

Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispano- americana contemporánea

Jean-Claude Villegas*
Universidad de Borgoña

Resumen

Partiendo de una definición amplia de la metaficción, el presente trabajo se propone dibujar una posible cartografía de la metanarrativa hispanoamericana contemporánea y a su vez preguntarse sobre las relaciones que dicha práctica mantiene con el estatus del escritor y su lugar en la sociedad contemporánea, con las prácticas de lectura y de consumo de la ficción, con el surgimiento de nuevas formas de escritura y comunicación y con las pautas y exigencias de la escritura posmoderna.

Palabras clave

Metaficción - Literatura Hispanoamericana Contemporánea - Autorreflexividad - Autoficción - Figuraciones Autoriales.

Abstract

Departing from a wide definition of the metafiction, the present work proposes to draw a possible cartography of the Spanish-American contemporary metanarrative and to wonder on the relations that the above mentioned practice supports with the status of the writer and his place in the contemporary society, with the practices of reading and of consumption of the fiction, with the emergence of new forms of writing and communication and with the guidelines and requirements of the postmodern writing.

Keywords

Metafiction - Spanish-American Contemporary Literature - Auto-reflection - Autofiction - Represented Author

Resulta una perogrullada subrayar hoy en día la omnipresencia de procedimientos metaficcionales en la literatura actual, de la misma manera que resulta una evidencia constatar su vigencia desde la conformación misma de la literatura, desde la aparición de la novela, lo cual nos conduce inevitablemente a apelar a Cervantes como a una de las posibles figuras precursoras de dichos artificios. Si el ingenioso recaudador de impuestos en su tiempo lo ha inventado todo, no queda lugar a dudas tampoco de que la conciencia crítica del uso de tales procedimientos, su análisis y su acercamiento teórico son fenómenos característicos de nuestro siglo XX; más todavía, el empleo sistemático de tales procedimientos hasta la saturación puede aparecer entre otras cosas como una de las características de la escritura posmodernista (Rodríguez: 1995). Mientras la crítica acuña el concepto y el término de metaficción a partir de 1970, se multiplican cantidad de novelas que incluyen un tipo de personaje que fomentará hasta el extremo un posible juego metaficcional. Me refiero a “la irrupción de un tipo de personaje que luego hará su agosto, o sea el protagonista que es intelectual, un creador, un artista, un novelista”. Con esta cita de Santos Sanz Villanueva nos deslizamos ya a uno de los aspectos más vistosos de los procedimientos metaficcionales, a saber: el escritor como personaje de la obra que, si bien entronca con lo que podemos aceptar como uno de los aspectos centrales del uso metaficcional, no cubre ni mucho menos la totalidad del tema. Atinadamente recordaba Antonio Gil González en un encuentro que organizáramos en la Universidad de Borgoña (cuyas actas están próximas a publicarse): “ni toda manifestación metafictiva supone necesariamente la representación narrativa del *autor*; ni, por el contrario, cualquier figuración autorial en un relato (en el que un personaje o incluso su protagonista sea un escritor, como podría ser un músico o un ferroviario), instituye nece-

sariamente la especularidad, autoconsciencia o reflexividad sobre el conjunto del texto”.

Ahora bien, si en el campo español resulta inevitable apelar a Cervantes, en el campo hispanoamericano resultan ineludibles las referencias a Macedonio Fernández y a Jorge Luis Borges. Tanto Macedonio como Borges demuestran tener no sólo una clara consciencia del quehacer literario, sino que juegan con ello hasta los más extremados matices y dibujan su propia concepción de la literatura, jugando con la figura de un autor enfrentado a su obra creativa, un demiurgo creador de universos que borra los límites entre realidad y ficción, padre de personajes inasibles o forjador de objetos literarios soñados que terminan invadiendo nuestra cotidianidad.

Éste es uno de los caminos abiertos que irán explorando tras ellos en la escritura contemporánea figuras tan significativas como por ejemplo el propio Cortázar, Ricardo Piglia, Juan José Saer o César Aira, en el marco argentino; o, saliendo ya del marco nacional, los chilenos José Donoso y Roberto Bolaño, los mexicanos Carlos Fuentes, Salvador Elizondo o Sergio Pitol. Y podríamos añadir nombres de más reciente aparición como Mario Bellatín, Rodrigo Fresán o Leonardo Valencia.

