

**LA DIMENSIÓN METAFICCIONAL EN *PARA ANTES DEL OLVIDO*, DE  
TOMÁS GONZÁLEZ**

**SERGIO ANDRÉS ZULUAGA C.**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de  
Magister en Estudios Humanísticos**

**Asesora: ALBA CLEMENCIA ARDILA J.**

**MEDELLÍN  
UNIVERSIDAD EAFIT  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
2016**

## CONTENIDO

Introducción.....	3
1. CON LA MUERTE AGAZAPADA: LA OBRA DE TOMÁS GONZÁLEZ.....	8
1.1 LA OBRA PUBLICADA DEL AUTOR .....	8
1.1.1 La saga familiar .....	9
1.2 LOS ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR.....	17
2. LA METAFICCIÓN: CARACTERIZACIÓN Y MODELO DE ANÁLISIS .....	26
2.1 DEFINICIONES DEL CONCEPTO.....	27
2.2 LA METAFICCIÓN COMO MANIFESTACIÓN DE UN ACTO COMUNICATIVO: GIL GONZÁLEZ.....	34
2.3 EL PLANO REFERENCIAL Y LOS MOVIMIENTOS METAFICCIONALES: CLEMENCIA ARDILA.....	38
2.4 LA METAFICCIÓN O LA CÁMARA CON DOBLE PLANO VISUAL.....	42
2.5 TIPOLOGÍA DE LA METAFICCIÓN .....	45
2.6 UN COMENTARIO HERMENÉUTICO PARA REFLEJAR LA MIRADA METAFICCIONAL .....	50
2.6.1 Las etapas del comentario hermenéutico:.....	53
3. <i>PARA ANTES DEL OLVIDO</i> BAJO EL LENTE METAFICCIONAL .....	56
3.1 LEÓN, EL PERSONAJE .....	64
3.2 MEMORIA, OLVIDO Y LITERATURA.....	75
3.3 LA TEMPORALIDAD Y LA JERARQUÍA DE LOS HECHOS EN EL RELATO .....	78
3.4 LA FINALIDAD DE LA ESCRITURA .....	83
3.5 ASPECTOS SOBRE LA RECEPCIÓN LITERARIA EN COLOMBIA A PRINCIOS DEL SIGLO XX.....	86
CONCLUSIONES.....	94
BIBLIOGRAFÍA .....	99

## INTRODUCCIÓN

Tomás González, uno de los escritores más reconocidos de las letras contemporáneas colombianas, cuenta con una creciente recepción de su obra, tanto en lectores como en estudios académicos dedicados a su producción literaria. Con ocho novelas publicadas, dos libros de cuentos y un poemario, la aparición de su novela *La luz difícil* (2011) propició un impulso mediático que vino acompañado de múltiples reseñas y comentarios<sup>1</sup>. Hoy es referente mundial de la literatura colombiana. En general, la crítica periodística y especializada elogia su prosa precisa y profunda. Se hace énfasis, de manera reiterativa, en la relación de su obra con la muerte y los dramas humanos y a menudo se cataloga su obra como una apuesta literaria por la superación del sufrimiento.

En medio de esta avalancha de comentarios, es poco lo que se ha dicho sobre un aspecto que se destaca en varias de sus obras y que motiva esta investigación: lo que el autor dice sobre la literatura. Mediante la elección de temáticas, la construcción de personajes escritores o artistas y la estructura misma de algunas de sus novelas puede rastrearse una concepción particular de la literatura, que se convierte en un asunto clave en la obra de este escritor.

Aunque estas referencias al ámbito literario se hallan en la mayoría de sus obras, tienen más resonancia en *La historia de Horacio* (2000), *La luz difícil* (2011) y de manera particular en *Para antes del olvido* (1987), su segunda obra publicada. Esta novela plantea múltiples reflexiones sobre la literatura, el oficio de escritor y la obra misma, pues se trata de una ficción que nace a partir de los diarios de su tío Alfonso González y en la que el autor se sirve de un personaje escritor para representar el proceso de creación de la novela.

---

<sup>1</sup> Entre los artículos periodísticos más difundidos están: *La redención humana*, de Luis Fernando Afanador (2011); *La memoria inventada*, de John Galán Casanova (2011); *Tomás González*, de William Ospina (2011); *Traducir a Tomás González es más difícil que traducir a García Marquez*, de Nelson Fredy Padilla (2012); *Tomás González: un tímido bañado en letras*, de María Paulina Ortiz (2014); *Notas sobre un escritor*, de Redacción El Tiempo (2015), y *Tomás González desde la niebla*, de Redacción Semana (2015). Sobre los artículos académicos, en el primer capítulo de este trabajo se entrega un recuento detallado.

La marcada inclinación de esta obra por destacar aspectos inherentes a la creación literaria y la manera en que le muestra al lector la representación de su proceso de escritura son características de un fenómeno analizado de manera amplia en las últimas décadas desde los estudios literarios: la metaficción. De modo general, se entiende el término como la manifestación de cierto tipo de novelas que se miran a sí mismas y ponen en cuestión la relación entre la ficción y realidad, con el fin plantear reflexiones sobre el quehacer literario o sobre alguno o varios de los componentes de la obra.

Este campo de estudio se abrió paso en la teoría literaria en la década del 70, de la mano de una tendencia cada vez mayor, por parte de la novelística mundial, de mirarse a sí misma a través de la ficcionalización de sus propios procesos creativos. De este modo, hoy puede hablarse de una teoría de la metaficción en cuyo seno hay una producción consistente y diversa que permite estudiar fenómenos como el señalado en *Para antes del olvido*, a partir de una base conceptual sólida.

Analizar la dimensión metaficcional de *Para antes del olvido* es el propósito de este trabajo investigativo y la pregunta sobre la cual encamina sus esfuerzos es *qué dice la novela sobre sí misma y sobre la literatura*. Esta pregunta se divide en dos cuestiones básicas: *cómo lo hace* y *cuál es el sentido que irradia esta faceta de la novela*.

Analizar una obra literaria desde su dimensión metaficcional no es algo nuevo en los estudios literarios y, como es lógico, los desarrollos teóricos en este campo tomaron forma a partir de la observación del funcionamiento y la propuesta de obras literarias con este rasgo. En Colombia, investigadores como Álvaro Pineda Botero, Jaime Alejandro Rodríguez y Clemencia Ardila<sup>2</sup> han definido la metaficción como categoría de análisis de obras literarias de autores nacionales.

---

<sup>2</sup> Son los tres autores que más se han dedicado al fenómeno de la metaficción, desde el punto de vista teórico, y a los conceptos que de allí se derivan. Álvaro Pineda Botero abrió el camino con *Del mito a la posmodernidad. La Novela colombiana de finales del siglo XX* (1990) y siguió analizando el fenómeno en estudios posteriores. Se trató de un trabajo de largo aliento en el que estudió la literatura nacional desde sus inicios. Jaime Alejandro Rodríguez, por su parte, analizó la metaficción como rasgo de la literatura posmoderna en Colombia en *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana* (1995) y continuó su trabajo en *Posmodernidad, literatura y otras yerbas* (2000). Clemencia Ardila, con *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa colombiana contemporánea* (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)(2014), analiza las obras de

Ninguno de estos autores ha fijado su atención en la obra de González, a la luz de su dimensión metaficcional, pese a que Pineda Botero sí incluyó dos de sus obras (*Primero estaba el mar* y *Para antes del olvido*) en uno de sus estudios<sup>3</sup>, para analizarla en función del distanciamiento que representa con relación a la tradición novelística de los departamentos de Antioquia y Caldas. Se registra un solo estudio crítico con este objetivo y es el *La novela colombiana posmoderna*, de Gina Ponce de León (2011), donde la investigadora explica por qué para ella *La historia de Horacio* es una novela metaficcional y cómo allí se teoriza sobre la escritura de ficción.

En el primer capítulo se exponen los planteamientos centrales de esta autora y se explica por qué no se considera válida su tesis con respecto al funcionamiento de la novela. Al margen de esta consideración, es poco lo que la autora entrega con relación a la propuesta reflexiva de la obra sobre el asunto literario y se observa un interés mayor en comprobar cómo esta puede ser catalogada como posmoderna, a partir de su componente metaficcional. Cabe agregar que esta autora se refiere a *Para antes del olvido* en la introducción de su estudio, pero de ella solo destaca el tema de la nostalgia como uno de sus elementos centrales.

Así, no se registran análisis sobre la novela objeto de estudio, tal como el planteado en esta investigación y además poco se ha dicho en relación con el carácter metaficcional de la obra del autor. Si bien ya se anotó que *La historia de Horacio* y *La Luz difícil* son obras del autor donde este fenómeno es visible, también lo es que en *Para antes del olvido* la recurrencia de los comentarios con los cuales la novela se mira a sí misma y a la literatura, así como la presencia de un personaje escritor que representa el proceso creativo, hacen que el fenómeno encuentre una mayor significación en el sentido de la novela.

Un estudio detallado de las tres novelas supone una aproximación amplia a la obra de este autor y rebaza las pretensiones de este trabajo. Una investigación de estas

---

estos tres autores con base en las estrategias referenciales que utilizan, y en la primera parte de su estudio hace un recuento teórico de la metaficción, desde sus inicios como tema de estudio.

<sup>3</sup>En *Del mito a la posmodernidad. La Novela colombiana de finales del siglo XX* (1990). Posteriormente, en *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004* (2005) incluyó un comentario sobre *La historia de Horacio*.

características haría parte de lo que puede ser una segunda fase investigativa, en la que se abarque la obra del autor en su conjunto y pueda rastrearse la relación que a su vez estas novelas sostienen con sus demás obras.

Para responder a la pregunta sobre qué dice la novela sobre sí misma y sobre la literatura, se desarrolla un análisis interpretativo, desde una perspectiva hermenéutica. La lectura de la novela, en clave metaficcional, permite hacer un “comentario hermenéutico”, como resultado final de este trabajo. Esta noción parte de Mario J. Valdés, quien en *Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos* (1992), propone un modelo de análisis que se considera pertinente para abordar la novela desde este aspecto.

El porqué de esta elección procedimental y el desarrollo de la propuesta de Valdés hacen parte del primer capítulo. Se puede anticipar que dicha elección permite reconocer la intencionalidad del texto, así como el marco circunstancial, histórico y personal del proceso de recepción. De este modo se tienen en cuenta las instancias que hacen del ejercicio interpretativo un acontecimiento, dentro del cual los significados cerrados o las pretensiones de verdad absoluta resultan inocuos.

El presente trabajo está dividido en tres capítulos. El primero es un recorrido por la obra del autor y por los estudios académicos sobre su narrativa. Se entrega un contexto de su producción literaria y de los aspectos que han suscitado interés entre la crítica. En esta parte, se dedica un espacio más amplio al trabajo de Gina Ponce de León, que como ya se dijo, es el único que relaciona el tema de la metaficción con su obra.

En el segundo se exponen las principales definiciones de la metaficción y se establecen los conceptos que sirven de fundamento teórico para el análisis. Concretamente, en este segundo apartado se responden tres interrogantes de naturaleza teórica algunos y metodológica los otros, a saber: qué es la metaficción, cómo se hace visible en la literatura y bajo qué modelo se estudia en esta investigación.

El tercer capítulo se dedica al comentario hermenéutico sobre la dimensión metaficcional de la novela y tiene dos componentes: una explicación, con base en la teoría expuesta en el segundo capítulo, de la manera en que la novela se hace

metaficcional y de las estrategias que emplea para volcar su sentido hacia el mundo de la escritura, y un análisis interpretativo de las temáticas sobre este mismo ámbito que son visibles en la novela.

En esa dirección, se abordan cuatro temas que tratan de aglomerar el sentido de los enunciados metaficcionales hallados en la obra. Se establece que en su faceta reflexiva (1) la novela se enfoca en la relación del olvido y la memoria con la creación literaria, (2) propone una concepción particular de la temporalidad en el relato, (3) sienta una posición sobre la finalidad de la escritura y (4) hace una crítica a la recepción de los movimientos literarios de principios de siglo en Colombia.

Vistas de manera global, estas temáticas son la manera en que esta investigación estructura la refiguración del ámbito literario que la novela propone a través de los comentarios que la hacen metaficcional. La novela tiene una clara focalización en el asunto de la escritura y la propuesta singular que aquí tiene lugar es transitar por cuatro puntos básicos que se consideran válidos para abrir el diálogo sobre este aspecto de la obra. De este modo se hace un aporte nuevo y necesario a la cadena de comentarios sobre la novelística de Tomás González, a través de una mirada que sugiere su misma narrativa y los temas que el autor privilegia.

## 1. CON LA MUERTE AGAZAPADA: LA OBRA DE TOMÁS GONZÁLEZ

### 1.1 LA OBRA PUBLICADA DEL AUTOR

La primera novela de Tomás González, *Primero estaba el mar*, fue publicada en 1983 y tras ella el autor ha transitado por la novela, el cuento y la poesía. Su producción poética está presente en un solo libro, *Manglares* (1997), y a la fecha ha publicado dos libros de cuentos: *Historia del Rey del Honka-Monka* (1995) y *El lejano amor de los extraños* (2013).

Las novelas, principal foco de interés de este trabajo, pueden clasificarse en dos grupos: las que hacen parte de una cronología familiar y se basan en los personajes de su familia real, incluido él mismo, y las que se ocupan de hechos que están al margen de esta saga familiar. El primer grupo lo integran *Primero estaba el mar* (1983)<sup>4</sup>, *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000), *Los caballitos del diablo* (2003) y *La luz difícil* (2011). El segundo está compuesto por *Abraham entre bandidos* (2010), *Temporal* (2013) y *Niebla al mediodía* (2015).

La clasificación planteada surge de la lectura de la novelística completa del autor, pero es el mismo González quien fundamenta tal distinción, al declarar en una entrevista concedida a John Galán Casanova (2011) para la revista *El Malpensante*:

Con *Primero estaba el mar*, *Los caballitos del diablo*, *Para antes del olvido*, *La historia de Horacio* y ahora *La luz difícil* terminé por escribir, sin proponérmelo, la historia de una familia, abarcando (más que cubrir) 105 años: desde 1913 hasta 2018, año en que termina *La luz difícil*. (p.46)

Se propone entonces, en primera instancia recorrer esta saga, desde sus principales temas y personajes, de modo que el lector cuente con una reseña global de esta parte de su obra, que es la más voluminosa.

---

<sup>4</sup> Estas fechas corresponden al año en que las obras fueron publicadas por primera vez.

### 1.1.1 La saga familiar

*Primero estaba el mar* tiene como personaje principal a J. y como suceso central su muerte. Según lo afirma el autor en la entrevista mencionada, esta novela es la versión literaria de los hechos que antecedieron al deceso de su hermano. J. cuando se establece en el Golfo de Urabá a los 34 años, luego de una juventud bohemia -según se infiere en la narración-, en compañía de su novia Elena. El lector entiende que hay un propósito económico en el viaje, por cuenta de los malos resultados de los últimos negocios del personaje en la ciudad, pero en este fragmento de la novela se aclara que hay un objetivo íntimo y existencial:

La finca en su conjunto parecía un barco que no avanzaba, que no iba en realidad para ninguna parte, pero no era eso lo que más le importaba; nunca pretendió enriquecerse con ella -sabía que era imposible- ni aspiraba a demasiada racionalidad en un clima tan caliente y lujurioso. De hecho venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, esterilizadora como la gasolina, el arribismo y el asfalto. (González, 1992, p.133)

J. se inserta en la dinámica de un caserío de pescadores del Urabá Chocoano, establece relaciones de patronazgo y amistad con varios personajes del lugar y se aventura en negocios relacionados con la actividad agrícola y la explotación de la madera. Poco a poco, sus propósitos materiales, al igual que la relación con su novia y con el nuevo entorno, se van desmoronando y J. adopta por momentos una actitud autodestructiva, reflejada en su forma de beber y en la agresividad con la que asume su relación con Elena.

Elena regresa a la ciudad y J. es asesinado días después en la playa, luego de vivir una disolución gradual, un camino al abismo, que da la sensación de estar trazado por el destino. En el siguiente fragmento se entrega una imagen que bien podría ser la descripción simbólica de toda la novela:

Era un proceso cíclico de luz y tinieblas, parecido tal vez a la navegación sin regreso por mares desconocidos, en la que J., sentía -al menos durante la borrachera- que cada vez llegaba a sitios en que se encontraba más solo y se hacía más vulnerable y libre. (p.137)

En medio de la trama, el autor expone, con base en episodios repetitivos, ideas que marcan el sentido de la narración, de las cuales se resaltan dos. La primera es la fugacidad con que se manifiesta en el ser humano la felicidad. No solo en esta novela, sino en toda su obra, González es recurrente describiendo sensaciones momentáneas de felicidad que brotan del estómago y que se asocian con la belleza y la luz, tal como puede observarse en estos fragmentos de la novela:

Cuando abrió la ventana, la luz del mediodía entró como una explosión. Una lagartija se escurrió, centelleando, por la ventana. La visión del mar desde el interior de la casa le llegó a los intestinos y lo hizo sentir feliz. (p.28)

A veces, sobre todo con el aguardiente, la alegría solía reventarle de adentro. Luces, sensaciones, visiones e intuiciones se le venían en chorro, como en una verdadera explosión de fuegos fatuos.

Con esa sensación en el estómago continuó bebiendo un rato largo, mientras disfrutaba de la noche. (p.104)

La segunda idea es una visión mitológica sobre la muerte, el hecho más trascendental de la novela y del cual parte una propuesta poética que explota al final de la narración, pero que se va dibujando a lo largo de esta:

El tiempo que había antes de nacer se ha unido al tiempo infinito que sobrevino con su muerte y ha formado un solo ser, sin arribas, ni abajos, antes o después. (p.173)

El anterior es un fragmento ubicado al final de la narración, que puede cerrar un ciclo de significación que se abre con el epígrafe del libro, que es el siguiente:

Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente, ni animales, ni plantas. El mar estaba en todas partes. El mar era la madre. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era el espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria. Mitología Kogui. (p.3)

Es así como la muerte y la simultaneidad de la borrasca y la calma, como paradigma de una existencia marcada por la inminencia de la desaparición y de la disolución cósmica para el ser humano, impulsan la explosión de sentido de esta obra y se proyectan en sus otras novelas.

Mientras que esta historia desarrolla su temporalidad en la década del 80, en la novela objeto de estudio de este trabajo, *Para antes del olvido*, da un salto hacia atrás en su árbol genealógico real y ficcional. Arma una historia basada en los diarios de su tío

Alfonso González, fallecido en 1950, y pone a rodar una estructura narrativa compleja en la que, por un lado, les da vida a los acontecimientos de estas memorias, y por otro, desarrolla la historia de la reconstrucción literaria de esos hechos. De este modo, la novela alterna sus capítulos entre la época de juventud de Alfonso y la época en que León, un abogado con el que Tomás González se autorepresenta<sup>5</sup>, decide convertir los diarios en una novela.

A lo largo de la narración se observa un marcado interés por desarrollar el tema de la memoria y su relación con la ficción, una visión sobre la vejez y la muerte y una poética propia sobre la creación literaria, sobre las motivaciones y dificultades del escritor de novelas, que está basada en la presencia de León y en la representación del proceso creativo. De este modo la novela tiene un alto componente metaficcional que incide de manera decisiva en la proposición de mundo de la obra –asunto que se desarrolla en el presente trabajo y es la base del análisis–.

La tercera obra es *Los caballitos del diablo*<sup>6</sup>. En esta novela retrocede solo unos años en el tiempo ficcional, respecto a *Primero estaba el mar*, puesto que J., personaje principal en su ópera prima, aún no ha emprendido el viaje a la playa. Aquí se explica, en parte, cómo se vinieron abajo sus negocios y cómo fue la relación con sus hermanos, principalmente con uno cuyo nombre no se menciona y es el personaje principal de *Los caballitos del diablo*. El narrador simplemente se refiere a este personaje principal como “Él”.

La narración se centra en este personaje sin nombre y su decisión de vivir en una finca ubicada en las afueras de la ciudad. González cuenta cómo “Él” se va redimiendo a medida que se aleja del mundo funcional y cotidiano de una ciudad que también ocupa

---

<sup>5</sup> Esta afirmación proviene del mismo autor, quien en la entrevista con Galán Casanova (2011), declara: “Me he retratado en dos de los personajes de mis libros: León y David. León quedó desarrollado en *Para antes del olvido* y a David he venido desarrollándolo en todas las otras, y muy en particular en *La luz difícil*, novela corta que va a publicarse pronto. Con los dos comparto la extrema desconfianza y relativo desinterés por la fama y por lo que llaman ‘la gloria’ “. (p.38)

<sup>6</sup> A pesar de que publicó primero *La historia de Horacio*. En la entrevista con John Galán Casanova González aclara este hecho: “Entre *Para antes del olvido* y *La historia de Horacio* está el libro de cuentos del *Honka-Monka* y *Los caballitos del diablo*. Lo que pasó fue que esta última novela salió después de *La historia de Horacio*, aunque la escribí antes”. (p.43)

un lugar importante en la novela, como objeto de reflexiones por parte del narrador y de una especie de rechazo, por parte del personaje. “Él” lucha contra problemas dolorosos de salud, mientras se mimetiza entre la vegetación de su nueva finca y mientras el narrador presenta varios aspectos sobre sus relaciones familiares, dando mucha importancia a su relación con J., con quien termina disgustado por cuestiones de negocios, al igual que con su hermano mayor, Emiliano, quien es asesinado en el Valle del Cauca.

“Él” establece una familia, con su mujer y dos niños y le da vida a un pintoresco y singular espacio rural, que contrasta con una ciudad en ebullición, donde la violencia y los negocios enmarcan una vida de la que huye y de la que logra escapar casi por completo. Como se ve más adelante, esta novela ha sido valorada por ciertos críticos como el escenario más directo con el cual González ha plasmado una tensión entre el mundo urbano y el mundo rural de los años 70.

En esta obra aparece por primera vez David, el otro personaje con el que González se auto representa, quien está presente también en *La Historia de Horacio*, *La Luz difícil* y es mencionado en *Temporal*. Aquí es un pintor en sus inicios, que regresa de París, donde adelantaba estudios universitarios. Desde la focalización del personaje principal, David tiene una apariencia abstraída y no es hábil en las cosas prácticas de la vida: “se sabe que tiene talento [...] pero nadie sabe para qué” (2003, p.89), piensa su hermano.

*La historia de Horacio*, siguiente novela, está situada en los años 60, y habla de la generación de los tíos del autor, cuando ya están en una edad madura. Aquí David, el joven pintor de la novela anterior y alter ego de González, es un niño de 10 años, callado, observador e “imaginativo”, que es primo y mejor amigo de Jerónimo, el hijo menor de Horacio, personaje principal y a su vez tío de David.

Así como *Primero estaba el mar* es la historia de la muerte de J., esta es la historia de la muerte de Horacio, desde el momento en que su familia descubre que se va a morir a causa de una deficiencia cardíaca, hasta que “dando un gemido entró, indignado, a la región que no conoce límites” (2014, p.104).

Además de la muerte, esta historia habla sobre el temor a ella, representado en Horacio, quien con su sensible y asustadiza personalidad une a toda la familia en torno a su enfermedad. Durante este tránsito hacia la muerte, la narración se focaliza en los dos hermanos de Horacio que aparecen en la novela, Álvaro y Elías; en su esposa Margarita; en su cuñado Eladio, que además es su médico tratante, y en el mismo Horacio.

En esta novela, además de Horacio, es muy importante Elías, que en la ficción es un escritor reconocido que propicia diversas reflexiones sobre su obra y la literatura. Este personaje se basa en la figura del escritor Fernando González, tío del autor en la vida real<sup>7</sup> y sobre él recae el componente metaficcional de la novela.

Como en un rompecabezas, en esta novela hay temas que se repiten y se retroalimentan con las demás novelas, como el contraste entre la vida urbana y la vida rural, las tensiones y afectos familiares y la alternancia de la alegría y la desgracia como envolturas simultáneas de la existencia humana.

Así entra en escena *La luz difícil*, única novela de la saga que se ubica geográficamente fuera del país, ya que relata los días previos a la muerte asistida del hijo de David, en tiempos en que este es ya un pintor medianamente reconocido, radicado en Nueva York, en 1999. Es la única novela escrita en primera persona, en este caso con David como narrador ficcionalizado, quien además narra desde el año 2018 y, a medida que va contando la historia recrea también las vivencias de una vejez sosegada, en una finca de Cundinamarca, ya con su esposa fallecida.

De nuevo la muerte aparece como eje temático principal, como en *La historia de Horacio* y *Para antes del olvido*, en este caso enriquecida como concepto mediante las elaboraciones estéticas de un David que encuentra en la pintura su máxima línea de

---

<sup>7</sup> Este hecho es corroborado por el mismo autor, quien ante la pregunta sobre si sus primeras lecturas fueron los libros de su tío, en una entrevista para el blog Magia Literaria (2011), responde lo siguiente: “No. En mi casa había libros. Mi madre también fue una gran lectora, nos llevaba a la biblioteca. Más bien el gusto por la lectura llegó por el lado de mi madre. Después, cuando tuve uso de razón, comprendí que el tío era escritor y el autor de *Viaje a pie*. Esa novela, recuerdo mucho, fue la que más leí en esa época. Sin embargo, leí muy poco de él, tal vez por la misma cercanía. Muchísimos años después leí lo demás, precisamente para poder escribir *La historia de Horacio*, cuyo personaje central está basado en él” (p. 1).

expresión. Desde el punto de vista simbólico, David busca a lo largo de la novela plasmar la muerte en el lienzo, esa luz difícil de elaborar que la representa y que se ve, por ejemplo, en el rastro que dejan los ferris en el agua tras su recorrido, según su apreciación.

El dolor humano, padecido por Jacobo, pero sobre todo el sufrido por su familia, ocupan gran parte de la artillería de sentido en la novela, y de nuevo la vejez y la vida como feliz desgracia vuelven a repetirse en la narrativa de este autor. También la creación artística, aunque más enfocada en la pintura que en la escritura, puede señalarse como temática de *La luz difícil*.

