediando alambrista.

Diréis además: ese Ernesto es sólo un fantoche. Aún no, ¡ay! Apenas casi un fantoche. Perdón, pero el determinismo quiere, en mis novelas, la evolución de la nada al hombre, pasando por el fantoche [...]. Ya he notado, caballeros, que mi personaje sólo tiene ojos y memoria; aun recordando sólo sabe ver. Comprendo que debiera inventarle una psicología y prestarle mi voz (Owen, 170-171).

O bien, en un contexto más reciente, la propuesta de Enrique Vila-Matas que, desde *Historia abreviada de la literatura portátil*, viene provocando estos efectos de distanciamiento a través de recursos como narradores irónicos con el propio oficio de narrar (*París no se acaba nunca*, *Una casa para siempre*); la presentación de las costuras literarias, o *making of*, del mismo relato que se está leyendo (*El mal de Montano*); la posibilidad de construir otro canon, siempre escéptico con el ejercicio literario (*Doctor Pasavento*), etcétera. En la misma línea se encontraría el ejercicio del argentino César Aira, sobre todo cuando en sus cuentos (como “A brick Wall”, “El cerebro musical” o “El todo que surca la nada”) elabora compulsivamente la historia de siempre (un niño que sale de Pringles para acabar en Buenos Aires y ahí hacerse escritor, hacerse rico, hacerse monja, etcétera), pero manteniéndola suspendida como discurso ficcional, y no mimético, al exponer entre líneas su propia poética en términos de desplazamiento (está ahí, se comenta apenas, pero no acaba por desarrollarse). Finalmente, en este catastro inicial habría que mencionar, también, algunas zonas de la obra de Roberto Bolaño, quien reiteradamente presenta a la literatura en su esfera de antítesis: personajes que han renunciado a escribir (como Henri Simone Leprince, el narrador del cuento “Sensini” o los mismos realvisceralistas de *Los detectives salvajes*) y por tanto los argumentos son movidos erráticamente, ya que no hay una entidad que fije coordenadas precisas de emancipación argumental. Así mismo, la estrategia de narradores negligentes, que se distancian de lo que cuentan (en la clásica fórmula “X le contó a Y e Y me contó a mí que...” o que son incapaces, por voluntad, de comprobar documentalmente lo que se cuenta (como en el cuento “Laberinto”, donde sólo se especula a partir de una fotografía; o “Vida de Anne Moore”, en el que el narrador duda constantemente de que los hechos fueran como se están enunciando); hasta llegar a la propuesta más arriesgada, *Amberes*, que supone revolverse contra todos los recursos que le dan a la literatura su estatuto orgánico y su posibilidad de ser. El de Bolaño es un caso parecido al de Owen: el narrador de *Estrella distante*, tras presentar al enorme personaje de Carlos Wieder y sus peripecias como torturador y poeta

aéreo, se interrumpe en mitad de la novela y dice: “Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar” (Bolaño, 2005: 138).

Estos son tres casos que importan mucho, porque trabajan la metaliteratura en la segunda dimensión olvidada: dejando ver, parcial o totalmente, esa ideología, al poner en evidencia las condiciones de producción del texto. Se ha dicho que estos autores sabotean las pautas de creación literaria, delimitadas por el canon y los géneros literarios (cuestiones que también funcionan como utopía, como mandato). De ahí que en varios textos considerados “metaliterarios” lo que hacen es, por ejemplo, hibridar los géneros y armarse un canon propio (Vila-Matas) o bien rarificarlo con textualidades anticanónicas (la incorporación de géneros B o marginales, en Bolaño). Tanto Vila-Matas como Aira y Bolaño trabajan con las trampas de la ficción, entregando inicialmente un texto literario a usanza para luego introducir un giro autorreflexivo, en términos de que el texto “se mira a sí mismo” como una autonomía, poniendo en suspenso su conexión con la realidad de la que supuestamente salió y a la que irá. En esta línea, habría que observar muy de cerca el trabajo de escritores como Mario Bellatin (*El libro uruguayo de los muertos*), Fabián Casas (*Los lemmings y otros*) y Alejandro Zambra (*La vida privada de los árboles*).

Se trata de aportar, por el momento, una herramienta para enfocar mejor un fenómeno que la propias letras hispanoamericanas han entregado en las últimas décadas: que la literatura, acostumbrada a mostrar pero no a mostrarse, tiene en la metaliteratura su posibilidad de revelar los códigos, sus técnicas. La idea es continuar articulando una serie de metodologías en donde se promueva, por un lado, el análisis ideológico; y por otro, el reconocimiento de elementos que tal vez el mismo texto presente, como las auto-parodias, las metalepsis, las autorrepresentaciones y los *mise-en-abîme*. Y finalmente, ya sin *close-readings*, sin estudios de semas aferentes y ejes actanciales, seguir defendiendo un análisis estrictamente literario que, al fin, siempre es un análisis estrictamente social.

Bibliografía

Althusser, Louis (1998). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Asensi, Manuel (2009). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.

Brecht, Bertold (1970). *Escritos sobre teatro (tomo I)*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Bolaño, Roberto (2003). *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama.
- Castro Merrifield, Francisco (2011). “Žižek y la teoría del cine. Capitalismo, ideología y lucha de clases”, en Francisco Castro Merrifield, Pablo Lazo Briones (comps.). *Slavoj Žižek: Filosofía y crítica de la Ideología*. México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, Jacques (2005). *De la gramatología*. México. Siglo XXI.
- Flaubert Gustave (2008). *Madame Bovary*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós-UAB.
- Freud, Sigmund (1996). *Obras completas (tomo II)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1169-1237.
- Giménez Gatto, Fabián (2011). *Erótica de la banalidad. Simulaciones, abyecciones, eyaculaciones*. México: Fontamara.
- Jakobson, Roman (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Kauffman, Linda S. (1998). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos* (Trad. Manuel Talens). Madrid: Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia.
- Kristeva, Julia (1982). *El texto de la novela*. (Trad. Jordi Llovet). Barcelona : Lumen.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París : Armand Colin.
- Marx, Karl (1987). *El Capital (tomo I)*. México : Fondo de Cultura Económica.
- Marx, William (2005). *L'adieu à la littérature*. París : Minuit
- Owen, Gilberto (1979), *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. París: Hachette.
- Vila Matas, Enrique (2002). “La metaliteratura no existe”. *Letras Libres*. [<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-metaliteratura-no-existe>], consultado: 5 de diciembre de 2016.
- Wachowski Sisters. *The Matrix*. Estados Unidos: Warner Brothers, 1999.
- Žižek, Slavoj (2001). *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI.

_____ (2010). “Un Buda, un hámster y los fetiches de la ideología”, en *Žižek en español! (sitio on-line)* [<http://Žižekspanish.wordpress.com/2010/06/26/un-buda-un-hamster-y-los-fetiches-de-la-ideologia/>]. Consultado: 5 de diciembre de 2016.