Si retomamos ahora las acertadas clasificaciones llevadas a cabo por el mismo Gil González y su equipo en el artículo abierto publicado en *Wikipedia* bajo la voz “Metaficción”, señalaremos cuatro o cinco instancias o caminos posibles de escritura metaficcional diferenciables en la escritura hispanoamericana contemporánea, caminos o senderos que por supuesto comportan sus bifurcaciones, sus desvíos, sus cruces o vías alternativas o paralelas, senderos al fin y al cabo que se bifurcan pero que nos permiten ir ejemplificando.

El primer camino, como es de prever, parte pues

del autor e integra cuantos textos comportan alusiones a o presencias *del* autor, reflexiones sobre la autoría, desdoblamientos o efectos de especularidad, representaciones del acto de escribir. Lo cual significa, como ya lo hemos señalado, la irrupción masiva en la obra misma, y por ende en la producción contemporánea, de todo lo que concierne al oficio de escritor y acarrea este interrogante que no vacilaba en plantear el año pasado una revista literaria francesa, *Le Magazine littéraire*: ¿es el escritor un personaje de novela como los demás?

Como ejemplo primero y paradigmático de dicha categoría podríamos traer a cita este conocido fragmento de Salvador Elizondo (1972), que figura también como epígrafe de apertura en *La tía Julia y el escribidor*:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaria escribiendo que me veo escribir que escribo.

La consciencia por parte del que escribe de lo que supone el acto de escribir, sumado a las necesidades y leyes del ya asentado oficio, generan entonces en la obra misma la autorreflexividad así como el desvelamiento de las dudas y las vacilaciones del escritor, el relato de su trabajo cotidiano de escritura, de sus trucos y de sus modelos cuando no de sus dificultades con la empresa editorial, con su agente literario, con los críticos o con posibles lectores. Esta representación primera evoca claramente la imagen de Pollock

bailando con brocha en mano frente a su lienzo, o del clásico Velázquez en su taller, o más todavía, del Gustavo Courbet de *Bonjour Monsieur Courbet*, intentando plasmar en el cuadro su independencia de artista frente a su mecenas. De esta forma también nos toca interpretar el canónico ejemplo del *Quijote*: lo que Cervantes esboza mediante su personaje son menos las premisas de una especulación metaficcional o un sencillo juego literario conceptual que la rotunda afirmación de su propiedad intelectual ante el plagio evidente que le toca asumir y amenaza con multiplicarse.

Este desvelamiento de las dudas o de los dilemas “profesionales” o incluso de los conflictos que genera la profesión es más patente en aquellas obras que remiten a la categoría llamada “autoficción”, obras donde aparece como protagonista un escritor escribiendo, reflejo directo, abiertamente señalado o levemente encubierto del autor cuyo apellido figura en la tapa del libro. Dentro de esta línea situaremos *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, gran parte de la producción de Bryce Echenique (*La vida exagerada de Martín Romaña*, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, *Reo de Nocturnidad*), *El jardín de al lado* de José Donoso y entrando ya en producciones más recientes *Perder es cuestión de método* o *El complejo de Ulises* de Santiago Gamboa.

Me atrevería incluso a insinuar, sin citar ya ejemplo alguno, que la metaficción, en esta vertiente, puede ser una forma de ocultar una incapacidad creativa, un momento de duda o sequía, cuando no una dificultad técnica de plasmar en la escritura un mundo inasible, ciñéndose tan sólo de esta forma el autor a la expresión de dichas dificultades, es decir al material más íntimo que el escritor tiene a mano. El peligro evidente está en que este recurso de escritura vaya invadiendo de forma desproporcionada el espacio textual hasta ocultar la propuesta argumental inicial. La metafic-

ción actúa entonces como máscara y, si bien puede ser un espléndido procedimiento para mentir las verdades que el escritor pretende desvelar, puede también quedarse en ocultamiento de una excesiva opacidad y al fin y al cabo en un obstáculo al desarrollo creativo.