Son estas cinco novelas las que componen lo que puede denominarse la historia ficcionalizada de la familia González, desde la juventud de su tío Alfonso en *Para antes del olvido*, en 1913, hasta la propia vejez hipotética del autor, en 2018. Las tres novelas restantes, por su parte, se alejan del entorno familiar y de esta línea cronológica, aunque la muerte, más como posibilidad latente, que como hecho cumplido, sigue agazapada en el fondo de la temática. Se propone a continuación un recorrido temático por estas tres obras

La primera novela publicada de las que no hacen parte de la saga familiar<sup>8</sup> fue *Abraham entre bandidos*, la historia de un secuestro a un padre de familia, en el marco de la violencia partidista de los años 50. Una tragedia personal y familiar que recrea la figura del bandolero, que muestra de cerca la crueldad y que describe en detalle el horror padecido por los personajes víctimas del plagio. En esta novela, al igual que en *Para antes del olvido*, el autor alterna temporalidades, en este caso la del secuestro con la historia de la familia de Abraham, antes y después de la crisis, incluso en la vejez de su esposa y de un hijo con síndrome de Down. El secuestro es perpetrado por alias “Pavor”, compañero de escuela de Abraham y jefe de una cuadrilla de bandidos, quienes además plagian a Saúl, amigo de Abraham.

---

<sup>8</sup> Alberto Araoz, en su trabajo *El árbol de las venas propias* (2012) incluye a *Abraham entre bandidos* en la saga familiar de González, por el hecho de que tiene como referencia del mundo real a la familia de su esposa. No considero que este hecho la ponga en la misma categoría de las demás novelas, porque no tiene personajes comunes con estas y no hay relaciones intertextuales entre esta y las demás obras.

La muerte siempre está al acecho para los dos amigos, pero nunca llega, y se aleja con la liberación de ambos, luego de una travesía terrorífica para estos personajes. Cuando no se está narrando el secuestro, la novela hace un recorrido íntimo por el transcurrir de una familia numerosa, y se enfoca, sobre el final de la narración, en describir una historia de amor profundo, entre la esposa de Abraham y su hijo Vicente, quien llega hasta la ancianidad aún al cuidado de su mamá. Esta novela, además de la historia de un secuestro, es una novela sobre amor familiar.

En una suerte de contrapunto, la siguiente novela que escapa de la saga familiar de González, *Temporal*, trata de “odios filiales” (p.49), según él mismo la define en la entrevista con Galán Casanova (2011). Los hechos principales de la novela transcurren en un viaje de pesca que inicia a las 4:00 a.m. de un sábado 29 de diciembre y termina a las 6:00 a.m. del día siguiente.

Los personajes principales son un padre de 70 años, sus dos hijos mellizos y la madre de los muchachos y primera esposa del padre, que sufre trastornos mentales. Ella permanece en una de las cabañas de un centro turístico del Golfo de Morrosquillo, en la costa atlántica colombiana, que es de propiedad del padre y que le brinda la mayor parte del sustento a la familia. El padre y los hijos son los que emprenden el viaje. El odio filial y una amenaza de temporal son dos de los principales elementos que estructuran la trama.

Cada uno de los capítulos de la novela es denominado con la hora que está a punto de transcurrir y son cronológicamente lineales, correspondiendo el primer capítulo (*sábado, 4 a.m.*) al momento en que se alistan y salen hacia alta mar, y el último (*6 a.m.*) –del día siguiente–, al momento en que regresan del viaje, con la intensidad de lo vivido a costas y con la muerte apenas diluyéndose en el mar, después de mirarlos de frente durante los últimos capítulos –u horas–.

Los elementos que rigen la novela son la existencia de un tiempo propio de la crisis, que simbólicamente está representado en una oscuridad fugaz que diluye los bordes, y un caos que los sumerge. En definitiva, se habla de la indeterminación del tiempo en el caos.

El capítulo final de la novela, además, puede leerse como un intento por reflejar el reacomodo del tiempo fuera de la crisis, que vuelve a definirse y a dibujar sus bordes, pero en el que la dosis de eternidad del caos mantiene la oscuridad esperando por envolverlo todo de nuevo. En esta novela, en lo que puede constituir un juego del autor, David aparece como personaje secundario en dos episodios, pero no incide de manera directa en la trama.

Su última novela, *Niebla al mediodía*, es la historia de un amor conflictivo entre Raúl, arquitecto y artista de la guadua, y Julia, una poetisa egocéntrica de la que el autor se burla de manera constante en la novela, al recrear su obra poética y sus pensamientos. Gran parte de la narración se ocupa de dar cuenta de la evolución de una relación en la que cada uno de los amantes tiene objeciones profundas sobre el otro, y que finalmente se termina, por decisión de Julia. Raúl vive su duelo y Julia expone sus sensaciones desde un lugar indeterminado, desde la muerte, presumiblemente, pues la protagonista desaparece del mundo terreno de una manera confusa, que no se aclara en la novela. Esta obra no está dividida en capítulos, sino en los puntos de vista de Raúl, Julia, Raquel -hermana de Raúl- y Aleja -amiga de Julia-.

Julia suele hablar en primera persona, pero Raúl nunca lo hace y ello obedece al interés marcado por dibujar el carácter y la psiquis de Julia, en quien recae una de las temáticas de esta obra: el esnobismo del artista, la mala poesía y los artificios y estereotipos de los malos escritores. Por supuesto, la muerte propicia de nuevo muchas reflexiones, al igual que el amor entre Raúl y Julia, pero también entre Raúl y Silvia, una mujer que llega después a su vida y refleja mucha más autenticidad.

Así culmina el recorrido por la novelística de este autor y sus temáticas, para abrir el panorama hacia los estudios académicos que la han abordado. Pese a la gran cantidad de reseñas, entrevistas y artículos periodísticos sobre Tomás González y su obra que se registra en los últimos años, como resultado del boom mediático que desató *La Luz Difícil*, el volumen de estudios académicos enfocados en sus obras es moderado, aunque también creciente en la última época. Si bien desde 1990, publicadas ya sus dos primeras obras, se registra interés académico por su narrativa, en el último lustro

aparece la mayor parte de investigaciones sobre el autor, tal como se verá en la ruta cronológica que se traza a continuación.

## 1.2 LOS ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR

El primer estudio que refiere su obra es *Del mito a la posmodernidad* (1990), de Álvaro Pineda Botero, donde *Primero estaba el mar* y *Para antes del olvido* hacen parte del capítulo *Antioquia y Caldas: tradición y deslinde*. El libro es un estudio crítico de las novelas colombianas de finales del siglo XX, en el que el autor fija pautas de análisis, en función de los vacíos conceptuales que para ese momento presentaba la crítica literaria en torno a las obras posteriores a *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez.

El capítulo referido caracteriza la novela antioqueña y caldense con base en una tradición positivista y una visión épica sobre la colonización. Pineda se vale de las dos novelas de González para ilustrar un deslinde de esa tradición, al señalar que *Primero estaba el mar* “implica una protesta contra esa misma tradición”, pues se trata de una novela en que el colono, en este caso J., no se sobrepone al nuevo entorno mediante sus dotes y su superioridad, sino que flaquea y sucumbe ante el mismo (p.69). De esta misma novela señala su paralelismo con *La Vorágine*, sobre todo por la tensión campocidad en la mente de los personajes. Sobre *Para antes del olvido*, Pineda advierte una dicotomía entre pragmatismo y romanticismo que percibe también en la primera novela y destaca cómo en las dos obras “los lugares de salvación (la finca y Europa), se convierten en sitios de horror y en cementerio de ilusiones”. (p.71)

Cabe señalar que, posteriormente, en su libro *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004* (2005), este autor hace una reseña breve sobre *La Historia de Horacio*, donde además de señalar los elementos constitutivos de la trama, llama la atención sobre el mundo que se presenta en la novela, correspondiente a la Antioquia semirural de los años 60, con lazos familiares fuertes y la solidaridad como valor destacado, en contraste con el mundo plasmado en las novelas que se ubican en épocas

posteriores a 1980, donde de manera abrupta se invierten los valores y la forma de vivir. (p. 158)

En el 2004, y luego de un continuado silencio en relación con la obra de González, Ignacio Piedrahita realizó el que hasta ese momento fue el comentario más extenso sobre la obra de González, la cual para ese entonces había recorrido el camino solo hasta *Los Caballitos del diablo*. El crítico hace un seguimiento temático de la obra y plantea como hilo conductor la tragedia moderna por la que transitaba el autor en todas sus novelas y cuentos, al enfocarse en los dramas íntimos de sus personajes. Igualmente destaca cómo esta narrativa es fiel a la independencia editorial de su escritor, quien antes de crear bajo el mandato de la difusión y las estrategias editoriales, obedece a sus auténticos principios de artista. No en vano el artículo se titula *Tomás González o el hábito de ser independiente (2004)*. En la nota, Piedrahita resalta la calidad narrativa de la mayoría de obras del autor, pero también considera a *Para antes del olvido* como una obra de principiante, que no se corresponde con las demás en calidad narrativa, por no desarrollar el potencial que tienen los personajes creados y por no manejar un equilibrio entre la caracterización de estos y los hechos que protagonizan (p.74).

Después de este artículo, en el ámbito académico se vuelve a registrar algo concerniente a la obra del autor de la mano de Jaime Andrés Báez, quien publica en 2010 el artículo *Dos novelas de Tomás González*, donde presenta un análisis de *Primero estaba el mar* y *Los Caballitos del diablo*, basado en el tratamiento que según él comparten sobre la relación del campo y la ciudad. Báez señala que estas dos novelas contribuyen con una nueva significación del campo en la novela colombiana, visto ahora como refugio hostil de unos personajes que tienen una relación igualmente hostil con la ciudad y que llegan a él como resultado de sus tensiones personales, no arrastrados por un destino inefable, como en el caso de *La Vorágine* (p.207).

En medio de este planteamiento principal, Báez indica además la nueva significación del tema de muerte, presente en estas dos novelas no para provocar en el lector una avidez que lo impulse a buscar asesinos, sino como un hecho anunciado y latente, que en el caso de *Primero estaba el mar* es enmarcado por la atmósfera mitológica provista por el epígrafe de la novela, sacado de la cultura ancestral de los Kogui. Así mismo, le

dedica varios párrafos a la relación de J. con la cultura, calificándola como “problemática” y planteando que este personaje no se acomodaba a los cánones impuestos por la cultura para los intelectuales (p. 209).

En 2012, ya con *La Luz difícil* publicada y un nivel de reconocimiento mayor entre la crítica y los lectores, se registran tres propuestas académicas sobre la obra. Uno de los textos, *La naturaleza como refugio: anhelo y fracaso. Un estudio sobre Primero estaba el mar y Los caballitos del diablo de Tomás González*, de Natalia Villamizar, se puede relacionar con el artículo de Báez, no solo porque selecciona las mismas novelas, sino porque contrasta la vida de la ciudad con la vida en el campo, en función con el camino que cada uno de los dos personajes principales de las novelas emprende. La diferencia del planteamiento de Villamizar con el de Báez radica en que esta se enfoca en los lastres ciudadanos que les impiden a estos personajes tener un proceso de apropiación ideal con relación a la vida rural. La dualidad de estos personajes se analiza a la luz de una perspectiva teórica diversa en la que se rescatan conceptos de Sigmund Freud, Walter Benjamin, Jean Jacques Rousseau, Karl Marx, Wolfgang Reif y Fernando Aínsa.

También en 2012, Óscar Daniel Campo publica *Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González*, un análisis basado en la relación de las tragedias familiares de las obras con una conciencia de la muerte que permea la narrativa del autor. En este artículo son analizadas todas las obras publicadas hasta esa fecha, con excepción de *Para antes del olvido*. En un nivel más profundo de análisis, Campo halla en la tensión entre la vida y la muerte que existe en la conciencia de los personajes, pero también en los hechos en los que se ven envueltos, el principal foco de sentido de la obra completa de este autor. Invita a leer a González con la disposición propia de quien contempla una imagen, más que con la de quien espera una sucesión de causas y efectos ordenados y desencadenantes de un clímax. Invita pues, al regocijo propio de una “experiencia vital” (p.22).

La tercera investigación del 2012 es la de Alberto Araoz, quien plantea en *El árbol de las venas propias* un análisis de las novelísticas de González, desde *Primero estaba el mar* hasta *La luz difícil*, basado en la malla hipertextual que forman los personajes que aparecen en varias novelas y que integran la saga familiar ficcional. Cada uno de estos

personajes encabeza lo que Araoz llama microhistorias dentro de la obra y por medio de estas propone los nodos de sentido que conforman el “Texto como mundo” de la narrativa del autor, basado en los conceptos de Marie-Laure Ryan (p.18).

De esta autora privilegia la noción de dominio semántico, para identificar la totalidad de sentido hallada en cada una de sus microhistorias y cómo de estas parten elementos constitutivos de la obra en general. En un primer nivel de análisis y con un fundamento parecido al de Pineda Botero en su trabajo de 1995, Araoz usa la figura del colonizador como un elemento cultural antioqueño que es transversal en la obra, pero que es “transpuesto” bajo los personajes de las novelas, quienes “no ansían territorio, que son vencidos por la naturaleza o que finalmente, su tragedia personal les impide adherirse al territorio colonizado”. (p.62)

Pero la gran conclusión de este autor y para la cual se vale de lo anterior y de las relaciones familiares presentes en las novelas, es que la obra de González es un intento por superar el sufrimiento desde la ficción, una búsqueda de la belleza que subyace en el sufrimiento y que redime, no solo las adversidades del autor, sino las de toda su familia como universo literario. Araoz, tal como algunos de los autores anteriores, usa la palabra tragedia para englobar el fenómeno en el que se concentran unas tramas que forman el “Mundo Posible que le permitió [al autor] reorganizar los hechos de dolor para ver en la unidad la naturaleza maravillosa de su propia existencia superando el sufrimiento”. (p.63)

En *De la Abyección a la Revuelta* (2013), Paula Andrea Marín Colorado estudia a Evelio Rosero, Antonio Ungar y Tomás González en el marco del concepto de revuelta, de Julia Kristeva, el cual posibilita un análisis psicoanalítico-literario que en últimas desentraña la propuesta ética y estética del autor, según esta mirada. En lo referente a la obra de González, se desarrollan tres ideas centrales, a saber: que la revuelta en González se manifiesta en una concepción del escritor como testigo y narrador de ciclos vitales, cuyo papel es tomar distancia para poder narrar, pero no ser un virtuoso transformador de la realidad (p.83); que mediante los hechos circunscritos en la doble temporalidad presente en varias de sus novelas hay una crítica a la modernidad, al tiempo que González logra crear personajes con subjetividades que escapan a la lógica

moderna (p.89); y que en esta narrativa hay un serie de símbolos arquetípicos cuya función es, principalmente, contrarrestar la linealidad y el devenir del tiempo, configurando un tiempo sintético y singular en la obra (p.103)

En 2014, Alexandra Patricia Cantillo presenta *Tensiones constitutivas en la novela Los caballitos del diablo de Tomás González* y allí centra su atención en la construcción del personaje principal y en el espacio como categorías de análisis e interpretación. Por esta vía encuentra que la obra está regida por la coexistencia de opuestos. Estos opuestos están presentes en el interior de los personajes, en sus sentimientos, sensaciones y vivencias, pero también en las oposiciones tácitas que propone la configuración de los espacios, de nuevo refiriéndose a la oposición entre la vida urbana y la rural, como varios de los autores ya mencionados. (p.17)

Luis Alberto Alzate, por su parte, analiza un aspecto muy específico de la obra de González, en *Gente de cultura desde la narrativa de Tomás González* (2014), atribuyendo el calificativo de “Gente de cultura” a personajes usuales en la obra del autor, cuya relación con la cultura puede expresarse en que son cultos o intelectuales, pero al mismo tiempo repudian el estereotipo del intelectual sumergido en la alta cultura y el mundo burgués. Son personajes, según lo concluye Alzate, cuya erudición no se constituye en un instrumento de distinción social, sino que más bien viven el conocimiento como un rol vital equiparable con los roles prácticos de la vida, como trabajar en el campo, ganarse la vida o compartir con la familia (p.123).

Elías y Álvaro en *La historia de Horacio*, J., Él y David, en *Primero estaba el mar*, *Los caballitos del diablo* y *La Luz difícil*, respectivamente, son ejemplos de personajes que este autor presenta como abanderados de su categoría crítica. Alzate enlaza estos comportamientos a la afinidad de los personajes con un pensamiento conservador, en el sentido histórico-político de la palabra (p.128).

De estos estudios puede concluirse que la obra de Tomás González se ha analizado, en buena medida, desde la configuración del espacio en el universo ficcional del autor, al observar que en críticos como Jaime Andrés Báez, Natalia Villamizar y Alexandra Cantillo la relación entre el campo y la ciudad cobran una relevancia considerable, y

que Álvaro Pineda y Alberto Araoz se sirven de la figura del colonizador para otorgar sentido a la obra, indicando los nuevos matices que adquiere dicha figura en las novelas.

Así mismo, es significativo el tema de la muerte en casi todos los autores, pero se resalta en las propuestas de Jaime Andrés Báez y Oscar Campo Becerra, quienes coinciden en atribuir a la muerte una presencia latente, tanto en los hechos narrados por González, como en la mente de los personajes. Dicha presencia resignifica también la muerte y la convierte más en una atmósfera narrativa que en un suceso tendiente a crear giros dramáticos.

Para llegar a sus tesis principales muchos de los autores estudian las relaciones familiares de los personajes en las diferentes novelas. Sin embargo, es Alberto Araoz quien más desarrolla este filón narrativo y quien, por este medio, se acerca más a lo que podría ser un comentario hermenéutico, pues mediante una clave de recepción de la obra, basada en sus microhistorias, establece las reglas con las que se puede habitar el mundo posible instituido por González, según él, y entrega la que podría ser la proposición de mundo general de la obra. En autores como Campo Becerra, Báez y Cantillo también se pueden observar perspectivas hermenéuticas. En Natalia Villamizar y Luis Alberto Alzate hay una fuerte mediación de la teoría política y en Paula Marín el psicoanálisis entra a formar parte de la lógica interpretativa, junto con los estudios literarios.

Como puede constatarse, ninguno de los estudios mencionados ha tomado como referencia de análisis la dimensión metaficcional, aunque sí hay una investigación que trabaja esta temática y será detallada a continuación. Antes de entrar en ella, resta señalar que debe tenerse en cuenta que hay aspectos que en algunos de los trabajos reseñados pueden dialogar con un análisis de la dimensión metaficcional de la obra: por un lado, la consideración de Paula Marín sobre la posición que toma el autor en torno a sí mismo como escritor, ya que es una propuesta que encaja con el aspecto autorreflexivo sobre el que se indaga en este trabajo; por el otro, la caracterización de la figura del escritor que hace Luis Alberto Aguirre en el marco de su concepto de “Gente de cultura”, que en últimas es una visión sobre cómo el autor concibe el oficio en él mismo y en referentes literarios de su vida.

El trabajo que se centra en el carácter metaficcional de una de las obras de González es el de Gina Ponce de León (2011) quien en su libro *La novela colombiana posmoderna* selecciona *La historia de Horacio* como uno de sus objetos de estudio para caracterizar la novela posmoderna nacional. Sustenta dicha selección en que se trata de una obra metaficcional que le entrega al lector una teorización sobre el acto de la escritura.

Para llegar a esta conclusión, Gina Ponce de León se basa en lo que para ella es el fundamento metafictivo de la novela: Horacio, que es el personaje principal, a su vez es el narrador de la novela que estamos leyendo, pero no su autor. Ponce considera que el autor es Elías, hermano de Horacio, y que este le dicta la novela a Horacio:

La historia de Horacio es la creación final de Elías, es la historia que le ayuda a escribir su personaje Horacio. Pero Horacio también se narra así [sic] mismo; se involucra en la historia de Elías, no solo como protagonista, sino también como narrador. (p.101)

La autora, a partir de algunos episodios aduce que por el hecho de que Elías le suele dictar algunos de sus escritos a Horacio para que los digite, este se convierte en su narrador. También concluye que, teniendo en cuenta que Elías en un momento reflexiona sobre lo retórico de su prosa y lo difícil que es liberar el lenguaje de “vueltas inútiles y adornos solapados”, ahora encuentra su lenguaje añorado por cuenta de Horacio. Este hecho es suficiente para Ponce de León, para fundamentar la principal propuesta formal de la novela en función de su carácter metaficcional, que es mostrar dos versiones de escritura, la de Elías y la de la narración de *La Historia de Horacio*:

Todo el proceso teórico de la escritura se encuentra en la comparación de los dos lenguajes mencionados, en el reflejo de la vida de Horacio en la ficción y, por supuesto, en la creación metaficticia de las obras de Elías que nunca vamos a leer porque no pertenecen a lo que él soñaba como verdadera literatura [...] Podemos afirmar que la historia acerca de Horacio es el último acto creativo de Elías, su narrativa muere cuando aquel muere. (pp. 109-110)

Hay que señalar que no se comparte el postulado principal, salvo en la apreciación de que sobre Elías recae parte de la proposición de mundo que esta novela instaaura, como visión singular sobre la literatura y el mundo del escritor. No se comparten las evidencias textuales que la autora muestra para inferir que *La historia de Horacio* es una novela especular, en la que Horacio es protagonista y narrador y Elías es el autor. No tiene en cuenta la autora que cada capítulo de la novela está marcado por un clara y

explícita focalización en personajes distintos y que en la primera línea de cada uno de los capítulos son presentados como señal inequívoca de que se privilegiará un punto de vista particular: en el primero se privilegia al narrador omnisciente, en el segundo a Margarita -esposa de Horacio-, en el tercero a Eladio -médico y cuñado de Horacio-, en el cuarto a Elías, en el quinto a Álvaro y, solo en el sexto, a Horacio.

Como es lógico, con cada una de estas focalizaciones la narración deja ver situaciones a las que Horacio y Elías no tienen acceso, como para afirmar que son narrador y autor, respectivamente. En general, la novela tiene un narrador omnisciente que, por momentos, les da paso a los propios personajes, a través de la primera persona, no solo en el caso de Horacio, sino de todos ellos.

Deja de lado también la autora el hecho de que Elías está basado en el tío escritor del autor real, en un Fernando González que aunque pudo haber reflexionado sobre cómo aún después de tantos años de escritura podría depurar más su prosa de artilugios, no estaba en busca de un estilo narrativo nuevo, ni desdeñaba tan radicalmente de su propia obra como para afirmar que encontró por fin con la *Historia de Horacio* su redención literaria y con ella se cerró su ciclo creativo. A estas razones pueden agregarse las anotadas por Alberto Araoz y Oscar Daniel Campo, quienes también difieren de la propuesta de Ponce de León:

Se puede afirmar que la escritura que Elías muestra a Horacio, que es su escritura, está muy lejos de ser similar al estilo de la narración que el lector evidencia, esto lo reconoce Ponce, pero no vincula ese hecho a su previa afirmación de que Elías es quien narra a Horacio. (Araoz, 2012, p.14)

No estoy de acuerdo con la conclusión a la que llega Gina Ponce de León [...] La suposición que iguala la función del narrador y la del protagonista no distingue entre una primera persona y una tercera persona apegada al personaje. Por tanto, se podría afirmar que Horacio es el narrador de todas las novelas de Tomás González. Si bien, la autora es libre de interpretar el juego de metaficción propuesto a partir de su lectura de La historia de Horacio, me parece que su conclusión falsea y debilita los planteamientos formales que contiene esa novela, y en ese sentido, la lectura de Gina Ponce conversa más con sus propias ideas sobre la novela posmoderna que con la obra como tal. (Campo, 2012, p.175)

Queda claro en este recuento que la visión sobre la condición humana y la muerte que se despliegan en su obra ha sido interpretada bajo diversas perspectivas y puede hablarse de una cadena de comentarios que sobre estos aspectos se observa consistente.

El asunto sobre el cual indaga esta investigación amplía el espectro de comentarios, al tiempo que propone una mirada específica que la dimensión metaficcional de la obra propicia. Una mirada que puede dialogar con las precedentes, pero que a su vez tiene mucho que decir en torno a algo transversal a todas ellas: lo que la obra dice sí misma y del ámbito al que pertenece, que es la literatura. Para construir una base teórica con la cual pueda analizarse este componente se propone ahora fijar la mirada sobre la teoría de la metaficción.

## 2. LA METAFICCIÓN: CARACTERIZACIÓN Y MODELO DE ANÁLISIS

La metaficción, entendida hoy de manera general como una manifestación del arte mediante la cual se alude a la relación entre lo que se crea y su proceso de creación, es un fenómeno con rutas diversas de análisis y alrededor del cual se ubican múltiples perspectivas teóricas, de acuerdo con el área en la que se estudie. En lo que concierne a la literatura, se trata de un tema de estudio relativamente nuevo, cuyos primeros antecedentes se remontan a la década del 70 y que a partir de la década del 90 generó un volumen considerable de investigaciones, dada la proliferación de obras literarias a las que se atribuye un carácter metaficcional.

Si bien los primeros esfuerzos investigativos partieron de dos corrientes con enfoques distintos, la angloamericana y la europea, la primera distanciada de la segunda por asociar el fenómeno a la posmodernidad, en los últimos estudios parece concluirse que la metaficción escapa a un fenómeno cultural o de época<sup>9</sup> y se considera que hay obras metaficcionales desde los albores de la novela moderna, en textos tan representativos como *El Quijote* de Miguel de Cervantes. Hoy se estudia la metaficción como un modo de hacer literatura, propio de obras en las que su autor se vale de estrategias particulares, algunas de las cuales se exponen a en este capítulo.

Lo que se propone a continuación es un recorrido por las definiciones, los postulados acerca de cómo opera el fenómeno, las estrategias mediante las cuales esta modalidad literaria logra un efecto particular en el proceso de lectura y el acercamiento a una tipología de la metaficción. Para terminar, se expone el modelo metodológico a partir del cual se analiza *Para antes del olvido*, como novela metaficcional.

---

<sup>9</sup> Entre los autores contemporáneos que rompen con la asociación entre metaficción y posmodernidad figuran Domingo Rodenás (1998), quien justamente desarrolla como uno de sus postulados esa disolución; Antonio de Jesús Gil (2001), que basa su propuesta en la teoría de la comunicación, y Clemencia Ardila (2014), quien a partir de su recorrido teórico concluye que la metaficción va más allá de una manifestación posmoderna.

## 2.1 DEFINICIONES DEL CONCEPTO

En *El segundo grado de la ficción* (2014), Clemencia Ardila reúne en uno de los apartes de su texto las principales definiciones que sobre metaficción encontró en su recorrido por la historia del concepto (p. 80). Al agregar a esta recopilación las definiciones de la misma autora, la de Patricia Waugh<sup>10</sup> y las de los investigadores colombianos Álvaro Pineda Botero y Jaime Alejandro Rodríguez, en un intento por capturar los diferentes esfuerzos de significación que recaen sobre el concepto, se pueden hallar tres ideas englobantes, que permiten agrupar estas definiciones y observar la afinidad que tienen algunas de ellas.

- **Es la ficción sobre las estrategias narrativas y el proceso de composición del texto**

Si se traza una línea cronológica con las principales definiciones sobre metaficción que pueden enmarcarse en este enfoque, la primera de ellas es la de Linda Hutcheon (1984), referente importante para teóricos posteriores y quien contribuyó con la clarificación del fenómeno, en medio de la variada significación que hasta ese momento encerraba. Lo definió como “una ficción sobre la ficción, es decir, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narrativa o identidad lingüística”, (p.1).

Esta autora no considera los procesos metaficcionales exclusivos de la posmodernidad y marcó así una de las rupturas que se presentaron al interior de la llamada escuela angloamericana. Los siguientes teóricos que se inscriben en este enfoque formularon sus propuestas después de la década del 90 y partieron de la teoría del arte, la teoría literaria y la teoría de la comunicación<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Patricia Waugh es una crítica literaria inglesa, de la Universidad de Durham, a quien se le atribuye una gran influencia en el desarrollo del tema de la metaficción desde la corriente angloamericana. Su obra *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction* (1984) es referencia importante de los autores abordados en este trabajo.

<sup>11</sup> De acuerdo con la clasificación de Clemencia Ardila (2014), quien en su aparte *La metaficción contemporánea* (p.57) considera que los estudios más recientes pueden acotarse en estas categorías, de acuerdo con las relaciones que los investigadores establecen con el fenómeno.

Los autores que abordaron el problema desde la teoría del arte, Domingo Ródenas de Moya (1998) y Patricia Cifre Wibrow (2003), se sirven de la distinción entre modernidad y posmodernidad para diferenciar los objetivos que las manifestaciones metaficcionales tienen en cada uno de estos periodos. Pero es Cifre Wibrow quien desarrolla su teoría y caracterización del fenómeno a partir de tal distinción, al considerar que los autores modernos acudían a este recurso para otorgar una especie de orden a las narraciones, mientras que los posmodernos lo hacen para denunciar y explorar nuevas formas de asumir el quehacer literario (p.14). La definición que plantea esta autora es la siguiente:

La obra metaficcional llama la atención del lector sobre los mecanismos de la narración y sobre las posibilidades e imposibilidades del propio discurso. Y esto, de la forma más explícita posible: a través de los comentarios referidos al propio discurso o al propio acto de composición de la obra, lo cual supone, en uno y otro caso, una ruptura de ilusión mimética. (p.99)

Con esta definición, la autora hace referencia a comentarios metaficcionales hallados en novelas de uno u otro periodo –modernidad o posmodernidad-, teniendo en cuenta que diferencia los objetivos que dichos comentarios tienen según la época, pero no distingue el fenómeno en sí mismo, en función del periodo histórico.

Ródenas de Moya, aunque también parte de la teoría del arte para analizar la metaficción de acuerdo con el periodo estético en el que se circunscriba, basa su desarrollo teórico en la enunciación literaria, a la luz de las propuestas de Gérard Genette y Umberto Eco, de modo que el narrador, el mundo ficcional y el narratario constituyen el campo de operaciones de la metaficción, principalmente cuando el ente enunciador -sea el narrador o el autor implícito- transgrede la ilusión ficcional para hablar del proceso de creación.

Así, para Ródenas de Moya (1998) es metaficcional “cualquier obra de arte verbal no meramente argumentativa que haga de sí misma, de sus procedimientos de construcción, lectura e interpretación, un objeto de referencia” (p.14), y aquí no solo hace referencia a las instancias narrativas, sino que incluye el proceso de recepción de la obra dentro de los posibles temas de los procesos metaficcionales.

A la luz de la teoría literaria y desde la semiótica y la hermenéutica, Ardila presenta a Jesús Camarero (2004), para quien la disposición de los elementos formales de un texto definen su carácter metaficcional, en la medida en que conduzcan al lector hacia el interior del texto mismo, a través de procesos referenciales y estrategias metatextuales. Para este teórico, que prefiere usar el término metaliteratura, el concepto comprende:

[...] una literatura, en la que el texto se refiere, además de otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria (p.10)

A partir de estas maniobras metatextuales que señala Camarero, la interpretación del lector se desvía de manera intencionada hacia el interior de la obra misma, por lo que en el marco de esta definición ya se empieza resaltar el papel activo del intérprete en el fenómeno literario metaficcional.

Con Francisco Orejas (2003) y Catalina Quesada Gómez (2009), los estudios de la metaficción se abordan desde la transtextualidad, concepto que estos autores recogen de Gerard Genette, y mediante el cual vinculan la metaficción a una respuesta a la vocación realista de muchos textos, más que a un periodo cultural o una postura estética. Para Orejas, las obras metafccionales son:

Obras de ficción [...] que exploran los aspectos formales del texto mismo, cuestionan los códigos del realismo narrativo [...] y al hacerlo, llaman la atención sobre su carácter de obra ficticia, revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de creación literaria (p.81).

Al igual que Wibrow, con base en esta definición Orejas encuentra una vocación transgresora en la metaficción, con respecto a los cánones tradicionales del realismo narrativo y destaca la invitación que supone el fenómeno, en cuanto a la confluencia de la realidad y la ficción.

Quesada, por su parte, considera que en este tipo de obras se “deja al descubierto la condición artificiosa de la novela, esto es, crea una ficción y a la vez da testimonio del proceso de creación de la ficción” (p.41), dando a entender que una de las estrategias fundamentales con las cuales se cuestiona el realismo narrativo tradicional, punto señalado por Orejas, es la puesta en evidencia de la condición de artificio de la obra.

Como cierre del enfoque temático propuesto, Antonio Jesús Gil González (2001), quien basa su investigación en la teoría de la comunicación, entrega la siguiente definición:

Si la ficción, en la narrativa, es la representación de un acto de lenguaje, que implica la representación, en el relato, de un narrador, una narración y un destinatario de esta; la metaficción consistirá en la tematización de alguno o de todos estos elementos en la narración, es decir, su conversión en contenidos del discurso, en historia. O, formulando la definición con una mayor adecuación pragmática, la metaficción es, de nuevo, la representación de esa representación de acto de lenguaje. La duplicación del proceso de la ficción (p. 53).

Uno de las propuestas más importantes de este autor, que se desarrolla más adelante, es que la metaficción se genera a partir de una manera singular de relacionar el proceso discursivo y el producto narrativo - la enunciación y el enunciado-. Para el teórico, la figura del autor es preponderante en los procesos metaficcionales, pues lo señala responsable de los mismos y le atribuye a la visibilidad de su participación en la obra el principal rasgo distintivo de la metaficción.

Como puede observarse, pese a los diversos enfoques metodológicos y conceptuales desde los cuales estos autores estudian el fenómeno, cada uno de ellos resalta cómo la metaficción convierte en materia literaria los componentes formales y los procedimientos que estructuran una obra, de modo que elementos como las voces o la organización misma de la novela pasan por el filtro ficcional y se vuelven tema de la misma. Los autores que se relacionan en el siguiente enfoque, sin desconocer esta condición, destacan cómo esta ficcionalización conlleva una pregunta por la relación entre ficción y realidad.

- **Es la manera en que se problematiza la relación entre la ficción y la realidad**

Las definiciones centradas en este enfoque también encuentran su raíz en la década del 80, con Patricia Waugh (1984) a la cabeza, quien desde que comenzó a estudiar el tema lo asoció con el movimiento posmoderno y afianzó esta idea en la escuela angloamericana. Para Waugh, la metaficción es “un término conferido a la escritura de ficción que se basa en la autoconsciente y sistemática atención al estatus de artificio con el fin de cuestionar la relación entre la ficción y la realidad” (p.2).

En esta misma dirección enuncian sus definiciones los teóricos colombianos Álvaro Pineda Botero y Jaime Alejandro Rodríguez. El primero hace eco de esta definición al calificar la metaficción como “un texto de ficción que de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su propia naturaleza ficcional” (Pineda Botero, 1999, p.336). Pineda estudia la novela colombiana de varias épocas y convierte la autorreferencialidad y la autocoscienza <sup>12</sup> en criterios de análisis que pueden manifestarse mediante estrategias como la puesta en abismo<sup>13</sup>.

De otro lado, a este enfoque alude directamente Jaime Alejandro Rodríguez (1995), para quien resulta muy importante la idea según la cual se atribuye a la realidad características de la ficción. Invita a entender el término metaficción “como una re-descripción (artística) de ese sector de la realidad que es la ficción misma, esto es, reflejo del mundo de la ficción, de sus estrategias, condiciones, poderes, maneras y resultados” (p. 17). Rodríguez también estudia la metaficción como fenómeno posmoderno por excelencia y propone acotarlo metodológicamente como proyecto, al enfocarse en el potencial transformador -de la realidad- que tiene la literatura, y como problema, entendiendo que la metaficción hace parte de un fenómeno cultural como la posmodernidad (p.17).

Las definiciones de Waugh y Pineda Botero, que se enfocan en la capacidad de las novelas metaficcionales de mostrar su condición de artificio y en cómo este movimiento plantea una pregunta por la realidad y la ficción, encuentran en la de Rodríguez un embrague adicional, que ubica en el mismo plano la dos instancias. Esa pregunta por la realidad y la ficción puede leerse, de acuerdo con la caracterización del concepto, como una re-descripción del ámbito literario, que escapa a la crítica literaria y se ubica en la ficción misma. Este aspecto es el que se privilegia en el siguiente enfoque.

---

<sup>12</sup> Los conceptos de autorreferencialidad y autoconsciencia se desarrollarán más adelante, cuando se hable de las maneras en que opera la metaficción.

<sup>13</sup> La puesta en abismo o “myse en abyme” es un concepto de los teóricos franceses Jean Ricardou y Lucien Dällenbach y se refiere al procedimiento narrativo de enmarcar una narración dentro de otra, de manera que se presentan al lector las dos historias paralelas(Orejas, 2003, p.63).

- **Es una redescrición del mundo de la literatura**

Aunque varios de los autores anteriores, entre los que se destacan Gil González y Rodríguez, consideran fundamental la incidencia de la metaficción en la configuración de una crítica literaria en clave narrativa, o valoran cómo ésta se constituye en una visión del autor en torno a la literatura misma, es Clemencia Ardila (2014) quien lo consigna en su definición:

[...]Bien puede definirse el texto metaficcional como una literatura cuyo universo de discurso [...] está constituido por la literatura misma y cuyo propósito es configurar una proposición de mundo acerca del hecho literario en general o de algunos de sus componentes en particular (p.87).

Se trata de una definición que complementa los otros dos enfoques señalados y que encaja en el seno de la propuesta teórica de esta autora -en cuya investigación cobra gran relevancia la dimensión referencial del texto metaficcional, desde una perspectiva hermenéutica- y particularmente en su noción de autorreflexibilidad, que es tratada más adelante.

Sin más pretensiones que consignar estas tres ideas rectoras en una sola definición, para dejar claro cuáles pueden ser los alcances globales del fenómeno que se va a estudiar en la novela objeto de esta investigación, se puede decir que *una obra literaria es metaficcional cuando se refiere a la literatura misma, bien sea aludiendo su proceso de creación en particular o al acto de escribir en general, y al hacerlo problematiza la relación entre la realidad y la ficción.*

¿Y cómo lo hace? Es la pregunta que se considera conveniente responder a continuación, con el fin de estructurar la columna vertebral de estas definiciones. Este objetivo se intentará cumplir con las consideraciones de Antonio de Jesús Gil González y Clemencia Ardila sobre la manera en que opera la metaficción. Se seleccionan estos dos autores puesto que, el primero presenta conceptos puntuales sobre la manera en que puede caracterizarse la metaficción desde el punto de vista pragmático, y, la segunda, desde una perspectiva hermenéutica, explica cómo se configura en el plano referencial del texto la búsqueda de sentido que de manera particular se propone en este tipo de obras.

Al realizar los dos autores una revisión teórica de la metaficción desde sus orígenes, mediante la ilustración de los postulados de los teóricos más representativos, ambos plantean en sus trabajos acuerdos fundamentales en torno al tema. Para dar cuenta de los consensos aceptados por la mayoría de críticos o que resultan de la reflexión suscitada por los últimos desarrollos teóricos, se propone en principio enunciar los puntos en común entre los dos autores.

Aunque Gil habla de una voz metaficcional latente en todo relato y Ardila de la novela metaficcional como un posible subgénero, ambos coinciden en que el solo hecho de hallar algún enunciado que remita al proceso creador de la obra o evidenciar estrategias especulares, como la puesta en abismo, no convierte una novela en un exponente de este fenómeno literario. Una frecuencia representativa de esos enunciados, una aparición estratégica de los mismos y, sobre todo, una focalización en la escritura literaria o en el proceso de creación de la misma novela que se está leyendo, como temática y asunto de los comentarios explícitos, son la base para atribuir a una obra literaria su carácter metaficcional.

Tales comentarios se refieren al mundo de la literatura o a los componentes literarios de la propia obra, por parte de los personajes, del narrador o del autor ficcionalizado, de modo que la novela es comentada desde ella misma o bien se convierte en una fuente de reflexiones particulares en torno a la literatura.

Sobre los temas de la literatura ficcional, ambos autores afirman que en este tipo de obras se destacan aquellos sobre la literatura en general, sobre alguno o varios de sus componentes -tales como la construcción de los personajes, el proceso de escritura o el proceso de lectura- o sobre el universo de la creación de la obra en cuestión. En definitiva, los autores resaltan cómo el conjunto de enunciados metaficcionales conforman una proposición de mundo sobre la literatura.

En la hermenéutica literaria, la noción de proposición de mundo se atribuye a Paul Ricoeur, quien desarrolló el concepto de mundo del texto partiendo del plano referencial alterno que el texto literario instauro con respecto al mundo empírico. Cada obra establece un mundo propio en el que se puede habitar. Lo que se interpreta en una obra literaria, según Ricoeur, es la proposición de mundo que se enuncia acerca de ese

mundo posible (2002, p. 105). Así, la proposición de mundo de las obras metaficcionales adquiere particularidades dadas por su conexión con los temas inherentes a la literatura y por unas estrategias específicas, propias de la metaficción.

Para entender cuáles son y cómo funcionan estas estrategias se expone lo que constituye la base de la propuesta teórica de cada autor. Al enfocarse en asuntos distintos pueden complementarse, a manera de inventario conceptual sobre el tema. De Gil se destaca la explicación del fenómeno en el plano discursivo y la tipología que le permite caracterizarlo, y de Clemencia Ardila los tres “movimientos” fundamentales con los que explica la dimensión referencial del texto metaficcional.

En otras palabras, con Gil el lector contará con una descripción de la forma en que la metaficción se hace visible en la literatura y con Ardila dará un paso más allá, al entender cómo el autor de la obra logra construir una proposición de mundo que no solo se despliega sobre la realidad del lector, sino sobre la manera de entender la ficción.

## **2.2 LA METAFICCIÓN COMO MANIFESTACIÓN DE UN ACTO COMUNICATIVO: GIL GONZÁLEZ**

Antes de dar paso a sus propuestas teóricas, Gil González se inscribe metodológicamente en la teoría de la comunicación, para explicar, de un lado, cómo deben asumirse las nociones de discurso, narración, relato e historia en el marco de sus consideraciones<sup>14</sup> y, de otro, anclar sus dos premisas fundamentales sobre el texto metaficcional, a saber: la primera, que para estudiarlo hay que entenderlo como un fenómeno relacionado con el acto de enunciación del discurso, es decir, como parte de un acto comunicativo, y la segunda, que es necesario restablecer la figura del autor real como responsable de los enunciados metaficcionales.

---

<sup>14</sup> Este autor, valiéndose de la narratología, pero advirtiendo que modifica algunos de los preceptos de ésta, invita a entender el discurso como todo el proceso enunciativo, el relato como la representación del acto de narrar -como proceso y como producto-, la narración como el conjunto de enunciados del narrador, y la historia como una instancia abstracta que resulta de recrear la historia en la imaginación, tras el proceso de lectura. (2001, p. 36)

Tales premisas son planteadas como contrapunto a la crítica que hace sobre el inmanentismo que detentan los estudios literarios estructuralistas y a los cuales se debe el papel secundario o inexistente que ha tenido la figura del autor como origen de un proceso que escapa al texto como producto y está en la base de un proceso, de un acontecimiento comunicativo. Con ese preámbulo metodológico, Gil González (2001) abona el terreno para definir de manera concreta el marco de referencia de la metaficción, como objeto de estudio, con la siguiente propuesta:

Por mi parte, creo que un planteamiento [...] centrado en la tensión del nivel enunciativo de la novela como *discurso*, como proceso, con el nivel narrativo de la novela como enunciado, como producto, es el espacio más adecuado donde situar la reflexión sobre la metaficción en la novela. Tensión que nosotros proponemos concretar entre el acto comunicativo que la origina y el acto o actos narrativos *representados* en su seno. (p. 45)

En lo que el autor denomina la caracterización pragmática de la metaficción, donde entrega la definición ya expuesta sobre el término, identifica dos manifestaciones básicas visibles del fenómeno en cada obra: enunciados de la obra sobre sí misma y enunciados sobre la literatura. A los primeros los asocia con una estrategia autorreferencial y a los segundos con una estrategia autorreflexiva o autoconsciente.<sup>15</sup> Para él, ambas estrategias “producen la actualización comunicativa de la ficción, esto es, la igualación del tiempo y del espacio del discurso, el relato y la historia: un espacio donde confluyen, ficcionalizadas, la enunciación, lo enunciado y la virtualidad de su recepción en la lectura” (p.53).

Con esta primera caracterización advierte la inconveniencia y ambigüedad que para él encierran los términos autoconsciencia y autorreferencialidad y anuncia lo que será la base de su principal postulado, al hablar de metadiscurso y metanarración en la obra metaficcional, aunque no les otorga una equivalencia exacta con las dos estrategias mencionadas. Para él, el metadiscurso “vale por autoconsciencia literaria, por metaliteratura, y por autorreferencialidad desde la perspectiva del discurso”, es decir, desde el acto comunicativo como proceso; mientras que la metanarración “vale por

---

<sup>15</sup> Este autor da cuenta, en su capítulo sobre los diferentes postulados teóricos sobre la metaficción, de que algunos autores usan los términos autoconsciencia y autorreflexividad como portadores de significados distintos, mientras que para otros son equiparables. Él opta por la segunda opción.

autoconsciencia del narrador o de los personajes, por autorreferencialidad del narrador o de los personajes en el interior del relato”, es decir, desde el conjunto de enunciados que componen la obra como producto (p. 53).

Estas manifestaciones del fenómeno, si bien, como ya se explicó, atienden los designios del autor real, pueden presentarse a través de varias instancias narrativas y por eso además Gil habla de tres tipos generales de enunciados metaficticiales: comentarios sobre la narración (de personaje a personaje), comentarios sobre el relato (del narrador al narratario) y comentarios sobre el discurso narrativo mismo (del autor al lector).

Posteriormente, genera equivalencias entre éstos y los tres metaniveles de Eduardo Sánchez Torre (p. 54), esto es: al nivel metalingüístico le corresponde el comentario sobre la narración; al nivel metatextual, el comentario sobre el relato y, finalmente, al nivel metaliterario, el comentario sobre el discurso narrativo mismo. También les atribuye las mismas funciones básicas que ve Sánchez Torre en sus metaniveles: una función de control, que establece puntos en común entre autor y lector frente a la literatura y genera pautas de recepción, y una función de dinamización (de los cánones literarios o de los hábitos de lectura, por ejemplo).

Esta es la analogía que permite a Gil González definir también a la metaficción como una función de la literatura que se cumple a través de los comentarios sobre el relato, la narración y el discurso<sup>16</sup>, y posteriormente se sirve de Sánchez Torre para acotar de una manera más definitiva sus nociones de Metadiscurso y Metanarración, al relacionarlas con los dos grandes objetos de la enunciación metaficcional de este autor: la primera con el plano del discurso novelístico y la segunda con el plano del texto narrativo.

Bajo esta misma doble manifestación del texto metaficcional, Gil Gonzalez propone diferenciar dos categorías generales de metanovela: una metadiscursiva, que se ubica en el eje externo de la comunicación literaria, en la que el autor se asume responsable de

---

<sup>16</sup>Se advierte en este punto que para el fenómeno de la metalepsis habría un nivel de complejidad superior y esta caracterización tiende a complicarse porque el autor puede dirigirse a los personajes o al narrador y este último puede dirigirse también al autor.

los enunciados metaficcionales, “con la intención básica de pactar abiertamente las convenciones narrativas”(p. 67); y una metanarrativa, que se ubica en el eje interno de la representación literaria y en la que el autor se interna en la diégesis “con la intención de tensar las convenciones narrativas y extrañar al lector ante la paradoja del ensimismamiento del relato, alejándolo de él” (p. 67).

Para explicar de modo sencillo las dos categorías, puede decirse que una novela metadiscursiva es, por ejemplo, aquella en la que el autor asume su posición discursiva de manera explícita al declarar algo así como... “En este punto de la historia me encuentro en una encrucijada: no sé si matar o no a mi personaje principal”. En una novela metanarrativa, por el contrario, este mismo episodio podría leerse así, en boca del narrador: “En ese momento, en su estudio, el escritor soltó el teclado, clavó su cabeza en el computador y sucumbió ante la encrucijada de si debía matar o no a su personaje principal”.

De esta distinción se desprende una propuesta de tipología de la metaficción, donde básicamente habría que agregar, además de las definiciones que se acabaron de exponer, una advertencia que puede ser útil: hay casos de metanarratividad en novelas metadiscursivas y metadiscursividad en novelas metanarrativas. En el primer caso, por ejemplo, puede hallarse un personaje escritor sobre el que pesen también enunciados metaficcionales además del autor empírico; en el segundo, uno de los personajes puede generar comentarios atribuibles al autor de la novela<sup>17</sup> (p.62).

En su último capítulo teórico, *La recepción metaficcional*, estudia los efectos metaficcionales en el proceso de lectura. Para Gil González, los enunciados metaficcionales configuran el pacto entre el autor y el lector, con el ingrediente adicional de que se presentan unas reglas de juego no convencionales que generan

---

<sup>17</sup> En una suerte de “sub-tipología” y en su capítulo *La modalización metaficcional* Gil halla seis tipos de metanovela. Para ello se sirve de la narratología y relaciona sus dos clases de manifestaciones metaficcionales básicas y los tres niveles narrativos de Gérard Genette (Extradiegético, Intradiegético -o diegético, y metadieético). Por no hallar eco de esta taxonomía en otros autores, pero sobre todo por no encontrarse utilidad en esta clasificación, teniendo en cuenta que este trabajo no acude a análisis narratológicos ni consiste en clasificar los enunciados metaficcionales hallados en la obra de estudio como un propósito final, no se considerará procedente esta propuesta para los efectos de armar una batería conceptual para este análisis

nuevas apropiaciones de la obra, de tal forma que el lector juega a que cree, pese a que ya se ha develado la condición de artificio del relato de una manera más radical que en las narraciones tradicionales. Así, la participación del lector es más activa e incluso puede ser dirigida por el texto mismo por medio de enunciados que apuntan a este. Hay un control, de parte del autor como primer eslabón del proceso discursivo, que invita de modo particular la caza de sentido y que se ejerce, bien desde el nivel metadiscursivo, o bien desde el metanarrativo:

[...] por una parte la metadiscursividad devela las condiciones de verdad en las que está instalado el lector para sustituirlas por otras más evidentes [...] la metanarración instaura una nueva convención narrativa, de gran impacto sobre el sentido de la historia. La convención de Alicia en el país de las maravillas, del libro como espacio real en el que el lector se sumerge, y cuya ficción cobra vida en la lectura. (p. 83)

En ambos casos, y de manera frecuente, lo que subyace en el acto de recepción es un proceso complejo, mediado por un movimiento dual en torno a las convenciones del relato: una “naturalización” de lo “desnaturalizado”:

Con frecuencia se trata de desnaturalizar el relato, es decir, exhibir su trama, su maquinaria; pero este es el punto de partida para una nueva naturalización que consiste en la proclamación de la autosuficiencia de la ficción, a través de la paradójica denuncia de la ficcionalidad (p. 80)

Una autosuficiencia que, y con esto concluye Gil, convierte a la metaficción en la mejor crítica sobre la ficción, pues se origina en su interior y se despliega sobre ella.

### **2.3 EL PLANO REFERENCIAL Y LOS MOVIMIENTOS METAFICCIONALES: CLEMENCIA ARDILA**

Con base en los conceptos de Paul Ricoeur sobre la dimensión referencial del texto y en las nociones de mundo del texto y proposición de mundo, Clemencia Ardila habla de tres movimientos atribuibles a la metaficción, los cuales permiten una particular propuesta de sentido en estas obras. Dichos movimientos están mediados por los procesos de autoconsciencia, autorreferencialidad y autorreflexibilidad.

Al explicar cómo se identifican cada uno de estos movimientos y qué efectos producen en la recepción de la obra metaficcional, Ardila entrega una categoría de análisis con una base hermenéutica que puede también ser la base de una clasificación de las novelas metaficcionales, como lo demuestra en el análisis que hace de las obras de los autores colombianos que aborda, pero teniendo en cuenta que no se trata de categorías excluyentes unas con otras, sino en algunos casos complementarias y constitutivas todas ellas de la proposición de mundo que exhiben estas novelas.

Para transitar por esta propuesta conviene dejar claro cómo se asume cada uno de los tres movimientos, al margen de la explicación de su operatividad en la dimensión referencial que se expondrá más abajo, ya que no hay un consenso entre los autores contemporáneos sobre el significado de cada uno de ellos, ni entre Gil González y esta autora, no obstante algunos puntos en común.

En primer lugar, Ardila (2014) distingue la autoconciencia como el proceso en el que alguna de las figuras de la diégesis (autor ficcionalizado, lector ficcionalizado o personajes) encarna “figuras antropomórficas (autor y lector implícitos) siempre que cobren consciencia de su posición en la jerarquía ontológica del sistema narrativo” (p.102). Esto es, por ejemplo, cuando un personaje, el narrador o el autor cobran consciencia de sí mismos y de su carácter metaficcional, desde la historia.

De otro lado, señala la autorreflexividad como la estrategia con la que se crea ficción dentro de otra ficción, con el fin de reflexionar sobre la literatura misma y para “generar estructuras especulares” (p. 102) que den cuenta de las particularidades del proceso creativo del texto. Por último, afirma que la autorreferencialidad es la consecuencia de desviar el referente desde la diégesis hacia el texto como enunciado, a través, principalmente, de estrategias como la intertextualidad y la intratextualidad. (p. 103). Pero, ¿cómo opera cada uno de estos movimientos en la literatura metaficcional para que la función referencial del texto se vuelque sobre una proposición de mundo basada en la literatura?

La autoconciencia lo hace según la primera conjetura de la autora a través de una referencia ostensiva, análoga a la que le es propia al discurso oral, de modo tal que “algunos textos metaficcionales se sirven de estrategias narrativas para construir una

referencia ostensiva entre el autor empírico y el narrador o el autor implícito del texto con el propósito de configurar una autoficción”<sup>18</sup> (p. 83). Dicha referencia ostensiva, concepto también tomado de Ricoeur, se presenta en la comunicación oral dado el carácter de acontecimiento del discurso, en el que el hablante se sirve del entorno y utiliza los deícticos y herramientas inherentes a la situación, de modo que el significado de lo que dice se agota en dichas referencias y su carácter mostrativo.

Para el caso de manifestaciones de autoconsciencia, en novelas autoficcionales o autobiográficas, el lector cuenta con una referencia adicional del autor de la obra. Es decir, este no solo quiere dar a conocer un acontecimiento, sino que entrega una referencia de sí mismo, a través del narrador, del autor implícito o mediante procesos de metalepsis<sup>19</sup>, pero en todo caso da una clave sobre sí mismo que incidirá de modo radical en la proposición de mundo de la obra. Como estrategia usual para lograr este cometido, la autora destaca entre otras la utilización del nombre propio para el personaje o narrador que representa la figura del autor, hecho que lo reviste de ambigüedad, ya que el lector buscará características de esta figura dentro y fuera de la ficción.

En segunda instancia, el movimiento autorreflexivo da pie a la autora para conjeturar que

Algunos textos metaficcionales tienen como propósito redescibir la realidad del mundo literario y configurar un efecto de referencia circunscrito a este ámbito ficcional. A este fin, transforman en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la literatura, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo (p. 83).

El efecto de referencia al que alude esta hipótesis se fundamenta también en las nociones de proposición de mundo y mundo del texto propuestas por Ricoeur. En

---

<sup>18</sup> Cuando se trata del texto escrito, y particularmente del texto literario, la referencia está suspendida en un primer momento, ya que autor y lector no tienen interacción y la posibilidad del autor de valerse del mundo externo con fines mostrativos desaparece. Así, cuando tiene lugar la lectura, la referencia parte del mundo del texto, pero también del mundo del lector. De este modo se configura una apropiación por parte del lector y este le otorga sentido al discurso.

<sup>19</sup> Gerard Genette (2004), padre del concepto, define la metalepsis como “una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une [...] al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (p.15). La califica además como una de las formas de transgredir el umbral de la representación.

síntesis, en el mundo habitable que dentro de su singularidad instaura la obra, a través de comentarios sobre la literatura, el oficio de escritor o las dificultades asociadas con el acto de crear. La ficción misma instaura un sentido apropiado de la literatura. Es así como el efecto de referencia que reposa sobre el mundo de texto y la proposición de mundo toma tintes específicos que en últimas contribuyen a una redescrición del mundo de la literatura. Este fenómeno casi siempre cobra vida por efecto de las reflexiones de un personaje o un narrador que es escritor o poeta y que analiza su oficio, piensa en voz alta sobre la tarea de escribir y delibera sobre diferentes aspectos de la ficción y su relación con el mundo real. Puede reflexionar, además, sobre la obra que el lector tiene en sus manos y sus componentes formales.

La *mise en abyme* es una estrategia literaria que permite de manera especial recrear procesos autorreflexivos, que no solo incluyen los comentarios mencionados, sino que también informan de manera directa sobre el carácter metaficcional de una obra, evidenciando, por ejemplo, que hay una historia insertada o paralela, que a su vez es la historia de la escritura del texto que se está leyendo.

Por último, acerca del movimiento autorreferencial, la autora explica que

El texto metaficcional se vale del carácter recursivo del lenguaje, de forma tal que el lector, para efectuar la referencia, debe acudir no solo al mundo de la acción, sino también al mundo del texto. La co-referencia resulta de este modo direccionada por el texto mismo (p. 83).

Se trata pues de un movimiento en el que el sentido se configura a partir del encuentro entre el mundo del lector y el mundo del texto, pero donde además este último contiene pistas e insinuaciones que guían hacia la referencia. La autorreferencialidad de algunos textos metafictionales “llama la atención del lector no solo sobre la relevancia del contenido expreso en dichos comentarios, sino también sobre la necesidad de atenderlos, de rastrearlos uno a uno para reconfigurar aquello que se presenta de manera dispersa y fragmentada”. (p. 126).

Con la ayuda de Benjamin Harshaw y su propuesta sobre los campos de referencia internos y externos de la obra literaria, le autora avanza sobre esta última hipótesis. Para Harshaw, los primeros conforman la red de elementos que estructura la obra, y los

segundos están en el gran universo de la cotidianidad del lector y a ellos se remite usualmente después de procesar las referencias internas. La autora indica que en el texto metaficcional hay un fenómeno en el cual los movimientos autorreflexivos no conducen al lector solo a marcos de referencia externos, sino que además lo comunican con otros campos de referencia internos (p. 128). Se asiste pues a una co-referencia manipulada, que puede estar mediada por estrategias intertextuales o intratextuales.

Con Ardila entonces, la autoconsciencia, la autorreflexividad y la autorreferencialidad se proponen como movimientos detectables en las novelas metaficcionales y como categorías de análisis que, junto con la caracterización y tipología de Gil González, conforman un buen punto de partida para analizar este tipo de obras desde su estructura y sus principales estrategias.

A manera de recuento sobre las propuestas teóricas de estos dos autores y con el fin de presentar una analogía que sirve de pauta simbólica para el análisis de la novela, se propone en el siguiente apartado una imagen acerca del proceso de creación de una novela metaficcional.

## **2.4 LA METAFICCIÓN O LA CÁMARA CON DOBLE PLANO VISUAL**

Si se quisiera realizar la película de la escritura de una novela, como proceso comunicativo, tal como lo propone Gil González, teniendo en cuenta, tanto el proceso enunciativo como lo enunciado, habría que acudir en principio a dos cámaras o planos visuales distintos. Con la *cámara uno* podríamos ver el plano de un escritor en su estudio, tecleando en el computador. Si el plano captura esa realidad por varios minutos, quizá podríamos ver cómo se pone de pie y vuelve con un café, se rasca la cabeza, se toma el mentón o mira al cielo raso, antes de seguir tecleando. Esta película dejaría ver entonces la realidad del escritor y permitiría indagar por sus motivaciones, obsesiones o circunstancias, en la medida en que las condiciones físicas del estudio, sus actitudes o algún monólogo fueran indicativos para hacer una lectura de cómo y por qué este personaje escribe ficciones.

De todos modos, tal como está descrita, esta cámara no permitiría ver nada sobre la historia imaginada por el escritor, para cuya visión habría que situar una *cámara dos* justo en la historia, en el plano narrativo que la *cámara uno* no deja ver, y que solo se sugiere a medida que suenan las teclas y puede verse la pantalla del computador.

Esta segunda cámara, que registra los personajes creados por el escritor y situada en las atmósferas que este imaginó, tal como acaba de ser descrita, no permitiría ver por ningún lado a este creador. Podría registrar el mundo narrativo, la historia creada, pero no tendría acceso al acto que la creó, porque se trata de la cámara que de manera convencional se le ofrece al lector en ese eslabón de la cadena enunciativa que es el proceso de recepción. El lector quizá se ve tentado a imaginar lo que la cámara uno puede registrar, pero no tiene más elementos que su imaginación para hacerse a una idea de este proceso que está detrás -o delante- de la historia que está leyendo.

Cuando la metaficción entra en juego, alterando los cánones tradicionales de la literatura y confluyen en un mismo espacio-tiempo la enunciación y el enunciado, se podría entonces acudir a una *cámara tres*, que hace una suerte de movimiento pendular que le permite registrar lo que captura la *cámara dos*, pero que a su vez ubica su lente en el estudio de aquel escritor que crea, se preocupa, reflexiona, ríe y se hace preguntas sobre lo que vive en el mundo en el que tiene lugar su estudio y sobre el mundo que está creando en su obra. Un escritor que, en últimas, se cuestiona sobre el acto de hacer literatura y sobre la relación entre lo real y lo imaginado.

¿Cómo se logra? Es el autor real, el escritor, quien tiene el poder de ubicar esta *cámara tres* en la obra y ponerla a disposición del lector, con diversos movimientos y estrategias, pero con la intención clara de dejarse ver y mostrar asuntos propios del acto creativo. Este autor empírico decide si los dos planos se visualizan con la *cámara tres* ubicada en los dominios de la *cámara uno* o de la *cámara dos*, es decir, mediante comentarios explícitos que bien pueden originarse en su espacio-tiempo, para el primer caso, o en el de los narradores y personajes de su historia, para el segundo. En suma, puede hacerlo a través de enunciados metadiscursivos o metanarrativos, de acuerdo con las grandes categorías de Gil González.

Así mismo, y en cualquiera de los dos casos, es el autor quien decide con qué estrategias o con qué movimientos logrará esa doble exposición: puede optar por proyectar una imagen de sí mismo, mediante un movimiento de autoconciencia; volcar su estrategia en la conceptualización que sobre su oficio tiene algún personaje escritor, por medio de un movimiento autorreflexivo; o dejar pistas a lo largo de la historia para que estos conceptos se los forme el propio lector, obligado a unir las piezas del sentido con la conexión de varios fragmentos de la historia o incluso remitiéndolo a otros textos, con movimientos de autorreferencialidad.

Si en dicha película, además de registrar el doble plano se quisieran explicar los efectos que tiene la innovación de la *cámara tres* en la transformación que el film propone, habría que recrear cómo todo lo aquí descrito dialoga con la realidad de los lectores de la novela y cómo al final de dicho diálogo se instaura una proposición de mundo enfocada en una redescrición de la literatura.

El gran objeto de esta *cámara tres*, además de la doble visualización o confluencia del acto creador y lo narrado, es plantear un “documental” sobre la literatura. Un documental que se origina en ese proceso creador y que nunca sale de sus fronteras, que no puede ser interpretado si se le saca del universo singular o mundo posible de cada obra literaria y que intenta dar una respuesta narrativa a la pregunta por cómo se ven, en un mismo plano, la realidad y la ficción. En definitiva, lo que se presenta al lector, o en este caso al espectador que tiene acceso a esta tercera cámara, es una historia en cuyas fronteras hay una propuesta singular sobre lo que es la literatura.

Como se ha dejado ver, tanto los tipos de novelas de Gil González, como los movimientos respecto al plano referencial de Ardila son categorías que permiten clasificar los enunciados metaficcionales y a la postre las novelas que se construyen bajo esta modalidad narrativa. Sin embargo, y para efectos del análisis de *Para antes del olvido*, no es suficiente dejarlo planteado con la exposición de los conceptos de cada autor, sino puntualizar de qué manera se entienden estas categorías.

## 2.5 TIPOLOGÍA DE LA METAFICCIÓN

Para los dos autores que se privilegiaron en esta última parte hay dos grandes posibilidades de clasificación de los enunciados metaficcionales, en función de su origen. Coinciden en que estos pueden generarse desde fuera o adentro de la diégesis. Para Gil González hay dos grandes tipos de enunciados metaficcionales, que a la postre conducen a estructurar dos clases de novelas metaficcionales: una novela metadiscursiva, en la que los comentarios explícitos se generan por fuera de la diégesis, generalmente en cabeza del autor, que se declara tal; y una novela metanarrativa, en la que estos enunciados están inmersos en la diégesis y son emitidos por el narrador, los personajes o incluso el mismo autor que irrumpe en la diégesis mediante procesos metalépticos.

Es preciso anotar que esta clasificación se deriva, en parte, de la de Ródenas de Moya, a la cual se acoge Ardila, quien a partir de esta adopta los términos metaficción enunciativa o discursiva y metaficción diegética o metaléptica. Con la enunciativa designa la manifestación metaficcional que parte de la voz autorial y extradiegética y con la segunda la manifestación metaficcional que parte de la voz o voces de las diferentes figuras que están enmarcadas en la diégesis, donde la metalepsis también puede ser fuente de los enunciados metaficcionales.

De todos modos, vale la pena registrar la clasificación exacta que toma la autora de Ródenas de Moyá (1998), para quien hay tres tipos de manifestaciones metaficcionales: una discursiva o enunciativa en la que interviene una instancia extradiegética; una metaficción diegética en la que hay una “interpretación autorreferencial de la obra”(p. 15), pero sin perturbarse la ilusión ficcional, y una metaficción metaléptica, en la que los personajes irrumpen en el universo del autor empírico o viceversa.

Estas nociones, como lo señala Ardila, también son paralelas a la de Francisco Orejas, quien distingue una metaficción diegética, en la que las manifestaciones metaficcionales provienen de los acontecimientos narrados, y una metaficción enunciativa, en la que se irrumpe en el contrato convencional de enunciación y se habla de manera explícita de la condición ficcional de la obra (Ardila, 2014, p 76)

En suma, los dos autores y varios de los referenciados por ellos consideran que hay enunciados metaficcionales internos y externos respecto a la diégesis. Se considera pertinente, además, distinguir entre los enunciados metaficcionales internos los metalépticos y los no metalépticos. Pese a la simplicidad reflejada en una clasificación que se exprese de este modo, es evidente que al interior de estas clasificaciones se pueden suscitar múltiples variantes y que una novela metafictional puede tener enunciados de uno y otro tipo.

Se considera, de otro lado, para efectos de este trabajo, que poder clasificar las manifestaciones metaficcionales de *Para antes del olvido* no es tan importante como detectar y explicar la explosión de sentido que emana de esta, en relación con una postura sobre la literatura y sobre la figura del escritor. Por ello cobra relevancia acompañar estas nociones de una categoría que permita, más que señalar, explicar esta autopoética de la novela. Los movimientos de autoconsciencia, autorreferencialidad y autorreflexividad se consideran útiles para dicha tarea, bajo la perspectiva provista por Ardila.

Ya explicadas las categorías metadiscursiva y metanarrativa y transitado el camino sobre los movimientos de la metaficción, es procedente observar fragmentos metaficcionales donde estén presentes estas categorías y movimientos, para evidenciarlos, pero también para demostrar la ambigüedad que puede revestir un ejercicio que se quede en la mera clasificación.

Al inicio de su novela autobiográfica *Los Hechos*, el escritor norteamericano Philip Roth (2009) entrega al lector un fragmento que vale la pena analizar:

Mi querido Zuckerman:

En el pasado, como bien sabes, los hechos siempre han sido anotaciones rápidas en un cuaderno, manera mía de colarme en la ficción. Para mí, como para la mayor parte de los novelistas, todo suceso auténticamente imaginario empieza por abajo, en los hechos, en lo específico, no en lo filosófico, ni en lo ideológico, ni en lo abstracto. Y, sin embargo, para mi sorpresa, ahora parece que me he puesto a escribir un libro absolutamente hacia atrás, tomando lo que ya había imaginado y, por así decirlo, desecándolo, para de este modo devolver mi experiencia a la autenticidad, a un estadio

previo a la ficción [...] ¿Por qué presentarme sin elaboración delante de la gente, siendo así que, en general, en el mundo no imaginado, siempre me había abstenido de divulgar desnudamente mi vida personal (imponiendo una personalidad televisiva) ante un público serio [...] Pues bien: digamos, iniciando ya la respuesta, que la persona a quien he pretendido hacerme visible aquí es, sobre todo, yo mismo [...] (p.16)

Este fragmento, que hace parte del prefacio de la novela, tiene un carácter metaficcional porque se refiere directamente tanto al proceso de escritura de la obra que el lector tiene en sus manos, como al hecho general de escribir novelas. Quien habla es Roth, el autor de carne y hueso, que se representa a sí mismo, bajo su condición real e incluso habla de sus actitudes en el “mundo no imaginado”.

Puede afirmarse que se trata de un enunciado metadiscursivo, porque el autor se sitúa fuera de la diégesis. Es visible además un movimiento autoconsciente en el que el autor presenta una versión sobre sí mismo y juega con la ambivalencia de su propio rol, pues a la par que encarna al hombre de carne y hueso, se dirige en la primera línea a Zuckerman, un personaje ficticio que protagoniza varias de sus novelas y es su alter ego en ellas. Sin embargo, Zuckerman no está presente en la novela, porque en ésta el autor por primera vez se autodenomina *Piliph* y la trama conforma una novela autobiográfica.

El hecho de que la misiva se dirija a un personaje ficticio –que no aparece en esta pero sí en otras novelas del autor- ya podría alentar a considerar la existencia de una estrategia metaléptica, en la que el autor irrumpe en un nivel diegético y, en consecuencia, ya no se trataría de un enunciado metadiscursivo, sino de uno metanarrativo, debido a que la misiva estaría circunscrita en un plano ficcional y podría hablarse de un autor ficcionalizado. De todos modos, ante esta idea podría contraponerse todo el contexto personal e histórico -del autor empírico- que encierran las líneas completas de este prefacio. Para uno u otro enfoque podrían encontrarse argumentos válidos, y por ello se reitera la debilidad de un ejercicio clasificatorio como objetivo final.

El siguiente fragmento de *Para antes del olvido* (2014) no genera dudas acerca de su naturaleza metanarrativa. En la novela hay un narrador omnisciente en tercera persona quien narra, por un lado, la historia de Alfonso González, -tío del autor empírico en la vida real-; y por otro, la historia de la construcción de la novela en manos de un abogado, que en la ficción también es familiar del Alfonso. Se podría decir que *Para*

*antes del olvido* es la novela de los hechos hallados en los diarios de Alfonso González, pero también la novela de cómo esos hechos forman una trama ficcional. De este asunto da cuenta el autor cuando explica que existe un vacío temporal no cubierto por los diarios:

Sobre el agua misma León escribió página tras página en un estilo a la vez aplomado y delirante (que dos meses después haría expresar a su hermano la opinión de que mejor no se las mostrara a nadie si no se quería arriesgar a que lo metieran en un loquero) tratando de cubrir con palabras el vacío irremediable que había entre aquel canal de noviembre de 1914 y Londres a finales de diciembre de ese mismo año, sumando imágenes, puliendo metáforas en un esfuerzo por escapar de la nada, pasando del agua particular (si así pudiera decirse) que había hecho flotar la barcaza mercante por el canal fétido, hasta llegar al agua en sí, sagrada, eterna, vacía. Página tras página fueron escritas al borde de esa porción de abismo que contenía en sí todo el abismo del mundo, la inmensa totalidad del olvido que barre generaciones enteras con la misma invasión de niebla que barre cada una de las particulares mentes humanas [...] Libélulas cristalinas flotando sobre charcos podridos, gotas metiéndose por la pequeña vulva de flores apenas entreabiertas, aguaceros que barren el mar con espesa y difusa lentitud, “agua que gotea, gotea de cornisas, germina la cebada”, escribiría el anárquico abogado (p.p. 218-219)

Queda fuera de toda duda que este fragmento puede calificarse como metaficcional, pues se habla de manera directa de la construcción de la historia que se está contando y se relata cómo el escritor tuvo que adoptar una estrategia específica para contrarrestar ese vacío. Se entrega además una valoración de esa escritura a través de las palabras del hermano de León y del narrador. Así pues, hay consideraciones sobre la creación literaria, sobre los problemas de construcción de una historia con base en testimonios - en este caso escritos- y se habla de dos personajes que tienen oficio de escritores, uno de los diarios y otro de la novela misma.

Se evidencia de manera más clara que en el fragmento de Roth, que los enunciados metaficcionales están insertos en la diégesis, pues son emitidos por un narrador implícito<sup>20</sup> que en ningún momento sale del plano ficcional. Los enunciados metaficcionales son provistos por el narrador, que en ningún momento se asume como autor, a partir de las reflexiones y la caracterización de los personajes. Nunca se rompe la ilusión ficcional.

---

<sup>20</sup> Se trata de un “narrador que no se explicita, es decir no se halla representado por un ‘yo’ marcado”. (Prada, 1989, p.360).

En este punto cabe resaltar la invitación de los autores e investigadores antes presentados y acudir entonces a la hermenéutica para determinar el carácter metaficcional de una obra y precisar qué dice sobre el ámbito literario. Dicho de otra manera y para el caso del texto de Roth, se trataría de explicar qué efectos tiene este fragmento en la estructuración del mundo del texto y en la proposición que en este se insta, además de analizar cómo las estrategias autorreflexivas, que también están presentes al observarse una reflexión importante sobre el hecho de hacer novelas, configuran la referencia sobre el quehacer literario.

Acerca del fragmento de González habría que decir que se identifica una marcada estrategia autorreflexiva, que se vale de estos personajes escritores para formar una poética literaria que se irradia desde este universo narrativo hacia una proposición de mundo enfocada en una redescrición de la literatura. De todos modos, también se entregan claves autorreferenciales que se conectan con otras partes del texto como el desenlace y habrá que definir si el hecho de que Alfonso González sea un personaje real, que a su vez es tío del autor empírico, y que en la novela conserva su nombre real, no constituye una ambivalencia relacionable con estrategias de autoconsciencia.

Se reitera que el análisis que aquí se propone no se reduce a un simple ejercicio clasificatorio, en el cual se determine la tipología de los enunciados metafccionales de *Para antes del olvido*. En primer lugar, se dejó claro que se trata de una novela metaficcional cuya estructura la ubica dentro aquellas que pueden denominarse metanarrativas, porque en ningún fragmento de la obra los enunciados con los cuales ésta se mira a sí misma y al ámbito literario se sustraen del plano diegético; en segundo, con relación a los objetivos de análisis propuestos es más importante determinar qué dice la novela acerca de sí misma y de la literatura, que la denominación que puedan tener esos enunciados. A este fin, a continuación se presenta la metodología de dicho análisis, así como la perspectiva teórica en la que se inscribe.

## 2.6 UN COMENTARIO HERMENÉUTICO PARA REFLEJAR LA MIRADA METAFICCIONAL

El análisis de *Para antes del olvido* y su dimensión metaficcional está circunscrito en la hermenéutica literaria, tal como se anunció en la introducción, y tiene como hoja de ruta el modelo propuesto por Mario J. Valdés en *Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos* (1992). Por ello conviene exponer dicha propuesta y explicar por qué se considera adecuada para enmarcar el análisis de la novela.

Lo que en esencia propone Valdés es una “refiguración hermética” (p. 408) de los textos literarios en la que el propósito principal es enriquecer la cadena de comentarios o glosas que una obra determinada pueda suscitar, con base en el análisis de su configuración formal y semántica, por un lado; y en el diálogo que entabla el crítico como resultado de su apropiación de la obra, por otro. La relación entre estos dos componentes -análisis del acto configurante y propuesta interpretativa- es complementaria: el primer componente soporta el segundo y además permite establecer una “base intersubjetiva” (p. 407), es decir, un conjunto de observaciones enfocadas en aspectos con los cuales crítico y lectores pueden encontrarse, antes de emprender el viaje hacia la propuesta refigurativa.

Si bien Valdés le da un carácter esquemático a su propuesta y no se trata aquí de ajustar el análisis a una guía lineal, se valora su concreción en torno a los planteamientos fundamentales de la hermenéutica fenomenológica, en función de un análisis literario<sup>21</sup>. Se coincide con este investigador, además, en que la tarea interpretativa no debe arrojar significados absolutos que pretendan desentrañar las intenciones inequívocas del autor,

---

<sup>21</sup> El mismo Valdés sintetiza de qué manera confluyen estos planteamientos en su propuesta: “Reconocemos la importancia de la obra filosófica de Heidegger, Gadamer y Ricoeur para nuestra filosofía de la literatura. Siguiendo a Heidegger, decimos que lo primero que comprendemos en un discurso no es al prójimo –eso quizá vendrá después- sino a un proyecto humano, lo que hemos llamado la intencionalidad del texto que, en todo caso, es un esbozo nuevo de ser-en-el-mundo. Siguiendo a Gadamer, decimos que en la lectura hay un encuentro entre esa intencionalidad del texto y las intenciones reales y afectivas del lector y, consecuentemente, al primer choque del encuentro surge la posibilidad de una fusión de horizontes. Siguiendo a Ricoeur, decimos que solo la literatura revela, liberándose no solo de su autor sino también de la estrechez de la situación como acontecimiento, ese proyectar al mundo que cada uno de nosotros hacemos cada día de nuestra vida en términos cotidianos de actuar y obrar, y que también puede ahondar nuestra idea de la realidad al reflexionar sobre los textos que nos han hecho y que nos están haciendo”. (p. 396)

ya que es el texto mismo, y no aquel, la fuente de las interpretaciones. No se desconoce, eso sí, que el autor deja improntas que deben seguirse para que la interpretación esté bien fundamentada y que esas huellas soportan fenómenos como el de la metaficción. Es el autor, con base en estrategias narrativas y discursivas, quien propicia la mirada de la novela sobre sí misma.

Los dos componentes o fases del comentario hermenéutico, que a su vez se bifurcan en cuatro dimensiones constitutivas del mismo y que se detallan más abajo, se consideran idóneos para transitar por una interpretación que obedezca a los paradigmas que se acabaron de mencionar. Será más importante, en el caso del análisis de *Para antes del olvido*, lo que estas fases y dimensiones le aportan al ejercicio interpretativo, que su aplicación lineal o su mención explícita a lo largo del análisis, pues convertir el modelo en una camisa de fuerza sería una contradicción al carácter dialógico y abierto del comentario hermenéutico. En este caso, el intérprete también goza de cierta libertad de organización, que no se considera viciada por el hecho de usar como guía unos conceptos.

Para llegar a su propuesta, Valdés comienza por señalar las presuposiciones de la hermenéutica fenomenológica: primero, “todo conocimiento humano es siempre parcial y selectivo”, segundo, se rechaza “la posibilidad de lo absoluto” y, por último, “tanto la explicación como el entendimiento tienen una estructura intencional” (p. 399). En el caso del entendimiento, señala, dicha estructura está dada por las condiciones sociales de quien interpreta, de modo que “tanto mi intencionalidad propia como la de mi mundo están dialécticamente relacionadas” (p. 400).

Señala también la premisa fundamental según la cual en todo texto confluyen acontecimiento y sentido y que, bajo esta perspectiva, la explicación y el entendimiento tienen una relación recíproca, que no se reconoce en los otros tres paradigmas teóricos contemporáneos de interpretación, a saber: las teorías historicistas –que parten del entendimiento histórico para alcanzar una explicación correcta del texto-; las teorías formalistas –que construyen una explicación formal y alejada del discurso basada en el entendimiento del crítico; y la teoría del desmontaje de Jacques Derrida –en cuyo caso

explicación y entendimiento están alejadas del texto, porque se plantean a partir de un suplemento textual que niega las premisas de la obra.

A partir de la comparación de la dialéctica entre explicación y entendimiento en los cuatro paradigmas teóricos y de estas presuposiciones, Valdés plantea la tesis de que “solo la teoría de la hermenéutica fenomenológica cumple con las exigencias de mi experiencia como ser humano y como ser comunitario” (p. 399), porque en esta no hay verdades o significados definitivos, pero sí “un modo de reflejar sobre lo que conozco del mundo y lo que es mi verdad”. (p. 399)

Más que una idea original, lo que Valdés indica con sus palabras es el alcance de la hermenéutica literaria según las concepciones de sus principales teóricos y los principios que para él determinan su elección como camino metodológico. Al mismo tiempo, enuncia las razones por las que este trabajo se circunscribe en el análisis es hermenéutico y no en otros modelos interpretativos que desconocen el acontecimiento observable en el proceso de apropiación de la obra.

Luego de exponer las presuposiciones de la hermenéutica fenomenológica, Valdés puntualiza la relación fundamental que esta tiene con la noción de ser-en-el-mundo heideggeriana y con su filosofía. “Este término de Heidegger señala la primacía de participar en el mundo que precede a toda reflexión del mundo”, indica el autor, para luego enlazar este fundamento con la consideración de Paul Ricoeur sobre que “la presuposición fenomenológica más fundamental de una teoría de la interpretación es que el cuestionar a todo ser es un cuestionar sobre el significado de ser en el mundo” (p. 400)

Con este marco filosófico el autor le da paso a lo que él denomina los “principios de operación” de este paradigma teórico, que el mismo resume así y que considera como base de un “procedimiento de crítica literaria” (p. 400):

1. Toda cuestión que se haga acerca del texto será una cuestión acerca del significado compartido.
2. En toda consideración de la obra literaria hay dos relaciones distintas y separadas: la del escritor y el texto y la del lector y el texto.
3. Todo texto trasciende sus condiciones de producción y se proyecta hacia condiciones indeterminadas, que son las de la lectura.

4. El encuentro hermenéutico es un proceso que consiste en superar la enajenación original del texto del otro.
5. El proceso de apropiación es el de la actualización del significado virtual en el texto por el lector que responde a las exigencias del texto.
6. El punto de partida del proceso de interpretación es siempre la organización formal del texto.
7. El texto es inagotable como fuente de experiencia; por lo tanto, toda pretensión de fijar el significado del texto es fútil. (pp. 403-404)

Para convertir estos principios en elementos de una crítica literaria, basa su método en gran medida en el primer principio, que sostiene que cualquier intento por analizar un texto debe basarse en su significado compartido. En dicho significado Valdés observa cuatro niveles que propone y resignifica como etapas de un análisis interpretativo, entendiendo que son aspectos que representan la experiencia de apropiación del texto. Estos niveles son la forma, la historicidad, la recepción y la interpretación intersubjetiva.

### **2.6.1 Las etapas del comentario hermenéutico:**

Las etapas de un comentario hermenéutico son expresadas como dimensiones por parte de Valdés. La primera correspondería entonces al análisis formal del texto o la “indagación sobre el sistema de signos que opera en el texto, sus reglas de operación y sus interrelaciones. Este es el nivel en la crítica del análisis semiótico y estructural” (p. 406) y la pregunta que se busca esclarecer aquí es ¿Cómo funciona el texto?

Con base en esta pregunta, en la presente investigación se indaga por las estrategias formales mediante las cuales la novela es metaficcional y cómo funciona el texto en relación con la mirada que dirige sobre sí mismo y el tema literario. El manejo de la temporalidad y la relación del narrador con Alfonso y León, personajes principales de la novela, son los elementos clave que en esta etapa arrojan respuestas. En concordancia con las premisas expuestas sobre los elementos formales como base de las interpretaciones, se intenta demostrar que en la forma de manipular estos aspectos hay una dualidad manifiesta en la novela entre la historia principal y la representación de su proceso enunciativo, que influye directamente en su propuesta autorreflexiva, y que será el centro de las indagaciones a lo largo del análisis.

La segunda etapa busca analizar la dimensión histórica del texto, la cual se relaciona con el análisis semántico y se explica de la siguiente manera, por parte del autor:

Se convierte en la etapa semántica de la crítica ya que todo significado es lenguaje discursivo en su contexto histórico [...] Así es que describimos a la historicidad del texto como un acontecimiento del pasado sólo conocible a través de la distancia y el de la lectura (p. 406).

La pregunta que busca responder esta etapa es ¿qué dice el texto? y, según Valdés, junto con la etapa del análisis formal constituye la “explicación de la configuración del texto” (p. 406). Aquí entonces la pregunta se abre para indagar por los temas que rigen la obra, su contexto histórico y los aspectos que pueden englobar dichas temáticas. Para el autor, hay una dialéctica entre la distancia histórica y la proximidad de la apropiación, que configura el significado del texto. Se trata de una dialéctica en la que se acude a las referencias textuales, pero al mismo tiempo a las que están presentes en el mundo de la acción.

En lo que atañe a esta investigación, la propuesta semántica de la novela se analizará a la luz de sus movimientos autorreflexivos, como se anunció arriba, puesto que la obra propone temas concretos en relación con la literatura, con el papel y la figura del escritor y con asuntos propios de la construcción de una novela como el manejo del lenguaje y la organización de los hechos. Si bien los temas son diversos, se organizan bajo los parámetros de Teun Van Dijk (2007) y su propuesta sobre las macroestructuras semánticas en los textos escritos, como camino para hallar los asuntos centrales tratados en la novela. Al pasar los comentarios explícitos que se hallan en los movimientos autorreflexivos por este tamiz metodológico, las temáticas de la novela pueden condensarse en cuatro puntos: la memoria, el olvido y la literatura; la jerarquía de los hechos y la temporalidad en el relato; la finalidad de la literatura, y la recepción de los movimientos literarios de principios del siglo XX en Colombia.

La tercera etapa, la fenomenológica o de recepción “se transforma en la consideración de las relaciones entre texto y lector en cuanto a las estrategias de recepción” (p. 407), de modo que se expone una suerte de descripción del proceso de lectura, pero en términos intersubjetivos, es decir, no solo partiendo de la lógica personal, sino teniendo

en cuenta a los demás lectores del comentario, a partir de los dos niveles de análisis anteriores. Con esta etapa se busca responder a la pregunta ¿cómo se lee el texto?

Quedó claro, desde el planteamiento de este trabajo, que el proceso de recepción de la novela es en clave metaficcional, pero cabe añadir que esta etapa se expresa en esta investigación a manera recuento demostrativo, es decir, interesa aquí demostrar cómo la novela es enmarcada por la metaficción. Así, esta etapa del análisis se presenta de la mano del análisis formal del texto, ya que es este último el que permite demostrar el carácter metaficcional de la novela y establecer una base conceptual teórica, fundamentada en lo expuesto a lo largo de este capítulo.

La cuarta y última etapa, la hermenéutica, tiene tres objetivos, según el autor:

(1) comentar el texto de modo que complete el significado para el crítico; (2) expresar este comentario de tal forma que se pueda comentar a otros y, por lo tanto, se pueda compartir; (3) no imponer ninguna clausura al texto, es decir, no permitir que la interpretación propuesta cierre el crecimiento del significado en el texto [...] La interpretación siempre parte de la experiencia de lectura del texto y cobra su meta y función en la refiguración del mundo que provoca en el crítico y en sus lectores. (p. 407)

Esta etapa es, según Valdés, el aporte singular que se hace a la comunidad de lectores y críticos de la obra a través de una relación dialógica en la que se señala, principalmente, la manera en que el texto se manifiesta en la actualidad y cómo irradia su poder. El aporte es significativo, a la luz de la propuesta, si no compite con la obra y sabe mantener su posición ontológica, que es la del análisis literario que no cierra significados y no se expresa como dogma o vaciado personal, sino que tiene la capacidad de ser comprendido por la comunidad académica y de lectores.

Extrapolada a esta investigación, la etapa hermenéutica es la singularidad que a lo largo de la misma alcanzan algunas de las observaciones que nacen del diálogo entre la novela y la mirada específica que sobre ella se irradia y la respuesta concreta a la pregunta sobre lo que dice *Para antes del olvido* sobre sus elementos constitutivos y sobre la literatura.

### 3. PARA ANTES DEL OLVIDO BAJO EL LENTE METAFICCIONAL

Para seguir las pautas del comentario hermenéutico propuesto en el capítulo teórico, la dimensión formal de *Para antes del olvido* ocupa la primera parte de este análisis. Lo que se busca explicar es cómo funciona el texto en relación con la metaficcionalidad que se le atribuye. Se demuestra por qué la novela es metaficcional y cómo la manipulación del tiempo y los narradores son las variables con las cuales, desde el punto de vista formal, la novela se ubica en esta modalidad narrativa.

En esta primera parte, además, con base en la teoría, se entregan ejemplos de los dos movimientos observables en la novela, en función de los efectos referenciales que produce en el lector: la autorreflexividad y la autoconciencia. Así, la parte inicial del análisis incluye la dimensión formal, pero tiene implícita la dimensión que se ocupa de las estrategias de recepción, asociadas a la conceptualización de los fenómenos que hacen de la novela una obra metaficcional.

En la segunda parte del análisis se identifican y desarrollan los temas que reposan en la autorreflexividad de la novela, para estructurar la autopoética que propone. Esta dimensión semántica va de la mano de la dimensión interpretativa, ya que no se trata solo de una enumeración de temas, sino que se intenta otorgar significado a los mismos y a las propuestas de la novela sobre la literatura.

*Para antes del olvido* (2014) es la segunda novela del escritor Tomás González y nació a partir de los diarios de Alfonso González (1893- 1950), tío del autor. Este hecho ha sido explicado en diversas entrevistas por el escritor e incluso es señalado al inicio de la novela, en el agradecimiento, a manera de gran clave de lectura:

*Quiero agradecer a la familia de Alfonso González Ochoa el que me haya propiciado los diarios que me ayudaron a crear esta ficción. A través de sus ojos jóvenes logré crearme la ilusión de regresar en el tiempo y aún la de ganarle a la muerte. (p. 9)*

En tres líneas y, sin iniciar el primer capítulo, el lector se entera de que la historia que está a punto de leer se relaciona con hechos reales, a los cuales se accedió por parte del autor a través de los diarios de quien los protagonizó. Además se declara, sin rodeos,

que en el sentido de la novela son fundamentales la reconstrucción de la memoria y la superación de la muerte. La historia principal, observable en la superficie de la novela, corresponde a la reconstrucción del periodo de la vida de Alfonso González en el que consignó sus vivencias y pensamientos en un diario. De allí se desprende una historia de amor, la de Alfonso con su prima Josefina.

Con lo descrito hasta aquí y al acudir a las cámaras de nuestra analogía del primer capítulo, la situación enunciativa de la novela podría representarse con una *cámara uno*, en la que puede verse a un escritor con los diarios de su tío, tratando de hacer una novela a partir de estos, y con una *cámara dos*, en la que puede verse al Alfonso personaje, creado por el escritor, protagonizando la historia que alguna vez relató, pero que ahora es descrita por otra mente creadora.

Con las cámaras *uno* y *dos* provistas de imágenes, para indagar por el carácter metaficcional de la novela cabría preguntarse si en ella hay una cámara *tres* que la hace metaficcional: que se ocupa de realizar el movimiento pendular con el cual el lector puede ver de manera simultánea lo que se registra en ambos planos. También habría que definir si este movimiento pendular tiene por objeto establecer una pregunta por la relación entre ficción y realidad o tratar asuntos propios de la creación literaria, para redescribirlos.

Las respuestas a estas dos preguntas son afirmativas: en *Para antes del olvido* hay una *cámara tres* que deja ver la historia de Alfonso, pero al mismo tiempo la representación de cómo se construyó la novela a partir de los diarios, de entrevistas con personas, de investigaciones históricas y de viajes a los lugares que Alfonso relaciona en sus escritos. La confluencia de estas dos historias es en sí misma una problematización de la relación entre ficción y realidad y propicia, de manera clara, una redescipción del ámbito literario, porque da pie para múltiples comentarios explícitos sobre este aspecto.

El autor crea un personaje escritor, León, del que se sirve para mostrar de manera ficcional el proceso creativo de la novela, pero sobre todo para reflexionar acerca de la literatura. León es un abogado de 36 años en el que se fundamenta la representación de la escritura de la novela, porque también es pariente de Alfonso y porque en la ficción construye una novela sobre Alfonso y Josefina, a partir de unos diarios. El movimiento

pendular metaficcional en este caso es temporal, puesto que León es un personaje que escribe la novela entre 1977 y 1978 y la narración va y viene de esa época a la de Alfonso -1913 y los años subsiguientes-.

De los 43 capítulos cortos que tiene la novela, que se titulan con la fecha y el lugar de los hechos, 27 corresponden al tiempo en el que Alfonso vivió y 16 al tiempo en que León escribe la novela e investiga sobre sus personajes. El primero y el último capítulo (*Envigado 1977* y *Envigado 1978*) corresponden al tiempo de León y tanto esta temporalidad como la de Alfonso son anteriores al tiempo del discurso que sugiere el narrador principal de la novela -un narrador implícito-.

En otras palabras, la novela salta del tiempo de los hechos señalados en los diarios al tiempo de la representación del proceso de escritura de la novela. Esta manipulación particular del tiempo hace que se mire a sí misma, porque ese proceso de creación representado tiene los mismos insumos básicos que tuvo el autor real para escribir la novela: unos diarios y una relación filial entre el autor y el personaje de los diarios.

En medio de esta alternancia, que no es ordenada o simétrica, León hace su aparición en el quinto capítulo. A esta altura de la novela el narrador principal ya se ha situado varias veces en la época de la escritura de la novela, pero sin mencionar a León. Solo entrega descripciones sobre la vejez de Josefina. También ha presentado dos capítulos focalizados en la época de Alfonso, concretamente en su primer viaje a Bogotá cuando busca definir su futuro profesional, a bordo de un buque sobre el río Magdalena. Se propone mirar este capítulo completo, porque marca la estructura de la novela y su carácter metaficcional. Dice:

### **Envigado 1977**

Cuando León comenzó a interesarse por su historia no sabía mucho sobre ella, aparte de que tenía un moño de pelo blanco meticulosamente envuelto tras una cabeza bien formada, voz muy ronca, y había sido (era todavía) feliz e infeliz de un modo que no se alcanzaba a definir con precisión. Durante su infancia la historia de Josefina había rondado junto con la de Alfonso con persistencia y difuminada exactitud. En cierto modo era una especie de leyenda familiar o enigma familiar en el que se repetían una y otra vez los hechos escuetos pero no se avanzaba nunca en la verdadera comprensión de lo ocurrido. Que había sido muy hermosa, que nunca quiso casarse, que la voz se le quedó ronca por la tristeza, fueron detalles repetidos con insistencia hasta casi vaciarlos

de sentido y que después, a medida que morían quienes vivieron los hechos de manera directa, empezaban a interesar cada vez menos.

Un día León supo que Josefina podía darle la oportunidad de ver como se destejía la última trama de unas formas que tuvieron su floración plena muchos años atrás. Y empezó entonces a visitarla. “Hace mucho tiempo -empezaría diciendo en sus notas- pero en este mismo sitio hubo dos novios. Era el tiempo cuando las fotografías de Rafael Uribe Uribe adornaban las vitrinas de las peluquerías y las boticas. El tren acababa de llegar (o estaba por llegar) y las humaredas industriales aún no habían empezado a encanallar el cielo. Los cagajones de mula y caballo caían copiosamente por las calles aromatizando un modo de vida en el que la represión del sexo alargaba los sentimientos hasta volverlos volutas sutiles. Las sombras de las sotanas estaban pegadas a las tapias de las casas, la excomunió era aún temible y el suicidio de los suicidas recalentaba las cabezas de todos los que hubieran leído versos o los hubieran escrito. Esta historia tal vez nada tenga que ver con el suicidio; pero en todo caso tiene que ver con unos versos que decían así:

*Eran las primeras horas del amanecer  
Una luna de oro, milagrosa  
Cual rara flor, bruñida en escarlata,  
Deshojaba sus pétalos de plata  
En el pomar. Intenso olor de rosa.*

(pp. 23-25)

En este capítulo el lector se percata de que en la novela que tiene en sus manos existe un personaje, diferente al narrador e inmerso en la novela, interesado en la historia que hasta ahora se le ha presentado. Se evidencia además que el interés trasciende a la curiosidad, porque se trata de un personaje escritor que incluso ya muestra las primeras líneas de una novela que tiene a Alfonso y a Josefina en el centro de su diégesis, pues en sus notas ya se hace referencia a los “dos novios”, según se lee en el texto donde se cita a León.

El fragmento habla además de las motivaciones que este personaje escritor tiene para crear la novela: quiere otorgarle sentido a una historia familiar, caracterizada por su falta de claridad, y desde aquí ya comienza a mostrarse la autoreflexividad de la novela, al proponer de entrada una función de la literatura, la de otorgar sentido a los hechos pasados, aspecto que se desarrolla en el análisis temático. También se indica la importancia de Josefina para la elaboración de la historia, como único testigo directo de los acontecimientos.

De acuerdo con la definición propuesta en el primer capítulo para la metaficción, *una obra literaria es metaficcional cuando hace referencia a la literatura misma, bien sea aludiendo su proceso de creación en particular o al acto de escribir en general, y al hacerlo problematiza la relación entre la realidad y la ficción*. Puede decirse que *Para antes del olvido* es una novela metaficcional, pues lo que se observa en este fragmento es el inicio de una reflexión sobre el proceso de escritura que se despliega a lo largo de toda la narración.

Esta mirada sobre sí misma implica de entrada una problematización de la relación entre ficción y realidad, porque se plantea un juego en el que el lector se puede formular preguntas constantes en torno a la veracidad de los referentes que surgen de la historia de León: ¿es la novela de León la novela que estamos leyendo?, ¿son las motivaciones de León para escribir esa novela las mismas que tuvo el autor de *Para antes del olvido*?, ¿contó el autor de *Para antes del olvido* con un testigo cuya función puede relacionarse con la función que tuvo Josefina en la historia de León?, ¿son León y el autor de la novela la misma persona?

Las respuestas a algunas de estas preguntas se intentan responder a lo largo de este análisis, en las fronteras del texto, con la revisión de otros fragmentos, pero ahora conviene centrar la mirada en otro hecho significativo, visible en esta parte del texto y que también marca el funcionamiento del texto en su dimensión metaficcional: por primera vez, el narrador deja de dirigir la narración y mediante la cita directa le da paso al narrador de la novela de León, propiciando un juego en el que el narrador extradiegético y el narrador de León, también externo a la historia, se reparten el relato: “Hace mucho tiempo -empezaría diciendo en sus notas- pero en este mismo sitio hubo dos novios...”

Las líneas atribuidas al narrador de León no son la repetición de algún fragmento ya leído, sino un aporte temático que encaja en la historia que se viene desarrollando. Este fenómeno se repite otras dos veces en la novela, pero desde ya sugiere la representación de otra novela, que corre de manera paralela a la que estamos leyendo y en la que también hay claves de sentido importantes, dado su paralelismo y complementariedad.

Obsérvese que en las últimas líneas de su cita, cuando dice que “en todo caso [esta historia] tiene que ver con unos versos que decían así:”, León declara la importancia que en su novela tienen los versos citados al final del capítulo reseñado, que presumiblemente fueron escritos por Alfonso. Este hecho es destacable, sobre todo por la manera en que el inicio del siguiente capítulo complementa el sentido de la intención de León al reproducir los versos:

### **Envigado 1977**

No fue durante las primeras horas del amanecer, sin embargo, ni hubo luna, pomar o rosa alguna. Ella misma se lo dijo dos días después que él empezara con sus notas.

Esa mañana León salió de su casa y empezó a caminar con el fólter bajo el brazo, evitando pasar frente a las cantinas que bordean la plaza de mercado. (p. 25)

Aquí los versos de Alfonso, citados en la novela de León, son contrastados con la realidad. Josefina le aclara a León que no fue al amanecer, que no había luna, ni pomar, ni rosa cuando sucedió lo que el poema refiere. Esta precisión se sugiere desde el primer párrafo de *Para antes del olvido*:

### **Envigado 1977**

Josefina, acostada en su cama, recuerda con vivacidad la remota imagen de tres sauces altos mecidos casi por la luz del sol (porque viento no había) balanceándose por siempre en aquella lejana tarde, cuando él la beso bajo su sombra. De Honda le llegaría después un poema en el que se hablaba de un pomar y se mencionaban unas rosas que no hubo. Josefina tiene aún en su boca el recuerdo de su propia boca joven, y el eco de su corazón joven todavía está en su corazón. (p. 15)

El juego que se propone con el asunto de los versos es el siguiente: en el primer párrafo de la novela el narrador dominante cuenta cómo Josefina recuerda el primer beso con Alfonso y cómo Alfonso le envió un poema desde Honda, en medio de su viaje, en el que incluía una atmósfera falsa del momento del beso, con pomares y rosas que no hubo. Luego, en la novela que escribe León, su narrador reproduce los versos de este, con la indicación previa de que son claves en el sentido de su novela. Inmediatamente después, el narrador dominante de la novela primera, *Para antes del olvido*, retoma el hilo de la narración y reitera que no hubo ni pomares ni rosa, negación que se desprende de un testimonio de Josefina cuando habla con León.

Visto así, el juego advierte sobre dos claves de lectura importantes. La primera comprueba la intención de diferenciar las dos novelas señaladas. Si bien la novela que escribe León tiene la misma temática y una situación enunciativa relacionable con la escritura de la novela que estamos leyendo, en la novela primera hay un esfuerzo por aclarar que el verso que se reproduce en la novela de León tiene datos inexactos: lo declara en su primer párrafo y lo reitera luego de que la de León trata el asunto, a manera de corrección y complemento. Esta relación entre las dos novelas, donde la que está en la superficie es una versión corregida de la otra, se evidencia en varios fragmentos que se irán analizando en este capítulo.

La segunda clave es que León y la representación del proceso de escritura que él posibilita, son una base que propicia la reflexión de la obra sobre sí misma y sobre la literatura en general, a través del movimiento metaficcional de la autorreflexividad, con el cual las obras metaficcionales comunican asuntos propios de los procesos creativos y buscan configurar una redescrición del mundo de la literatura.

En el fragmento citado, esta afirmación encuentra sustento en el hecho de que León, desde el momento mismo de su aparición, ya sugiere claves de la novela, al señalar de manera explícita un asunto o tema principal que el lector debe escudriñar en los versos de Alfonso: *“Esta historia tal vez nada tenga que ver con el suicidio; pero en todo caso tiene que ver con unos versos que decían así...”*

Por supuesto, afirmar que la autorreflexividad es el movimiento metaficcional dominante no parte solo de este fragmento. Los comentarios explícitos en torno a la construcción de la novela y a la literatura en general están presentes en todo el relato. Por ejemplo, cuando se habla de una novela que escribió León antes de embarcarse en el proyecto de la historia de Alfonso, de esta manera se describe ese proyecto literario:

En total eran unas quinientas páginas, con descripciones demasiado prolijas y estructuralmente innecesarias que hacían imposible cualquier éxito editorial o existencia editorial alguna. (p. 51)

Este comentario es emitido por el narrador principal de la novela, quien desde ya deja ver una concepción clara sobre la producción literaria de León y refuerza la distancia que hay entre la prosa del abogado y la prosa dominante en la novela primera, pues deja

entrever que León, en medio de su anarquía, puede producir textos impublicables, fieles a sus convicciones, pero no a las exigencias del mundo editorial.

Si bien queda clara la importancia de León, en función de la autorreflexividad de la novela, los comentarios autorreflexivos también parten de Alfonso y el mundillo que este habita en Bogotá, con varios poetas jóvenes sobre los que la novela refleja una crítica que se desarrolla en el análisis temático posterior. Por ahora puede observarse un comentario del narrador sobre los poemas de uno de los amigos de Alfonso, el poeta Gustavo Rivas:

Sus poemas eran perfectamente balanceados y extraordinariamente rítmicos, pero en exceso eróticos y contranatura, con referencias tan gráficas y explícitas a su propia pederastia que se hicieron casi impublicables en una ciudad que todavía apeataba demasiado a incienso. (p.p 79-80)

Y es que la autorreflexividad de la novela responde a la convención a la que acude, propia de las novelas metaficcionales que detentan este movimiento, en las cuales se crean personajes escritores o cercanos a la literatura para que a partir de ellos giren los comentarios autorreflexivos, tal como lo señala Clemencia Ardila (2014) en su exposición sobre este efecto de referencia particular:

Entre muchos temas posibles, en algunos textos metaficcionales se privilegia la literatura misma. Y ocurre entonces que un narrador o un personaje, de oficio escritor por lo general, se ocupa de pensar el objeto de su oficio, de su creación: la obra literaria. El personaje reflexiona, entre otros asuntos, acerca del proceso de creación, de las características que definen una obra como novela o cuento y cómo tal obra se inserta o no en una tradición literaria. Ese es el asunto que está en la base del texto y de la experiencia de mundo configurado y de la proposición de mundo que se quiere configurar. (p. 118).

Así, con base en movimientos autorreflexivos visibles a lo largo de los capítulos, la novela presenta lo que Gil González (2001) denomina la “autopoética” (p. 76) de las novelas metaficcionales: lo que dicen de sí mismas y del ámbito literario. En otras palabras, la novela no solo muestra su condición de artificio mediante la representación de su proceso enunciativo, y al hacerlo cuestiona la relación entre realidad y ficción, sino que irradia su sentido sobre la literatura misma. El relato deja ver concepciones, críticas y dificultades inherentes al ámbito creador y en él se “configura una visión de mundo acerca del hecho literario en general” (Ardila, 2014, p. 122).

Buena parte de los comentarios autorreflexivos de la novela son analizados en la segunda parte, pero con los ejemplos anteriores queda demostrado cómo la relación del narrador principal de la novela con los personajes marca la pauta para la aparición de enunciados que contienen opiniones sobre aspectos como la calidad y el estilo literario. Se trata de un narrador que además le da paso al narrador de León, como pudo observarse, y ello no parece fortuito, porque una estructura doble rige la novela: Dos temporalidades; dos narradores, el principal y el de León; dos novelas, una en la superficie y otra que corre subrepticia, y dos personajes cercanos a la literatura, León y Alfonso, que a su vez representan dos estilos narrativos opuestos.

Respecto a Alfonso, uno de los temas que se detallan en el análisis semántico está centrado en su relación con la literatura y permite hacer una caracterización de él como personaje y como fundamento de varios comentarios autorreflexivos. Sobre León, ya señalada su función como soporte de la representación del proceso creativo en la novela, se propone un elemento adicional para pasar de lo que aquí se ha expuesto, que es la manera general en que la novela se hace metaficcional, al análisis de las temáticas que reposan en este rasgo narrativo: ¿Cómo es León? Responder esta pregunta le entrega un rostro a los comentarios autorreflexivos que parten de él.

### **3.1 LEÓN, EL PERSONAJE**

Al principio de la novela se presenta el contexto familiar de León y se comienza a dibujar su personalidad:

Eran dos hermanos, ambos abogados, Javier ejercía en derecho penal y León era demasiado perezoso para ejercer nada, como no fueran sus propias rarezas y desvaríos. Vivían con su hermana mayor en una casa de tres pisos, no muy lejos de la de Josefina, no muy lejos de la plaza de mercado. Originalmente la casa fue de dos pisos, con una plancha de cemento donde alguna vez León tuvo un gallinero que quebró cuando le subieron el precio al alimento concentrado -hecho que coincidió con su propio hastío por las gallinas-, una conejera que también quebró y un telescopio.

Ninguno de esos proyectos fue, sin embargo, un estricto fracaso. Ciertos anocheceres, cuando León se quedaba largas horas en la terraza leyendo bajo un bombillo que colgaba de un cable, miraba de vez en cuando las orejas y los ojos rojos

de sus conejos y así descansaba de letras y de ideas y volvía a hacer contacto con lo real; otras veces, mientras se perdía en la maraña de sus pensamientos, el ruido que las gallinas emitían le había traído ráfagas del bienestar intestinal que los entendidos conocen como “ser feliz” [...]

Prefería [Jaiver, el hermano de León] comprar libros de segunda, mientras más baratos mejor, y los mandaba a empastar en cuero granate y letras doradas. La pasta de lujo resultaba mucho más cara que el libro mismo. Eran acomodados en las estanterías por temas y tamaños y de allí se desaparecían a cada rato, no importa el tema o el tamaño, para reaparecer días después todos desbaratados, páginas sueltas, notas irónicas al margen y subrayados que parecían trazados a mitad de una borrachera.

-Este h. p. no lo lee- decía entonces Javier, refiriéndose a los métodos de lectura de su hermano-. Los roe. (pp. 44-46)

Este capítulo, en el que además se describe la relación de León y Javier con su hermana y donde se enuncia la trama una novela de quinientas páginas que León había escrito en el pasado, otorga a León unos rasgos de personalidad que lo definen como un hombre poco convencional, despreocupado y pensativo, pero sobre todo como un lector activo, que lee con avidez y que tiene una relación intensa con los libros, pues alguien que suele “roer” los libros de la manera en que León lo hace, no es propiamente un lector perezoso, sino alguien para el que la lectura implica una dosis de energía mayúscula, en contraste con lo poco que al parecer le interesa un empleo formal o una actividad productiva convencional.

Esa, la de lector, se insinúa como una actividad principal, teniendo en cuenta que, según el narrador, “era demasiado perezoso para ejercer nada”, pero al mismo tiempo advierte que “sus rarezas y desvaríos”, que pueden asimilarse como las reflexiones de un lector y creador de ficciones, sí ocupaban un lugar importante en su vida.

El fragmento también deja ver una sensibilidad especial, cuando se indica la felicidad momentánea que le llega al abogado desde el intestino, con episodios como el sonido de una gallina, por ejemplo, que tienen una aparente falta de funcionalidad, pero que son sucesos importantes a la hora de hacer descripciones en una obra literaria. En otras palabras, se sugiere desde esta descripción la sensibilidad de escritor de León.

En un capítulo posterior, el narrador se vuelve a referir de forma concreta a la personalidad y la apariencia de León, en una descripción que confirma los puntos ya expuestos:

León ya no era tan joven. Tenía casi treinta y seis años, pero gracias a su timidez, gracias a lo poco que había tratado con el mundo de la supervivencia o los negocios, parecía mucho menor. A pesar de su título de abogado, nunca había necesitado agredir o violentar a nadie, lo que ayudaba a hacerlo parecer un poco ingenuo en aquella ciudad que se sumergía de un modo u otro, y, diariamente, en la violencia (pp. 89-90)

Lo particular de este fragmento es que, por medio de la descripción de León como personaje, se dejan ver convicciones concretas del narrador, de modo que, describiendo la personalidad de este, se logra plasmar una visión del mundo en la que mientras menos se trate con “el mundo de la supervivencia o los negocios” hay una menor socavación de la vida. Esta concepción es perceptible en toda la novela, puesto que en varios capítulos dedicados a Alfonso hay una crítica velada al lugar común que sostiene que los antioqueños son una raza “pujante”, una virtud que culturalmente está asociada con una supuesta habilidad superior para moverse en el mundo de los negocios, respecto a las personas de otros orígenes.

A esta caracterización hay que agregarle la que se infiere en varios episodios ajenos a las reflexiones literarias, como en este pasaje donde se entrega una idea de lo que implicaba la indagación de León en el entorno de Josefina, ya convertida en una anciana:

A la mañana siguiente vino León, pero la encontró dormida [a Josefina]. Como ya habían pasado algunos meses desde que empezó a visitarla, había tenido tiempo de romper la desconfianza que Maruja [quien cuida a Josefina en su vejez] sintió inicialmente por aquel hombre que de vez en cuando traía tufo de trago y ojos de amanecido, aunque siempre llegaba muy limpio y todavía oliendo a jabón, y que insistía, demasiado evidente, en su afán de congraciarse, en hablarle de azaleas y begonias. Había incluso roto la desconfianza del enorme perro negro del solar, que al principio, con sólo oír a Maruja abriéndole la puerta, empezaba a ladrar, tirando de la cadena hasta casi estrangularse. Ahora Maruja le daba tinto y le dirigía frases extraordinariamente largas viniendo de una persona tan monosilábica, mientras el perro, atrás, viejo, poderoso y lagañoso, empezaba a menear la cola con solo sentir los golpes en la puerta, sus glándulas salivales presagiando el pedazo de pulmón de vaca que el abogado desempacaría del periódico y empezaría partir en trozos pequeños con una navajita suiza. (pp. 87- 88).

Aquí León es descrito como alguien con la suficiente paciencia como para ganarse la confianza de los seres que acompañaban a Josefina en sus últimos días y se da una idea de la rutina que el abogado implementó para llevar a cabo su labor de investigación. Se entiende que León decide hacer parte de la dinámica particular de la casa de Josefina, antes que enfocarse solo en un interrogatorio tosco que le permitiera lograr su propósito.

De todos modos, en un fragmento posterior se destaca que “León se sentía obligado a estar especialmente atento cuando Josefina rozaba por casualidad algo que podía considerarse como perteneciente al ambiente o la estructura de lo que creía estar construyendo” (p. 91), lo que denota un plan de trabajo y una ruta trazada para la escritura de la novela, que no riñe con la personalidad calmada y las pocas exigencias que el abogado le hacía a Josefina como testigo de la época de Alfonso. El abogado no es esclavo de sus preconcepciones, porque se permite escuchar cualquier tipo de desvaríos provenientes de Josefina, así no sean elementos relacionados con lo que está buscando en sus conversaciones con ella.

Otro aparte que denota la intención de entregar rasgos importantes sobre la personalidad de León, más allá de su condición de eje de la novela para mirarse a sí misma, es aquel en el que se muestra a un León enamorado, que abandona el proyecto de escribir la novela, por cuenta de la atracción que le despierta una mujer:

Pero entonces, cuando León llevaba casi un año trabajando en el asunto de Alfonso y Josefina, tenía más de setecientas páginas escritas y había devorado libros y revistas en las bibliotecas en cantidades industriales, el destino, que desde siempre ha desconocido fatalidades ordenadamente previstas, intervino en la forma de una finlandesa que llegó una tarde a la heladería donde León se tomaba unos tragos con sus amigos [...] León empezó a recorrer con ella los lugares por los que más afecto sentía, las cantinas claroscuros donde trabajaban coperas maternas, las lomas con sus cafetales florecidos, los graneros con olor a cominos, donde gatos enormes caminaban sedosos sobre bultos de maíz y entraban y salían incesantemente de las sobras [...]

La verdad emergió entonces desde las más profundas regiones subconscientes del flaco abogado. Se le había instalado en el pecho una flor enorme y abrumadora. (p.p 211-214)

Teniendo en cuenta que uno de los propósitos del capítulo donde se ubica este fragmento es mostrar cómo León era una persona que podía olvidarse de su escritura por la ocurrencia de sucesos igualmente vitales, y que una vez acaecidos debía recuperar su disposición para escribir, aquí también se propone un personaje ajeno a la obsesión, que al igual que encuentra regocijo en la literatura, busca estética y vitalidad en las experiencias cotidianas. Un escritor que vive más allá de los libros, por lo cual se aleja del estereotipo del escritor cuyo nivel de erudición e inmersión en las letras le impide llevar una vida corriente; un escritor que puede criar gallinas y conejos, si se

conecta este aparte con la cita en la que es presentado el abogado en su contexto familiar<sup>22</sup>.

Hasta aquí entonces, lo que la novela propone sobre León como personaje es la figura de un hombre poco vanidoso, cuyas actividades principales son la lectura y la escritura, ajeno a los afanes convencionales de la sociedad en la que está inscrito y a la necesidad de convertir su tiempo en dinero. En su faceta de lector y escritor son igualmente importantes las experiencias y sensaciones que están por fuera de los libros, porque de ellas también se alimenta su literatura, tal como lo corrobora este otro fragmento:

Y ciertamente había algo, si no de morboso, al menos de despiadado en la manera como León trataba de inspirarse. Acostumbraba subir a las lomas y mirar el valle desde arriba, concentrándose en imaginarlo tal como habría de ser en doscientos años, la torre de Coltejer negruzca y medio derruida, las montañas como llagadas, y en el aire un vapor plumizo flotando sobre las pocas vidas que quedaban. Sus descripciones tenían cierta belleza mineral y fúnebre. (pp. 50-51).

Se configura la idea de un escritor que toma aire para ejercer su oficio y para quien es de suma importancia lo que observa por fuera de su estudio o de las paredes de su casa. Además, se le describe como un personaje afín a lo popular, que siente afecto por lugares que no están asociados a la reflexión intelectual. Los lugares que hacen parte de su cotidianidad también son insumos de su labor creativa.

En función de la convergencia mencionada entre los tres movimientos metaficcionales - autoconciencia, autorreflexividad y autorreferencialidad-, el hecho de que se haya destacado la estrategia autorreflexiva como dominante tampoco excluye la ocurrencia del juego metaficcional que tiene lugar cuando un personaje o un narrador es identificado con el autor real: la autoconciencia. Se trata de un movimiento identificable en varios fragmentos de la novela, que le da rasgos autoficcionales, más allá de que no se considere que el propósito principal de la creación de León sea representar al autor. Al tratar esta parte del análisis de situar la obra dentro del fenómeno de la metaficción, también debe acotarse teóricamente el rasgo autoconsciente que propone el relato.

---

<sup>22</sup> Esta idea se relaciona con la tesis central de Luis Alberto Alzate (2014), quien en su trabajo *Gente de Cultura desde la Narrativa de Tomás González* analiza a varios de los personajes de la obra completa del autor, que escapan al estereotipo del intelectual burgués, alejado de los asuntos cotidianos de la vida. Alzate llama "gente de cultura" a personajes como León, que son cercanos a los libros y a la cultura en general, pero que por ello no se alejan de experiencias vitales asociadas con lo popular.

El movimiento metaficcional de la autoconciencia se asocia a las denominadas autoficciones, que en general se caracterizan como novelas en las que autor se representa en la ficción para crear un juego de ambigüedad entre él y el personaje con el que se representa, o en palabras de Ardila (2014):

Novelas que se distinguen por la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise an abyme*), así como por la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto. (p. 110)

Mientras unos teóricos, sobre todo quienes comenzaron a estudiar el fenómeno - Philippe Lejeune, Vicente Colonna-, consideran que solo se puede hablar de autoficción cuando hay homonimia entre el autor empírico y el personaje de ficción que lo representa (Casas, 2010, p. 194), la mayoría de teóricos contemporáneos<sup>23</sup> no asume esta característica como excluyente y admiten que puede establecerse una autoficción con la transferencia de rasgos entre las dos instancias, así sea de manera sutil.

Lo que posibilita este movimiento autoconsciente que por momentos se aprecia en la novela es una manera particular de configuración de la dimensión referencial del texto, en la que existe una “referencia ostensiva” entre Tomás González y León, la cual, de acuerdo con la hipótesis de Ardila (2014) expuesta para explicar la autoconciencia, crea un efecto con el que el autor empírico adquiere patrones ficcionales. Es una restitución que no deja de estar en el ámbito de la ficción y que no puede confundirse con los casos en que la referencia está en el mundo real, como en el caso de la autobiografía.

En el caso de León y su relación con Tomás González, hay convergencias en el hecho de ser familiares de Alfonso, ambos son oriundos de Envigado, tienen una edad similar -la edad de León es 36 años y esa edad tenía el autor un año antes de la publicación de la novela-, pero habría que agregar que, más allá de los rasgos comunes que pueda comprobar quien conozca de cerca a González, puesto que hay muchas descripciones de

---

<sup>23</sup> Entre los que se dedican específicamente a la autoficción, Ana Casas (2010) así lo considera (p.194). De otro lado, Vera Toro, Sabine Schlikers y Ana Luengo (2010) señalan, al tiempo que le dan una nueva significación al fenómeno y lo denominan auto(r)ficción, que es “arbitrario clasificar tan sólo aquellos textos con homonimia completa como autoficcionales”. (p. 20)

la personalidad de León, hay una intención de generar ambigüedades en torno a la autoría de la novela.

Ello se puede evidenciar en el siguiente fragmento, que antecede a un capítulo en el que se narra la vida de la familia de Zenón Bedoya, un poeta suicida, oriundo de Santa Rosa, que Alfonso conoce en Bogotá y sobre el cual hay varias referencias al inicio de la novela. El narrador cuenta cómo León imagina el capítulo que sigue en *Para antes del olvido*:

Ya en el bus, rumbo a su casa, León se abstraía tratando de imaginar el hogar paterno de un joven poeta de Santa Rosa, 1913, la neblina, el padre ordeñando la vaca en la madrugada con sus manos grandes de venas hinchadas y como de bronce, hábiles con el ganado, hábiles también para manejar la pequeña fábrica de velas que había levantado a pulso con ellas, hombre de muchas artes y poseedor de un sentido del humor demolidor e implacable, última persona, en fin, sobre esta tierra a quien se le podía suponer la desgracia de tener un hijo tocado por la maldición de la poesía. (p.104)

Hasta aquí, el fragmento maneja una estructura similar a la que se observa en el marco de la relación del narrador con León en casi toda la novela, en la que sobre el primero recae la tarea de describir acciones, reflexiones y rasgos de León en su proceso creativo, pero con el inicio del capítulo siguiente esta parte del texto marca una clara estrategia de ambigüedad implícita, que busca una transmutación entre el autor de la obra y León.

El capítulo se denomina “Santa Rosa, Caldas, 1913” y está en la novela para describir al padre y la madre de Zenón y su relación con él. Lo que aquí se detecta entonces, con la ubicación de este capítulo y la construcción del párrafo que lo antecede, es la intención clara de mostrar que es León quien imagina el capítulo que sigue en la novela, pues es él quien “se abstraía tratando de imaginar el hogar paterno de un joven poeta de Santa Rosa, 1913 [...]”.

El fragmento citado no es necesario en función del tema central del capítulo al que pertenece, el cual da cuenta de la investigación de León sobre la época de Alfonso en una biblioteca. Cobra sentido como base del juego de ambigüedad mencionado y cuestiona la relación de la ficción y la realidad, pues al tiempo que se muestra a un León que imagina el capítulo siguiente, la novela no hace explícita su narración en dicho capítulo, sino que el relato sigue en manos del narrador dominante.

Ana Casas (2010) sitúa la autoficción en la antípoda de la autobiografía, puesto que, a diferencia de esta última, “asume de manera voluntaria la no referencialidad” (p. 193). Para ella, la autoficción cuestiona a la autobiografía en la medida en que advierte que “la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (p. 194). Se considera que esta idea, es, precisamente, una de las advertencias de la novela desde su composición y funcionamiento: la obra parte de unas piezas referenciales, que son los diarios de Alfonso, pero estas son diluidas bajo el influjo de la ficción y transformadas en una novela donde lo referencial tiene una nueva valencia, al alternar con lo imaginado. Dicha alternancia es propia de las autoficciones, de acuerdo con la autora:

un buen número de novelas autoficcionales convocan, dentro del espacio de la escritura, determinados géneros asociados a la realidad (esto es, aquellos que proponen un pacto de lectura, según el cual el texto es susceptible de ser verificado), como la autobiografía, el diario o el ensayo, con la intención de poner en entredicho la presunta referencialidad de estos. Es decir: estas obras llaman al referente para, inmediatamente, negarlo de forma explícita (p.193).

Recuérdese que esto es lo que hace la novela en su inicio, al negar la referencialidad de los diarios de Alfonso, advirtiendo que no hubo pomar ni rosa en el momento del primer beso con Josefina, y que se consideró como un posible mensaje implícito la indicación de otorgarles a los diarios un estatuto de ficción. Todo esto da cuenta de una relación singular de la novela con la realidad, pues parte de ella y la representa, pero siempre deja claro su carácter ficcional y el de todos los elementos que la componen.

De acuerdo con el planteamiento ya señalado de una estructura doble en la novela, queda claro que en *Para antes del olvido* es importante representar a un segundo autor, en este caso León. De este modo, en el proceso de lectura se acude a la presencia manifiesta del autor real, pero hay un juego de ambigüedad entre este y León. El hecho de que las dos novelas se diferencien a lo largo de la narración impediría afirmar que es León quien escribe la novela que el lector tiene en sus manos, pero es posible trazar líneas de intersección entre el autor de la novela y León, teniendo en cuenta que el mismo Tomás González lo sugiere.

Tal como se mencionó en el capítulo anterior, el autor dice haberse autorrepresentado en dos personajes de su narrativa: David, protagonista de *La Luz difícil* y con presencia

en *Los Caballitos del diablo*, *La historia de Horacio y Temporal*; y León, que solo aparece en *Para antes del olvido*. El autor declaró además que con los dos comparte “la extrema desconfianza y relativo desinterés por la fama y por lo que llaman ‘la gloria’” (Galán, 2011, p.38)

Pese a esta afirmación y con el ánimo de dar prioridad al texto respecto a las declaraciones del autor, para ser congruentes con el carácter del análisis propuesto, se aprecia una intención mayor de autorrepresentación en la construcción de David, quien en *La luz difícil* es protagonista y narrador en primera persona, que en León. Dicho de otro modo, en *La luz difícil* uno de los grandes propósitos de la narración es establecer una relación entre el autor real y el personaje ficcional. En *Para antes del olvido*, si bien hay convergencias entre ambos, se juzga más fuerte la función autorreflexiva de León<sup>24</sup>.

Así pues, en esta primera parte del análisis se ha demostrado cómo la novela pone la lupa sobre sí misma y sus componentes ficcionales, mediante una doble estructura en la que la confluencia de dos temporalidades, dos narradores y dos novelas abonan el terreno para la presencia de movimientos autorreflexivos. Del mismo modo, se demostró cómo tiene lugar en la obra un movimiento autoconsciente, por cuenta de un juego ambiguo que, por momentos, enlaza de manera ostensiva a León con el autor real.

Todo lo anterior supone una descripción de cómo funciona esa cámara metaficcional que en esta obra fluctúa entre el enunciado y la representación de su proceso creativo. Es hora de pasar del *cómo* al *qué*: a indagar por la propuesta específica de la novela en su dimensión metaficcional. Para ello el espectro de estudio se concentra en los movimientos autorreflexivos y su contenido.

Definir hacia dónde apuntan los comentarios implica construir una base intersubjetiva de temas y para tal fin resulta adecuada la teoría del discurso, de la mano de Teun Van

---

<sup>24</sup>No se registraron referencias puntuales sobre este asunto en trabajos precedentes sobre la novelística de este autor, para extrapolar esta afirmación, pero sí se encontró una consideración a tener cuenta en el trabajo de Alberto Araoz (2012), quien afirma que “David es León en *Para antes del Olvido* aunque sean personajes definidos y nombrados de manera distinta, dentro de la saga familiar son uno solo” (p. 41). En principio, la consideración de Araoz establece valores similares para David y León y ello contradice lo propuesto aquí. Sin embargo, esta observación de Araoz se refiere solo a una equivalencia de los dos personajes en el contexto de la saga familiar que configura la obra de Tomás González.

Dijk (2007), de modo que puedan rastrearse las principales temáticas de los fragmentos autorreflexivos, extraídas de las macroproposiciones<sup>25</sup> presentes en los fragmentos que en la novela tienen este carácter.

Depurando tales macroproposiciones, con base en las estrategias planteadas por este autor -principalmente los métodos de generalización y construcción, con los que se crean proposiciones a partir de un concepto derivado de una secuencia de proposiciones relacionadas (p. 48)- se hallaron cuatro temas englobantes, que se proponen como base semántica de los movimientos autorreflexivos de la novela.

El primero de ellos se denomina “Memoria, olvido y literatura” y busca condensar varios enfoques temáticos hallados en la novela, relacionados con el tema de la memoria, el olvido y su relación con la literatura, de los cuales se enuncian algunos, teniendo en cuenta que son desarrollados más adelante, con los fragmentos de las novelas de los que se sustrajeron:

- La literatura como arma para devolver el sentido a las historias que se van diluyendo en la memoria, con el paso del tiempo.
- La referencialidad de la literatura y el paso del tiempo.
- Las dificultades de reconstruir los hechos por parte de las personas que los vivieron, por cuenta de la erosión de la memoria.
- La vejez y la literatura
- La muerte y la literatura.
- La investigación histórica como parte de la creación literaria.

Bajo el tema “La dimensión temporal y la jerarquía de los hechos en la novela” se agrupan unas macroproposiciones importantes en relación con el sentido de *Para antes del olvido*, ya que a través de la presencia de León es frecuente la alusión al tiempo,

---

<sup>25</sup> Macroproposiciones es el término que usa el autor para designar la manera en que se expresan los temas de un discurso, los cuales se enuncian mediante proposiciones. Al obedecer a la temática global del discurso adquieren el prefijo “macro”(Van Dijk, 1980, p.43)

tanto en la existencia humana como en la literatura. Los temas agrupados, que resultan de las macroproposiciones que en este sentido contiene la novela son los siguientes:

- El tiempo, comparable más con un árbol con múltiples ramificaciones que con el curso de una quebrada.
- La fugacidad temporal de la muerte, la vida y el amor.
- La falta de orden temporal o centro de los asuntos del mundo.

El tercer tema, “La finalidad de la escritura”, encierra las temáticas resultantes de las macroproposiciones que en la novela se hallan con relación a la concepción de la literatura como oficio, que son principalmente las siguientes:

- Los estados de ánimo propicios para escribir
- La buena y la mala literatura
- La figura pública de la escritura.
- El propósito de la escritura.

“Aspectos sobre recepción literaria en Colombia a principios del siglo XX” es el cuarto tema a desarrollar y denomina una serie de macroproposiciones que en la novela cobran relevancia como una autopoética sobre el proceso de recepción de la literatura a principios del siglo XX, representado en la novela por Alfonso y el mundillo de escritores con los que este se relaciona. Las temáticas halladas son las siguientes:

- La recepción de Baudelaire, el simbolismo y el modernismo en Colombia.
- Los poetas de principios del siglo XX en Colombia y su manejo del lenguaje.
- La concepción de la vida y la estética entre los círculos literarios de principios del siglo XX en Colombia.

Esbozado el resultado del ejercicio de identificar temas mediante las principales macroproposiciones de la novela, a continuación se desarrolla el contenido de los cuatro enfoques que se consideraron englobantes para dar cuenta la mayoría de ellos.

### 3.2 MEMORIA, OLVIDO Y LITERATURA

Una de las maneras más lógicas de seguirle la pista al tema o gran macroproposición de una novela es prestar atención a lo que Van Dijk (2007) nombra como oraciones tópicas, aquellas frases en las que el mismo autor entrega la temática correspondiente a la macroproposición global de una secuencia de macroproposiciones locales que la componen (1989.p. 50). En el caso de una novela y para el nivel más amplio de globalidad -que sería toda la novela en su conjunto- el título puede cumplir con esta función.

Esa es la función que se aprecia en el título *Para antes del olvido*, al sustraer de una manera intuitiva el tema de la novela en su unidad, pero también al revisar ciertas claves que esta entrega. Una de las más importantes, para encontrar los temas que rigen la novela en el texto mismo, se halla en un episodio ya reseñado sobre el enamoramiento de León, que produjo el abandono temporal de la escritura de la novela. En uno de los fragmentos de ese episodio, se entrega una descripción global de la novela, de la siguiente manera:

Olvidando por un momento la búsqueda de la **imagen donde iría a plasmarse el proceso de erosión de la memoria** [...] León empezó a recorrer con ella los lugares por los que más afecto sentía... (p. 212)<sup>26</sup>

Se declara que lo que León hacía al escribir su novela era buscar “la imagen donde iría a plasmarse el proceso de erosión de la memoria”. En otras palabras, se afirma que la novela es sobre el olvido. Teniendo en cuenta que en citas precedentes se mostró que uno de los objetivos del abogado era darle sentido a una historia familiar que lo había perdido y se estaba diluyendo, se observa que el título *Para antes del olvido* es

---

<sup>26</sup> Las negrillas son mías

congruente con esta búsqueda, ya que es la novela de cómo se reconstruye una historia familiar, antes de su desaparición en la memoria; la novela de una búsqueda de sentido “antes del olvido”.

Con relación a este objetivo literario básico, de atribuir sentido a una historia que comienza a borrarse gracias al olvido, se configura una paradoja: el principal insumo para hacerlo es la memoria, una materia abstracta que la novela misma se encarga de dibujar con la relación entre León y una Josefina ya anciana y cuya memoria es caótica y selectiva, tal como se ilustra en este fragmento:

León trataba de reconstruir el regreso de Alfonso a Envidado, pero la descripción de Josefina, aunque alcanzaba a veces una perfección en el detalle que podía hacer flotar de nuevo el perfume de agua de Colonia o poner a brillar sus ojos viejos con el recuerdo de la suave raspadura de la barba contra sus orejas y mejillas, tenía una calidad de extrema fragilidad, como si el humo o la neblina hubiera carcomido ya de modo irreversible el andamiaje central de los movimientos idos y un derrumbe final fuera inminente (p. 232)

Lo que este fragmento entrega es una descripción sobre cómo ese insumo de la búsqueda del sentido que es la memoria es intermitente y caprichoso: mientras en ocasiones entrega imágenes vívidas y detalladas, otras veces provee solo nubarrones que destruyen los hechos y obligan a reconstruirlos bajo el abrazo de la ficción.

En suma, lo que sobre el aspecto del olvido y la memoria se encuentra en la novela es una postura sobre la dificultad genuina que implica escribir sobre los hechos del pasado. Antes de este fragmento, después de que el narrador ha señalado que los diarios de Alfonso tienen vacíos irrecuperables sobre su estadía en Europa, el narrador indica:

con los aguardientes, León parecía cada vez más propenso a hablar de asuntos en los que estaba latente la tristeza por la implacable erosión del pasado. De un momento a otro se oyó hablando de la imposibilidad de recuperar los hechos idos [...] -Me parece que alguien tendría que ponerse a inventarlos antes de que se embrollen del todo- alcanzó a decir León (pp. 223 -224).

La postura explícita observable al encadenar todos los fragmentos es que para que los hechos no se diluyan por cuenta de la niebla que se instaura en la memoria individual y colectiva, no hay otro camino que reconstruirlos como ficción; inventarlos, porque después de sucedidos, solo la ficción es competente para volver a crear a partir de ellos.

Hay un capítulo que bien vale la pena resaltar, por su significación en el relato y en la macroproposición sobre la memoria y el olvido: “Buenavetura 1945” (p. 136). En primer lugar, se trata de un capítulo cuya marca temporal es 1945 y, mientras casi todos los capítulos de la temporalidad de Alfonso fluctúan entre 1913 y 1915, este constituye una isla temporal, aunque necesaria para la proposición de mundo de la novela. Aquí Alfonso está en un viaje de regreso desde Nueva York, ya en una edad madura a bordo de un buque de pasajeros, y reflexiona sobre la posibilidad de morir y sobre la memoria. Lo particular es que su reflexión, que se presenta con la cita textual de sus escritos, puede considerarse un detonante de sentido la novela que estamos leyendo y que se entrega desde el título:

Pero entonces Alfonso, tratando de enfocar recuerdos más remotos (sentado en el corredor oyendo al mar golpear sin tregua el malecón) vio, con la claridad de quien mira una nube deshacerse, que la disolución hacía ya tiempo había comenzado, que morir se era tan largo como vivir y que la disolución era implacable. “Impresiones múltiples – escribiría- que se atropellan y se entremezclan en la subconsciencia. Ya en mentes se debe haber comenzado a formar ese vago e indefinido panorama interior que constituye la esencia de los viajes. Millones de impresiones se van olvidando, multitud de paisajes vistos se van borrando, centenares de emociones desaparecen de la memoria y todo ese tropel de cosas vistas y sentidas en diferentes partes y a distintas horas se va desorganizando y muriendo a medida que el tiempo pasa. Y al fin queda solamente un conjunto subconsciente que forma en el alma como un telón de fondo donde todo aquello que alguna vez ha sido va entregando sus colores y sus formas. Ya hoy, después de treinta años, de mis primeros viajes, del mar y de las bellas ciudades y los impetuosos amores, solo queda en el fondo de mi ser un conjunto de recuerdos confusos y borrosos. De cada diez mil ideas y de cada diez mil impresiones apenas una perdurará dentro de mí. Las demás se murieron, se fueron muriendo una a una, como caen las hojas en otoño...(pp. 138-139)

Se observa aquí como también Alfonso tiene algo que decir sobre la memoria, como complemento a lo ya expuesto. La memoria como un telón del fondo subconsciente, en el que las imágenes y sensaciones que alguna vez pasaron por la vida toman un matiz particular y reducido, que impide volver sobre los hechos idos, complementa el sentido esta temática en la novela. La visión de Alfonso también es compatible con la premisa según la cual para otorgar sentido a los recuerdos, hay que conjurarlos con la ficción.

Por último, con esta concepción de Alfonso sobre la memoria, *Para antes del olvido* puede leerse como un intento por recuperar algo de su ser, antes de un olvido definitivo que se adivina por la muerte de las personas que lo conocieron y la posibilidad de la desaparición de los diarios. La manera en que Alfonso puede regresar es como

personaje, con sus diarios bajo el brazo, bajo el amparo de la ficción y gracias a una manipulación del tiempo. Este último aspecto, ya abordado desde el punto de vista semiótico, se irradia también como tema en la novela, en lo que puede ser una concepción singular sobre el tiempo del relato.

### 3.3 LA TEMPORALIDAD Y LA JERARQUÍA DE LOS HECHOS EN EL RELATO

Lo que la novela propone desde su estructura de doble temporalidad trasciende de lo formal a lo semántico por medio del narrador de la novela, quien se dedica, en algunos fragmentos, a dejar clara la visión de León sobre la dimensión temporal del mundo y de los hechos humanos, pero al mismo tiempo llena de significado una concepción particular sobre el tiempo en la literatura, mediante los comentarios explícitos.

En la novela es visible cómo esa materia subjetiva que es la memoria traslada su forma, o más bien su falta de formas, al tiempo del relato. Son varios los capítulos en los que, al anunciar un tiempo en el título, las acciones narradas corresponden al tiempo opuesto, o se mezclan ambas temporalidades de manera abrupta. Este fenómeno, al igual que los propuestos en el análisis de la doble temporalidad encuentran en el narrador y sus apreciaciones sobre cómo pensaba León una propuesta autoreflexiva. Obsérvese una proposición importante de una cita ya reseñada:

De vez en cuando el abogado intentaba inútilmente encauzar la conversación hacia su tema, pero era un esfuerzo formal, ya que él mismo se había vuelto demasiado dado a considerar que **los hechos de la vida carecen de jerarquía intrínseca u orden alguno distinto de su simple ocurrir, contraerse, expandirse, y a veces contraerse y expandirse al mismo tiempo**. Sin embargo, León se sentían obligado a estar especialmente atento cuando Josefina rozaba por casualidad algo que podía considerarse como perteneciente al ambiente o a la estructura de lo que creía estar construyendo. (p. 91)<sup>27</sup>

Posteriormente, en un capítulo en que Josefina evoca una tarde cuando le quemaron un periódico a uno de los muchachos con que departía en un paseo en el campo, la idea

---

<sup>27</sup> Las negrillas son mías

principal de este fragmento se vuelve a repetir, afianzando su significación en la novela y en las convicciones de León como autor ficcional, a manera de *leitmotiv*:

León, a pesar de que **las cosas de este mundo tuvieran un centro u orden alguno distinto de su simple ocurrir, contraerse, expandirse y a veces contraerse y expandirse al mismo tiempo**, se había interesado por la quemada del periódico de aquel Marcelino Saldarriaga (p. 233).<sup>28</sup>

Además de las palabras que se repiten, los dos fragmentos están acompañados de indicaciones adversativas, que oponen esa concepción particular sobre la dimensión temporal y la jerarquía de las cosas, al hecho de interesarse en un suceso puntual. Esto puede asimilarse como una advertencia clara sobre la relatividad de los hechos seleccionados en la trama, en función del universo contenido en la historia que estamos leyendo y de todas las lecturas que de ella se derivan. Aquí la novela se sugiere como el desarrollo de solo una de las “diez mil ideas” que Alfonso ilustraba como objeto de disolución en el juego de la memoria, pero también como un espacio en el cual todas las demás ideas y recuerdos están contenidos, como elementos paralelos e invisibles, pero existentes.

Según estas citas, al carecer de jerarquía en sí mismas, el escritor acomoda sus piezas según lo que “cree estar construyendo”, en su tiempo y bajo sus preceptos, pero la relatividad de los hechos y su devenir hacen que en esa labor de recuperación y reconstrucción, cuando se trata de escribir sobre sucesos reales, la trama se vuelva un constructo igualmente complejo, con fronteras difusas o inexistentes entre lo real y lo imaginado, tal como lo da a entender de nuevo el narrador:

León, que no creía que la apariencia fuera distinta de la esencia, que no creía que las cosas grandes tuvieran mayor importancia que las pequeñas o que la verdad viniera delineada e inequívoca como una patada en la espinilla, había hecho un viaje a Bogotá para averiguar más sobre su asunto. **León, quien entendía que las cosas de este universo son a la vez reales e imaginarias**, vio pasar las montañas que le habían tocado en suerte, armoniosas y ajenas por completo a cualquier noción de simetría. (pp. 129-130)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Las negrillas son más

<sup>29</sup> Las negrillas son más

A través de este fragmento se declaran importantes convicciones del personaje escritor que es León, en boca del narrador, pero adicionalmente se sugiere que la referencia ostensiva entre el autor de la novela y León no es simplemente un juego de ambigüedad, sino una relación que le permite al primero reflexionar sobre sus propias convicciones narrativas y a la manera en que concibe la obra. Ello se afirma al notar que en pocas líneas alude a aspectos que se han identificado como constitutivos de la novela.

Cuando se declara que León “no creía que la verdad viniera delineada e inequívoca” y que “entendía que las cosas de este universo son a la vez reales e imaginarias” se encuentra soporte para la declaración que la novela hace desde el principio en relación con lo ambiguo de su referencialidad. De hecho, desde estas líneas se le apunta a uno de los aspectos neurálgicos de la metaficción, que es la relación entre ficción y realidad. Si las cosas en este universo son a la vez reales e imaginarias, el sustrato que deriva de la memoria y de los episodios que deben inventarse es homogéneo y puede pertenecer tanto a la ficción como a la realidad.

Por otra parte, la visión con la que continúa la frase anterior, “vio pasar las montañas que le habían tocado en suerte, armoniosas y ajenas por completo a cualquier noción de simetría”, puede relacionarse con el calificativo de asimetría con el que se definió la disposición temporal de la novela, ya que no hay una equivalencia numérica entre los capítulos que corresponden a una y otra época y tampoco se observa un patrón de organización temporal, que dicte en qué momento se habla de la época de Alfonso y en qué otro de la época de León.

Con estos comentarios, en los que hay un énfasis en la dificultad para hallar el centro de los asuntos universales, categorizarlos y encontrar la verdad, un buen término para asociar lo que se propone desde ellos es “relatividad”. En el marco de la autopoética de la novela este puede ser un buen calificativo general para los hechos de los que se compone una narración. De forma indirecta el narrador sugiere esta palabra a través del siguiente fragmento:

Para León todo aquello se presentaba como múltiples ramificaciones de un mismo enredo, semejante al asunto famoso del ser que tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna [...] Tal vez sea cierto que el tiempo fluye sólo en un

dirección dentro de la gran nada sin antes ni después. Pero ¡por cuántas vertientes! (p. 131)

Se trata de un fragmento significativo porque el “asunto famoso” del que habla aquí el autor es la frase reseñada por Borges (1974) en su ensayo *Avatares del simbolismo de la esfera*, como una metáfora que le ha servido al hombre para referirse, primero a Dios y luego al Universo. La primera composición relacionada con ella se le atribuye, según Borges, al hallazgo del teólogo Alain de Lille, que la encontró en textos antiguos y para quien “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (Lille, en Borges, 1974, p. 636). Estas palabras resonaron durante varios siglos, acompañando el símbolo de la esfera, y llegaron hasta Blaise Pascal, a quien comúnmente se le atribuye la frase y para quien “la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” (Pascal, en Borges, 1974, p. 638)

Esta figura de la esfera sobrevivió hasta nuestros días y aún está vigente para explicar la teoría de la relatividad en el espacio-tiempo. Se sabe que algunas de las implicaciones básicas que la relatividad supuso para el pensamiento humano fueron la imposibilidad de hablar de un tiempo y un espacio absolutos y ello, aplicado a la novela, señala que la linealidad de las historias, en términos temporales y jerárquicos, no hacen parte de las convenciones de la obra ni de la literatura que busca el autor, representado por momentos en León.

Vale aclarar, respecto a esta referencia indirecta a través del “asunto famoso”, que no se está afirmando que el autor espere de todos sus lectores una indagación por el tema de la esfera, pues al enunciar el postulado del “ser con centro en todas partes...” ya entrega una idea similar a la que se deduce del seguimiento histórico que se acaba de hacer con la ayuda de Borges. Además, es posible que para muchos de los lectores tal asunto famoso ya haga parte de sus conocimientos. Lo que sí puede indicarse como elemento adicional a tener en cuenta es la participación activa que proponen al lector algunos enunciados metaficticiales, que pueden demandar la presencia de un lector modelo<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Esta noción se le debe a Umberto Eco (1993), quien lo define como un lector “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el autor] y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (p.80)

que siga las invitaciones intertextuales de la obra y que, en esa medida, adquiere más elementos para enriquecer su diálogo con la novela.

De todos modos, sea el lector o no modelo, esta parte del texto puede relacionarse de manera más concreta con la intención de hacer ver a *Para antes del olvido* como la novela de un hecho que a la vez son muchos, donde los sucesos seleccionados son solo algunas de las “vertientes” que de este universo ficcional se desprenden. El autor de la novela, como artífice de la selección de ramificaciones, escoge, como ya se señaló, aquellos sucesos que se acomoden con sus búsquedas particulares, pero también puede ubicar referentes que son claves de lectura para hechos posteriores dentro de la narración. Una segunda mirada sobre otra parte de este fragmento ya reseñado es una clara muestra de ello:

León, a pesar de que las cosas de este mundo tuvieran un centro u orden alguno distinto de su simple ocurrir, contraerse, expandirse y a veces contraerse y expandirse al mismo tiempo, **se había interesado por la quemada del periódico de aquel Marcelino Saldarriaga** (p. 233).<sup>31</sup>

Hasta el punto de la novela en que este episodio sale a flote, en un capítulo en el que León esculca los recuerdos de Josefina, no parece tener más significación que cualquier otro recuerdo de Josefina y no se entiende muy bien porque León “se había interesado por la quemada del periódico de aquel Marcelino Saldarriaga”. Es sobre el final de la novela, cuando León quema las más de mil páginas de la historia que escribió, ante los ojos del lector, cuando se entiende ese interés en aquellas palabras incineradas. O en función de lo expuesto sobre la concepción del tiempo en el relato, puede decirse que fue en ese momento, cuando León se interesó en el suceso del periódico en llamas, que la novela misma comenzó a arder.

La quema del periódico se describe en una página casi completa y allí se narra cómo Marcelino Saldarriaga leía conmovido “espeluznantes descripciones de campos de batalla” (p.234), antes de que el papel comenzara arder. Al igual que en el episodio final de *Para antes del olvido*, lo que se relata es la incineración del devenir humano convertido en enunciado, y tanto las descripciones bélicas como la historia de León,

---

<sup>31</sup> Las negrillas son mías

bajo la autopoética hasta ahora expuesta, conservan un mismo estatuto ficcional que corre la misma suerte en la novela.

El hecho de que la novela de más de mil páginas que León construyó termine en cenizas, plantea una pregunta por la finalidad de la escritura. Las respuestas se sugieren a lo largo del texto, como otro de los temas resultantes de los movimientos autorreflexivos de *Para Antes del Olvido*. En varios fragmentos de la novela, el acto creativo como herramienta para lograr objetivos, es cuestionado de diversas maneras.

### 3.4 LA FINALIDAD DE LA ESCRITURA

La presencia de León en *Para antes del olvido*, que le sirve a la obra para describir la manera de pensar y actuar de un escritor genuino como él, que es ajeno a la industria editorial y que escribe motivado por un impulso vital, propicia un énfasis especial en el acto de escribir como fin en sí mismo. Este puede ser el propósito principal del episodio donde se narra la última creación literaria de León, antes escribir la historia de Josefina y Alfonso, y una de las ideas que quedan flotando con más fuerza, al final de la novela.

Después de ser presentado en su contexto familiar y bajo la atmósfera de su casa, en cuya terraza se encerraba a dormir y escribir, el narrador cuenta como León escribió una obra de 500 páginas que “trataba de un mecánico que viajaba a Estados Unidos, recogía cohetes de los cementerios de chatarra y los traía para Colombia, donde los reparaba y vendía a familias de clase media de Medellín que querían escapar de la Tierra...” (pp. 49-50). Sobre la posición de León respecto a su propio escrito, esto dice el narrador:

Una vez terminado, la calidad del mamotreto lo tenía sin cuidado. Al fin y al cabo había gozado con sus propias gracias y chistes mientras lo escribía, y al fin y al cabo las veces que subió a la montaña y se fumó grandes nubes de marihuana mientras miraba el futuro valle desolado, abajo, había logrado ver, y eso nadie podía quitárselo, la belleza indiferente que rota, flota, se fuga, se pierde, para volverse a encontrar con su propio centro quieto, siempre más allá y al mismo tiempo en la médula de las más complejas construcciones (y destrucciones) humanas e inhumanas. (pp. 51-52)

Aquí se refleja la necesidad de mostrar una vivencia literaria que invierte los valores convencionales de la literatura aceptada por la industria. Se destacan además las sensaciones conexas a la escritura, en este caso la observación y la contemplación imaginativa, como parte de una experiencia estética completa y vital. De todos modos, también se percibe un juego ambiguo, porque, aunque León ya ha sido sugerido como imagen ficcionalizada del autor en algunos momentos, la obra que el lector tiene ante sus ojos es una obra publicable y aceptada por la industria editorial, en la cual no se observan “descripciones demasiado prolijas y estructuralmente innecesarias” (p.51), los calificativos que el narrador principal encuentra para definir la prosa de León.

De otro lado, ya señalada la existencia de dos novelas en esta obra, habría que agregar, como se anunció antes, la posibilidad de que la novela primera (la que tenemos en las manos), esté concebida como una versión publicable de la novela segunda (la que escribe León). Esta idea encuentra mayor sustento en la parte final de la obra, donde se condensa gran parte de su proposición de mundo:

León escribió más de mil páginas sobre el asunto, y llegar, no llegó a ninguna parte. Aquello había sido grave en alguien que creyera que el mundo de los fenómenos tiene pies o cabeza, o en alguien que buscara la gloria. Pero León sabía mantenerse incorruptible en su anarquía y tenía claro que no había ningún sitio donde se pudiera llegar, puesto que ya se había estado en él desde el principio; y en cuanto a la gloria, era bastante explícito cuando decía que uno podía ser primo hermano de todos los miembros de todos los comités editoriales de los periódicos, editoriales y revistas del mundo entero y no acercarse un paso a la descripción viva de una casa metida en un caos de flores de dalia y baratillas, a la percepción de la construcción y destrucción cuando se dejan venir con un solo y único movimiento, o la visión de los filos donde lo que fue flotó un instante y después acabó por esfumarse. Eso era algo. El resto era el bagazo del hombre sonriendo a los fotógrafos, sentando pautas en materia de belleza, artes y política, y tal vez estrenando billetera. (p.254).

Aquí hay un distanciamiento explícito entre las dos novelas mencionadas, porque la de León alcanzó “más de mil páginas” y la que tenemos en las manos no llega a trescientas. También se declara, posteriormente, que dentro de las mil páginas había muchas que contenían “la complicación fría de datos” (p.255), algo que tampoco es relacionable con la novela primera. Pese a la diferencia entre las dos, resulta significativo que se hable del final de la novela de León justo cuando termina la novela primera, de modo que se conserva un hilo simbólico entre ellas.

Y es que a pesar de que la obra de León era impublicable, lo que sugiere este fragmento es que estaba escrita bajo una concepción singular de la creación literaria, en la que también se basa la novela primera. Una concepción de la literatura que privilegia la belleza de mundo y las sensaciones vitales, por encima del éxito editorial<sup>32</sup>. Al sugerir que la buena literatura debe poder dar cuenta de la “visión de los filos donde lo que fue flotó un instante y después acabó por esfumarse”, la obra propone una descripción poética de su temática principal: la reconstrucción literaria de los hechos idos.

Posteriormente llega el último episodio del desenlace de la novela, en el que el abogado decide “reintegrar” todas esas páginas a la naturaleza, quemándolas frente a sus ojos y los de su hermano:

Las hojas ardieron página tras página en la noche frente a las pupilas dilatadas de los flacos hermanos que las miraban llamear una a una en su pequeño clímax de color y después envolverse resonando un poco y encogerse en su inevitable camino a la ceniza. El humo subía hacia el cielo estrellado de noviembre. En volutas subían los trenes, los amantes, los presidentes muertos, polvo de su polvo, guacamayas sobre el río, polvo fino de ceniza que volvería a caer sobre los árboles y a posarse un instante en el follaje, en espera de que la primera lluvia volviera a arrastrarlos otra vez hacia la tierra, llevándolos de nuevo a las raíces de icacos y pomares que florecerían de nuevo para después volver a morir, y aparecer, y morir, y aparecer de nuevo. (p. 256)

Aquí la quema del libro de León es la materialización de la postura expuesta sobre su concepción del oficio, pues al abogado no le importó ver las páginas arder, sino el proceso de escritura como experiencia vital. Al mismo tiempo, el autor construye también una metáfora del olvido que cierra de una manera simbólica el ciclo que se abrió cuando se interesó por los diarios de Alfonso. El humo subiendo al cielo y las cenizas como destino final del esplendor fugaz y olvidado que alguna vez rodeó una vida humana y que ahora solo puede ser “arrastrado otra vez a la tierra” por medio de una literatura que logre dar cuenta de esa fugacidad.

A esta altura del análisis, se ha intentado demostrar cómo la novela, mediante movimientos autorreflexivos, genera proposiciones concretas respecto al olvido y la memoria, la temporalidad del relato y la finalidad del acto de escribir, temas que en

---

<sup>32</sup> Recuérdese que esta postura de León se puede hallar en Tomás González, según la visión de Ignacio Piedrahita (2004) en su texto “Tomás González o el hábito de ser independiente”, donde destaca que González es “por encima de cualquier otra calificación, un escritor independiente” (p.72)

principio son posturas estéticas de la novela, pero que se irradian hacia el mundo de la literatura en general y denotan una visión del autor sobre el quehacer literario. Esta autopoética está soportada en una estructura en la que se superponen los tiempos de Alfonso y de León y en una relación dialéctica entre el narrador, León y Alfonso, siempre dirigida por el primero.

Se señalaron, además, las implicaciones observables en dichas relaciones y se mencionó cómo en la relación del narrador y Alfonso se evidenciaba una intención de crítica estilística. Ya en esta etapa del análisis, que trasciende a lo formal, se propone ahondar en este aspecto, porque, más que una crítica a Alfonso, esta relación completa la autopoética de la novela, refiriéndose al tema del lenguaje en la literatura, no de modo general, sino con respecto a la postura estética y vital concreta en la cual estaba inmerso Alfonso cuando escribió los diarios.

### **3.5 ASPECTOS SOBRE LA RECEPCIÓN LITERARIA EN COLOMBIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

El tratamiento que en *Para antes del olvido* se hace de los diarios de Alfonso, así como la creación de los personajes que lo acompañan en las partes del relato donde este desarrolla su pasión literaria, cumplen una función crítica, que en primera instancia es visible al comparar la grandilocuencia del lenguaje de Alfonso con la prosa más directa y diáfana de la novela.

Este fenómeno se hace visible desde el principio de la historia e incluso al final el mismo autor da cuenta de un cambio de estilo en Alfonso, correspondiente al periodo en que ya lleva unos meses en Europa. Por otra parte, en un pasaje en el que Alfonso está a bordo del buque Caribe, antes de llegar a Bogotá, la ironía con que se presenta uno de los fragmentos de sus diarios denota un tono de burla, que se ve en varios pasajes del texto. Alfonso conoció a bordo del barco a dos antioqueños que no hablaron mucho con él y a un millonario Sirio que “le contó que había conocido a varios antioqueños en sus viajes alrededor del mundo” (p. 54). Luego, esto indica el narrador:

Y a pesar de lo poco pujantes que se veían los dos que viajaban a bordo, Alfonso, esa misma noche y después de despedirse del millonario sirio, escribiría: “¡Salve, pujante y poderosa raza! ¡Antioquia: vuestros hijos en su sed de porvenir se dispersan por todos los rincones del planeta! ¡Y cuántos llegarán, unos a verter su sangre en playas extranjeras por una tierra que no les pertenece, y otros más felices a ser allá, en las perfumadas tierras del país del Sol Naciente, los predilectos de las mejores valquirias y las más bellas odaliscas...”

Sin embargo, aquella noche Alfonso no soñó con bellas odaliscas ni con imposibles valquirias japonesas. Soñó que estaba en el patio de su casa, por la noche, y solo se oía el sonido lejano de los grillos. (p. 55)

Aquí el autor decide reproducir un fragmento de los diarios de Alfonso, pero lo rodea de comentarios irónicos, al señalar de modo indirecto que a pesar de la poca pujanza que denotaban estos personajes Alfonso los impregnaba de heroísmo, con palabras altisonantes y una retórica exagerada; o que su prosa se cargaba de valquirias y odaliscas de lejanas tierras, mientras su esencia estaba en su Envigado natal.

En otro fragmento, que corresponde con el momento en el que Alfonso tiene su primer día como escribiente del Ministerio de Instrucción Pública al llegar a Bogotá, no lo cita, sino que lo parafrasea, con una intención similar:

Resultaba muy difícil para León, leyendo la descripción que Alfonso hacía de su trabajo, hacerse a una idea clara de las obligaciones que tenía un escribiente habilitado. El muchacho había pasado días difíciles en los que incluso le llegó a faltar la plata para el almuerzo, y recibió el nombramiento con un euforia que mal trataba de disimular con cierto desenfado juvenil. **Pero debió ser mucho el entusiasmo por el nombramiento, porque al describir los papeles de su escritorio ministerial no puede contenerlo y alcanza a compararlos con mariposas de ensueño que retozan sobre una filigrana de nogal y sándalo al sentirse heridas por las partículas del sol que flotan estrepitosas en el aire feliz de la mañana.** Y al describir el paisaje que se veía por la ventana occidental de su oficina habla del verdor de la Sabana que se extiende en una prolongación indefinida más allá de la ciudad que parece quedarse dormida bajo el humo de las fábricas. (pp. 156-157)<sup>33</sup>

En ambos fragmentos se considera el lenguaje de las construcciones literarias de Alfonso muy elaborado y con refinamientos innecesarios, además de poco objetivo, teniendo en cuenta también el ya reseñado inicio del libro, donde el narrador advierte que la novela tiene que ver con un poema de Alfonso donde se mencionan pomares y rosas que no hubo. En este fragmento en particular, la crítica parece inclinarse hacia lo forzada que por momentos lucía la producción poética de Alfonso, que llegaba al punto

---

<sup>33</sup> Las negrillas son mías

de comparar unos papeles de oficina con “mariposas de ensueño que retozan sobre una filigrana de nogal...” Un estilo adornado que atendía más al ritmo y la resonancia de las palabras que a las verdaderas sensaciones.

Pero es el mismo texto, con un nuevo movimiento autorreflexivo, el que otorga los adjetivos concretos que el autor encuentra para calificar esta faceta de la escritura de Alfonso, en la parte del relato donde se advierte un cambio de estilo en él, después de un periodo en el que se pierden sus registros y escribe una carta a su amigo Ramón Ochoa desde Europa:

En ella [la carta] lo primero que llamaba la atención era el fuerte cambio de estilo. Las cartas a Ramón Ochoa que León había conocido hasta entonces estaban llenas de alusiones poéticas algo rebuscadas y pedantes, además del ligero toque de paternalismo del hombre cosmopolita hacia su amigo de provincia. Ahora Alfonso había pasado a escribir de una manera sencilla, como periodista, y en ese estilo rápido describía su vista a París. (p. 184).

Nótese que aquí el narrador lo que destaca es el abandono de giros innecesarios que adquiere la escritura de Alfonso, con relación al joven escritor de frases rebuscadas y pedantes, y valora la prosa más diáfana y concreta que demuestra a medida que pasa el tiempo. De manera paralela al análisis de la evolución de la escritura de Alfonso, la novela da cuenta de la mutación de sus convicciones y su actitud frente a la vida y el amor, como resultado del abandono de la postura estética en la que estaba inmerso antes del viaje a Europa. Así, por ejemplo, después de considerar durante su viaje a Bogotá que el amor que profesaba por Josefina era un “amor santo” (p. 33) y llenar de melancolía sus poemas por el hecho de abandonarla para viajar, al llegar de Europa Alfonso desmitifica este amor y se casa con otra, a los pocos días de conocerla.

Al pasar del plano de Alfonso y la crítica expuesta, a la crítica que propone el tono burlesco con el que también se caracteriza el pequeño mundo al que este pertenecía junto a sus amigos poetas en Bogotá, lo que se extrae es una crítica a la recepción del modernismo en Colombia, ya que este movimiento estuvo vigente hasta las primeras década del siglo XX y tuvo como uno de sus mayores representantes a José Asunción Silva, quien es para estos poetas ídolo, al igual que Charles Baudelaire, representante del simbolismo francés, que a su vez influyó -junto con el romanticismo- dicho movimiento.

Cuando se describe el contexto familiar de Martín del Castillo, uno de los poetas que Alfonso conoce en Bogotá y que en realidad se llama Zenón Bedoya, oriundo de Santa Rosa de Osos, se refuerza este aspecto. El muchacho está obsesionado con la idea de suicidarse y llama a José Asunción Silva “El Divino”. Cuando le preguntan a su padre por una carta que el joven le escribió, este contesta: “Dice que está muy contento porque está muy triste y que se siente aristocrático [...] Mejor lo hubiéramos amarrado de una pata en el papayo” (p. 111).

El capítulo de estas citas muestra cómo la influencia de Silva y la postura estética de la época causó en Bedoya una transformación radical, a la que le faltaba una dosis de raciocinio, al no poder conectarse con la realidad de sus padres y de su territorio y asumir una concepción de la vida que solo obedece a una propuesta literaria ajena, más que a una experiencia estética auténtica.

Esta afirmación encuentra sustento en el siguiente fragmento, que corresponde al momento en que León está en una biblioteca local observando imágenes y leyendo literatura de principios de siglo, para adquirir elementos que enriquezcan sus consideraciones sobre la juventud de la época de Alfonso y sus motivaciones literarias:

Dándole la espalda a la bibliotecaria, León de vez en cuando sacaba una botellita de uno de los bolsillos del saco y se echaba un trago para que su imaginación pudiera arder con la visión de los guayacanes que habían resplandecido y dejado caer su basura luminosa sesenta o setenta años atrás o con la visión de los adolescentes que, tal vez en Santa Rosa, **habían escrito poemas de amor a mujeres inexistentes que su imaginación había sacado, ficción de ficciones, de las rimas mórbidas que el poeta maldito original había sacado a su vez de una mulata realmente mórbida y deliciosamente rítmica y vulgar**, mientras afuera tañían las campanas de la iglesia, un par de perros que se habían atado eran separados por los niños y el poeta adolescente gozaba su miseria, aunque peripatética real, a la sombra de un icaco en el solar. (p.102)<sup>34</sup>

Se trata de un fragmento significativo en función del tema de la recepción del movimiento literario de la época en Colombia, porque se contraponen la poesía de “el poeta maldito original” (Charles Baudelaire), inspirada en vivencias reales con su “mulata realmente mórbida” (Jeanne Duval – *La Mulata*), a los poemas de amor de adolescentes como Zenón Bedoya que, obedeciendo a una moda literaria más que una

---

<sup>34</sup> Las negrillas son mías

experiencia genuina, construían versos artificiales, carentes de vida y originalidad, en un contexto cultural en que la influencia de la iglesia atravesaba aún a toda la sociedad.

Es así como el autor impregna de burla las referencias a los jóvenes poetas, pero también deja ver, entre líneas, los aspectos que soportan la crítica de fondo: la falta de autenticidad; la frecuente referencia a experiencias imaginadas, más que vividas; la presencia represiva de la iglesia en sus mentes y la búsqueda de un aire aristocrático asociado a la poesía, como obstáculo para vivir una experiencia estética auténtica y no impostada.

Pero la propuesta temática sobre este asunto no solo se queda en la crítica a Alfonso y sus amigos poetas. También se hallan fragmentos en los que se define, dentro del universo de la novela, una experiencia estética y creativa auténtica asociada a los movimientos literarios de la época, al igual que una crítica a los mismos, como en este pasaje donde el narrador hace referencia a Baudelaire, a partir de la caracterización de León:

Cuando León leía a Baudelaire ya no buscaba en el oleaje de sus versos la flor corrupta, los lúbricos miasmas del pantano, sino los lugares, los límites precisos donde la luz se fundía con la sombra. Para encontrarlos había que pasar con cierto estoicismo sobre carroñas, perfumes enervantes y excesivos, múltiples gusaneras y satanases anacrónicos. La primera estrofa de “Un viaje a Citerea” lo golpeó como un mazazo:

*Mi corazón, como un pájaro, revoloteaba tan contento  
y planeaba libremente alrededor de las jarcias;  
El navío bogaba bajo un cielo sin nubes,  
como un ángel embriagado por el ardiente sol.*<sup>35</sup> (p.134)

Para indagar por la significación de este pasaje de la novela y de la referencia intertextual que hay a los versos de Baudelaire, debe indicarse que a este capítulo lo sucede, precisamente, el capítulo ya reseñado como clave en la novela: “Buenaventura 1945”. Recuérdese que es de los pocos capítulos que saltan en el tiempo desde 1913 y le sirve al autor para llenar de sentido la gran macroproposición de la novela sobre olvido, al describir el camino de Alfonso hacia su disolución y al reproducir sus disertaciones

---

<sup>35</sup> En la novela se reproducen los versos en francés. Aquí se hace en español para facilitar el seguimiento del texto y lo que se desprende de esta parte.

acerca de la memoria y la muerte. La relación entre la referencia a Baudelaire y el capítulo se hace inequívoca al observar que se trata del único capítulo en toda la novela que tiene un epígrafe interno:

*Como largos ecos que de lejos se confunden  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y como la claridad,  
los perfumes, los colores y los sonidos se responden*

BAUDELAIRE (p. 136)

El diálogo intertextual con Baudelaire es el más importante de este tipo en la novela, porque se convierte en una invitación de sentido. Primero, mediante la indicación de cómo León buscaba en la poesía de Baudelaire “los límites precisos donde la luz se fundía con la sombra”, se anuncia la búsqueda de una imagen en la que se refleje la disolución que se ha venido anticipando simbólicamente en la novela, con las reflexiones sobre el olvido y la memoria. Cabe recordar que el narrador señala en otro pasaje “la búsqueda de la imagen donde iría a plasmarse el proceso de erosión de la memoria” (p.121) como una frase que puede definir la novela. En este caso, el proceso de erosión de la memoria puede relacionarse con una imagen de la luz que se funde con la sombra.

Luego, con el epígrafe del capítulo, que es un verso que pertenece al soneto *Correspondencias* de Baudelaire, la significación es clara y queda evidenciada con el último párrafo del mismo capítulo, ubicado luego de la reflexión de Alfonso sobre la niebla en la que se convirtieron sus vivencias y recuerdos, ahora que marcha hacia la muerte:

Las luces del puerto parecían señalar la frontera entre la vida y la inevitable eternidad. La noche venía cargada con el olor del salitre y con el pesado vaho de la vegetación podrida que los ríos habían bajado de la selva al mar. (p.139)

Obsérvese la posible relación de la primera frase de la cita: “Las luces del puerto parecían señalar la frontera entre la vida y la inevitable eternidad”, con el hallazgo de “los límites precisos donde la luz se fundía con la sombra”, símbolo de la búsqueda de León en los poemas de Baudelaire. Nótese además que el fragmento tiene cierta “correspondencia” con los versos de Baudelaire, porque, así como para el poeta “los

perfumes, los colores y los sonidos se responden” “en una tenebrosa y profunda unidad”; para Alfonso “las luces del puerto”, “el olor a salitre” y “el vaho de la vegetación podrida que los ríos habían bajado” se alternan para “señalar la frontera entre la vida y la inevitable eternidad”

Es posible, entonces, que todo este conjunto represente un tributo al simbolismo Baudeleriano, pero también una mirada de la novela a su misma prosa, que acude a fragmentos cargados de simbolismo, que pueden leerse como “pinturas” de palabras, y de los cuales se citan a continuación algunos ejemplos todavía no reseñados:

Y la tristeza vivía ahora como si fuera una jugosa planta de sombra, fértil y tropical, no hay duda, y bastante compleja y matizada a su siniestro modo. Pero contra la luz ¿quién puede? (p.63)

Pasan los hombres pero la luz permanece, cambia el perfil de las mareas, muere una flor pero no la Rosa (p. 95)

Los pétalos de las flores de los mandarinos cayeron como ripio de madreperla sobre la tierra oscura y allí, de luminosos seres que habían sido, pasaron de nuevo a convertirse en tierra (p.146)

Se deja claro cómo las imágenes son parte fundamental en la concepción que sobre la literatura tiene el autor, quien en toda su novelística busca de manera insistente asociar sensaciones personales con imágenes, colores y símbolos, que a su vez se conectan con los temas constitutivos de sus obras. No en vano, su novela más reconocida, *La luz difícil*, reclama desde el título la imagen que pueda reflejar la luz difícil que evoca a la muerte, como símbolo de la novela. No en vano, en *Para antes del olvido*, el narrador propone una imagen como símbolo de la novela (“la imagen donde iría a plasmarse el proceso de erosión de la memoria”).

Esa es precisamente la imagen que se ha tratado de desentrañar aquí bajo una mirada: la que apunta a la dimensión metaficcional de la novela. Esa clave de lectura implica, en el contexto de esta metáfora, que la pregunta que se quiso responder aquí fue ¿qué plasmó el autor de la novela sobre ese proceso de erosión de la memoria, en la instancia en que la novela se mira a sí misma?

Con base en las estrategias ya planteadas y en el ejercicio de poner la lupa sobre los movimientos autorreflexivos, lo primero que se detectó en esta autopoética fue la

necesidad de resaltar la creación y la invención como armas contra el olvido. La materia creada, cuando se alimenta de hechos reales, iguala realidad y ficción y otorga nuevas reglas para tales sucesos, los cuales pasan a formar parte de una unidad ficcional donde el carácter temporal también adquiere nuevas dimensiones. Esa concepción de la temporalidad del relato, que se hace explícita con la presencia y los pensamientos de León, invita a pensar en un juego de simultaneidad de los hechos, que los despoja de jerarquía u orden.

Frente al propósito de combatir el olvido, cualquier otro objetivo resbala en sus pretensiones, de acuerdo con lo analizado. *Para antes del olvido* propone el ejercicio de la escritura como una acción inevitable para un escritor auténtico, pero carente de finalidades externas. Lo mismo plantea sobre la literatura como mundo y experiencia vital, al burlarse de aquellos que la usan para sentirse más aristocráticos, sensibles o inteligentes. En últimas, reivindica una experiencia de lectura y escritura que atiende a las sensaciones y que logra plasmarlas en una imagen.

## CONCLUSIONES

A manera de conclusión, se propone un desarrollo en torno a la pregunta central de esta investigación: qué dice *Para antes del olvido de sí misma* y de la literatura. Para llegar a las respuestas sobre este asunto, conviene en primera instancia hacer una recapitulación del componente teórico que se asumió como base para analizar la dimensión metaficcional de la novela y para poder caracterizar su autopoética.

A partir de las principales definiciones que en la teoría de la metaficción se encuentran sobre este fenómeno literario, se estableció como definición base, a partir del análisis de los diferentes enfoques, que las novelas metaficcionales son aquellas que hacen referencia a la literatura misma, bien sea aludiendo su proceso de creación en particular o al acto de escribir en general, y al hacerlo problematizan la relación entre la realidad y la ficción.

Como parte del consenso que sobre el tema hay en la teoría analizada, pueden enunciarse las siguientes consideraciones generales sobre la metaficción: en primer lugar, que es una manifestación literaria que no se circunscribe solo a la posmodernidad, sino una manera de hacer literatura que puede rastrearse en los inicios de la novela moderna, no obstante su recurrencia en las últimas décadas.

Es claro, además, que el hecho de incluir comentarios autorreflexivos o apartes en los que se ficcionaliza algún componente narrativo no garantizan que pueda hablarse de una novela metaficcional. Esta marca se define en tanto que esos comentarios sean recurrentes a lo largo de la novela y sobre todo, en la medida en que la novela proponga una representación de su proceso de escritura, por ejemplo con la presencia de personajes escritores.

Las temáticas que se privilegian en las novelas metaficcionales, de otro lado, van de la mano con esa representación del proceso creativo, y por lo tanto están relacionados con el ámbito al que pertenecen, que es la literatura. Es común que las novelas de este tipo hablen sobre uno o varios de los componentes de la literatura, tales como la construcción de los personajes, la figura de autor o el estilo narrativo.

Finalmente, los comentarios que fijan la mirada sobre la novela misma o sobre aspectos de la literatura, enmarcados en las temáticas que las novelas metaficciones resaltan, conforman una proposición de mundo particular de esta clase de obras, que se irradia sobre la literatura, a manera de redescipción o refiguración.

Con base en la propuesta de Gil González (2001), se asumió que el terreno en el que debe situarse el análisis de la metaficción es en el proceso comunicativo completo, entendiendo que desde allí parten las representaciones que tienen lugar en las novelas con estas características. Por eso la figura del autor de la obra cobra una nueva valencia en estos estudios, ya que es su intencionalidad la que se ve reflejada en el fenómeno metaficcional y sus marcas las que hay que rastrear.

Sobre el modo en que opera la metaficción, se privilegiaron para este análisis, con Gil González, los tipos generales de manifestaciones metaficcionales, en función de si están en el eje interno o externo del universo diegético, de modo que puede hablarse de enunciados metanarrativos o metadiscursivos, respectivamente.

Con Clemencia Ardila se asumen los movimientos de la novela metaficcional respecto a su plano referencial, por lo que la autoconsciencia, la autorreflexividad y la autorreferencialidad sirven para explicar cómo se instaura en el lector la proposición de mundo de la novela que busca redescipir el mundo de la literatura.

Más como una convención terminológica que como un paso decisivo en este trabajo, se asume la clasificación que sobre las novelas metaficcionales propone Gil González: novelas metanarrativas y metadiscursivas. En esa dirección se advierte que *Para antes del olvido* es una novela metanarrativa porque en ningún momento los enunciados provienen de una instancia que esté por fuera de la diégesis.

Con esta base conceptual, se intentó explicar por qué la novela es metaficcional y que estrategias emplea para hacerlo. Esta pregunta dio pie para desarrollar la primera parte del comentario hermenéutico propuesto e incluyó dos etapas o dimensiones del mismo: la semiótica y la de las estrategias de recepción.

Como resultado de esta parte del análisis, se señaló cómo la novela está soportada en una estructura del doble que fundamenta su dimensión metaficcional y posibilita, principalmente, un movimiento autorreflexivo. Hay una doble temporalidad, teniendo en cuenta que la obra alterna entre la época vital de Alfonso y la de León, quien encabeza la representación del proceso enunciativo. Ellos a su vez son los dos personajes principales, sobre quienes recaen los comentarios autorreflexivos de la novela y se evidencian además dos estilos narrativos distintos, cuyo contraste también genera referencias al ámbito literario.

En medio de esta dualidad, se comprobó la existencia de dos novelas, una que está en la superficie y es la que tenemos en las manos, y otra que corre paralela y solo deja ver un poco de su prosa, que es la que escribe León. La confluencia de estas dos novelas también constituye un filón metaficcional, ya que en varios episodios se da la idea que la primera es la versión publicable de la segunda.

De otro lado, se evidenció cierto grado de correspondencia entre Tomás González y León, sin desconocer que es más fuerte la vocación autorreflexiva de la novela que una marcada autoconsciencia. Hay pasajes en los que predomina una intención de generar ambigüedad entre estas dos instancias, por lo que puede decirse que la manera en que la novela logra desplegar su propuesta en torno a lo literario en la mente del lector, es mediante movimientos de autorreflexividad, en mayor medida, y de autoconsciencia, en menor. Para otorgarle características a este último movimiento señalado de autoconsciencia, se demostró cómo se configura a León como un gran lector, alejado de los afanes convencionales de la sociedad, al que poco le importa el éxito, el desarrollo profesional o la búsqueda del dinero. León hace literatura como una experiencia vital, más que como una herramienta para llegar a alguna parte. Como escritor, se aleja del estereotipo del autor inmerso en los libros y la cultura, por lo que la cotidianidad y las experiencias humanas son la base de su creación. Un escritor “anárquico”, según lo define el mismo narrador de la novela.

A partir del funcionamiento descrito, los enunciados metaficcionales de la obra pueden condensarse en cuatro aspectos sobre el ámbito literario: la relación entre la memoria, el olvido y la literatura; la temporalidad del relato; la finalidad de la escritura y la figura

pública del escritor, y la recepción de los movimientos literarios de principios del siglo XX en Colombia.

Respecto al primer tema, la propuesta de la novela conduce a mirar la literatura como un arma contra el inevitable olvido de los sucesos humanos. Ante la imposibilidad de reconstruir los hechos pasados tal como se presentaron y ante los nubarrones que pone sobre estos la fragilidad de la memoria, no hay otro camino que volverlos ficción. De este modo se les brinda sentido. El resultado de este ejercicio es tan ficcional como real y es inútil separar estas dos instancias cuando de reconstruir sucesos vitales se trata.

Sobre el segundo tema, la novela presenta una clara propuesta sobre cómo mirar el tiempo humano, pero también el de la construcción literaria. Habla de la inutilidad de concebir la dimensión temporal con un orden o una jerarquización y se privilegia la noción de asimetría, reflejando ello una base conceptual sobre el manejo del tiempo en la novela, ya que esta no tiene un criterio aparente de organización, en términos temporales. La novela misma, con una idea que aparece varias veces a manera de *leitmotiv*, hace explícita la visión sobre este tema, al declarar que las cosas del mundo no tienen “orden alguno distinto de su simple ocurrir, contraerse, expandirse y a veces contraerse y expandirse al mismo tiempo”.

Con el tercer tema se demuestra cómo en *Para antes el olvido* hay una concepción particular del oficio de escribir y de la figura pública del escritor. Hay una crítica directa a los escritores esnobistas, que aparecen a menudo ante las cámaras; una reivindicación de los creadores cuyo impulso va más allá del reconocimiento público. Se destaca la figura de un escritor genuino, que escribe para otorgar sentido a los hechos y a su vida. Con las mil páginas ardiendo de la novela que escribe León, se cierra un ciclo semántico en el que se trata de demostrar cómo este valora más su experiencia creativa que el resultado.

El cuarto y último tema constituye una crítica literaria a Alfonso, pero también al mundillo que él representaba. En varios fragmentos, la novela hace una crítica directa a su prosa y a la de sus amigos poetas, por su grandilocuencia y falta de autenticidad. También se encarga de mostrar una evolución positiva en la escritura de Alfonso, quien poco a poco fue liberándose de giros y descripciones innecesarias y pedantes.

De la misma manera, con referencias directas sobre lo que León buscaba en los versos de Baudelaire, se genera un contraste entre una experiencia de lectura auténtica y una que se basa en la necesidad de proyectar una imagen específica, de bohemia y desencanto, como se sugiere para el caso de los poetas de la época. En el fondo de esta crítica hay una caricaturización de la recepción del simbolismo y el modernismo en la Colombia de la primera mitad del siglo XX.

Con el desarrollo de estas cuatro temáticas se logra darle unidad y organización al componente autorreflexivo de la novela, a la vez que se estructura una interpretación determinada por la mirada particular sobre su dimensión metaficcional. La pregunta sobre qué dice la novela sobre sí misma y sobre la literatura encuentra en esta investigación una respuesta interpretativa y dialógica, que invita a seguir ahondando en esta faceta de la novelística de Tomás González.

La crítica interesada en este autor cuenta con un elemento nuevo de análisis, teniendo en cuenta, como se vio en el segundo capítulo, que el componente metaficcional de su obra había pasado casi desapercibido por los investigadores y que *Para antes del olvido* no había sido objeto de indagaciones, más allá de los pocos comentarios que se describieron.

Es así como este trabajo se convierte en punto de partida e invitación. Desentrañar las reflexiones que sobre la literatura se encuentran abrazadas por la ficción da como resultado la construcción de un diálogo de alto valor, porque no solo brinda elementos para habitar el mundo posible de la obra, sino que da pistas sobre como redescubrirlo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Afanador, L. F. (22 de 08 de 2011). *La redención humana: Revista Arcadia*. Recuperado el 8 de Febrero de 2014, de sitio web de Revista Arcadia: <http://www.revistaarcadia.com/impres/a/articulo/la-redencion-humana/25933>
- Alzate González, L. A. (s.f.). *Gente de cultura desde la narrativa de Tomás González. Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia . Medellín.*
- Araoz, A. (2012). *El Árbol de las Venas Propias. Las novelas de Tomás González. De Primero estaba el mar a La luz difícil. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana . Bogotá.*
- Ardila Jaramillo, A. C. (2014). *El segundo grado de la ficción. Estudio sobre los procesos metaficcionales en la narrativa contemporánea (Vallejo, Abad Faciolince y Jaramillo Agudelo)*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Báez León, J. A. (2010). *Dos novelas de Tomás González. Cuadernos de Literatura (27)*, 200-223.
- Borges, J. L. (1974). *La esfera de Pascal. en Otras inquisiciones. En J. L. Borges, Obras completas (págs. 636-638)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura, estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Campo Becerra, Ó. (2012). *Naranjas en el suelo: la conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. Literatura: teoría, historia, crítica. (1)*, 159-182.
- Cantillo Barrera, A. P. (2014). *Tensiones constitutivas en la novela Los caballitos del diablo de Tomás González. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana . Bogotá.*
- Casas, A. (2010). *La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias. En V. Toro, S. Schlickers, & A. Luengo, La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana (págs. 193-211)*. Madrid: Iberoamericana.
- Cifre Wibrow, P. (2003). *De la autoconciencia moderna a la metaficción posmoderna*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen : Barcelona.
- Galán Casanova, J. (2011). *La memoria inventada. El Malpensante 122* , 32-49.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gil González, A. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

González, T. (2010). *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2014). *La historia de Horacio*. Bogotá: Prisa Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2011). *La luz difícil*. Bogotá: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2003). *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Norma.

\_\_\_\_\_ (2015). *Niebla del mediodía*. Bogotá: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2014). *Para antes del olvido*. Bogotá: Prisa Ediciones.

\_\_\_\_\_ (1992). *Primero estaba el mar*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.

\_\_\_\_\_ (2013). *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.

Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London - New York: Methuen.

Magia literaria. (25 de 11 de 2011). *Entrevista a Tomás González*. Recuperado el 22 de Febrero de 2015, de Blog Magia Literaria: <http://magialiteraria.blogspot.com.co/>

Marín Colorado, P. A. (2013). *De la abyección a la revuelta : la nueva novela Colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros.

Ortiz, M. P. (2014 de 06 de 2014). *Un tímido bañado en letras: periódico El Tiempo*. Recuperado el 18 de 06 de 2014, de sitio web de El tiempo: <http://www.eltiempo.com/bocas/el-escritor-tomas-gonzalez-en-entrevista-con-revista-bocas/14139527>

Padilla, N. F. (13 de 10 de 2012). *Traducir a Tomás González es más difícil que traducir a García Márquez*. Recuperado el 15 de Febrero de 2015, de sitio web de El Espectador: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/traducir-tomas-gonzalez-mas-dificil-traducir-garcia-mar-articulo-381036>

Philip, R. (2009). *Los hechos*. Barcelona: Seix Barral.

Piedrahíta, I. (2004). Tomás González o el hábito de ser independiente. *Revista Universidad de Antioquia* (0278), 71-80.

Pineda Botero, Á. (1990). *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo.

\_\_\_\_\_ (2005). *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

\_\_\_\_\_ (1999). *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana 1650-1931*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

Ponce de León, G. (2011). *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá: Rocca.

Prada Oropeza, R. (1989). El narrador y el narratario: elementos "pragmáticos" del discurso narrativo. En R. Prada Oropeza, *La narratología de hoy* (págs. 346-396). La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Quesada Gómez, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros.

Redacción El Tiempo. (29 de 09 de 2011). *Notas sobre un escritor: periódico El Tiempo*. Recuperado el 15 de Febrero de 2015, de sitio web de El Tiempo: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10461190>

Revista Semana. (11 de 04 de 2015). *Tomás González desde la niebla*. Recuperado el 12 de 04 de 2015, de sitio web de Revista Semana: <http://www.semana.com/cultura/articulo/tomas-gonzalez-desde-la-niebla/423626-3>

Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ródenas de Moya, D. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Ediciones Península.

Ródenas de Moya, D. (1994). Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías. *Tropelías* (5-6).

Rodríguez Ruiz, J. A. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Si Editores.

Toro, V., Schlickers, S., & Luengo, A. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

Valdés, M. J. (1992). Paradigma teórico para comentarios hermeneúticos. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* , 395-409.

Van Dijk, T. A. (2007). Macroestructuras semánticas. En T. A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso* (págs. 43-58). México D.F.: Siglo xxi Editores.

Villamizar Lopera, N. (2012). La naturaleza como refugio: anhelo y fracaso. Un estudio sobre *Primero estaba el mar* y *Los caballitos del diablo* de Tomás González. *Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia* . Medellín.

Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and practice of self-conscious fiction*. London - New York: Methuen.