El segundo camino que cabe señalar en la llamada metaficción queda centrado sobre la obra misma, con sus efectos de *mise en abyme*, la obra dentro de la obra, y en otra vertiente o sendero, toda reflexión sobre el proceso creativo e incluso, a veces, el puro juego especulativo. Claro ejemplo de ello nos ofrece Macedonio Fernández en lo que no pasa de ser para él más que un proyecto de novela: *Museo de la novela de la Eterna*, libro que, no lo olvidemos, en ningún momento Macedonio Fernández pretende ofrecer a la imprenta o a un posible lector: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando «vida»” (38). La afirmación es rotunda: la novela no es reflejo de la vida, tiene que revelar su condición de artefacto.

La tercera senda que se perfila en la producción metaficcional tiene que ver con los personajes, su autoconciencia como personajes, su intervención posible en el proceso creativo. Y seguidamente pondremos otra vez como ejemplo a Macedonio con la necesaria sonrisa que conllevan estos tres fragmentos:

—¿Cuándo encontraré para mí el gran novelista!
—¿No lo habrá hallado ya usted aquí?
—Pero fíjese que su novela no sea con «cierre hermético» sino con salida a otra, porque soy personaje de transmigración (63).

No pasean en mi novela ni Pedro Corto que quería leerla primero para figurar en ella (85).

[...] Ni pasea tampoco Nicolasa Moreno que aceptaba fi-

gurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir (86).

El cuarto sendero remite al lector y al acto de leer. Implica éste en algunos casos la presencia de una teoría del acto de leer dentro de la novela misma o su puesta en práctica en el proceso diegético. Puede incurrir en la inserción dentro de la novela misma de un diálogo con el lector o en la expresión de la voluntad del mismo de intervenir en la diégesis o en su inserción a su pesar. También este aspecto lo encontramos en Macedonio (habrás notado lector de estas líneas que Macedonio Fernández es tan nuestro e íntimo, a pesar de sus denegaciones de existir como escritor, que siempre que se alude a él es por el nombre más que por el apellido: así, solemos hablar de *Borges*, pero en su caso decimos *Macedonio*):

La verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no « personajes », por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída. (265).

De lo que aquí se trata es de la ejecución de lo que viene a ser el meollo mismo del procedimiento metaficcional, a saber, ese borrar las fronteras entre realidad y ficción, entre persona y personaje, ese infundir en el lector un sentimiento perturbador que le haga dudar de su propia realidad: “Lo que yo quiero es ganarlo a él [el lector] de personaje, es decir que por un instante, crea él mismo no vivir” (39).

Dichos mecanismos, someramente clasificados hasta

ahora, no son los únicos identificables de lo que se denominaría metaficción y este esbozo conlleva de inmediato la necesidad de matizar y de entrecruzar estos supuestos caminos y procedimientos. A pesar de la evidente complejidad del tema, todo ello al fin se centra sobre un esquema más reducido todavía, tan sólo en tres polos, y en dos procesos simétricos en torno a un objeto que es el que nos toca visitar: el libro.

En el centro está el libro, objeto de consumo, producido por un productor y recibido por un consumidor, objeto de papel lanzado al mercado y bien simbólico, portador de múltiples sentidos; es decir un objeto real y virtual a la par, como diríamos hoy, que se realiza dos veces: en un acto de compra y en un acto de lectura. Gran parte del problema radica en esta dualidad, en esa condición inasible del libro-obra y en este doble intercambio entre escritor y lector, diálogo y consumo, que se realiza sea de forma inducida, pasiva o al contrario, de manera activa y consciente.

En un tiempo primero, un pasado, el de la producción, está pues el que escribe: un *posible escritor* o un *escritor consagrado*, el cual en un espacio de tiempo que puede durar de unos meses a varios años (no por nada se habla de los demonios o fantasmas del escritor) configura lo que será un libro *posible* (con todas las dudas a cuestas: ¿encontrará editor?, ¿convencerá a su agente?, ¿reunirá el presupuesto necesario para costear la edición?).

En un tiempo segundo, que parte de la concreción de dicho desafortunado proyecto y que puede durar desde unas semanas (lo que dura una novela antes de ser retirada de las ventas) hasta la eternidad (que garantizan los panteones literarios), está el que ha escrito, el *autor* de un libro palpable asequible a sus reducidos o innumerables lectores. Evidentemente entonces es el lector quien actúa en este tiempo segundo, para darle al libro mercado, al autor sus derechos

(*royalties*) y a la obra su sentido.

Y creo yo, insinúo, que muchos de los procedimientos metaficcionales se dan precisamente cuando estos dos espacios temporales se entrecruzan, cuando el tiempo de la lectura penetra el tiempo de la escritura o viceversa, cuando se borran las fronteras entre dos tiempos enfrentados. Entonces se dan y se producen todos los desdoblamientos y todos los espejismos. Este juego se puede también ir complicando al introducir en la ficción misma a otros autores además del que firma el libro, a otros libros diferentes al que se está leyendo, es decir abriendo otro sendero paralelo, el de la intertextualidad. Y por fin, a pesar de las denegaciones de muchos, todo ello se complica, se quiera o no, con las cuestiones del mercado, de las prácticas de lectura y de la formación del gusto. Aquí estamos nosotros analizando y gozando de metaliteratura y contribuyendo de esta forma a su expansión, hasta límites que tal vez rayen en puro esnobismo intelectual. Ahí están las editoriales adueñándose de una veta determinada después de haberla tal vez ignorado y rechazado, fomentando a su vez, por un efecto de *boom-rang*, una producción que finalmente sí se vende. Ahí están los lectores buscando nuevos placeres, emociones singulares, y ahí están los escritores noveles que aspiran a ingresar los panteones del éxito frente a los talentos consagrados que no consienten en renunciar a su espacio de expresión dominante. Es decir: el sendero de la creación literaria se cruza con las rutas de la práctica editorial y de los hábitos de lectura. Sugiero al respecto, como pista de reflexión sobre el tema, que la profesionalización del escritor que fue desembocando en su sacralización (*le sacre de l'écrivain*, tan tardío por supuesto en el ámbito hispanoamericano) y terminó incurriendo en la desaparición del autor (*la mort de l'auteur*) vuelve a resurgir en estas últimas décadas en todas estas formas de autorreflejo y de creación metaficcional.

Todo ello tal vez con una fuerza correlativa a su excentricidad, con una intensidad inversamente proporcional, dirían los matemáticos, a la distancia que les separa de los centros de producción cultural hegemónicos (Casanova: 1999). Aclaro al respecto que ambos vocablos *escritor* y *autor* no cubren para mí el mismo espacio de significación, si bien se pueden usar y los ha usado la crítica como sinónimos. El término *autor* apunta hacia la obra realizada y la noción de propiedad literaria, mientras el vocablo *escritor* señala más bien la acción misma de escribir. De esta forma se podrá decir “leer Borges” como titula uno de sus ensayos Mario Goloboff, expresión en la que el patronímico se ha sustituido a la obra misma. Esta peculiar relación que une un patronímico a una producción textual se concretiza en el campo de la ley, el de la propiedad intelectual, conllevando la noción de derechos de autor, noción aparecida tras el auge de la novela decimonónica en Europa con la Convención de Berna del 9 de setiembre de 1886. Firmada entonces por 164 naciones, dicha convención abre paso a la profesionalización del escritor y sella su sacro porvenir. La autoría por supuesto tampoco se reduce al ejercicio literario, sino que remite a todas las producciones intelectuales o artísticas. En cambio, el vocablo *escritor* remite claramente a una persona de carne y hueso, a una profesión, con toda su tecnicidad y sus posibles procesos de aprendizaje, con sus dificultades de existencia desveladas a veces en la propia escritura.

Un cuento ya clásico, que Roberto Bolaño publica en *Llamadas telefónicas*, “Sensini”, se sitúa en el cruce mismo de estas nociones de autor/escritor. Con obra ya publicada, Bolaño, el firmante del cuento, proporciona al lector la imagen de un autor consagrado y así lo asevera la tapa y la contratapa del libro. No obstante, una lectura del cuento en un nivel diríamos “elemental” configura a un escritor debutante con dificultades económicas, obligado a trabajar en

mil oficios e intercambiando *trucs* del oficio –cómo ganar dinero concursando en premios literarios– con otro autor, consagrado literariamente pero –económicamente hablando– sin recursos. Mediante la inclusión de estos dos personajes de escritores –el narrador en primera persona remite pues claramente a Bolaño, mientras Sensini evoca a Antonio di Benedetto– se perfila y dibuja la crítica burlona de un sistema de premios literarios vigente en España y, de forma más amplia, de este torcimiento o desvío de la llamada institución literaria. Pero, como lo sugiere Ricardo Piglia en su teoría del cuento (un cuento cuenta dos historias, una visible y otra invisible), lo fundamental del relato tal vez no sea esto; no es esta forma visible que retoma la prensa en la actualidad y subraya el mercado (sacando a publicación recientemente uno de los cuentos de concurso de Bolaño como para asentar el carácter autobiográfico del relato). La parte invisible del cuento aflora al final y es mucho más que una simple sátira del mundillo provinciano. Es en realidad la expresión de la soledad del escritor en el exilio; es la escritura de la desesperanza de un padre por su hijo desaparecido; es, como en gran parte de la obra de Bolaño, la denuncia del mal.

Como contraejemplo y fuera de cualquier emoción, acercamiento ético o sutil testimonio de índole política está esta pequeña novela de Fernando Iwasaki cuyo título provocativo basta para situarla: *España aparta de mí estos premios*. El libro es un *joke* literario, un juego, un pastiche de informes de jurados de cuentos completados por los presuntos cuentos premiados, que retoma en parte la temática aparente propuesta por Bolaño. La perspectiva no obstante dista mucho de asemejarse. Tal vez la contraportada nos sirva para medirlo:

Iwasaki no sólo demuestra que es posible ganar siete premios literarios con el mismo relato sino que resulta mucho

más sencillo convertirse en vasco, andaluz o catalán siendo nipón antes que ultramarino. Por eso España, aparta de mí estos premios es un homenaje al Concursante Latinoamericano Desconocido y al mismo tiempo quiere ser un preámbulo a las instrucciones para cazar premios “bú-falo” en España, donde sólo hay que seguir al pie de la letra las recomendaciones de Groucho Marx: “Los grandes éxitos los obtienen los libros de cocina, los volúmenes de teología, los manuales de cómo hacer y los refritos de la Guerra civil”.

Lo cual nos plantea una duda tremenda que nos toca enfrentar con un sector importante de la producción literaria de hoy: ¿qué hay de la conciencia social, del compromiso, de la capacidad de denuncia, de la construcción memorial; qué del testimonio, qué de todos estos temas y valores que con el derrumbe de las ideologías y la afirmación de la posmodernidad y de la *cibersfera* suenan como anticuados y parecen haberse disuelto en un afán de hibridación genérica, de fragmentación, autorreflexividad, auto-reflejo, deslocalización, globalización? ¿Donde están, diría Bolaño, los Sordellos de hoy? Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? “El que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo [...] El Sordello cantado por Dante, el Sordello cantado por Pound, el Sordello del *Ensenhamens d'onor*, el Sordello del *planh* a la muerte de Blacatz” (2000: 27). De la misma forma que se borran las fronteras entre realidad y ficción ¿se estarán borrando las fronteras entre el bien y el mal? ¿Se habrán cancelado los antiguos debates? Agotados ya todos los procedimientos de representación de lo real mediante el ejercicio literario, la metaficción puede aparecer entonces como paradigmática de una producción posmoderna que cuestiona la capacidad del lenguaje a la re-presentación y plantea como preocupación explícita la escritura, única forma de abarcar mediante la fragmentación una totalidad. Viene a

ser entonces la expresión de un desencanto y la conciencia viva de un cambio, el sentimiento de estar en una encrucijada problemática, angustiada y fascinante, la que nos ofrece nuestra sociedad cibernética. Procurando no incurrir en tópicos al respecto, cabe señalar que si la escritura metaficcional aparece en un primer término ligada al mercado, al asentamiento y a la evolución de la profesión de escritor, al cambio de las prácticas de lectura y por fin, tal vez, al declive de las ideologías o al final de la utopías, también está íntimamente relacionada con el avance de la tecnología, con las nuevas prácticas de escritura, y por ende de lectura impuestas en estas últimas décadas por la era informática. A la hora de Internet y de las pantallas por todas partes, que nos obligan a una permanente ubicuidad y a un constante vaivén –si es que se siguen manteniendo las fronteras– entre lo real y lo virtual, es inevitable el surgimiento de nuevos planteamientos en el campo de la literatura. Perfectamente observa Sergio Chejfec a la hora de evocar el placer de la escritura (a mano y con tinta en la blanca y virgen hoja de papel) las repercusiones de la escritura en pantalla en de lo que él llama *el punto vacilante*. Es decir que el trabajo del escritor (trabajo manual, grafológico) ha cambiado y determina por ende otras formas y posibilidades literarias:

Al estar compuesto de protocolos puramente virtuales, exige al autor desdoblarse, adquirir un rol paralelo y ser lector de su propia escritura. En un punto esto es propio de la narración; la novela es el género que inaugura la autorreflexión [...], pero la novedad es que la autorreflexión en la novela encontró en la escritura inmaterial un método, una destreza práctica equivalente a su propia abstracción (2005: 25).

Tal vez tengamos también que revisar con ello los ya clásicos conceptos de lector activo y lector pasivo. La *blogósfera*, que sigue siendo un mundo por descubrir, está cambiando por completo los usos de la escritura pero también de la lectura. La escritura se vuelve inmediata, interactiva, continental. La lectura se vuelve intercambio y coparticipación. Mundo por descubrir, por experimentar, mundo por andar. La respuesta imposible a lo que será la literatura de mañana resida tal vez en un recorrido de estos múltiples caminos abiertos y conjuntamente en una posible superación de todas estas prácticas de escritura. Acertadamente subrayaba Lauro Zavala: “Lo verdaderamente experimental hoy día sería escribir una novela o un cuento que estuvieran exentos de fragmentación y de hibridación genérica” (2006). Y podríamos añadir: de procedimientos metaficcionesales y juegos intertextuales. Este es el nuevo camino que parecen haber tomado escritores como Leonardo Valencia, Leopoldo Brizuela o Andrés Neuman, sin descartar el camino andado pero tomando senderos dispares que, al fin y al cabo, se bifurcan y reencuentran en la superación de todos los avatares y excesos de tecnicismos para al fin y al cabo incluir cualquiera de estos procedimientos, superándolos y volviendo a darle fuerza a su propia creación, a centrarse en el relato, a *contar una historia* y proponer un mundo propio que deja ya de disfrazarse con las máscaras de un espejo sin azogue.

* Jean-Claude Villegas es catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Borgoña (Francia). En la actualidad dirige un seminario sobre representaciones del autor en la narrativa hispánica contemporánea. Es autor de los siguientes libros: *Littérature hispano-américaine publiée en France*, 1987; *Plages d'exil*, 1989; *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, 2007; *Ecrits d'exil*, 2008; *Le roman de Claudio* (novela), 2009.

Bibliografía

- Bolaño, Roberto (1997). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Nocturno de Chile*. Madrid: Anagrama.
- Casanova, Pascale (1999). *La république mondiale des Lettres*. París: Seuil. Traducción española: *La república mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Chejfec, Sergio (2005). *El punto vacilante. Literatura ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, Vitral.
- Fernández, Macedonio (1975). *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rodríguez, Jaime Alejandro (1995). *Autoconciencia y posmodernidad*. Bogotá: Instituto de Investigación signos e imágenes.
- Sanz, Villanueva, Santos (1999). “Los años sesenta: de la renovación a la experimentación”. En Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española 8/1 España contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*. Madrid: Crítica.
- VV.AA. (2010). “Metaficción”, *Wikipedia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Metaficción>
- Zavala, Lauro (2006). “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. En Brescia, Pablo y Tomano, Evelia (coord.). *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma.