

UNIVERSIDAD NACIONAL

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA

ÉNFASIS EN LITERATURA

METALITERATURA EN LA POESÍA Y EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XXI EN
CENTROAMÉRICA A PARTIR DE *NADIE QUE ESTE FELIZ ESCRIBE* DE GUSTAVO
SOLORZANO ALFARO Y *CUADERNO DE TOKIO* DE HORACIO CASTELLANOS
MOYA

CRISTOPHER MONTERO CORRALES

Campus Omar Dengo, Heredia, Costa Rica

2021

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador de la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura para aspirar al grado de *Magister Literarum en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura*.

MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

[Dr. Luis A. Miranda Calderón / Dr. José Vega Baudrit /Dr. Jorge Herrera Murillo/Dra. Damaris Castro García / Máster Randall Gutiérrez Vargas/Dra. Vivian Carvajal Jiménez]
Representante del Consejo Central de Posgrado

[Dr. Gabriel Baltodano Román]
Coordinador del posgrado o su representante

[Dr. Carlos Francisco Monge]
Tutor de tesis

[Mag. Enid Zúñiga Murillo]
Miembro del Comité Asesor

[Dr. Mijail Mondol López]
Miembro del Comité Asesor

[Christopher Montero Corrales]
Sustentante

Resumen

Esta investigación se realizó para optar por el grado de Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura, posgrado que pertenece a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Costa Rica. La misma versa de manera exhaustiva sobre los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellano Moya como una manera de comprender el fenómeno metaliterario en Centroamérica en el siglo XXI. Además, quien lea esta investigación encontrará una contextualización teórica del surgimiento del fenómeno del meta-lenguaje en la cultura Occidental, así como un debate del fenómeno crítico que se ha ocupado de la metaliteratura y sus aproximaciones metodológicas. También, situará el fenómeno metaliterario en Centroamérica, incluyendo análisis de obras literarias específicas donde se explican de manera contextual. Esto permite que la investigación profundice en las correspondencias estéticas entre los textos seleccionados como corpus tanto entre ambas obras como con la tradición literaria centroamericana haciendo conclusiones al respecto de las representaciones estéticas que se constituyen a partir del fenómeno metaliterario en Centroamérica.

Descriptores

- 1) Literatura Centroamericana
- 2) Poesía costarricense
- 3) Narrativa salvadoreña
- 4) Metaliteratura

Agradecimientos

El desarrollo de esta investigación de maestría estuvo determinado por la organización y visión del posgrado que, promueve de manera real y planificada la escritura de la tesis durante el mismo plan de estudios. Esto hace que sea un proceso muy exigente y abundante de aprendizajes, de una vivencia constante de expansión de los límites como investigador. Además, por intereses personales que han sido escuchados por un grupo de profesores y profesoras sumamente generosos y, un grupo de compañeros y compañeras solidarias con el proceso de aprendizaje grupal e individual.

A la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura y su coordinador académico, el Dr. Gabriel Baltodano, mis agradecimientos por su cordialidad y su gesto amable y comprensivo, con el que aprendí de manera radical y apasionada. Al tutor del trabajo de graduación, el Dr. Carlos Francisco Monge, por su apoyo constante sin considerar época de vacaciones o época de lecciones, siempre estuvo presente con sus consejos y conversaciones para llevar a cabo esta investigación. Por su apoyo emocional en momentos que lo necesité y que fueron vitales para tener buen ánimo para investigar y vivir. Mis agradecimientos a su experiencia y generosidad, a su trayectoria como investigador que pude vivir y es un honor que contaré muchas veces en los años venideros.

Al Dr. Mijail Mondol López y a la Dra. Enid Zúñiga Murillo por sus aportes para aumentar la calidad de la tesis y por la amistad sincera.

A los amigos Giovanni Beluche, José Matarrita y Javier Alonso por su escucha atenta y comprensiva cuando las situaciones de la vida y de la escritura de la tesis me desbordaron, estuvieron ahí para contenerme o escuchar una y otra vez mis comentarios del proceso de investigación.

A Marco Tulio López y Silvia Arrieta por su compañía y apoyo en mi carrera académica.

A mi hermano, a Luam, a Carmen, a mi madre, a Paulina, a Jorge, por los espacios familiares que me permitieron retomar fuerzas para seguir escribiendo e investigando. Por ser comprensivos y graciosos con mis obsesiones de investigador, de escritor y lector.

A Natalia, por fundar ese espacio de comprensión radical donde nos encontramos sin exigencias ni precisas. A ella y su salud que me han mostrado otra forma más de amar subversivamente. El cuidado como acto radical.

A la Universidad Técnica Nacional por la beca otorgada para cursar la maestría.

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	1
0.1. Enunciación del tema	2
0.2. Pertinencia de la investigación.....	2
0.3. Estados de los conocimientos.....	3
0.4. Problemas de investigación.....	9
0.5. Objetivos general y específicos.....	11
0.6. Marco teórico	12
0.6.1 Contextualización del Fenómeno Metaliterario	12
0.6.1.1 Foucault y Magritte	13
0.6.1.2 Vanguardia, metaliteratura y Centroamérica	15
0.6.1.3 Lipovetsky y la posmodernidad: un ejemplo centroamericano.....	19
0.6.1.2 Contextualización estética del fenómeno metaliterario	21
0.6.1.3. Aproximaciones teórico-conceptuales	27
0.6.2 Novela histórica y metaliteratura en Centroamérica	28
0.6.3 Literaturas del yo en Centroamérica	31
0.6.4 El problema de la referencia y la metaliteratura	33
0.6.5 Indagar la escritura.....	36
0.6.6. La materialización del lenguaje en la página	38
0.6.7 ¿Qué son las correspondencias?.....	40
0.7. Procedimiento general de trabajo.....	42
0.8. Estructura del informe.....	45
0.9. Otros aspectos de interés	45
CAPÍTULO I.....	46
METALITERATURA EN NADIE QUE ESTÉ FELIZ ESCRIBE DE GUSTAVO SOLÓRZANO ALFARO.....	46
I. Núcleos temáticos metaliterarios en Nadie que esté feliz escribe de Gustavo Solórzano Alfaro	47
1.1. Metapoesía en la Costa Rica del siglo XXI	47
1.2. Núcleos temáticos metaliterarios en Nadie que esté feliz escribe (2017) de Gustavo Solórzano Alfaro.....	51
CAPÍTULO II	66
METALITERATURA EN <i>CUADERNO DE TOKIO</i> DE HORACIO CASTELLANOS MOYA	66
II. Metaliteratura en Cuaderno de Tokio, de Horacio Castellanos Moya	67
2.1. Metaliteratura en la narrativa salvadoreña	67
2.2. Metaliteratura y <i>Cuaderno de Tokio</i>	71
CAPÍTULO III	84
LAS CORRESPONDENCIAS DEL ESCRITOR-INTELECTUAL Y LA LITERATURA EN LA METALITERATURA CENTROAMERICANA: <i>NADIE QUE ESTÉ FELIZ ESCRIBE Y CUADERNO DE TOKIO</i>	84
III. Las correspondencias del escritor-intelectual y la literatura en la metaliteratura centroamericana: Nadie que esté feliz escribe y Cuaderno de Tokio	85

3.1. Generalidades de la noción de escritor-intelectual y la literatura en la literatura Centroamericana	85
3.2. Las correspondencias del escritor-intelectual a partir de <i>Nadie que esté feliz escribe</i> de Gustavo Solórzano-Alfaro (2017) y <i>Cuaderno de Tokio</i> (2015) de Horacio Castellanos Moya	88
3.3. Las correspondencias de lo literario a partir de <i>Nadie que esté feliz escriben</i> de Gustavo Solórzano-Alfaro (2017) y <i>Cuaderno de Tokio</i> (2015) de Horacio Castellanos Moya	100
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	117

INTRODUCCIÓN

0.1. ENUNCIACIÓN DEL TEMA

Esta investigación se dedica al estudio del fenómeno metaliterario en Centroamérica durante el siglo XXI a partir de los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya. Indagará las especificidades metaliterarias de ambos libros y sus relaciones con la tradición literaria centroamericana y la cultura. Para ello, analiza, manifestaciones literarias costarricenses y salvadoreñas publicadas en la última década del siglo XXI.

0.2. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación se constituye, principalmente, en el análisis de dos manifestaciones literarias entendidas como metaliterarias. Un libro de poesía y otro de narrativa. Según Scarano (2017: 135) en el orbe conceptual del fenómeno metaliterario, la categoría de metapoesía presenta el mayor atraso teórico ya que mayoritariamente se ha concentrado en la interpretación de la narrativa. Esta investigación contribuye al análisis de la poesía desde esta interpretación ya que presenta un caso centroamericano: *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro. Además, aunque para el caso de la narrativa como lo afirma Ferrero (2013: 3) ha sido el género que vio nacer la crítica metaliteraria la pertinencia radica que en el caso de la crítica centroamericana se comprende desde la puesta en abismo y no como auto referencialidad como lo pretende esta investigación. Esto se detallará en el estado de los conocimientos. Aunado a esto la importancia que le ha dado el canon centroamericano al testimonio, a la literatura social o a la novela historiográfica hace que propuestas literarias centradas en al autoreferencialidad textual pasen desapercibidas y no se incorporen como parte de la diversidad textual centroamericana Alexandra Ortiz Wellner (2002: 92). Para el caso de *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya sucede esto, ya que los estudios sobre el autor se han concentrado en propuestas relacionadas con la

violencia centroamericana, que se mueve de la violencia política a la social, ejemplo de esto, el espectro interpretativo que plantea Barrera (2020: 1).

0.3. ESTADOS DE LOS CONOCIMIENTOS

Investigaciones en Centroamérica

En la *Revista de Lenguas Modernas* de la Universidad de Costa Rica, Ruth Cubillo Paniagua (2013) expone en el artículo, «Metaficción e intertextualidad en la novela 1Q84 de Haruki Murakami», un análisis de dos elementos que, considera fundamental: «por un lado, las relaciones intertextuales que se presentan y que constituyen un elemento indispensable para la elaboración y el desarrollo del texto como tal y, por otro lado, sus elementos metaficcionales.» (Cubillo, 2013: 188). Para los intereses de esta investigación nos interesa concentrarnos en el desarrollo metaficcional; la autora comprende la metaficción como generadora de un efecto, en quien lee, capaz de flanquear los límites entre la ficción y la realidad en un texto y, así, llevar al lector a cuestionarse su propia realidad. Además, la comprende, para este caso, en estrecha relación con la intertextualidad.

La autora da ejemplos de la metaficción presente en el texto. El primero sería la concordancia entre el título de la obra y el nombre de la realidad que surge dentro del texto; así hay una tensión entre el nombre la obra (realidad) y el nombre de la «realidad» presente en el texto (ficción). Como segundo ejemplo, nos plantea un problema entre personajes que alude a la problemática literaria Forma-contenido de la literatura que, nos hace reflexionar sobre la escritura de la realidad ficcional. Aunado a esto, el texto escrito en la obra literaria empieza a intervenir en la vida de los personajes, hasta que uno de los personajes toma consciencia de esta situación y esto, tan ilógico, sería una de las características de la metaficcionalidad, para la autora:

«Una de las características de ciertos relatos metaficcionales es que presentan aspectos ilógicos, pero que se vuelven lógicos dentro del texto, y esto sucede en 1Q84, no solo por el surgimiento de una realidad paralela en un texto que

no es ciencia ficción, sino porque el embarazo de Aomame se da en las mismas condiciones que el embarazo de la Virgen María.» (Cubillo, 2013: 191).

En este último punto como característica metaficcional no concordamos con la autora, debido a que esta característica de confiar en lo que se nos plantea y creerlo, es un rasgo que hallamos en la literatura, no en las estrategias metaficcionales únicamente. Contrarias a las características iniciales como poner en cuestión los límites entre realidad y ficción dentro de un mismo texto y así dudar de nuestra realidad como parte del juego por medio de la lectura y, sin duda las reflexiones de la escritura. Lo que resalta del artículo para esta investigación es cómo en algunas ocasiones la metaficción puede estar acompañada de intertextos, dándonos una clave de lectura importante.

Los términos de metaficción y metaliteratura se usan para entender estrategias o recursos similares en la literatura ya que, en un artículo de la *Revista Estudios* de la Universidad de Costa Rica, llamado «Aurethal: maravilla y meta literatura» de Morales (2019) analiza cómo se construye lo maravilloso en la novela Aurethal de Luis Ricardo Rodríguez, pero además cómo se construye lo metaliterario. Este autor también va a concentrarse en la relación que hay entre textos insertos en un texto:

«la novela contiene a la novela, es un libro dentro de otro libro. “Aurethal” está dentro de *Aurethal* y una no puede ser sin la otra, puesto que el contenedor narra la historia de su contenido, el cual es su razón de ser. La homología de los títulos no es inocente.» (Morales, 2019: 18).

Puesto en otras palabras por el mismo autor:

«el texto crea niveles narrativos contenidos unos dentro de otros, en el centro de los cuales el lector es apelado. Al ser el tema central la literatura misma, la novela se convierte en una meta-novela, novela sobre novelas, literatura sobre los efectos de la literatura en la realidad.» (Morales, 2019: 21).

Así en la afectación de un relato sobre otro se logra comprender, una afectación maravillosa que, trasciende los límites de lo que se considera como realidad. Además, aparece en el artículo ya que, la narración, los principios de autoría y plagio, son parte de los recursos narrativos: «La auto referencialidad juega un papel importante en la estructuración

del texto, pues este se configura como una narración que se toma a sí misma como tema, muestra el proceso de escritura y reflexiona sobre sus consecuencias.» (Morales, 2019: 22).

Ambas características —planteadas anteriormente como metaliteratura— la auto referencialidad y un texto en otro texto, aparecen en el artículo «Metaficción y antiverosimilitud en *Casa de campo*, de José Donoso» publicado por Edwin Salas Zamora (1987) en la Revista *Letras* de la Universidad Nacional. La diferencia es que aparece con el nombre de Metaficción:

«Constituye un texto alterno dentro de la novela, que constantemente envía al lector al proceso de invención o escritura de ésta, con alusiones a la verosimilitud, todo lo cual constituye una presencia constante de la metaficción como discurso crítico o metalengua (3) o lenguaje segundo dentro del texto primario de la novela.» (Salas, 1987: 222).

Además, es llamativo también como los tres artículos mencionados se valen de otros rasgos en los artículos, en este caso es la relación con la antiverosimilitud en la obra analizada:

«*Casa de campo* contiene además una discusión abierta sobre la literatura, sobre el arte, sobre la verosimilitud. Aparte de la presencia constante del autor para recordar que se trata de una ficción, de una novela, de una fábula, y aparte de sus constantes llamadas al lector para que acepte el texto como tal, se dan una serie de reflexiones sobre las técnicas narrativas, como en el caso siguiente, en que el autor defiende las viejas técnicas.» (Salas, 1987: 223).

No queda muy claro por qué separar las reflexiones sobre la verosimilitud si justamente es una de las evidencias de lo que el autor llama Metaficción. Este texto aporta una evidencia, la más antigua, que hemos encontrado respecto a lo meta en Costa Rica y, como se han usado estos dos conceptos metaficción y metaliteratura de similar manera por la crítica académica costarricense.

Esta característica no sucede de esta manera en el artículo *La metaficción historiográfica en Corona de Sombra de Rodolfo Usigli: un cotejo de los 'hechos' durante el reino de Maximiliano en México* de Anthony J. Robb (2003) publicado en la *Revista de Filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, donde el autor usa otra definición de la metaficción para analizar una obra de teatro, siendo esta otra de las características

particulares de este texto ya que los otros artículos se centran en novelas. La definición de metaficción que utiliza es claramente una de veta posmoderna y en las conclusiones lo reafirma como el único enfoque capaz de analizar una obra como estas.

«Esta interpretación de la historia, o re-escritura de la historia, según Hutcheon, es el fenómeno de la metaficción historiográfica, una ficción que se basa en la historia, pero la re-crea, la re-piensa, siempre con una consciencia de su propia construcción (5). Si la historia es una interpretación o “invento posmoderno y re-escrito”, es inevitable, por consiguiente, el choque de varios discursos factibles de representación narrativa: en algunos casos, la narrativa se vuelve susceptible a ciertos matices políticos. Hutcheon equipara la metaficción historiográfica con la arquitectura posmoderna, puesto que ambas son plurales e históricas; no ignoran ni condenan la larga herencia de su cultura construida, incluso la moderna.» (Robb, 2003: 131).

Esta comprensión de la metaficción con una equiparación narrativa entre la ficción y la historia, va a sacudir los límites entre una y otra, ya que ambas son construcciones narrativas por un lado y, por otro, depende de interpretaciones, con este último punto también se ataca la objetividad científica en las ciencias sociales.

Esto le permite al autor ficcionalizar hechos históricos o rasgos de personalidades, por ejemplo, con el fin de proponer otro relato, otra historia, ya que tampoco se cree en la existencia de un único gran relato

«Si nos referimos a la postura de Benjamin, se podría concluir entonces que tanto la memoria colectiva como la individual son una interpretación de un suceso. Con esto en mente y en veta posmodernista, Usigli toma los hechos oficiales y los transforma para fines estéticos y didácticos, no desemejantemente a como lo hace el historiador.» (Robb, 2003: 132).

También, en Costa Rica aparece otra forma de la crítica como la antología con una pretensión latinoamericana de agrupar poemas identificados como metaliterarios. Compilada por Rodríguez (2017) llamada *Arte poética. Metapoemas de autores latinoamericanos*, se hace una compilación de arte poética y de poemas que se han entendido como metapoesía, en la misma participan algunos poetas costarricenses.

Es de interés para la tesis ya que brinda un panorama de lo que se ha entendido como metapoesía por la crítica hecha desde Costa Rica respecto a este fenómeno en América Latina

y nos muestra ejemplos de poemas y autores entendidos como metaliterarios, así nos muestra que la concepción presente de la metaliteratura no contempla la autoreferencialidad y mucho menos la auto referencialidad formal. Además de incluir el arte poético en su concepción.

Investigaciones internacionales

En *Tropelías: Revista de Teoría de la Literaria y Literatura Comparada* de la Universidad de Zaragoza, el artículo «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas» de Scarano (2017) se refiere a las tradiciones teóricas que han reflexionado al respecto de la metaficción, resaltando las tradiciones europea y norteamericana.

Su relevancia para esta investigación radica en que rastrea la diversidad de escuelas para describir el fenómeno de la metaliteratura y brinda importantes argumentos críticos para entender el fenómeno crítico:

«La crítica norteamericana ha utilizado con mayor frecuencia el concepto de *metaficción*, mientras que la tradición europea se ha inclinado por el uso de la *autorreferencialidad* dentro de sus modelos de análisis. El prefijo *auto* señala a nuestro juicio de manera más acabada el repliegue autoconsciente, que el más vago de *meta*.» (Scarano, 2017: 135).

Por otro lado, este artículo, aporta el concepto metapoesía, brindando también una forma de entender lo metapoético desde distintas concepciones como por ejemplo «La *autopoética* es pues un tipo de práctica discursiva asociada a las «escrituras del yo», que exhibe abiertamente los postulados meta, partiendo de la figura de sujeto/autor (auto).» (Scarano, 2017: 141).

La tesis de Smilek (2013) presentada en la Universidad de Silecia para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica del Instituto de lenguas románticas y de traducción, llamada *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica*, analiza la obra poética del autor español en el marco de la generación de una nueva estética posterior a los años 50. Para la tesis nos concentraremos en el capítulo 4 que plantea un uso de variables para entender la metapoesía y aporta específicamente para la interpretación de algunos temas como las fronteras entre realidad/ficción y autor/sujeto.

En el artículo de Ferrero (2013) llamado «Autoficciones líricas (Una vez más el “enigma enunciativo)», la autora reflexiona sobre la extensión al género poético de la autoreferencialidad y se centra en las tensiones entre autobiografía y ficción. Nos interesa para esta investigación las categorías de autoficción, autopoéticas e intencionalidad con las cuales la autora analiza algunos poemas del poeta español Luis García Montero.

La tesis de Garrido Donoso (2010) «“No hay como una contadora para hacer contar”: Metapoesía y mujer poeta en la obra de Gabriela Mistral», presentada en la Universidad de Chile para optar al grado de Doctor en Literatura con mención en Literatura chilena e hispanoamericana, trata sobre las reflexiones literarias de la poeta Mistral sobre su escritura, y se analizan poemas y prosas. Es importante el primer capítulo donde enmarca los estudios de la metapoesía en América Latina y sus principales referentes después del modernismo en Rubén Darío.

El libro *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX de Catalina Quesada Gómez* (2009) donde la autora analiza en los primeros capítulos el surgimiento y desarrollo de la teoría metaliteraria y luego analiza tres casos como lo son la narrativa de Salvador Elizondo, Severo Sarduy y Ricardo Piglia, nos permite entender el desarrollo de la teoría metaliteraria en sus diversas corrientes teóricas pero además, y sumamente importante para esta investigación, reflexiona sobre distintas preguntas para entender el fenómeno metaliterario en la narrativa como lo son los grados y categorías en la metaficción narrativa.

En el libro de Camarero (2004) llamado: *Metaliteratura: estructuras formales literarias*, el autor analiza el fenómeno de la metaliteratura, no como tropo posmoderno sino como un impulso hacia una nueva modernidad. Se centra inicialmente en una introducción teórica del fenómeno para posteriormente especificar en la poesía las diversas dimensiones de la metaliteratura, llamadas: Estrategias formales literarias.

La importancia de este libro para la tesis radica en la segunda parte ya que especifica claramente las estrategias que se pueden considerar como metapoéticas y que funcionarán como conceptos o variables para analizar uno de los textos seleccionados.

En *Semiótica y modernidad*, el artículo «Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española)» de José Antonio Pérez Bowie (1994) este artículo entiende el nacimiento del fenómeno metaliterario como una consecuencia del agotamiento de la

credibilidad en las posibilidades del lenguaje para la transformación social en España, produciendo que la literatura reflexione sobre su propio lenguaje. Es una hipótesis importante para comprender el fenómeno metaliterario que ocupa esta investigación e intentar de establecer congruencias y diferencias con el surgimiento del fenómeno en Centroamérica.

Además, otro aspecto, de suma importancia es que aporta los núcleos temáticos para dicha investigación. Estos núcleos temáticos si bien cierto son para entender la poesía española a partir de los años 50, permite explicar los temas presentes tanto de la narrativa y la poesía para los fines de esta investigación.

Por otro lado como se nota en el primer apartado del *Estados de los conocimientos* la crítica del fenómeno metaliterario en la región se ha concentrado en un concepto distinto de lo metaliterario, se ha concentrado en el fenómeno a partir de una definición anglosajona del mismo que profundiza en la capacidad de generar distintas realidades textuales en un mismo documento evidenciando sin pudor la condición de aparato ficcional, llamando la atención de la persona lectora sobre la ficcionalidad del discurso y su capacidad para la invención con algunas reflexiones sobre el discurso.

Debido a este énfasis presente en las investigaciones previas, esta investigación se concentra en un tipo de definición de otra corriente teórica que se hace hincapié en el discurso reflexivo que funda la metaliteratura como característica fundamental de este tipo de discurso. Además, no se hace acompañar de otras categorías como *intertextualidad*, *maravilla* o *antiverosimilitud*, como sí ha sucedido en los estudios académicos en la región, esta investigación se concentra en el fenómeno metaliterario a partir del discurso reflexivo que funda agregando además un estudio comparativo de manera sincrónico y diacrónico para comparar las nociones de escritor y literatura que constituye este fenómeno.

0.4. PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN

Se propone el siguiente problema de investigación: ¿cuáles son los núcleos temáticos metaliterarios presentes y sus correspondencias sincrónicas y diacrónicas en las categorías de *escritor* y *literatura* en la poesía y en la narrativa centroamericana del siglo XXI, en los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya?

Creemos con Camarero (2004) que las rupturas que se han venido gestando en el siglo XX, con los postulados de la modernidad, han repercutido en los fenómenos literarios centroamericanos. Algunas de estas rupturas, las ejemplifica Veres:

«el desprecio por la trama tradicional, por la lógica causal del relato, por la anécdota y la aventura, por el orden, la temporalidad lineal. Y frente a este tipo de relato se sitúa un discurso que incluye fragmentos de aparente biografía, fragmentos de textos históricos, inclusión de personajes reales, de acontecimientos del pasado histórico, textos de crítica literaria...» (2010:1).

Además, los enfoques materialistas de la obra literaria han permitido un énfasis especial en la labor de la escritura:

«La escritura (literaria o no) tiene un aspecto material, tangible, sustantivo o sustancial depende del fenómeno de la inscripción –por el cual la scriptura deposita los signos sobre el soporte al mismo tiempo que se producen configuraciones en el proceso de distribución de esos signos, la *diseminación*–» (Camarero, 2004: 19).

Por lo tanto, las obras que exponen como parte de su objeto textual reflexiones en torno a la escritura, ya no como función exclusiva de la crítica, sino como «una literatura de la literatura» (Camarero, 2004: 10), escrita por personas centroamericanas y, publicada en el siglo XXI, es el fenómeno de nuestro interés.

El corpus de trabajo abarca dos obras del escenario centroamericano publicadas en el siglo XXI: *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya.

Dichos textos presentan temáticas metaliterarias de escritura para constituir el texto literario. Como lo afirma Veres (2010: 2) «Normalmente el término metaliteratura o metaliterario se refiere a la reflexión que puede aparecer sobre la obra literaria en la misma obra literaria».

Debido a este énfasis en la indagación de la escritura, en las reflexiones críticas de la misma obra literaria y la relación del sujeto-autor con el mismo libro que presentan *Nadie que esté feliz escribe* (2017) y *Cuaderno de Tokio* (2015) es que se han seleccionado como el corpus de la investigación. Debido a estas rupturas y énfasis en las reflexiones sobre la misma obra literaria en la poesía y en la narrativa, se constituyen nociones de *escritor* y de *literatura* que presentan una transformación en la tradición centroamericana. La noción de escritor pasa por otros intereses al de la literatura de índole social, constituyéndose una POÉTICA que necesita ser analizada; también la noción de lo literario, trascendiendo los géneros ya que se materializa tanto en la poesía como en la narrativa.

0.5. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS

Se propone el siguiente objetivo general:

1. Analizar los núcleos temáticos metaliterarios presentes y sus correspondencias en los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya.

Este objetivo general implica la consecución de los siguientes objetivos específicos:

1. Contextualizar el fenómeno metaliterario en Centroamérica en el siglo XXI.
2. Interpretar, a partir de los núcleos temáticos metaliterarios propuestos por Pérez Bowie para la poesía y las adaptaciones para la narrativa, los rasgos metaliterarios presentes en los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya.
3. Comparar las correspondencias estéticas de las categorías de *escritor* y *literatura* entre los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y libro *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya.

0.6. MARCO TEÓRICO

El marco teórico se constituye de varias etapas. De manera introductoria se hace una contextualización del fenómeno metaliterario. Primeramente, se da cuenta de tres momentos del giro referencial; entiéndase como el paso de la referencialidad a la auto referencialidad, en la pintura, el movimiento de vanguardia en Centroamérica y la filosofía del sujeto. Esto se ha hecho para luego dar cuenta de las escuelas teóricas que han constituido el concepto y ejemplos de las elaboraciones teórico-conceptuales que han permitido la identificación y el análisis del fenómeno. Esto permitió una base teórica para la investigación de vital importancia para la contextualización centroamericana del fenómeno, la interpretación de los núcleos temáticos y el análisis comparativo.

Seguidamente se plantean subtítulos como *Novela histórica y metaliteratura en Centroamérica* y *Literaturas del yo en Centroamérica* que dan cuenta de las materializaciones literarias en las cuales hay rasgos metaliterarios. Esto fue fundamental para contextualizar el fenómeno metaliterario en Centroamérica en el objetivo número 1.

Los subtítulos siguientes *El problema de la referencia y la metaliteratura, indagar la escritura, la materialización del lenguaje en la página*, ahondan en explicaciones teóricas relacionadas con el objetivo 2, permitiendo interpretar los núcleos temáticos metaliterarios.

El marco teórico concluye con un subtítulo *¿Qué son las correspondencias?* que explica el concepto de las correspondencias, de índole benjaminiano y la relación con esta investigación para solventar el objetivo 3.

0.6.1 Contextualización del fenómeno metaliterario

0.6.1.1 Tres momentos del giro referencial

0.6.1.1.1 Foucault y Magritte

Para Foucault (1968: 289) el giro referencial del lenguaje, el repliegue sobre sí mismo, aparece a principios del siglo XIX como una incorporación del lenguaje al campo del conocimiento empírico. Es decir, una nivelación del lenguaje con otros aspectos de la realidad empírica, implicando la posibilidad de ser estudiado con el método científico. Esto sucede a partir del análisis independiente de las estructuras gramaticales, ya que se analiza el lenguaje de manera autónoma: «el lenguaje adquiere un ser propio. Y es este ser el que detenta las leyes que lo rigen.» (Foucault, 1968: 289). Lo peculiar de esta es la incorporación del lenguaje mismo como objeto de análisis, puesto en otras palabras: la exégesis del lenguaje mismo, ya que el método correspondería al mismo método del saber en general. Es decir, a los del positivismo como paradigma científico.

Para Foucault (1968: 291-29), esta nivelación del lenguaje, se da con tres compensaciones: la invención de un lenguaje neutral que dé la impresión de un conocimiento no verbal por un lado y, por otro, un lenguaje que fuera simbólico del movimiento que hace el pensamiento para conocer:

«Después de todo, las metáforas, las metonimias, las sinécdoques, etc, ¿qué eran, si no el esfuerzo, a través de las palabras humanas, que son oscuras y están ocultas para sí mismas, por reencontrar, mediante un juego de aberturas y como si fuera por ardid, ese lenguaje mudo que la obra tenía como sentido y tarea restituir y restaurar?» (Foucault, 2015: 91).

La compensación número dos sería entender el lenguaje como un constructo histórico que escapa al sujeto y lo atraviesa: «El pliegue gramatical de nuestras ideas» (Foucault, 1968: 29). Esto llevo a cercar el lenguaje para ser analizado como conocimiento, pero también aparece la sospecha respecto a lo que no se dice en ninguno de los discursos. Esto le permite a Foucault (1968: 292) explicar el formalismo (Russel) y lo inconsciente (Freud).

La compensación final sería el surgimiento de la literatura como la entendemos el día de hoy concentrada en distinguirse del discurso de las ideas y encerrada en sí misma:

«ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escritora donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino — particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir.» (Foucault, 1968: 294).

Puede señalarse que la literatura a partir del siglo XIX inicia un constante regreso sobre sí. Justamente para Foucault (2015: 77) la literatura, que sería esa representación que se gesta en el siglo XIX, sería: «una suerte de lenguaje que oscila sobre sí». En esta forma de entender la literatura Foucault (1968: 90-92) explica el *Ulises* de Joyce como una forma de escuchar las palabras ya dichas, repitiéndolas sobre sí mismo, también el libro de Mallarmé, pero incluso, esto le permite, explicar la pintura «Esto no es una pipa» de Magritte, ya que la entiende como un juego cercano al caligrama:

«¿De dónde viene este juego extraño sino del caligrama? Del caligrama que dice dos veces las mismas cosas (Allí donde sin dudas una vez sería suficiente); del caligrama que hace deslizar uno sobre el otro, para que se oculten recíprocamente, lo que muestra y lo que dice» (Foucault, 2012: 19).

Es decir, Foucault no solo entiende este giro de la referencialidad del lenguaje en la literatura sino también en una referencialidad tradicional en la pintura y que ha sido rota en la propuesta de Magritte. Esta supera la tarea de la representación atribuida a las palabras o la relación estrecha entre semejanza y afirmación con el título de las obras:

«Magritte nombra a sus cuadros (un poco como la mano anónima que designo la pipa mediante el enunciado “Esto no es una pipa”) para mantener a raya la denominación. Y, sin embargo, es en este espacio roto y a la deriva se tejen extrañas relaciones, se producen intrusiones, bruscas invasiones destructivas, caídas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que surcan los dibujos y los hacen volar en pedazos» (Foucault, 2012: 49-50).

Este giro de la referencialidad del lenguaje, supera la concentración en la función representativa del lenguaje, en señalar un afuera del lenguaje para *hacer volar en pedazos*,

siguiendo la expresión de Foucault, este uso tradicional que había tenido el lenguaje y pone su atención ya no en las cosas sino en las palabras, o mejor dicho en las palabras como cosas.

0.6.1.1.2 Vanguardia, metaliteratura y Centroamérica

Piglia (2017: 63-64) plantea dos características de los movimientos de vanguardia, la primera característica sería que la vanguardia se entiende como un tipo de respuesta formal a una determinada situación histórica y política y, la segunda característica sería que la vanguardia socializa con los lectores problemas que son relevantes para el campo literario como lo son la lucha entre poéticas, el enfrentamiento entre distintos sistemas de lectura y la valoración de los textos literarios. Así estas dos características definirían los movimientos de Vanguardia. En Centroamérica podemos poner de ejemplo el poema de «Oda a Rubén Darío» donde se nota una disputa de la literatura parodiando a la figura del Modernismo Rubén Darío, pero también se nota una parodia a cierta determinación histórica y social como puede ser el gusto estético y literario de la burguesía nicaragüense. En este poema se nota en el uso de la lija, tambores y pito para acompañar el poema —elementos de raigambre popular que acompañan las fiestas populares— o de la burla al idioma francés como «ángel de la guarda» y, luego, como «Ángel impertinente» (Urtecho en Schwartz, 2002: 235).

No solo en la poesía de José Coronel Urtecho, también en la narrativa como es el caso de la «La muerte del hombre símbolo», aquí se haya un tipo de disputa entre los clásicos grecolatinos y la novela policiaca asociada a constantes críticas del gusto estético y literario como a la doble moral de las burguesías, esto se ve en frases como esta donde se asocia la civilización a la doble moral: “El disimulo es la piedra angular de la civilización y la cultura” (Urtecho, 1972: 66) Además, acompañada de una crítica constante a la forma de hablar estos sectores: «Aunque el tono elevado y moralizador de su conversación me producía algo de malestar y embarazo» (Urtecho, 1972: 62) por parte de la voz narrativa. Valga aclarar que la crítica de la vanguardia nicaragüense no va a concentrarse, mayormente, en la burguesía como clase:

«sino de una manera estética contra un gusto burgués; la burguesía era en todo caso depositaria del mal gusto, de una estratificación cultural y sobre todo literaria. La ideología expresada por los miembros del grupo de vanguardia en cuanto a sus propósitos literarios —rescate de un alma nacional vernácula, reposición de una autenticidad nacional fundada por la nación colonial y patriarcal; y abolición del complejo de gustos y costumbres creado por una clase comerciante que malversaba ese legado cultural tradicional, es en cierto modo la misma que informará poco después sus inquietudes políticas, inquietudes que se aparejarían con las literarias: restablecimiento de la nación a través de un líder único y permanente, de un dictador que se impusiera por sobre los partidos políticos para crear un nuevo orden corporativo.» » (Ramírez, 1976: 95).

La Vanguardia funda un nuevo lenguaje poético —como narrativo— a partir de, no solo una disputa entre poéticas sino también de disputa a grupos históricos privilegiados por la modernidad ilustrada frente a personas excluidas, ambos presentes en Nicaragua: «Proletariados y hombres ilustrados leen de distinta manera» (Urtecho, 1972: 61) nos dice el Hombre símbolo. Puesto en otras palabras, ganadores y perdedores de unas determinadas condiciones socio históricas asociadas a la forma de la recepción de los textos, debido a esas mismas condiciones históricas y sociales. Esto hace presente no la crítica contra un tipo de poética en la literatura y al tipo de lenguaje de la burguesía criolla. Es decir, el lenguaje se vuelve, de cierta manera, contra sí mismo y contra un tipo específico de lenguaje y, se duda de sus buenas intenciones, incomoda. Así explica Roland Barthes (2003: 139) en su artículo «Literatura y Meta-Lenguaje», el surgimiento de los discursos metaliterarios:

«probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura»

Así, en cierto agotamiento histórico de la burguesía, el lenguaje se volcaría sobre sí mismo, sería tanto objeto y mirada. También se criticaría el lenguaje académico, por ejemplo, respecto a eso se refiere Lipovetsky (2002: 81): «Los artistas no cesan de destruir las formas y sintaxis instituidas, se rebelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total»

Esta condición de que el lenguaje vanguardista se revele contra cierto tipo de sintaxis y formas o estéticas, es un lenguaje volcado contra sí mismo, autoreferencial y, esta sería una de las características principales para establecer el concepto de metaliteratura. Por ejemplo, citemos primeramente un clásico La definición de Patria Waugh:

«Metafiction is given to fictional writing wich self-consciously and sistemacally draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explores the possible fictionality of the word outside the literary fictional text. » (1984: 2).

Esta definición, mayormente, se concentra en la autoreferencialidad, critica los métodos de construcción de la propia obra literaria, es decir un lenguaje volcado contra sí mismo y autoconsciente de su condición de literatura. En esta centralidad de la autoreferencialidad del concepto metaliterario, concuerda con Camarero:

«Así pues, la metaliteratura sería a la literatura lo mismo que el metalenguaje es al lenguaje. Se trataría de una literatura endorreferencial, en la que una obra apuesta más por la referencialidad interna, por contar lo que ocurre dentro de la propia obra, en el momento de la escritura (y de la lectura). Desde nuestro punto de vista, en concreto, se trataría de la obra que aborda los temas del arte literario y los mecanismos de funcionamiento de la misma obra, formando parte todo ello de la obra e inseparablemente de lo demás, es una dimensión añadida de la ficción, la ficción metaliteraria.» (Camarero, 2004: 7).

Ante este hincapie en la auto referencialidad de la metaliteratura es que Laura Scarano (2017: 135) prefiere el prefijo Auto que el de Meta: «El prefijo *auto* señala a nuestro juicio de manera más acabada el repliegue autoconsciente, que el más vago de *meta*». Es cierto que el énfasis se refiere de los conceptos mostrados anteriormente señalan una importancia de la autoreferencialidad, lo que sucede es que esta autoreferencialidad funda un lenguaje que reflexiona constantemente, no solo sobre la misma obra literaria sino sobre el ambiente artístico como tal y por eso para este caso preferimos mantener el prefijo «meta». Esto no aparece en el concepto de Patricia Waugh pero sí en los últimos párrafos de la definición de Camarero. Sintetizando, la vanguardia en su afán de socialización, con las personas lectoras, de las problemáticas estéticas y literarias, muestra autoconsciencia del

hecho literario y a su vez reflexiones como tal de otras estéticas. Podemos citar a otro vanguardista como Max Jiménez, como un ejemplo en la narrativa de vanguardia en Costa Rica:

«La pulga artista no vendió, no entregó el talento ni el sentido artístico a ningún móvil político, el arte lo conservó esencial. Hay pulgas medio artistas que luchan entre el arte y la miseria del mundo, y terminan por querer abarcarlo todo y por convertirlo en mezquino servicio. No resisten la absoluta independencia y libertad relativa, de la pulga verdaderamente artista.» (Jiménez, 2004: 362).

Se puede ver como en este caso hay una crítica a los pseudo artistas que militan o que venden su arte, ya que ambas situaciones, sea la militancia o las ganancias, tendrían graves consecuencias como la dependencia y los verdaderos artistas funcionan de manera independiente. Pero, en otro pasaje, notamos una crítica a cierto tipo específico de lenguaje literario:

«Como era natural, la pulga lírica, leyó lo escrito a la otra pulga lírica, la cual le dijo que aquello estaba bueno para el siglo pasado y lo encontraba bastante cursi. Que ella no se quejaba de lo lírico, pero que eso de lo lírico era como pescar, que se podía sacar en el anzuelo un pez de mala carne. La pulga que había escrito se puso muy preocupada.» (Jiménez, 2004: 378).

En el párrafo anterior del «Domador de Pulgas» notamos con mayor claridad la autoreferencialidad del lenguaje ya que hay una frase que se refiere lo escuchado como «bueno para el siglo pasado y bastante cursi», funciona como comentario crítico y, además, la crítica a la categoría indeterminada de lo lírico como el mar, ya que abarca una serie de pescados de mala o buena carne.

También en la vanguardia costarricense existe esta autoreferencialidad del lenguaje, por un lado, el discurso literario criticando otro tipo de discurso literario, al parecer emotivo y, por otro, socializando un tipo de disputas estéticas concernientes al arte o al campo literario.

0.6.1.1.3 Lipovetsky y la posmodernidad: un ejemplo centroamericano

Para Lipovetsky (2002: 17) las sociedades posindustriales se caracterizan por haberse librado de la ley y, esto implica un cambio por relaciones de seducción, es decir la socialización ya no se efectúa por la disciplina ni por la coerción sino por la seducción. Esta seducción será enfocada al individuo de esta manera:

«la sobremultiplicación de elecciones que la abundancia hace posible con la latitud de los individuos sumergidos en un universo transparente, abierto, que ofrece cada vez más opciones y combinaciones a medida, y que permite una circulación y selección libres.» (Lipovetsky, 2002: 18)

La seducción se establece por la inmersión de un sujeto en un universo de mass media, con múltiples posibilidades de consumo. Esto hace que el sujeto interprete estas posibilidades como posibilidades de auto-servirce de la sociedad posmoderna. Para Lipovetsky (2002: 41) la sociedad posmoderna, el posmodernismo es un paso más en el camino de personalización del individuo, esto conllevaría a una ruptura con la organización moderna disciplinaria-coercitiva, realizando, de cierta manera, el ideal moderno de autonomía individual (Lipovetsky, 2002: 25).

Lipovetsky no le llama autonomía individual, se desliga de ese diccionario ilustrado kantiano, él lo entiende como narcisismo. Para Lipovetsky (2002: 58) «el narcisismo representa esa liberación de la influencia del otro». Puesto en otras palabras mucho más detalladas:

«Hoy vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales. La derrota del Vietnam, el asunto Watergate, el terrorismo internacional, pero también la crisis económica, la escasez de materias primas la angustia nuclear, los desastres ecológicos, han provocado una crisis de confianza hacia los líderes políticos, un clima de pesimismo y de catástrofe inminente que explican el desarrollo de las estrategias narcisistas de supervivencia, prometiendo la salud física y psicológica. Cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente al que no cesamos de proteger, arreglar, reciclar en una juventud infinita.» (Lipovetsky, 2002: 51).

Esta retirada llena de pesimismo de las luchas políticas y de los intentos de cambiar la realidad social han sustituido la conciencia política por una conciencia narcisista, «lo que importa ahora es ser uno mismo absolutamente, florecer independientemente de los criterios del otro» (Lipovetsky, 2002: 70). Poco importan ya, llenos de decepción, las injusticias que sufren los otros por un tipo de amaestramiento autoritario.

Este paso de la conciencia política a la narcisista no debe entenderse únicamente en sentido lineal, afirmativo, sino también en sentido de resistencia de ciertas zonas, como puede ser Centroamérica, donde la posmodernidad no coincide del todo con la temporalidad de las sociedades posindustriales de Lipovetsky. Veamos esta resistencia en la construcción del canon literario.

Alexandra Ortiz Wellner (2012: 92) afirma que *Hacer el amor en el refugio atómico* fue una novela marginada por no corresponder a las formas del testimonio. En el narcisismo de los personajes, en el componente metatextual, en su nulo compromiso a la realidad social y en la diversidad de formas presentes, encontramos un texto que no corresponde a la configuración del canon literario de la Centroamérica de los 70 y 80. En el libro *Hacer el amor en el refugio atómico* de Álvaro Menen Desleal, las intenciones de los personajes están enfocadas a fines personalísimos, buscan la supervivencia personal, no la transformación de la realidad social ni de las injusticias. Satisfacer ese pequeño mundo relacional de la pareja, preocupados por nimiedades como: «Me surgió una duda: en un mundo destruido, ¿Habría programas de televisión?» (Menen, 1972: 140).

Este culto a lo relacional lleva la disolución de las instancias sociales (Lipovetsky, 2002: 71), esto lo vemos en las actividades de la pareja los fines de semana metidos en el búnker, disfrutando el aislamiento: «Porque en él fuimos otra vez novios, otra vez recién casados. Más todavía: en él fuimos amantes» (Menen, 1972: 142). Es decir, celebran el vínculo en el búnker que es el símbolo de la destrucción de la humanidad por la misma especie. Sin duda es un gesto narcisista, volcarse hacia la satisfacción del placer de ser amantes y no tener en cuenta la destrucción de la humanidad y, aún más, usar este contexto de destrucción para el placer personal que incluso se manifiesta en dejar de estar en el bunker con pesar: «Cuando teníamos que subir a casa, como quien regresa de unas agradables

vacaciones en el mar o la montaña, lo abandonábamos con pesar» (Menen, 1972: 142). Desde los primeros párrafos de *Hacer el amor en el refugio atómico* de Álvaro Menen Desleal, se nota una preocupación de la poca importancia del lenguaje frente a la muerte.

Paradójicamente es lenguaje dudando del lenguaje: «¿Qué importa la música del idioma cuando llegada es la hora del estruendo atómico? ¿Qué importa su corrección, qué importa su correspondencia temporal?» (Menen, 1972: 122). Esta duda de las posibilidades del lenguaje y su poca importancia respecto a la vida, tendrá otras manifestaciones: «¿Por qué nunca es bastante la lectura?» (Menen, 1972: 123) o «Para qué leer ya nada» (Menen, 1972: 124).

Se abandona la presunción que el conocimiento salvará a la humanidad de la autodestrucción, promesa de la ilustración. Es justamente la sofisticación intelectual de los procedimientos científicos lo que brinda la posibilidad de la destrucción masiva, la invención de las bombas nucleares: «Da lo mismo un cadáver ignorante» (Menen, 1972: 124). Es frente a la certeza de la muerte que aparece el giro metatextual, es decir: lenguaje reflexionando sobre el lenguaje de manera crítica y dudando de sí mismo. Duda de sí mismo frente a la muerte, pero también se halla algún tipo de consuelo en la lectura de poesía: «Siempre nos quedábamos en silencio después de declamar ese poema [...] Permanecíamos quietos, cogidos de las manos, imbuidos de un misterioso sentimiento que nos hacía vernos en frente a nosotros mismos, como si fuéramos seres intangibles» (Menen, 1972: 156).

Nos damos cuenta de que hay duda respecto a cierto tipo de lenguaje como las correcciones de los tiempos gramaticales, pero también un tipo de salvación, momentánea, en la poesía. Esta salvación es muy íntima y a baja escala, no alcanza para salvar la humanidad, sino por momentos a una pareja que no quiere procrear.

0.6.1.2 Contextualización estética del fenómeno metaliterario

La composición *metaliteraria* se necesita cuando conceptos como «literatura» o «lo literario» no alcanzan para interpretar cierto fenómeno en la misma literatura. Ese prefijo que nos topamos al inicio y que da una sensación de extrañeza, cambia el sentido del fenómeno, lo que hemos entendido por *literatura*. Nos topamos una forma compuesta para tratar de

enmarcar algo que sucede en la literatura pero que transgrede lo que se ha entendido como literatura y justamente esta composición pasa no solo a transgredir lo que se ha entendido como tal sino a complejizarlo. De esta manera, si como afirma Eagleton (1998: 21) en su célebre introducción, lo que entendemos por literatura va a depender de un contexto socio-histórico, «una acepción de lo “literario” que en realidad es históricamente específica», podríamos inferir que esta composición es síntoma de un tiempo, de un contexto, en el cual se necesita un prefijo para dar cuenta de un rasgo que se ha exacerbado en la literatura y aparece como una categoría compuesta en la interpretación de algunos hechos literarios. Es decir, tal clase de composición depende de un contexto histórico, nos habla de cierta interpretación contextual, ¿de agotamiento? ¿de breves rupturas? esto porque la categoría no inaugura ni otro concepto ni otra definición radicalmente distinta a la anterior, sino que depende de ella mostrando algún tipo de cambio o anomalía en su concepción tradicional

Roland Barthes (2003: 139) en su artículo «Literatura y Meta-Lenguaje», sugiere que «probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura». Como podemos ver, para este autor, la relación lógica entre literatura y metalenguaje, el lenguaje y el metalenguaje que lo investiga, consiste en distinciones de la modernidad burguesa que se vulneran debido a cierta decadencia de esa misma «lógica» en la segunda parte del siglo XXI como lo vimos con las vanguardias literarias en Centroamérica. Agregaría que es una lógica muy especializada donde hay discursos que analizan otros discursos y que, debido a este contexto actual de entender los conocimientos de manera parcializada, aparecen otro tipo de relaciones que se interesan en las reciprocidades. Según Morin (2011:30) esta hiper-especialización desgarrar y fragmenta el tejido complejo de la realidad propiciando no solo un corte en lo real sino haciendo creer que así es la realidad. Este contexto que duda de las parcelas incomunicadas da paso a que, como lo afirma Camarero (2004: 6), «el lenguaje tiene la capacidad de referirse a sí mismo por medio de sí mismo». Camarero afirma que esta relación también puede estar presente en la literatura y a este fenómeno le llama, justamente, «metaliteratura»:

«Así pues, la metaliteratura sería a la literatura lo mismo que el metalenguaje es al lenguaje. Se trataría de una literatura endorreferencial, en la que una obra apuesta más por la referencialidad interna, por contar lo que ocurre dentro de

la propia obra, en el momento de la escritura (y de la lectura). Desde nuestro punto de vista, en concreto, se trataría de la obra que aborda los temas del arte literario y los mecanismos de funcionamiento de la misma obra, formando parte todo ello de la obra e inseparablemente de lo demás, es una dimensión añadida de la ficción, la ficción metaliteraria» (Camarero, 2004: 7).

Según este autor, lo metaliterario también evidencia algún tipo de cambio en los textos literarios; en este sentido, Camarero concuerda con Barthes. Para ser más exactos, lo plantea como un tipo de actualización de determinados valores humanistas y de ciertos cuestionamientos al realismo narrativo, es decir, a la mimesis. Además, lo relaciona, por un lado, con una nueva modernidad¹ y, por otro, como una reacción al posmodernismo:

«La ruptura, que se consuma a lo largo del siglo XX, con la Modernidad surgida del Humanismo renacentista, neoclásico y, sobre todo, ilustrado, exige una reactualización, una puesta al día y una ordenación del sentido histórico, del verdadero significado de las cosas en nuestra era posmoderna y tras el momento finisecular del siglo XX. Esta maniobra teórica de ordenación del conocimiento, en cuanto que se hace desde y en el interior de un fenómeno llamado Literatura, afecta obviamente a una Teoría del Conocimiento en la que la construcción de la significación, como proceso fundamental y articulador del texto artístico, es la clave que organiza las estructuras conformantes de un proceso histórico-artístico basado en la escritura y que se culmina en la institución material de la obra literaria, susceptible a fin de cuentas de interpretación, que es el proceso culminante intermediado por la lectura» (Camarero, 2004: 460).

Este tipo de textos metaliterarios, «da la doble posibilidad de configurarlo en nuestro análisis como entidad de pensamiento, de razón (elaboración intelectual), y como entidad de acción (comunicativa, interpretativa)». Puesto en otras palabras, más exactas por el mismo autor (Camarero, 2004: 61):

«La novedad de un planteamiento verdaderamente moderno (para superar el déficit humanista de la posmodernidad) estribaría en esa fusión “semiohermeneútica” que aúna en un solo acto intelectual de escritura-lectura la significación y la interpretación, dando lugar a una nueva dimensión

¹ «El lector va a presenciar el proceso de la creación literaria por medio de todo lo desvelado en ficción metaliteraria, y su función constructora de sentido y de interpretación va a verse considerablemente aumentada. Además, la relación entre ficción y realidad se ve seriamente afectada en beneficio de la ficción pues, cuando se habla de lo que ocurre dentro de la obra, lo externo ya no es la única referencia ni, a veces, la más importante» (Camarero, 2004: 8).

aperturista del texto literario estructuro-formal, a saber: que la red de sentidos organizada por el mecanismo lógico-formal pasa a ser dirigida por un ente escritor-lector humano (el *scriptor*) con todas sus consecuencias»

Para entender el fenómeno metaliterario no solo aparecen las propuestas críticas de la posmodernidad. Sin duda alguna, las propuestas teóricas que han dominado el panorama son las de identificar lo metaliterario con la posmodernidad. Dentro de esta corriente, Patricia Waugh lo nombra como «Metaficcion»:

«Metafiction is given to fictional writing wich self-consciously and sistemacally draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explores the possible fictionality of the word outside the literary fictional text. » (1984: 2).

A pesar de esta definición inicial, la autora no pone el mayor énfasis en lo metaficcional, como rasgo posmoderno, en la realidad como construcción, sino en que los textos literarios muestren su auto-conciencia de construcción verbal del texto, así lo afirma: “The reader is thus made aware of how reality is *subjectively* constructed. But beyond this essentially modernist perspectiv, the text reveals posmodernist concern with how it is ilself linguistically constructed.” (Waugh, 1984: 26).

Tampoco plantea un contexto de ruptura total con la modernidad, sus dos características definitorias está insertas en el contexto de dependencia entre modernidad y posmodernidad. Sabemos que no es una característica de la posmodernidad romper radicalmente con la tradición sino su parodia y, para esto, se necesita mantener un tipo de vínculo. Por esto, hay una trampa en preguntarse qué es lo nuevo que ha aportado la posmodernidad ya que no está en sus valores, en su lógica interna, sino, lo nuevo parecería ser un rasgo de la modernidad. Es decir, esa pregunta para incomodar a los siempre denostados «posmos», es una pregunta en clave moderna.

Entre estas dos corrientes, por así decirlo, una que define lo metaliterario como nueva modernidad y otra que concibe lo metaficcional como tropo posmoderno —aun compartiendo este énfasis en la autoexposición de la construcción del texto—, sus diferencias son considerables, pues una propicia la profundización de la modernidad ampliando el

conocimiento sobre el propio texto que se lee y la otra se plantea como una nueva etapa, la superación de una etapa. Afirma Laura Scarano (2017: 134) que «No obstante, a pesar de la ambigüedad producida por su uso, parece haberse consolidado plenamente como ya dijimos el término *metaficción*, para denominar un universo cuyo principio constructivo se apoya en la noción de *autorreferencia*».

Esto se nota en la crítica que se ha escrito en Costa Rica a propósito de lo metaliterario y lo metaficcional ya que se usan indiscriminadamente, sin mayores diferencias o sutilezas conceptuales. Esto se aprecia en estudios como los de Salas (1987), Cubillo (2013) y Morales (2019). En este «*impasse histórico*» como lo nombra Barthes (2003: 141), esta autoreferencialidad que concentra la atención en el texto como artefacto y en sus características de construcción, también ha tenido consecuencias la relación entre ficción e historia. Así lo plantea White (2011: 131) con el concepto de Metahistoria:

«Todas las narrativas históricas presuponen caracterizaciones figurativas de los acontecimientos que pretenden representar y explicar. Y esto significa que las narrativas históricas, consideradas puramente como artefactos verbales, pueden ser caracterizadas por el modo de discurso figurativo en el que son presentadas».

Valga indicar que este autor es otro de los representantes de las explicaciones posmodernistas de los fenómenos *meta*. En «La ficción de la narrativa» (2011) explica que el decaimiento de la credibilidad en la historia y del auge de la novela realista, sin duda, conlleva el decaimiento de la objetividad, ya que al no contar con la autoreferencialidad nombrada anteriormente y, con esto, no develar su proceso de construcción, concluye el autor: «La ausencia de esta autorreferencia, en el texto histórico tradicional cae en la “ideología” de manera inevitable» (White, 2011: 530). Calzaría perfectamente con un tiempo en el cual se desconfía de lo ideológico tras la Segunda Guerra Mundial, donde las ideologías pululaban, y una relación desconfiada con la palabra «retórica», ya que al parecer las expectativas instaladas en el discurso político no se cumplieron. Además, ya que el discurso histórico ha utilizado a la narrativa como una forma de representación y explicación se asemeja con la ficción de la narrativa literaria ya que no busca un lenguaje neutro como lo sería el lenguaje de «la moderna historiografía “científica” existe una tendencia a suprimir la narrativa a favor de representaciones sincrónicas de los fenómenos. (White, 2011: 469). Este

concepto parte del hecho de que cualquier elaboración sobre el pasado, ya sea la historia como disciplina o en la literatura, depende de la escritura para elaborarse y, desde este punto de vista, tampoco la historia puede adjudicarse el monopolio de la construcción del pasado porque, justamente, depende de todas las motivaciones e intenciones que se tengan para escribir esos acontecimientos históricos y publicarlos pero, además, dependen también de estrategias retóricas que se asumen sean estas conscientes o no. Como lo explica Hayden White (2011: 494):

«En este caso el relato ideológico funciona exactamente igual al relato histórico, es decir, transforma los “hechos” en elementos de un tipo específico de relato a través de complejas operaciones figurativas, de naturaleza poética y retórica. Los acontecimientos, agencias y agentes históricos quedan “caracterizados” en términos dramáticos y son presentados como si fueran la clase de cosas que encontramos en los géneros explícitamente “fccionales” [...]. Y es posible afirmar también que no existe diferencia alguna entre las dos clases de discurso».

En este planteamiento encontramos un desencantamiento respecto a las posibilidades del relato histórico disciplinar, de evidenciar el pasado tal y como ocurrió, ya que depende siempre de estrategias discursivas para escribir y presentar el pasado al igual que los textos ficcionales. Existiendo entonces una equivalencia de lo literario con un discurso meta como lo es el histórico. Puesto en palabras por Frederic Jamenson (2008: 204): «El trabajo de White vuelve inevitable la conclusión de que la fuerza activa, práctica y cognitiva de sus historias no es una función de su carácter factual, sino precisamente de su forma narrativa».

Así, al reescribir la historia, claramente hay una atención en la escritura, pero como se puede notar, se concentra en la reescritura de una historia, ya sea del país o enfocada a una identidad nacional (también, se expondrá después la relación de la memoria y la individualidad en las literaturas del yo). Claramente, esa sería la influencia de la escuela norteamericana, como lo afirma Scarano (2017: 135):

«La crítica norteamericana ha utilizado con mayor frecuencia el concepto de *metaficción*, mientras que la tradición europea se ha inclinado por el uso de la *autorreferencialidad* dentro de sus modelos de análisis. El prefijo *auto* señala a nuestro juicio de manera más acabada el repliegue autoconsciente, que el más vago de *meta*.»

Las distinciones entre lenguaje y meta-lenguaje, literatura y metaliteratura, historia y ficción se vulneran con este tipo de literaturas, pero también con las teorizaciones al respecto. Habría que preguntarse también, si hay grandes diferencias respecto a las formas de análisis de este fenómeno. Es decir, de las elaboraciones teórico-metodológicas para comprender este fenómeno.

0.6.1.3. Aproximaciones teórico-conceptuales

En otras palabras, ¿de qué manera podemos identificar y analizar lo que sucede en la literatura que identificamos como metaliteratura? Un ejemplo sería el concepto de *estrategias metaliterarias* que se refiere a la manera del escribir que proponen los autores y las autoras para realizar este tipo de propuesta literaria, «En resumen: cómo contar cosas de un modo que sea el adecuado para contar esas cosas» (Camarero, 2004: 114). Ruiz-Domínguez (2014: 55-61) plantea «la Transtextualidad (paratextualidad, intertextualidad, architextualidad, metalepsis, mise en abyme, apelación al lector y experimentación tipográfica» para realizar un análisis de las estrategias metaliterarias usadas por un autor y descubiertas por personas lectoras, así que esta autora está concentrada en categorías que le ayuden a interpretar la recepción. Como podemos ver, estas estrategias son las que tienden un puente entre la escritura y la lectura. En el caso de la narrativa, Catalina Quesada (2009: 90-95) propone también algunas categorías para identificar las estrategias metaliterarias utilizadas en este tipo de textos como lo son la inclusión de historias dentro de otras historias o relatos intercalados, la yuxtaposición del hilo narrativo y la digresión. Es decir: las reflexiones sobre la literatura, dejar al descubierto la estructura narrativa y el paso narrativo de un nivel a otro, llamado metalepsis. Ella no se concentra en la recepción del texto como tal, sino en las novelas de autores como Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia.

Podemos contrastarla también con la propuesta de «cinco núcleos temáticos» de Pérez Bowie (1994: 239-247) para la poesía de la década del 70 en España: la insuficiencia del lenguaje, la imposibilidad de decir, el poema como poética, el poema sobre el poema y el protagonismo de la materia gráfica. Luego de expuestas estas categorías, se pueden ver sus similitudes y diferencias. A nuestro entender hay una única diferencia que resalta, respecto a

las categorías de Pérez Bowie y Ruiz-Domínguez frente a la de Quesada, sería que esta última no contempla en ninguna de sus categorías, lo que Pérez Bowie (1994: 246) llama «el protagonismo de la materia gráfica», Ruiz-Domínguez (2014: 61) «experimentación tipográfica» y Camarero (2004: 79) «Juegos Tipográficos», por agregar otro de los teóricos que considera de suma importancia este aspecto, ya que justamente ha sido la tipografía una referencia para identificar el mundo exterior de la obra, pensemos en las dedicatorias o epígrafes escritas con cursiva para nombrar un ejemplo.

Así las nuevas estrategias de escritura convocarían a nuevos pactos de lectura y nuevas categorías de interpretación. En los siguientes apartados nos referiremos a los modelos literarios, las novelas históricas y las literaturas del yo, que para nuestro entender han cristalizado, de manera más clara, estas propuestas literarias en Centroamérica a finales del siglo XX y en el transcurso del siglo XXI.

0.6.2 Novela histórica y metaliteratura en Centroamérica

Esta relación entre metahistoria y metaliteratura ha tenido repercusiones en la crítica de la literatura centroamericana, pues esta ha interpretado el fenómeno de la novela histórica de la región como una forma de reconstruir la historia del país:

«Muchas novelas centroamericanas con referencia histórica publicadas en las décadas recientes problematizan la (posibilidad de la) escritura del pasado mismo y reflexionan sobre la distancia entre la historia como acontecimiento y la historia como relato, muchas veces en forma irónica. Este rasgo

metahistórico y metaliterario está vinculado estrechamente con algunos debates en la historiografía contemporánea misma, especialmente en relación con su problematización del estatus epistemológico de la historia como ciencia en la generación de conocimiento histórico. Más allá de la ya superada polémica con la tesis de Hayden White del carácter ficcional de la historiografía, he aquí muchos vasos comunicantes y procesos de compenetración e influencia mutua entre la narración histórica literaria y la historiografía» (Mackenbach, 2016: 356).

Esta característica no es exclusiva de la literatura centroamericana. Eduardo Grunner (2013: 75) la relaciona también con la literatura argentina, aunque él no usa el prefijo «meta». Nos dice: «la reconstrucción del pasado como tema *literario* constituye una obsesión de nuestros intelectuales, el zarpazo desesperado por arañar una escurridiza “identidad nacional”».

Tanto Mackenbach en Centroamérica como Grunner en el caso suramericano relacionan la novela histórica con la intención de una reconstrucción del pasado. Cuestionando la historia como un discurso estático y único y problematizándola en su materialidad, en su escritura para la reflexión y construcción crítica de los procesos de la identidad nacional. En este punto concuerda José Ángel Vargas Vargas (2004: 6):

«La novela centroamericana contemporánea ha servido como espacio de reflexión sobre los procesos de identidad nacional. Muchas obras ficcionalizan la historia desde diferentes perspectivas y además en épocas distintas; unas se refieren a la conquista, otras a períodos determinados como el siglo diecinueve y a contextos más recientes. Los materiales históricos son analizados desde la óptica de la realidad actual y sometidos a tratamientos literarios particulares de cada autor»

Para el caso centroamericano y la producción novelística, el término que más cabe de los conceptos utilizados en el fenómeno metaliterario, sería el de metahistoria. Esto, sin duda, llevaría a la sospecha del lenguaje y sus capacidades, al desencantamiento de lo que se nos ha dicho de cómo fue la historia de las naciones centroamericanas, de los relatos oficiales y, además, si la aproximación histórica es una elaboración material por medio de la escritura, al igual que escribir ficción, este desencantamiento también tiende a permitir: la reescritura de la historia oficial con fines críticos e ideológicos, no sería tan extraño en el ensayo, para nombrar un ejemplo de esta reconstrucción crítica del discurso oficialista «La verdadera

historia de la separación de 1903», de Olmedo Beluche pero, aquí nos referimos cuando ocurre en la literatura y se instala también como un discurso de construcción identitaria:

«En Centroamérica desde la década de los ochenta ha sido evidente el interés de los novelistas por revisar el proceso histórico de la conquista y a la colonia, sometiendo la visión oficial de la historia a un fuerte cuestionamiento y desmitificando los héroes tradicionales» (Vargas, 2004: 6).

Se tratan de novelas que elaboran el pasado de manera crítica o radical, es decir de un vínculo productivo para la literatura con un discurso histórico que se concentra en cierta «estética de la historiografía» (Jamenson, 2008: 206). Esta relación metaliteraria, no solo sucede con la elaboración del presente más inmediato, esto sería una de las distinciones con el realismo tradicional, sino que, tratan de épocas a partir del proceso de colonización en el istmo centroamericano, pasando por las contradicciones y similitudes entre liberales y conservadores en el siglo XIX y, por supuesto, las crisis políticas, exclusiones sociales y violencia en al Centroamérica del siglo XX. Vargas (2004: 6) se refiere a tres novelas que tratan esta época: «Campanas para llamar al viento» (1989), de José León Sánchez, «Asalto al paraíso» (1993), de Tatiana Lobo y «Cuzcatlán, donde bate la mar del sur» (1986), de Manlio Argueta.»

Plantea que el desencanto de la realidad está relacionado en mayor medida como eje articulador en la narrativa de finales del siglo XX e inicios del XXI donde se resaltan los discursos subversivos del orden imperante que ha desembocado en una Centroamérica llena de exclusiones de los sectores mayoritarios de la población y, plagada de violencias donde se duda de los discursos oficiales resaltando otros discursos literarios críticos con las visiones imperantes. Por ende, se desprende una relación dudosa con la historia y este tipo de literaturas que, por medio de la escritura, plantean una reescritura de la historia y así, inauguran un mundo ficcional que sirve para reflexionar sobre cómo ha sido el proceso de construcción de las identidades nacionales:

«el desencanto ante la realidad se ha convertido, quizá, en el principal eje articulador de la actual narrativa. Obras como *El asco* (1997) de Horacio Castellanos, *Managua, Salsa City ¡Devórame otra vez!* (2001), de Franz Galich y *Sombras, nada más* (2002) de Sergio Ramírez, entre otras, lo expresan magistralmente pues permiten una reflexión profunda sobre la

historia centroamericana reciente, sobre todo en relación con el poder y la revolución» (Vargas, 2004: 12).

Esta sería una tendencia de lo metaliterario en Centroamérica, ya que relaciona de manera directa lo literario con un discurso meta como lo es el discurso histórico, con la capacidad de construir un pasado ya sea lejano o inmediato.

0.6.3 Literaturas del yo en Centroamérica

¿Qué pasa cuando estamos frente a un texto en el que podemos inferir que existe un oscilamiento radical entre las categorías de biografía y ficción? —como vimos anteriormente, en el caso de la novela centroamericana de la década de los ochenta este oscilamiento se establece entre la historia nacional y la ficción—, ¿qué nuevo pacto de lectura nos pide? Cuando la misma literatura, consciente de esto, nos dificulta aquella recomendación de lectura bajtiniana (2013: 25): «Hay que separar al autor del personaje autobiográfico de un modo contundente» y, constantemente se establecen asociaciones entre sujeto autoral y sujeto biográfico en las cuales se nos dificulta leer de manera diferenciada y, justamente, nos pide movernos de un lugar a otro, como una diferencia de los pactos de lectura tradicionales². A esta tensión, a este oscilamiento, se le llama «autoficción». Alberca lo define para la narrativa de esta manera:

«Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografiadas pero que también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas» (Alberca, 2007: 64).

Graciela Ferrero (2013: 3) afirma que la categoría de autoficción aparece, inicialmente, con el género narrativo y, se pregunta si existe la «autoficción lírica»,

² Jamenson (1989:124) se refiere a “una forma de satisfacción simbólica en la que la distinción operativa entre sujeto biográfico, Autor implícito, lector y personajes” queda virtualmente borrada. Además, se refiere a esa cercanía contextual del mundo aburguesado de la novela y del contexto burgués de la época. Cabe resalta que esta literatura del yo sería distinta debido a que estas separaciones no se perciben ya que los personajes pueden tener los nombres del autor, por ejemplo y agregar otro tipo de similitudes como profesión o trabajo.

justamente porque en la lírica hay una convención tradicional de relacionar el poema con la voz del autor, entonces la novedad no vendría en la exposición de información del autor sino en la presencia de información que no nos hable a cabalidad del mismo autor. Así lo expone:

«A pesar de los denodados esfuerzos de la Pragmática de la comunicación y de la teoría de la enunciación para instalar la idea del carácter construido del yo lírico, del carácter ficcional del género y de una entidad productora como responsable de la semiosis global, siguen vigentes interpretaciones confesionalistas, encasillamientos del género en la enunciación en primera persona o el énfasis en la función expresiva o emotiva del emisor» (Ferrero, 2013: 3).

Es decir, para quienes mantienen el prejuicio respecto a la poesía de que este es un género que nos habla de las verdades emotivas de poetas, también habría que superar este tipo de pacto convencional y, entender, que lo que allí aparece es parte de una propuesta escritural que convoca nuevas maneras de leer que, justamente, pasan por la tensión entre autoría y biografía en el poema:

«El poema autobiográfico [...] es una textura ambivalente, que horada la “ilusión del texto homogéneo” e implica una consecuente transformación en el pacto de lectura, esto es, se trata de una nueva modalidad literaria que requiere otro posicionamiento en el acto de la lectura. No se trata de discernir si lo que se nos cuenta es “verdad” (autobiografía) o “Imaginación” (ficción) *sino que ambas entidades son imposibles de discernir* en la lectura del texto» (Ferrero, 2013: 4).

Para exponer un ejemplo de esto, sería cuando el nombre del autor editorial coincide de alguna manera con el yo lírico, puede ser su nombre o que concuerden sus residencias o los nombres de las personas que aman, sus grados académicos o sus profesiones. Es decir, información que de una u otra manera nos permite relacionar la voz enunciativa o los personajes del poema con la vida del autor, existiendo una serie de referencias en la lectura que vulneran la distinción radical entre vida y obra literaria.

Encontramos estas características en varios textos en el panorama del siglo XXI, tanto en la narrativa como en la poesía. En el caso de la narrativa podemos mencionar dos libros de Horacio Castellanos Moya «Cuaderno de Tokyo» (2015) y «Cuaderno de Iowa» (2019), este último contenido en un libro llamado «Envejece un perro tras los cristales» (2019) donde

esta tensión entre biografía y ficción ocurre constantemente en ambos libros que son sobre las dificultades, preguntas e incertidumbres que pasa un escritor mientras está en una estancia de escritura en Japón (Tokio) o el inicio como profesor de escritura creativa en Estados Unidos (Oiwa); una serie de eventos como el recuerdo o referencias a viajes o incluso obras, nos refieren a la vida de Horacio Castellanos Moya que efectivamente estuvo en Tokio, becado en una estancia y como profesor de escritura creativa en Iowa. En el caso de la poesía, en Costa Rica, nos referimos al libro *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano Alfaro, donde un escritor reflexiona sobre la imposibilidad de escribir poesía y su tesis doctoral y algunos nombres de personajes, localidades de la vivienda del personaje, así como sus paseos por una provincia coinciden con el autor del libro.

0.6.4 El problema de la referencia y la metaliteratura

Si hay desconfianza en la capacidad del lenguaje de reflejar la realidad o de cambiar la realidad social, de revolucionar la realidad: hay dudas del programa de la poesía realista o comprometida. Así explica Eva Álvarez (2017: 45) los cambios temáticos y enunciativos de la poesía española de la década del 70: «El poeta enfrenta la dura certeza de la artificialidad del lenguaje y de su no representatividad de la realidad. Toda la poesía que surge al calor del 68 tiene como tema de fondo el problema del lenguaje».

De esta manera lo que se problematiza es la relación del lenguaje con la realidad social más inmediata y, sin duda, con sus posibilidades. Podemos llamarla resignación o toma del tono de aceptación: no hay palabra que logre modificar ni representar la realidad que se vive. Estamos frente a una crisis de la referencialidad del lenguaje y de sus posibilidades. En esta crisis de referencialidad, se logra explicar el surgimiento de lo metaliterario como un rasgo de las poéticas contemporáneas en español. Hay un movimiento de la referencialidad tradicional a la endoreferencialidad del lenguaje. Puesto en otras palabras: el gesto se modifica de señalar el mundo a señalarse a sí mismo, mayormente, porque tampoco es que se pierda del todo la función referencial. Lo contextualiza y explica Camarero (2004: 47):

«Este hecho pone de manifiesto una crisis que se ha producido en el paradigma de la referencialidad a partir de las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hasta llegar a nuestros días. Esta crisis afecta evidentemente a la relación que el signo y el objeto mantienen en toda obra literaria, sobrepasando la función de la *mimesis* aristotélica y configurando una nueva fenomenología semiótica y hermenéutica, en la que el signo se vuelve autotélico y, además de referir aquello que corresponde a cada palabra en el nivel semántico, refiere también el proceso mismo de construcción, que corresponde en efecto a una significación intrínseca, definible como endorreferencialidad o autotelicidad».

Estamos frente a un nuevo uso de la referencialidad, marcado por un carácter autoreflexivo que permite ahondar tanto en las motivaciones, técnicas y contextos del poeta, así como en la escritura misma: «Si había alguna necesidad de saber por parte del lector de lo que ocurre detrás de bambalinas esa necesidad está cumplida con la extinción del misterio textual posible» (Milán, 2011: 222). Eduardo Milán es crítico respecto de este movimiento, pero coincide con la autora y el autor mencionados en que es un fenómeno que se desarrolla después de la postvanguardia del siglo XX: la pérdida del encantamiento al mostrar su aparataje y el clímax de la concepción materialista del poema son sus argumentos para llamarlo un fenómeno «de la modernidad poética más conservadora» (Milan, 2011: 221).

El gesto principal de esta literatura sería la endoreferencialidad y es llamada por la crítica como metaliteratura. En palabras de Camerero sería:

«Así pues, la metaliteratura sería a la literatura lo mismo que el metalenguaje es al lenguaje. Se trataría de una literatura endorreferencial, en la que una obra apuesta más por la referencialidad interna, por contar lo que ocurre dentro de la propia obra, en el momento de la escritura (y de la lectura). Desde nuestro punto de vista, en concreto, se trataría de la obra que aborda los temas del arte literario y los mecanismos de funcionamiento de la misma obra, formando parte todo ello de la obra e inseparablemente de lo demás, es una dimensión añadida de la ficción, la ficción metaliteraria.» (Camarero, 2004: 7).

Entonces, es un concepto que implica dos características en la obra para ser entendida como metaliteraria, por un lado, que la obra aborde temáticas del arte literario como pueden ser las motivaciones del escritor, sus imposibilidades, la relación con el público o los fines de la literatura y, por otro, que se refiera al funcionamiento de la misma obra: que explore la forma en que se dice lo que se dice mientras se dice. Estas dos características ampliarían la

experiencia de lectura de la obra misma ya que en el carácter auto reflexivo le permite a la persona que lee conocer el proceso de construcción de la obra incluso su génesis:

«El lector va a presenciar el proceso de la creación literaria por medio de todo lo desvelado en ficción metaliteraria, y su función constructora de sentido y de interpretación va a verse considerablemente aumentada. Además, la relación entre ficción y realidad se ve seriamente afectada en beneficio de la ficción pues, cuando se habla de lo que ocurre dentro de la obra, lo externo ya no es la única referencia ni, a veces, la más importante.» (Camarero, 2004: 8).

Vemos en este fenómeno un llamado a concebir la obra literaria como consecuencia del pensamiento, ya que aporta en el texto reflexiones y técnicas para la escritura del propio texto con la intención de hacer partícipe al lector de este despliegue de la escritura en la página. Ampliando la interpretación del texto. Además, hay claramente una intención humanista de «elaborar narrativas que considera esencial o consustancial del “ser humano”» (Baraona y Mora, 2017: 8). En este caso nada más y nada menos que la escritura literaria y, también, esta importancia en la reflexión discursiva que es crítica del antiintelectualismo posmoderno.

Estamos frente a una literatura que con su apertura al lector busca aumentar el proceso de conciencia de la misma obra, así como de las posibilidades y estrategias de la escritura. No es únicamente la poesía. En el caso de la narrativa, específicamente en la novela, aparece esta duda sobre la posibilidad del lenguaje, como hemos visto; poder captar el pasado, por ejemplo. Según Luis Verés (2010: 2), el fenómeno metaliterario es protagonista, tanto en España como en Latinoamericana de la producción novelística. Aunado a esta incredulidad en el lenguaje, el autor plantea otras características que vale la pena señalar:

«A estas circunstancias se les uniría las crisis de la intención narrativa característica de la novela del siglo XX. LA falta de intencionalidad artística ha desembocado en una aceptación de la carencia lógica del mundo. Es respuesta de esta misma carencia el desprecio por la trama tradicional, por la lógica causal del relato, por la anécdota y la aventura, por el orden, la temporalidad lineal. Y frente a este tipo de relato si sitúa un discurso que incluye fragmentos de aparente biografía, fragmentos de textos históricos, inclusión de personajes reales, de acontecimiento del pasado histórico, textos de crítica literaria» (Veres, 2010: 3-4).

Este fenómeno en la literatura no se puede entender de manera aislada, como si existiera solo en los textos literarios, ya que pertenece a un fenómeno más amplio que Veres (2010: 2) llama metacultura debido a una mayor relación intertextual de todos los discursos y, además, crítica de la modernidad:

«En el terreno de la novela esta recodificación es consecuencia, en parte, de la sensación de agotamiento del propio género, agotamiento del discurso social de los sesenta, del discurso de la novela estructural y del discurso de la novela histórica tradicional. La metaliteratura se inserta dentro de los discursos de crítica de la modernidad y del agotamiento de la etapa anterior» (Veres, 2010: 2).

Para este autor el surgimiento de la metaliteratura no solo depende de causas a lo interno del mismo género, sino que también cristalizan agotamientos de otro tipo de discursos como los relacionados con las reivindicaciones sociales de la década de los 70. Además, con relaciones culturales que se promueven la relación de distintos discursos.

0.6.5 Indagar la escritura

En estos casos, suele pasar que se exponen como parte del mismo poema las motivaciones, las intenciones y el contexto que hubo para escribir dicho poema, pero debido a esta circunstancia de tensión entre la ficción y la biografía o entre la historia y a la ficción, se comprenden como algo intencional más que fidedigno, veraz y, se comprende que es parte del poema o de la narrativa, de su estrategia enunciativa. Así aparecen reflexiones de la escritura que aportan a la comprensión de la literatura y del propio texto, vulnerando también las fronteras entre las ideas del escritor y las ideas del personaje o la del yo lírico, ya que estas elaboraciones han estado relacionadas con un subgénero como lo son las artes poéticas o poéticas de autor. O también las entrevistas, por agregar otro ejemplo. En ambos

consideramos como veraz lo que allí se nos anuncia. En las artes poéticas, al igual que en los manifiestos (por lo general, grupales) solemos entenderlos como que nos hablan, clara y verazmente, de las ideas de un grupo o de una persona respecto a la literatura y, como lo plantea Piglia (2017: 64) respecto a la vanguardia; socializan disputas entre poéticas con las personas lectoras.

Para el caso metaliterario, estas reflexiones son parte del mismo poema o narrativa y aporta en una serie de afirmaciones con tintes ensayísticos y críticos respecto al hecho de escribir y respecto a la literatura, el arte o sus tradiciones, como tal. También de la relación con el público que se establece con la obra literaria permitiendo así una indagación mayor de la escritura del texto, del mundo literario y, a su vez una participación del lector en los procesos de construcción y, del programa artístico. En este tipo de autoficciones no necesitamos ir a buscar otro texto para saber el programa artístico que se propone y la forma de ejecutarlo. Es decir, también permite un nuevo pacto, una lectura crítica frente a un poema o narrativa que también puede leerse como una elaboración teórica permitiendo así indagar la escritura como un nuevo pacto de lectura crítico. Así lo afirma Scarano (2017: 143): «Las poéticas individuales, dentro de este marco teórico enunciado, conforman *modelos autopoéticos* representativos de ideologías estéticas alternativas y estructuraciones discursivas específicas (descriptivas, prescriptivas, dogmáticas, programáticas, polémicas, etc.).».

Esta tensión entre el sujeto biográfico y autoral muestra otra faceta, y es la relación con la memoria: ya que por medio de la escritura se puede dar cuenta del pasado de un sujeto, el sujeto puede dar cuenta de su pasado siempre de manera selectiva e incompleta y, este discurso, sobre su propia existencia es vital para la elaboración de una identidad frente a otras personas y, para con el propio sujeto pero al establecerse en la autoficción se establece el testimonio del recuerdo con incorporaciones ficcionales que, no necesariamente ocurrieron de esa manera o que son enunciados con rasgos diferentes en mayor o menor medida en un poema o en la narrativa:

«la evocación del pasado siempre es selectiva y escasa: la entorpecen los recuerdos “encubridores” que sofocan hechos sobresalientes vanas o triviales; pero también la obstaculizan los llamados recuerdos “creadores”: reminiscencias de cosas que jamás ocurrieron o cosas ciertas, acontecidas y,

sin embargo, exhumadas con un sentido diferente al que tuvieron» (Graciela, 2013: 6).

Este tipo de elaboraciones del sujeto con la memoria resultan de manera vital en la elaboración del discurso y en la conformación de la identidad; lo sabemos por el psicoanálisis, pero, justamente, ¿se puede tener imaginación narrativa para crear literatura, pero no para la autobiografía en terapia? Se pregunta Coetzee (2015: 25) debatiendo, justamente, con una psiconalista: «Plantearé la pregunta de una manera más radical: ¿acaso todas las autobiografías, todos los relatos de vida, no son ficciones, al menos en el sentido de que son construcciones («ficción») proviene del latín *fingere*, que significa moldear o dar forma a algo?» Aparte de lo interesante de la acepción de ficción que nos da. Esto, también nos permite entender que esta elaboración con la memoria y la identidad en la literatura del yo es crucial para este tipo de literatura.

0.6.6. La materialización del lenguaje en la página

Kenneth Goldsmith (2020: 66) afirma que, en nuestras vidas cotidianas, en nuestras rutinas y conversaciones no nos percatamos de la materialidad del lenguaje excepto si hablamos con alguien que tartamudea o con una persona con un acento muy marcado —yo agregaría a este punto «y diferente» ya que «primero notamos *cómo* hablan y después decodificamos *lo que dicen*». Con esta afirmación me pregunto, ¿a partir de cuándo hay una propuesta que resalta la materialidad del lenguaje en la literatura? Tanto Goldsmith (2020: 45) como Camarero (2004: 79) coinciden en que fue con «Un golpe de dados jamás abolirá el azar» de Stephen Mallarmé cuando se dio un giro hacia resaltar la materialidad de la

literatura y no solo su sentido. Además, esto agrega una importancia antes no vista en la relación literatura y escritura:

«Es decir, hasta 1897, la consideración del signo como entidad lingüística y escritural, como fenómeno de representación que además se escribe y representa al mismo tiempo —la metaliterareidad—, había sido prácticamente nula y lo que hoy llamamos «signo» (o mejor, la reflexión sobre aquello que produce significado o que es comprensible en el ámbito de los sistemas de significación) no era más que una nebulosa vacua sobre la que nadie se había detenido demasiado» (Camarero, 2004: 71).

«Un golpe de dados jamás abolirá el azar» sería, para ambos autores, con objetos de estudios distintos ya que Goldsmith se centra en las repercusiones en la era digital y, Camarero, en una propuesta específica de la literatura, el que inicialmente llamaría la atención en la literatura como materialidad. Al llamar la atención en la materialidad del texto y no, únicamente como vehicularizadora de sentido, sino que además llama la atención sobre su propia construcción, esto repercute en «una teorización inexcusable sobre el texto, la escritura, el acto de escribir y producir significado» (Camarero, 2004: 71).

Y si aparece este llamado materialista para la literatura, se facilita la pregunta, la inquietud de sobre qué se escribe, que soporta esta materialidad. Así como la pintura se soporta en un lienzo o en diversas materialidades, ¿cuál sería el soporte del escribir, de su trazo? Sería la página este soporte. Así que, como podemos ver, no solo es la escritura como tal, sino que lleva a una lectura e inquietud sobre la materialidad general del texto literario, como por ejemplo la página:

«Al descender y depositarse sobre el soporte, ese trazo de la escritura que es la letra y el componente gráfico, adquiere entonces un aspecto o dimensión material que antes no tenía, de modo que podemos hablar ya de un objeto tangible e incluso transformable» (Camarero, 2004: 71).

Esta concentración en la materialidad de la literatura, a la que nos hemos referido, tendría consecuencias en la manera que se entiende la escritura, ya que se inscribe en el soporte pero también propicia nuevas relaciones con la página, por ejemplo, dejar de escribir en estrofas, en el caso de la poesía, permitiendo organizar el texto de manera distinta en la página en blanco que, a su vez, tendría consecuencias en la lectura del texto, como lo afirma

Camarero (2004: 74): «un efecto de espaciamento o dispersión de la lectura, que ya no utiliza la linealidad consecutiva para producir significado, sino que juega a deslizarse por el soporte buscando nuevas posibilidades de asociación de significantes». Además, esto impacta la comprensión del oficio de escribir, no tanto como creador sino también como organizador: «el escritor no debe ocultar que su actividad es la de organizar» (Benjamin en Eagleton, 2012: 34).

De esta manera importa el signo (la escritura) pero también el no signo (el soporte) y, este giro, permite también poner a funcionar en la organización del texto los espacios en blanco, para leerlos también como signo:

«Estamos, pues, ante una dinámica lleno/vacío, presencia/ausencia, en al que por un lado el signo requiere previamente el vacío para llenar algo que no era, y por otro, una vez que el signo se ha inscrito, el vacío sigue presente de algún modo por medio de esos espacios en blanco, entre signos, gracias a los cuales es posible leer, pues de lo contrario tendríamos una hoja negra, atiborrada de signos apiñados, superpuestos, tachándoselos unos a los otros; el espacio en blanco delimita el signo gráfico tanto o más que el trazo» (Camarero, 2004: 83).

Conviene añadir otra categoría que también se refiere a la materialidad del signo, que no es de menor importancia para entender el fenómeno de la metatextualidad sería «las relaciones tipográficas». Esta categoría pone el plano material del texto como una característica fundamental del hecho metaliterario. A simple vista, podría ser algo que se deja a la impresión o las normas establecidas, pero para el caso es un aspecto de suma importancia ya que permite entender relaciones entre paratexto y objetos textuales que vulneran las relaciones mundo-literatura. Así como relaciones entre palabras iguales con tipografías distintas o la relación que se puede establecer con los títulos. En suma, significa entender la materialización del signo, sus diversidades y su organización, así como el soporte como signo y sus consecuencias en la escritura como en la lectura ya que todo es parte de la construcción textual de la propuesta literaria.

0.6.7 ¿Qué son las correspondencias?

Walter Benjamin (2012: 223) en su libro *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939) afirma que si en *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire existe alguna arquitectura secreta es posible que se deba a que el libro puede estar dedicado a un pasado perdido que no puede recuperarse en el presente, pero del que quedan vestigios, ruinas. Las correspondencias serían esta manera de recuperar un pasado perdido por una cierta crisis, para el caso sería el paso del siglo XIX a la modernidad: «Las *correspondances* son los datos de la rememoración. No son históricos sino, datos de la prehistoria. Lo que hace grandes e importantes los días de la celebración es el encuentro con una vida pasada» (Benjamin, 2012: 224-225). Benjamin celebra cuando se produce este encuentro. Y cómo no si quiebra la linealidad de la historia y de la historia literaria:

«La historia literaria positivista creía hacer de su necesidad virtud tomando prestados sus métodos de las ciencias naturales exactas. El resultado es demasiado conocido: la aplicación de la literatura hizo aparecer unos factores solo externamente determinantes, dio excesiva importancia a la investigación de las fuentes y disolvió la peculiaridad específica de la obra literaria en un haz de “influencias” que podían intercambiarse a voluntad.» (Jauss, 1976:159).

Esta vida pasada que, no puede recuperarse en el presente de manera cabal, «murmura en las concordancias; y la experiencia canónica de estas concordancias.» (Benjamin, 2012: 225) en el presente, en las obras literarias para nuestro interés. Por medio de las correspondencias podemos acercarnos a los textos de una manera que supera la linealidad de la historia, pero también podemos ver esos elementos culturales que se han instalado, ya que el recuerdo nos habla del presente y del pasado. Con esto Benjamin se separa de la tradición de los biografismos cronológicos, por ejemplo, esas «asfixiantes herencias decimonónicas» (Rodríguez, 2008: 1).

Como afirma Patricia Trujillo que hizo el autor de *Las Flores del Mal* esto «se debe a la conciencia histórica de Baudelaire, que era capaz de medir las dimensiones del descalabro de la experiencia en la modernidad.» (2016:99). ¿Pero de qué tipo de conciencia histórica es de la que nos habla? Si ya asumimos que no es la secuencia narrativa, el tipo de historia realizada por un sujeto de finales del siglo XIX que entiende el desarrollo de los estados nación por la cronología de la historia (Ulrich, 2010:117). Efectivamente hay otra conciencia histórica:

«Como Benjamin nos recuerda, el historiador es un profeta que mira hacia atrás, un visionario que interpreta el pasado porque tiene conciencia de su tiempo y porque reconoce el presente sólo a través de la interpretación de las fatalidades y catástrofes que lo precedieron. La historia no es un discurso que pueda crear sus propias formas de validación o legitimación, sino que está ella misma sujeta a los principios y dinámicas que releva como si fueran exteriores a su curso ideológico. Aquí es donde la crítica vuelve a interrogar a la historia literaria de la cual se nutre y, a la cual, incansablemente interpela» (Moraña, 2004: 177).

Como podemos ver, de la manera que las correspondencias construyen la historia no existe la linealidad causa-efecto sino más bien solo puede entenderse la historia de modo inverso, es decir desde el presente no únicamente en la relación diacronía-sincronía sino por la dependencia del texto literario al proceso general de la historia (Jauss, 1976: 171) y, por un observador que no solo tenga conciencia de su tiempo sino que sepa que «quien observa al mundo debe observarse a sí mismo en el acto de observación». El rol de la autoreflexividad» (Ulrich, 2010: 117). Es decir, que pueda comprender su punto de vista también como evidencia del mismo tiempo desde el cual interpreta. La materialización de la autoreflexividad en la escritura sería lo que Jamenson (2014:22) llama metacomentario: cuando un comentario exhibe sus credenciales y se justifica.

Para los intereses de esta investigación las correspondencias se harán entre *Nadie que esté feliz escribe* de Gustavo Solórzano-Alfaro (2017) y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya de manera sincrónica, es decir las afinidades, semejanzas y las diferencias estéticas entre los dos textos de manera contrastiva pero no solo se harán correspondencias entre las obras sino con la tradición. Debido a que tanto Pérez Bowie (1994) como Véres (2010), Ortiz (2012) y Rodríguez (2008) entienden la prehistoria del fenómeno metaliterario en la literatura social o comprometida, tanto en España como en Centroamérica correspondientemente, la diacronía será con este fenómeno. Teniendo claro que pertenecen a un tránsito mayor entre modernidad y posmodernidad en la cultura.

0.7. PROCEDIMIENTO GENERAL DE TRABAJO

En el desarrollo de este proyecto de investigación se completaron las siguientes etapas durante los cuatro ciclos de la Maestría en Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura entre el 2020 y el 2021. Este apartado se refiere a las consideraciones procedimentales para realizar esta investigación.

1. *Revisión de libros, tesis y artículos de carácter teórico.* En esta etapa, reuní, tesis, explicaciones, conceptos y categorías de análisis acerca de las teorías de metaficción, metaliteratura, literaturas del yo, novela historiográfica y metaliteratura, auto referencialidad, poéticas posmodernas, teoría de la posmodernidad. Además, se reunieron libros de poesía y narrativa de literatura social, así como de teoría del escritor y la literatura comprometida, para establecer la prehistoria del fenómeno metaliterario y las correspondencias comparativas de manera sincrónica y diacrónica, brindando el sustento de teoría literaria y cultural para los análisis que se desarrollaron.

2. *Fijación de la muestra de textos literarios para el análisis.* En esta etapa, establecí los criterios para la búsqueda y la selección de textos metaliterarios centroamericanos del siglo XXI estableciendo el corpus para analizar. Estos criterios fueron libros altamente metaliterarios, entendiendo por metaliteratura la definición de Camarero (2004: 7). Los libros seleccionados son: *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya.

3. *Estudio del estado de la cuestión.* En esta fase, agrupé, analicé, reflexioné y discutí los aportes críticos del fenómeno metaliterario, las nociones generales de la crítica en Centroamérica y los aportes hispanoamericanos. Estos permitieron ahondar en aspectos no tratados en la crítica como un concepto de metaliteratura que pase por la construcción de un discurso reflexivo. Además de profundizar en las categorías de lo literario, del personaje escritor y de Centroamérica que funda este fenómeno.

4. *Análisis textual e interpretación de los textos literarios.* Para el desarrollo de esta investigación se privilegiará un enfoque interpretativo que permita dialogar con los problemas estéticos e histórico-culturales para la construcción del conocimiento. Primeramente, se interpretarán a partir de los núcleos temáticos metaliterarios de José Pérez Bowie los libros *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano Alfaro como *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya. Entendiendo que estos núcleos temáticos son para la interpretación del fenómeno metaliterario en la poesía,

realicé una adaptación de estas categorías para el caso de la narrativa, manteniendo el sentido de las categorías propuestas por Pérez Bowie:

- La insuficiencia del lenguaje
- La imposibilidad de decir
- La narrativa como poética
- La narrativa sobre la literatura
- Protagonismo de la materia gráfica

Estas adaptaciones de los núcleos temáticos se realizaron debido a la articulación que tienen con el concepto primordial utilizado para entender lo metaliterario (Camarero, 2004:7). En las interpretaciones que permiten los núcleos metaliterarios se privilegiaron aproximaciones de índole formal, semántico y social acompañadas de citas de autoridad y ejemplos del corpus seleccionado. Seguidamente se analizaron las correspondencias, es decir las afinidades, semejanzas y las diferencias estéticas entre los dos textos de manera contrastiva pero no solo se harán correspondencias entre las obras sino con la tradición. Es decir, no solo se realizaron correspondencias de manera sincrónica sino diacrónica, con la tradición, permitiendo establecer rupturas y continuidades con el fenómeno de la literatura social. Entendemos las correspondencia como «una experiencia que busca establecerse al reparo de la crisis» como lo afirma Benjamin (2012:223), esta sería la crisis de la modernidad y el surgimiento de la posmodernidad. Siguiendo al mismo autor entendemos la prehistoria del fenómeno metaliterario en la literatura centroamericana comprometida y de índole social: «Lo pasado murmura en las concordancias» (Benjamin, 2012: 225) del fenómeno metaliterario actual. El modo de comparar es el clásico del comparatismo literario según Chevrel en Mombelli (2019: 107) donde se compararon dos variables a escogencia, en este caso son dos textos literarios no solo a partir de los núcleos temáticos sino a partir de categorías como el intelectual y la literatura que permitieron las correspondencias. También se realizaron las conclusiones de manera comparativa por los núcleos temáticos y por las categorías estéticas.

0.8. ESTRUCTURA DEL INFORME

Este informe de investigación consta de la sección del anteproyecto, tres capítulos y las conclusiones. La primera sección muestra la planificación y organización general del proyecto de investigación, da cuenta de los objetivos a alcanzar, la pregunta de investigación, la pertinencia de la investigación, el estado de los conocimientos y el debate teórico general del fenómeno metaliterario tanto en los estudios literarios como culturales en general. Seguidamente de los capítulos del informe que se titulan: (I.) «Metaliteratura en *Nadie que este feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro», (II.) «Metaliteratura en *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya» y (III.) «Las correspondencias del escritor-intelectual y la literatura en *Nadie que este feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano-Alfaro y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos-Moya». Los dos primeros capítulos abordan no solo las características metaliterarias de los textos sino un apartado introductorio que analiza el fenómeno según la tradición literaria. El tercero muestra las correspondencias estéticas que funda el fenómeno metaliterario. Para, finalmente concluir con el apartado que se refiere a las conclusiones de la investigación.

0.9. OTROS ASPECTOS DE INTERÉS

El desarrollo de esta tesis de maestría está determinado por la organización del posgrado que facilita la escritura de la tesis durante el mismo plan de estudios. Esto hace que sea un proceso muy exigente y abundante de aprendizajes, de una vivencia constante de expansión de los límites como investigador. Además, por intereses personales que han sido escuchados por un grupo de profesores y profesoras sumamente generosos y, un grupo de compañeros y compañeras solidarias con el proceso de aprendizaje grupal y e individual.

CAPÍTULO I

**METALITERATURA EN NADIE QUE ESTÉ FELIZ ESCRIBE DE GUSTAVO
SOLÓRZANO ALFARO**

I. Núcleos temáticos metaliterarios en *Nadie que esté feliz escribe* de Gustavo Solórzano Alfaro

1.1. Metapoesía en la Costa Rica del siglo XXI

Este nuevo giro de la referencialidad, que venimos apuntando, expande el campo literario ya que el acto de develar las motivaciones del escribir, su técnica y la estructura de la obra, por lo general se asocia a otros espacios como la entrevista y la crítica, pero en este caso lo vemos en la obra literaria y a eso nos referimos con el concepto de metaliteratura. Esta crisis de la referencialidad tiene su especificidad en la poesía, se le llama *metapoesía* que, según Scarano (2016: 135) «la categoría de *metapoesía* es la que presenta mayor atraso teórico», planteando así una de las necesidades del investigar sobre este aspecto en la poesía actual.

La *metapoesía* la entenderemos desde los dos preceptos anteriormente mencionados; estos son, por un lado, la autoreferencialidad, es decir, el lenguaje del propio poema toma el centro de la referencia de la poesía y, por otro, la reflexión sobre el hecho del escribir. Pérez Bowie (1992: 238) apunta sobre la poesía contemporánea española: «Esa evidencia que poseen los poetas contemporáneos de la incapacidad del instrumento lingüístico para conocer la realidad, provoca que el poema se vuelva autorreferencial constituyéndose en tema de sí mismo». Esta incapacidad no la conocía alguien como Jorge Debravo, por ejemplo, donde claramente existe una internalización de la capacidad de la poesía para transformar la realidad, uno de los axiomas de la poesía social:

«La poesía es un arma. Yo estoy dispuesto a usarla en la lucha por la justicia, la fraternidad y el amor. Mi conciencia tiene siempre los ojos muy abiertos. No podría soportar los ojos de mi conciencia acusándome siempre desde el fondo de los huesos» (En Chaverri, 2016 :162).

En la poesía costarricense de finales del siglo XX, también podemos encontrar características que hicieron posible el surgimiento del fenómeno metaliterario. Carlos Cortes se refiere a estas condiciones:

«Una poesía profundamente sumergida en la historia —o ante la historia, desencantada de la ilusión de la historia y del progreso—, que no es ajena a la caída del muro de Berlín —el fin de la guerra fría también es el inicio del fin de la guerra dura contra el istmo centroamericano—, a la guerra del Golfo, a la tragedia de Sarajevo o de África, a la desmundialización de un mundo supuestamente mundial. Es una poesía, necesariamente, del después y la intuición del fin: ¿fin de las ideologías, fin de la historia, fin de la literatura? Pero también poesía que se niega ser *pos-poesía*, poesía de la resistencia humana y de la sobrevivencia, anclada en la usura cotidiana, en el amor esencial y en el realismo urbano [...] Poesía en crisis y de la crisis, poesía sobre la muerte de la poesía y sobre la obstinación del viejo humanismo occidental.» (Cortés, 1999: 43).

Estas condiciones que nos plantea el autor plantean la relación directa que existe entre el devenir histórico de la realidad social y el poema, donde el poema logra expresar de cierta manera ciertas decepciones como lo es el desencanto respecto al progreso o la decepción en el conocimiento histórico ya que no logró evitar las desigualdades, por nombrar un caso, ni las matanzas por nombrar otro. Es así como aparece una poesía que se transforma en esas encrucijadas históricas y estéticas.

Por ello, cabe preguntarnos, si en este panorama de la poesía costarricense de finales de siglo XX, ¿existe un importante antecedente del fenómeno metapoético en Costa Rica? Creemos que sí, justamente es una poesía que, por vulnerar las fronteras de la crítica, puede considerarse como una de las maneras de *pospoesía* —para usar uno de los conceptos que plantea el propio Carlos Cortés.

Además, es necesario considerar, su dudosa relación con la historia y, con el lenguaje que sería claramente una reacción a este tipo de poéticas sociales. Además, esta centralidad en el lenguaje, la autoreferencialidad poética, puede hallarse en el panorama de las dos décadas del siglo XXI:

«La tercera poética de la poesía conversacional costarricense contemporánea es la de carácter culturalista y metapoético. Se trata de textos que renuncian al

análisis de condiciones socio-históricas para, en el caso de los culturalistas, acudir a la relectura de autores, mitos y lenguas clásicos, trasladando la reflexión a épocas intemporales y lugares imaginarios, haciendo uso de la erudición y de lo que Jorge Luis Borges llamó poesía intelectual, aquella que recurre al saber y construye relaciones hipertextuales. Por su parte, la poesía metapoética, es la que hace del texto una indagación de la condición del poeta en la sociedad contemporánea y reflexiona sobre el papel y el estatuto del ejercicio escritural. Observo en esta poética los textos *Maremonstrum* (2000) de Mauricio Molina y *La sombra inconclusa* (1998) de Mainor González Calvo». (Rodríguez, 2006 :155).

En el corpus seleccionado por el autor, aparecen solo dos libros. En el caso de *Maremonstrum* (2000) de Mauricio Molina (1967), se notan algunas manifestaciones metaliterarias como la duda en el lenguaje «Nunca es cierta la palabra que desciende de jardines/ no es sagrada la boca de los lirios en el agua» (Molina, 2015: 86) o la equivalencia entre la narración y la vida, entre el arte y la vida en el poema «El Efrít» (Molina, 2015: 129). Para el caso del poemario *La sombra inconclusa* (1998) de Mainor González Calvo (1974) las características metaliterarias se encuentran en que el libro está dedicado a la figura del poeta o a la poesía, no solo de forma abstracta sino en el caso del poeta, hay un poema llamado «La muerte de Chico Zuñiga» (González, XXVI), también los usos del paratexto siempre refieren a poetas de distintas tradiciones pero tal vez su rasgo más interesante es el de la ironía metaliteraria donde se constituye una voz poética que denosta los premios literarios en el poema “Where are the poets” (González, 1998; XV) o desmitificando el fetiche de la separación de la poesía con el mercado: «No hay duda alguna: la poesía es un problema de mercado» (González, 1998; XXVI) a pesar de tratar sobre el arte literario y reflexionar al respecto se halla muy poca auto referencialidad con el texto como tal: «Al hombre le valdrá la mierda lo que aquí está escrito/ ... por la palabra» (González, 1998; XXXII). Así esta es la única frase donde identificamos la auto referencialidad textual explícita.

El artículo de Rodríguez es de suma importancia porque podría entenderse como el registro inicial de un movimiento poético que va a tener su desarrollo en el siglo XXI.

Vale mencionar que agregado a los textos anteriores podrían identificarse estrategias metapoéticas en los libros *Minutos después del accidente* (2014), de Esteban Ureña (1971) ,*36 Daguerrotipos de Diótima Desnuda* (2016), de Mauricio Molina (1967) *Wallau* (2016) de Gustavo Adolfo Chaves (1979) y *Todo esto sucederá siempre* (2017) de Alejandra Solórzano (1980) incluso algunas estrategias que centran la atención en el lenguaje

y en la artificialidad del texto podemos hallarlas en *El sol púrpura* (2018), de Alejandro Marín (1989). Incluso en generaciones de poetas anteriores como Carlos Francisco Monge (1951) en *Nada de todo aquello* (2017), donde se refiere con desenfado e ironía a temas del arte literario como las lunadas poéticas, a la lectura y a la conversación de algunos clásicos de la poesía o confesiones sobre el oficio de escribir que aluden al escritor, sugiriendo cierta autoreflexividad en tratar los temas poéticos en un libro de poesía pero no es sino hasta el poema «Ronda por los poemas» (Monge, 2017: 95) donde se dejan de lado las alusiones y hay una endoreferencialidad ya que anuncia directamente los poemas que faltan para que se acabe el mismo libro, aquí la voz poética pasa de señalar otros libros de poesía, y con esto el propio libro, de manera solapada a referirse a él mismo, develando su autoconsciencia. Así que podemos mencionar a varias generaciones de poetas interesados en el giro metaliterario.

Sin embargo, a pesar de que hay estrategias metapoéticas en las obras mencionadas, en ninguna de ellas es tan explícita y constante en todo el libro la consigna que usa Scarano (2017: 133) para definir la metapoesía: «Al escribir, indagaré cómo escribo»), es decir no solo la reflexión sobre el tema literario sino la autoreferencialidad, como en el caso de «Nadie que esté feliz escribe» (2017) de Gustavo Solórzano Alfaro (1975). Gustavo Solórzano Alfaro es un escritor costarricense. Además, se desempeña como editor de la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia y profesor catedrático. También es traductor. Entre sus libros de poesía están, *Las fabulas del olvido* (2005), *La múltiple forma del delirio* (2009), *Inventarios Mínimos* (2013), *Nadie que esté feliz escribe* (2017) y *Poemas escogidos de un muchacho que sonríe* (2018-1993). Los libros de ensayo *La Herida Oculta. Del amor y la poesía. Lectura del poema “Carta de creencia” de Octavio Paz* (2009) y la *Antología Retratos de una generación imposible. Muestra de diez poetas costarricenses y 21 años de su poesía: 1990-2010* (2010). Además, en el 2020 incursiona como traductor con el libro *La oscuridad intacta* (2020) de Dana Goia. Por la alta indagación en la escritura y en evidenciar las estrategias discursivas del propio texto es que se ha seleccionado para este trabajo el libro *Nadie que esté feliz escribe* (2017).

1.2. Núcleos temáticos metaliterarios en *Nadie que esté feliz escribe* (2017) de Gustavo Solórzano Alfaro

Si una de las características a la que nos hemos venido refiriéndonos para entender la metaliteratura y lo metapoético consiste en indagar en la actividad de la escritura, desde el título nos damos cuenta que esta obra remite a la escritura como un producto de la desdicha, como una sentencia con cierto malditismo, aunque, en sentido estricto, no será ese el despliegue poético del libro. Veamos un ejemplo que busca sacudirse la maldición de la escritura: «Entendelo de una vez: / las letras no te deben nada. / Como consuelo te digo: / vos tampoco les debés nada» (Solórzano Alfaro, 2017: 17).

Nadie que esté feliz escribe (2017), de Gustavo Solórzano-Alfaro, publicado por Nadar Ediciones en Chile, específicamente en la línea Nadar contracorriente, es el libro que para muestra características metaliterarias no solo muy interesantes sino como parte fundamental del texto-poema

Empecemos la revisión de algunos textos del libro para mostrar las estrategias de esta escritura metapoética. Lo haremos comentando los cinco núcleos temáticos propuestos por Pérez Bowie (1992: 239-247) para entender el fenómeno metapoético: (a.) la insuficiencia del lenguaje, (b.) la imposibilidad de decir, (c.) el poema como poética, (d.) el poema sobre el poema y (e.) el protagonismo de la materia gráfica.

Hemos partido del hecho que la metaliteratura aparece en un ambiente cultural marcado por la sospecha de las posibilidades del lenguaje o mejor dicho las promesas no cumplidas, esto es, la insuficiencia del lenguaje. Este rasgo está presente, de manera constante y de múltiples formas en *Nadie que esté feliz escribe*. Lo vemos explícitamente en estos versos que afirman que no se puede encontrar verdad alguna en el lenguaje ni en ninguno de sus componentes: «No hay claves ni respuestas/ en la gramática torpe de un hombre» (Solórzano Alfaro, 2017: 14) y «No hay revelaciones en estas líneas, apenas levedad» (Solórzano Alfaro, 2017: 48).

Esta ausencia de credibilidad y del impacto de una revelación en el lenguaje hace que aparezca el comentario reflexivo sobre el propio texto. Además, aparece lo cotidiano como

una respuesta más plausible: «Hoy estás regando el jardín, como si lo único que quedara fuese una extensión de tu padre, y las únicas respuestas, un eco entre las flores» (Solórzano Alfaro, 2017: 32). Frente a esta falta de revelación del lenguaje se vuelve sobre las relaciones familiares o las prácticas cotidianas de un individuo.

Lipovestky (2002: 55) lo plantea como un gesto que evidencia que la conciencia narcisista ha sustituido la conciencia política, explicando para nuestros intereses el paso de la poesía social, con referencialidad fuera del poema a la metaliteratura y la autoreferencialidad que, también se le ha denominado literatura narcisa. Así de esta manera aparece una sobrevaloración del individuo y sus relaciones más íntimas como lo es la relación con el padre y esto funciona para que la voz poética se explique quién es, entonces la pregunta ¿quién soy? en esta sustitución de la conciencia política por la narcisa, no se responde desde su interpretación del contexto histórico y social sino desde un culto a lo relacional que personaliza las relaciones sociales íntimas, como lo explica Lipovestky (2002:71). Lo vemos también, en esta renuncia de la pretensión del mando, de la jerarquía política, a algo más íntimo como las relaciones de amistad: «Yo quería dibujar un amigo, ya no quería ser el rey» (Solórzano Alfaro, 2017: 51). Vemos como esta alusión a la monarquía no aparece en el anhelo ilustrado de ser un hombre libre, dueño de sus designios y, de la organización social libre autodeterminada sino en el anhelo de una relación de amistad del individuo.

Lipovetsky (2002:55) afirma que liberado de la palabra del maestro y del referente de verdad, el analizado queda en manos de sí mismo en una circularidad donde se enfoca en su vida. El tipo de socialización narcisista se concentra en glorificar el ego y su expansión en ámbitos muy personales como lo puede ser ahora no las relaciones familiares o de amistad sino de pareja en la esposa, por ejemplo:

«Mi esposa está por llegar.
Acaso sea ella la única línea que necesito,
la gramática intachable de su mano
posada en mi hombro.» (Solórzano Alfaro, 2017: 15).

Aquí la certeza que brinda la gramática, por ejemplo la certeza de la gramática normativa que según Antonio Benito Mozas (1992:23) se dedica a dar leyes o normas sobre la corrección lingüística, como un sistema de organización general, de un tipo de lengua común, que da certeza respecto al uso del idioma aunque no contempla las distintas formas

pero brinda certeza desde un sistema preciso y estructurado pero que en *Nadie que esté feliz escribe* se agota y se cambia por la certeza del contacto con la esposa. Aquí hay un movimiento de un sistema generalizado a uno totalmente íntimo que no puede dar mayores certezas al resto de la población sino solamente, en este caso, a la voz poética. Otra vez la certeza la da un vínculo individual con alguien. Para este caso, amigos, pareja, hijo, perro. Todo nos habla de un espectro reducido. No solo es el lenguaje el que no tiene credibilidad, sino también el arte en general en el que no se puede creer. Así lo afirma la voz poética:

«Es lo imposible. Todas las canciones hablan
siempre de lo imposible.
En una película o en una pintura
todo es imposible.
No hay en el arte nada real,
cercano o verdadero.
Apenas la estela de un deseo,
la añoranza de que algún día
todos podamos ser leyendas.» (Solórzano Alfaro, 2017: 25).

Y si ya la sabiduría no se encuentra en el arte, el dejar de escribir aparece como lo más sabio. Este gesto, se traduce en una resignación presente en el libro que aparece constantemente. Es por esto que Eduardo Milán lo llama un fenómeno conservador ya que no pretende cambiar el mundo: «No habitamos el mejor de los mundos posibles: habitamos el único mundo posible.». No dice la voz poética en «Nadie que esté feliz escribe» (Solórzano Alfaro, 2017: 50) evidenciado esta resignación con el mundo en que se vive no la euforia ni la fe del cambio social y en las que se es parte de un mundo donde no vemos al otro, tampoco lo hace la voz poética respecto a la sociedad, pero aquí nos da el contexto que permite estos poemas:

«El día que Facebook desapareció
hubo más suicidios que de costumbre,
aunque de los altos campanarios
también saltaron
los descartados y los pobres.
El día que Facebook desapareció
todos nos detuvimos
al borde de nosotros mismos
pero igual preferimos ignorarnos

y mirar hacia otro lado.
Los trailers cambiaron de estación
porque la cosa nunca fue con ellos.
Los guardas de condominios
durmieron igual de tranquilos
porque la cosa nunca fue con ellos.
Los vigilantes del faro de un puerto
en Alejandría o en Puntarenas
ni siquiera se dieron por enterados.
Los niños de Talamanca
permanecieron impávidos
ante el río y la piedra.
Tampoco la cosa fue con ellos.
Y menos con las fotos de un continente
al otro lado del mundo.
Y menos con los hombres
que hoy cerraban un negocio.
Y menos con nada
y menos con nadie
y menos conmigo.
El día que Facebook desapareció
me senté como de costumbre.
Abraze a mi esposa. Vimos televisión.
Abrimos un vino rancio, como de costumbre.
¿Cómo te fue hoy?
¿No lo viste en Facebook?
No, estuve ocupada todo el día.» (Solórzano Alfaro, 2017:60).

Estas manifestaciones que, por algunos momentos, se entienden como resignación, aceptación e impotencia están relacionadas también con *la imposibilidad de decir*, el libro inicia con un ruego, claramente culturalista ya que funciona también como referencia culta, llamado «Variaciones sobre el tema de Fausto» (Solórzano Alfaro, 2017:11), en el que se hace un llamado a la mujer amada para que abandone al enamorado por unos minutos con el propósito de que este poeta pueda escribir, ya que «Nadie que esté feliz escribe»:

«“Nadie que este feliz escribe”.
Si esta sentencia se probara verdadera,
te pediría, Margarita, que
me abandonararas.
No hace falta nada escandaloso.
Solamente unos breves días.
Para recobrar fuerzas.
Para saberme solo y vulnerable.

Para sentir frío hasta en los huesos
cuyo nombre no conozco.
Si un poco de tristeza bastara
para componer dos o tres versos memorables
a lo mejor podrías hacerme esa concesión.
Una sola.
Sería una obra de caridad
y tené por seguro que jamás te la reprocharía.
Una temporada. Apenas eso.
Una herida calculada.
Nada permanente.
Ningún daño irreparable.
Con apagar el teléfono bastaría.» (Solórzano Alfaro, 2017: 11).

Como podemos notar en este poema, la imposibilidad del escribir poesía, ni que decir escribir los ansiados «Versos memorables», por parte del poeta es clara pero también notamos que no hay herida fatal —ni se pretende— y, aparecen estos versos narrando la imposibilidad del escribir. Un ruego que no es trágico, se vuelve risible ya que se resuelve con apagar el teléfono por algunos minutos en esta era de hiperconexión y disponibilidad constante. Recuerda al discurso amoroso como lo entiende Barthes (2002: 135), aportando a la imaginación literaria desde la desdicha del escritor-amante, afirma el autor francés «que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura»

La diferencia con los textos que comenta Barthes es que aquí no hay tragedia clásica ni moderna, sino solo su parodia. Aparece un yo ridículo e ingenioso, que busca algo de sufrimiento para poder escribir y, en un poema que es una variación no del *Fausto* de Goethe sino del tema del *Fausto* de Goethe. Lo entendemos como un rasgo posmoderno, como lo plantea Hutcheon (1993: 188): «A través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia». Hay continuidad en escribir sobre el tema de Fausto y diferencia en la variación, pero además consciencia de la voz poética que la variación viene del tema y no, necesariamente, de la forma literaria, aunque para ser rigurosos, sin duda instala otra forma.

Es que esta imposibilidad de escribir marca el inicio del libro, el primer poema. También aparece en el segundo poema, específicamente; en la imposibilidad de escribir una tesis en «Tesis Doctoral» (Solórzano Alfaro, 2017: 13). Llama la atención ya que esta imposibilidad no solo aparece en el hecho de escribir poesía sino crítica, entonces iguala de

cierta manera esta imposibilidad tanto para la crítica como para la poesía. Luego, el libro será el despliegue de estas dos imposibilidades en el ejercicio de la metapoesía.

Además, este rasgo, la imposibilidad de decir, aparece en un poema del tramo final llamado «Los poemas de amor son ridículos» (2017:74); más puntualmente, en una de sus estrofas iniciales:

«A veces me siento a escribirte
versos como cuando fuimos adolescentes
y empezábamos a salir
y lo único que resulta
son lamentables odas de nada,
castillos de aire
vacíos.» (Solórzano Alfaro, 2017: 75).

A propósito de este poema aparecen los dos rasgos tratados; tanto la imposibilidad de decir como la insuficiencia del lenguaje. Veamos las dos estrofas iniciales:

«Es absurdo escribir
poemas de amor
cuando uno está enamorado
y es correspondido
o al menos cree serlo.
Es un sinsentido total
intentar versos
que en otras circunstancias
también te saldrían mal
cuando estando enamorado
sos incapaz de dejar caer
como un mazo
las palabras que necesitan caer
con toda la fuerza y la tristeza.

Es un lugar común,
perdóname,
pero no tengo nada que decirte.
Los poemas de amor
son pobres sustitutos
de la grandeza y de lo eterno.» (Solórzano Alfaro, 2017: 74).

Aquí también se dilucida una poética, que duda de las convenciones tradicionales, del poema tan grandioso como el amor mismo. Y se comprende al amor «como ese chunche

viejo de la poesía» (Solórzano Alfaro, 2017: 26). Es decir, algo que ha perdurado e la poesía y al que siempre se vuelve. Como hemos visto en el texto no hay imposibilidad de estar con la persona amada, no es un amor pasional sino tierno, relacionado con lo cotidiano, el que aparece. Funciona como la sabiduría que se encuentra después de que el arte y el lenguaje no pueden expresar ninguna verdad.

Esta sabiduría manifiesta en el amor tierno se expresa claramente en el poema «Matrimonio» (Solórzano Alfaro, 2017: 49). Lo vemos en estos versos retrospectivos: «La última vez ardió una pira, la primera un pozo de aceite hirviendo hizo explosión» (Solórzano Alfaro, 2017: 49). En esta mirada que inicia del pasado más inmediato al más lejano, vemos como se ha superado el amor pasional y queda otro tipo de amor. Además, en este poema aparece acompañado de la criticidad hacia las instituciones tradicionales a favor de grupos excluidos por estas se cumple una máxima barthesiana sumamente interesante «donde tú eres tierno dices tu plural» (Barthes, 2002: 281). Así de esta manera el amor tierno da el espacio para el tipo de amor disidente de las normas, es decir de la pluralidad y, el espacio para la crítica a estas instituciones que los han excluido atacando los cimientos del tipo de amor normativo. Como lo afirma Brigitte Vasallo (2018 :75):

«Esto cimientos son, por un lado, el sistema sexo-género binario que sustenta toda la estructura de co-dependencia reproductora entre los hombres y las mujeres a través de la romanización de los deseos y los afectos; y por otro lado, las dinámicas de jerarquización, la confrontación y la exclusión que sustentan el capitalismo afectivo. Esos son los cimientos los que tenemos que apuntar»

Si la ternura privilegia valores de cooperación como lo afirma Giovanni Beluche (2018:77) frente a las dinámicas de competencia y exclusión propiciadas por el capitalismo, en «Nadie que esté feliz escribe» (2017) se nota que la concepción del amor tradicional no permea sino se haya presente una concepción que incorpora la pluralidad y la aceptación de distintos tipos de amor que salen de la norma binaria o del desafío jerárquico.

Refiriéndonos a *el poema como poética*, en el uso de la poesía para la expresión programática, hallamos una interesante y productiva coincidencia con un poema de Antonio Martínez que es incluido dentro de los principales ejemplos de la metapoésía española: «Ni arma cargada de futuro / ni con tal lastre de pasado» (En Sanz, 2007: 103). Solórzano-Alfaro

(2017: 33) hace su propuesta, llamativa por su ingenio y la ridiculización de una máxima poética usando lenguaje vernáculo:

«y si así lo decidimos,
responsables seremos también
de cargar un jocote
con la dinamita pura
capaz de volar
los cimientos del futuro.»

Esta máxima va a ser fundamental en la poesía social, se encuentra en Jorge Debravo como hemos visto, pero es tal la influencia de estas máximas en la poesía costarricense que han perdurado hasta 2020 en poetas como José María Zonta (2020:), quien trata de dar pistas a una nueva generación de poetas, de una «nueva» poética para renovar la poesía costarricense con máximas sociales de transformación citando a Celaya y al mismo Debravo, criticando un supuesto ensimismamiento de la poesía. Lo que permite ver no un estancamiento como lo afirma el autor, sino una interpretación de lo poético en la que no cabe esta incredulidad en el lenguaje y el ensimismamiento. Además, de desconocimiento de la relación de temporalidad, entre la historia y la poesía. Dando cuenta estas tensiones de debates mayores entre literatura comprometida/esteticista o del giro referencial/endorreferencial Esta tensión también aparece en la poesía española, según Álvarez Ramos (2017: 43):

«En la década de los setenta los rasgos posmodernos se manifiestan de manera directa y nada equívoca, y podemos hablar, con pleno derecho, de una poesía posmoderna amparada por el apoyo de la crítica, que coincide en señalar una clara ruptura con todo lo anterior¹. Cano Ballesta, por ejemplo, reconoce que el movimiento novísimo “cobra verdadero y pleno sentido histórico dentro de la transición política española y como síntoma de la llamada postmodernidad” (2007: 16). García de la Concha (1986: 10-12), por su parte, señala una renovación temática y el uso de modos de enunciación diferentes de los periodos anteriores. Precisamente, dentro de los rasgos que caracterizan a este grupo poético², hemos de hacer especial mención, por su marcado carácter posmoderno, a aquellos que tienen que ver con el proceso creador del poema, y más concretamente a los relacionados directamente con la reflexión metapoética. A través de estos procesos somos conscientes de la actividad creadora del escritor, desde los ámbitos más intelectuales a aquellos más mecánicos y que están más relacionados con la técnica poética»

Así vemos el surgimiento de poéticas que tensionan los valores, en mayor o menor medida, con la poesía social e instalan poéticas relacionadas con una actitud crítica distinta ya no con la realidad social única y exclusivamente sino en mucho mayor medida con el lenguaje del poema.

Esta coincidencia del tema y uso del poema para una nueva poética, en «Nadie que esté feliz escribe» confirma la apuesta crítica respecto a las posibilidades del lenguaje y de las poéticas relacionadas con sus supuestas potencialidades. A esto se refiere Álvarez (2017: 52): «Se ha mutado el valor poético, la poesía ya no es, siguiendo la máxima de Celaya, un “arma cargada de futuro” ni tampoco “una estólida tienda de abalorios”, tan cercana a los primeros trabajos novísimos.» En estos versos del poema «Después de Saussure» del libro «Nadie que esté feliz escribe», nuevamente se nota el culturalismo ya que claramente hace referencia al lingüista del siglo XX y sus propuestas. Es tal la importancia que da la metapoésía al hecho de escribir, que se vuelve crítica respecto de Saussure, como si fuera un ensayo se permite el comentario. Lo explica Camarero:

«De hecho, la atención a la escritura no viene dada en Saussure por una motivación positiva de defender la escritura, sino con una intención focalizada de reducir su importancia frente a la lengua que, para él, constituía el auténtico y único objeto de interés del lingüista. Queda así expulsada la escritura del territorio de la lingüística moderna, y no precisamente por no constituir un objeto interesante, sino por el hecho de ser, en opinión de Saussure, una mera representación de la lengua como función subalterna» (2004: 51).

Pero esta característica no funciona, únicamente como crítica, de manera negativa: podemos encontrar propuestas respecto a la inauguración de nuevas poéticas en *Nadie que esté feliz escribe*. Superando no solo el emotivismo y lo social, sino un giro hacia la materialidad y la corporalidad:

«Cada vez me convengo más de que la poesía no guarda relación alguna con el “espíritu” o el “alma”. Al contrario, se trata de un asunto mental por un lado (en sentido neurológico: inteligencia) y de una experiencia física por otro. Al igual que en la música, en la escultura o en la danza, el cuerpo es el que experimenta, es el cuerpo el que se arroja al mundo, el que entra en contacto con eso que llamamos

“realidad”. Se trata de una manifestación concreta. Por ello, ciertas labores manuales pueden ser tan gratificantes y necesarias como la lectura. La poesía busca una conexión íntima y fundamental con los elementos primarios.» (Solórzano Alfaro, 2017: 27).

Si vimos que una de las críticas era el clímax de la materialidad del lenguaje. Aquí vemos como se propone una poesía conectada con el cuerpo, ya no con el alma ni con lo no palpable. Evidenciando la importancia del cuerpo en el proceso de creación poética pero también dando cuenta de un giro que pone al cuerpo como una instancia decisiva para la construcción del sujeto, como lo expone Retana (2018:14):

«Por tal razón, rastrear los mecanismos a través de ellos cuales se regulan las aperturas y cierres de los cuerpos equivale a cuestionar la soberanía del individuo y la filosofía del cuerpo en la que dicha soberanía se soporta (Segarra, “014, p.90). Si, como lo señala Michael Foucault, la Modernidad se ha encargado de invertir la fórmula platónica para hacer del alma la prisión del cuerpo (2009, p.39) ...Una tarea que se impone hoy es la de pensar las condiciones de posibilidad de esos trazados limítrofes.»

Esto también concuerda con la importancia del cuerpo en la construcción de la poesía escrita por presos en Guantánamo, como lo plantea Judith Butler (2010: 84-94):

«En estos poemas, el cuerpo es también lo que sigue viviendo, respirando, tratando de esculpir su aliento en la piedra; sus respiraciones precarias: puede ser detenida por la fuerza de la tortura que inflige el otro. Pero si este estatus precario puede convertirse en condición de sufrimiento, también sirve a la condición de respuesta.»

Además, claramente está inserta la idea de la poesía como producto de procesos mentales, vaciándola de la creación sentimentalista o del fervor optimista. Como versos finales de este poema, se concluye de manera irónica, usando nuevamente lenguaje vernáculo y degradando la poesía lejana a las sofisticaciones existencialistas:

«La verdad, la verdad, el asunto se resume así: por más existenciales que nos queramos poner, al final, la poesía no es otra cosa que una lucha contra la corrosión del comején» (Solórzano Alfaro, 2017: 28).

Vemos no solo como esta propuesta poética, está alejada de los valores sociales sino también a la sacralidad de la poesía modernista, no pone ni a la poesía ni al poeta en un altar característica fundamental de la poesía modernista en Centroamérica (Villalobos, 2016: 143).

El siguiente rasgo para tratar es *el poema sobre el poema*. Camarero (2014:10) lo define de la siguiente forma: «La ficción metaliteraria temática es aquella en que la obra de ficción hace referencia al universo literario en que se escribe la obra». Este principio está presente en el poema «La poesía como experiencia concreta» (Solórzano Alfaro, 2017: 27), donde claramente explica el escenario en el que aparece una revelación de tono ensayística sobre la poesía:

«No sé muy bien de donde vino la idea. Rondaba en mi cabeza desde hacía varias semanas. Tenía que ver con la idea de “lo físico”, de la poesía como algo concreto. Y justo en esos días Elsa emprendió una serie de tareas de remodelación en la casa. Yo, por supuesto, me puse a ayudar. El primer sábado, empecé por taladrar una tabla para colgar unas plantas, y mientras tanto pensaba en esto:» (Solórzano Alfaro, 2017: 27).

El escenario de revelación corresponde a actividades totalmente mundanas del que corresponden al trabajo físico, de las actividades cotidianas normales en un hogar que tiene las posibilidades económicas para una remodelación. Es decir, el contexto donde se desarrollan los poemas no es —y se percibe a lo largo del libro— de exclusión social, de marginalidad urbana ni rural. Puesto en otras palabras, no nos habla desde abajo, sino en condiciones de bienestar material donde hay posibilidades de tomar vino no solo en el presente sino con las posibilidades de tomarlo en el futuro (Solórzano Alfaro, 2017:15), viajar a Guadalajara (Solórzano Alfaro, 2017: 16) o un perro no solo bien alimentado sino con sobrepeso (Solórzano Alfaro, 2017: 47).

Además, encontramos otra de los temas del poema sobre el poema, no es la más común, Camarero (2014: p.10) la define así: «la ficción metaliteraria estructural es aquella en que la obra tiene como tema y pone al descubierto el proceso interno de su construcción, en concreto los mecanismos formales y estructuras narrativas que se convierten en tema de la obra junto a todo lo demás.».

Estamos ante el descubrimiento de la forma literaria por parte de la voz poética que, permite al lector ahondar en el conocimiento de escritura de la obra por un lado y, por otro, refuerza el sentido de construcción material de la obra. En el poema «Hormigueros (*Obvia metáfora entomológica*)» (Solórzano Alfaro, 2017: 52) la voz poética cuenta que al iniciar una labor doméstica de limpiar el jardín, específicamente eliminar varios hormigueros, imagina un poema que trate sobre los hormigueros y reflexiona sobre los poemas que hablan de labores cotidianas y al final rematan con alguna revelación, para que en el mismo poema, narrativo y en prosa, desde un escenario de trabajos hogareños ocurra la revelación que tanto busca, una metáfora que le permita comparar a los hormigueros y a la vida, aunado a eso, la voz poética ha revelado la misma estructura narrativa que sigue el poema:

«Muchos poemas empiezan con un hecho cotidiano y terminan con algo que creen es una revelación. O bien, terminan aceptando que detrás de ese hecho cotidiano no hay nada trascendente.» (Solórzano Alfaro, 2017:52).

Este poema se cierra con una metáfora obvia como revelación final: «Un hormiguero es un montón de tierra. Bajo el: la vida corre.» (Solórzano Alfaro, 2017:53). Esta revelación, sí un tanto obvia pero efectiva en el poema, ya había sido anunciada en el título, entonces efectivamente desde varios asedios al misterio textual se profundiza en el conocimiento del mismo texto, sus motivaciones, su contexto de creación y la estructura de este.

También lo entendemos como autoreferencialidad del texto ya que no es necesario ir a buscar la obvia metáfora fuera del texto sino en el mismo texto:

«Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, en un reciente libro, optan por una sencilla definición: Por autorreferencial entendemos aquel texto que produce sus propios referentes y que, en consecuencia, suspende aparentemente la referencia al “mundo real”» (Scarano, 2016: 8).

Este rasgo el descubrimiento de la forma literaria se halla, también, en el último poema del libro «Dame tu risa, precioso ángel, dame tu risa. (*Un último poema de amor*)» (Solórzano Alfaro, 2017: 77), aquí se encuentra el poema ordenado por las partes oficiales del discurso según la retórica: exordio, exposición, confirmatio y peroratio. Planteando un orden para el discurso que no necesariamente debe organizar la poesía, pero hace el

comentario de su construcción de sí mismo como un ente bifurcado entre la poesía y el discurso de ideas. Apareciendo una tipografía distinta entre el poema y el subtítulo que habla de lo que pasara en la estrofa.

Esta característica a la que nos referimos de manera de manera marginal, la relación del texto con el título o los subtítulos, nos permite enfocarnos en el último rasgo, *el protagonismo de la materia gráfica*. Para iniciar existen estrategias tipográficas y espaciales que aportan en la comprensión del texto. En «La poesía como experiencia concreta» (Solórzano Alfaro, 2017: 27) existe un uso tipográfico distinto entre la narración y la revelación, ambos son tonos distintos. El primero es una narración de tareas domésticas; el otro, un tono reflexivo teórico. Aparte de la tipografía no están alineados en el mismo margen de la página tratándose de dos registros distintos y dos niveles textuales facilitados por la organización del texto y los juegos tipográficos. Ambas características aumentan la percepción del texto como construcción en la página:

«Cuando de la escritura se trata no se puede obviar fácilmente la cuestión de la inscripción del signo sobre un soporte, sobre algo que es palpablemente material; no se puede dejar de lado el fenómeno de materialización de una entidad abstracta que necesita cristalizar y conformarse perdurablemente [...] de modo que podemos hablar ya de un objeto tangible e incluso transformable.» (Camarero, 2004: 71).

Además, este juego tipográfico y de orden en el texto se encuentran entre la persona para la cual está hecha la dedicatoria y uno de los personajes que aparecen en el texto. El nombre de la dedicatoria está en versalitas para luego aparecer en tres ocasiones como parte del poema y de distintos poemas. Se supondría que el nombre de la dedicatoria escrito en cursiva refiere a una persona que existe en el mundo y sin cursiva, a una persona del mundo literario, pero al ser el mismo nombre trastoca las fronteras entre la ficción y la realidad.

Si bien se hallan paralelismos en el contexto español que permitió hacer un cambio en la poesía de la década del 70, centrada en el lenguaje, con el contexto costarricense de finales del siglo XX que, también permite el movimiento metapoético a partir del siglo XXI, como lo son la crisis en las posibilidades del lenguaje, las promesas incumplidas de la modernidad literaria respecto al futuro, su enraizamiento en la historia.

También hay diferencias ya que la metapoesía costarricense, en el caso de «Nadie que esté feliz escribe» no pierde el lenguaje conversacional ni la enunciación del yo ni la cotidianidad, más bien se exageran. Son características constitutivas del poemario. Es que si estamos en el final de los tiempos cómo vamos a perder lo que importa la cotidianidad del hogar, ya poco importa el realismo urbano y sus decadencias sino el cobijo hogareño para enfrentar el fin del mundo. Celebremos lo que nos queda que no es poco, es lo más íntimo. Antes de que todo se acabe revelemos nuestros más íntimos secretos literarios.

Si, según Piglia (2016: 50-64), la vanguardia expande el campo de lo literario, de lo que se conoce por el canon y, además, por una literatura que socializa la lucha entre poéticas. En *Nadie que esté feliz escribe* se encuentran ambas características, primeramente, la expansión de lo literario ya que la ficción metaliteraria ahonda en otras posibilidades de la ficción relacionadas a la construcción de los propios textos y, por el otro, en repetidas ocasiones se critican poéticas que se relacionan con la fe en el lenguaje literario.

Además, se podría agregar, siguiendo a Piglia (2016: 63), que «si la vanguardia sería una respuesta formal a una situación histórica y política», la metaliteratura costarricense y específicamente *Nadie que esté feliz escribe*, es una respuesta a cierta situación histórica del país y la cultura. Uno de estos síntomas sería la relación decepcionante con la historia, contraria a la credibilidad de esta: «Sin duda la historia / es una pésima consejera.» (Solórzano-Alfaro, 2017:79)

Sobre el culturalismo presente en títulos, referencias, guiños, funciona como un eje transversal en muchos poemas. Y estamos frente a un escritor que concuerda con el autor posmoderno ideal de John Bart (en Quesada, 2009: 67-68):

«Mi autor posmoderno ideal ni repudia meramente ni meramente imita a sus padres modernos del XX, ni a sus abuelos premodernos del siglo XIX. Como la ha digerido, tiene la primera mitad del siglo XX más allá de su estómago, no sobre sus espaldas. Sin caer en solipsismos morales o artísticos, en trucos del oficio, frivolidades a lo Madison Avenue, o ingenuidad falsa o real, aspira a una narrativa que atraiga a más gente que las maravillas de las postimetrías del modernismo.»

Para confirmar esto encontramos en *Nadie que esté feliz escribe*, incluso guiños a la poesía visual y a las vanguardias latinoamericanas no solo por la forma altamente visual del poema «Guadalajara» (2017:16), sino por su reivindicación de la provincia frente a grandes

orbes y, nuevamente, en este poema su bagaje cultural: el personaje un escritor anónimo, lee un libro del escritor polaco Adam Zagajewski, recuerda a Octavio Paz. Estas características del poema concuerdan con algunas de las características planteadas por Julio Valle Castillo (2005:372-385) para la Vanguardia Nicaragüense como son lo son el cosmopolitismo, la experimentación y el indigenismo. El cosmopolitismo lo encontramos en la figura del viaje, en la lectura de un poeta polaco, y en la relación entre un polaco y uno mexicano. La experimentación al establecer el orden de las palabras de la primera estrofa como una pirámide y el indigenismo, justamente, en la primera estrofa que alude a las pirámides de México.

Y el poema remata, justamente en cómo se construye ese poema en la relación provincia-metrópoli, autores que hablan sobre la soledad y la poesía y la relación de esto con extrañar a su pareja.

Considerando el hilo amoroso en el libro *Nadie que esté feliz escribe* podría entenderse como un lugar común en la poesía, pero no es así, ya que el amor que aparece es un amor tierno, no es pasional y, creo que, justamente al ser un amor tierno que no lo consume todo para sí, como lo sería el pasional, es donde existe el espacio para la reflexión y para el comentario que existe en todo el texto. Incluso este vínculo amoroso permite consejos a la hora de escribir como «“No hace falta dar tantos rodeos”» (Solórzano Alfaro, 2017: 15), así entendemos el lenguaje del libro y el tipo de reflexiones de una apuesta teórica y poética muy interesante.

CAPÍTULO II

METALITERATURA EN *CUADERNO DE TOKIO* DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

II. Metaliteratura en Cuaderno de Tokio, de Horacio Castellanos Moya

2.1. Metaliteratura en la narrativa salvadoreña

Siguiendo a Camarero (2004: 7) que la metaliteratura depende de un cambio en la referencialidad de la literatura, un giro hacia la autorreferencialidad del lenguaje que, justamente por este movimiento, funda otro alternativo que analiza la literatura misma. Cuando este giro se manifiesta en la narrativa, específicamente en la novela, se le refiere como metanovela:

«Habría que añadir los elementos de la autoconsciencia, la develación del artificio narrativo y la peculiar relación que se establece con el lector, para obtener un bosquejo bastante aproximado de lo que concebimos como metaliteratura o metaficción y que, al manifestarse en el género novelesco, llamaremos metanovela» (Quesada, 2009: 15).

Esta relación entre autorreferencialidad y narrativa es de suma importancia, ya que tanto para Catalina Quesada (2009: 37) como para Graciela Ferrero (2013: 2) es en este género literario el que aparece el concepto para tratar de entender una serie de características literarias. Ambas autoras coinciden en que fue durante la década del 1970 cuando emergieron estos conceptos; Quesada (2009: 37) señala que fue William H. Gaas quien acuñó el término *metaficción* y Ferrero (2013: 2), por el diccionario que usa, considera que fue Serge Doubrovsky:

«El neologismo, cuya paternidad se atribuye a Serge Doubrovsky, designa a un texto ficcional en primera persona cuyo protagonista lleva el mismo nombre del autor editorial. Doubrovsky lo emplea por primera vez en un texto ficcional, *Fils*, de 1977».

Esto no implica que sea hasta la década del 1970 donde haya aparecido narrativa con estas características, lo que sí es cierto es que su presencia e importancia en la narrativa experimentaron un auge a partir de esta década. La misma Catalina Quesada apunta que ya *El Quijote* es un caso fundante en el mundo hispánico:

«Al adentrarnos en el recinto de la metaliteratura, al igual que al hacerlo en tantas otras cuestiones literarias concernientes a la modernidad en el mundo hispánico, es ya un tópico afirmar que todo estaba en el *Quijote*. En el ámbito del que aquí nos ocupamos, el de lo metaficcional, la afirmación se vuelve deslumbrantemente certera, pues, casi con total seguridad, no hay obra que explore el juego de lo literario dentro de la literatura de manera más recurrente, llevando al extremo muchas de las posibilidades metaficcionales y autoconscientes» (Quesada, 2009: 23).

La crítica utiliza el término para entender cierto giro en la referencialidad y sus características en la narrativa a partir de estos conceptos de la década de 1970. En el caso centroamericano, Alexandra Ortiz Wallner va a llamar la atención de cierto giro en la referencialidad, en la narrativa de los últimos 15 años del siglo XX, específicamente, en la novela:

«[...] su capacidad de hacer de sí misma una práctica autoreferencial devela que se encuentra en ella un discurso sobre la novela y sobre la literatura misma, una autoreflexión que no se muestra de manera explícita, sino que es escenificada a través de las diversas estrategias narrativas y textuales a que recurre» (Ortiz Wallner, 2012: 51).

Muchas de las características planteadas por la autora para el caso de la novela de finales de siglo, en Centroamérica, van a coincidir con las características de lo que entendemos por metaliteratura en esta investigación. Lo que sucede —y la autora lo afirma con claridad y perspicacia— es que este giro se hace de manera solapada, no de manera explícita. Además, para el caso que analiza la autora respecto a la literatura salvadoreña, el caso de *La diáspora* (1989), de Horacio Castellanos Moya, no se va a desestabilizar la frontera entre el pacto ficcional y la autobiografía, que sería otra de las manifestaciones del giro referencial que permite la metaliteratura. La autora plantea que este giro en la narrativa centroamericana, pero para nuestro interés salvadoreña, se debe a espacios sociales fisurados:

«[...] la transición de un periodo de represión y revolución hacia uno marcado por las imposiciones neoliberales y los efectos de la cuarta fase de globalización acelerada. El cese de los conflictos armados y el inicio de los esfuerzos de pacificación y democratización, pero muy especialmente las diversas miradas críticas sobre los procesos revolucionarios y las valoraciones del fracaso de las utopías van a ser los ejes determinantes para un cambio de perspectiva fundamental sobre el tiempo presente» (Ortiz Wallner, 2012: 50).

Esta serie de tensiones también van a registrarse —y constituir— la literatura y los procesos literarios ya que va a estar relacionada con un intento de superación y desgaste de un tipo de literatura que había caracterizada a la región. Esa tendencia ha sido designada como literatura social, literatura del compromiso o literatura de los conflictos armados y la Guerra Fría:

«Durante las décadas de 1960, 1970 y hasta inicios de los años ochenta primó en Centroamérica —como en todo América Latina— la concepción y definición de la literatura como arma ideológica de descolonización o como instrumento de cuestionamiento de la realidad social (ver Leyva 1995: 71,85; Zavala 1990) a partir de la segunda mitad de 1980 estos límites van a ser cuestionados por la ficción y la novela» (Ortiz Wallner, 2012: 50).

Además, esta superación y desgaste, específicamente se traducirá en un intento por trascender el espacio narrativo que había sido ocupado por el testimonio. Es así entonces como la autora explica el surgimiento de un tipo de novela con una autorreferencialidad solapada en El Salvador. Esto estaría relacionado, como consecuencia, con un intento de superación de un tipo de narrativa asociada a los valores sociopolíticos y laudatorios de los procesos revolucionarios. Podemos poner el ejemplo centroamericano, emblemático, de *La montaña es algo más que una gran estepa verde* (2007), de Omar Cabezas y, en el caso salvadoreño, de *Álbum familiar* (1982), de Claribel Alegría.

En ambas obras narrativas se percibe que hay una concepción del escritor que no tiene la neutralidad como un valor, sino el compromiso social y, además, vinculado a procesos de construcción de la conciencia socialista, militante y de la reivindicación de la literatura de denuncia social, concientización social y política, con un única voz dando la globalidad interpretativa generando empatía con las causas revolucionarias aunque para ser exactos en el caso de *Álbum Familiar* (1982) se separa del realismo como tal e incorpora elementos

mágicos y tanatológicos en la narración, separándose con esto de la tradición teórica del reflejo.

La novela que representará un cambio de esta tradición en la literatura salvadoreña, será *La diáspora* (1989):

«En este sentido, es posible ubicar la propuesta de lectura de *La diáspora* aquí desarrollada como parte de una cartografía narrativa que va proporcionando indicios de un cambio, de un desplazamiento desde la ficción. Las múltiples perspectivas que toman los personajes de *La diáspora* y el gradual proceso de desmitificación y abandono de “la revolución” y sus ideales que se va gestando a través de sus percepciones y voces, pone en evidencia la relatividad de las posiciones de lo alterno, lo subalterno y lo hegemónico en el caso en el caso de las voces noveladas. Así, ciertas literaturas nacionales como la guatemalteca, salvadoreña y la nicaragüense, especialmente a partir de su producción narrativa posterior al momento de incipiente modernización literaria y politización de la literatura y el arte, muestra tendencias que se inclinan por deconstruir, superar, o remantizar el espacio narrativo del testimonio» (Ortiz Wallner, 2012: 81).

Este cambio se materializó con preocupaciones estéticas del narrar, miradas múltiples y críticas que superan una única visión de los procesos revolucionarios y, además, acompañada de muchas reflexiones sobre el papel del arte, del escritor-intelectual en los procesos de la posguerra centroamericana, a finales de los ochenta:

«La novela, entonces, desintegra los vínculos entre literatura y revolución en la medida que fisura la noción canonizada del testimonio para, a través de la práctica escritural misma, restablecer el arte de ficcionar» (Castellanos Moya, 1993: 68).

Apareciendo una literatura que concentra las reflexiones del individuo no desde la conciencia política ni social, sino con una atención en el aparato ficcional, en el texto literario y no en la referencialidad o concordancia con las realidades sociales de un determinado momento histórico. Presentándose la autorreferencialidad de manera poco explícita y no fue hasta la segunda parte de la década de 2010, cuando apareció la autorreferencialidad explícita, lo que hemos llamado metaliteratura, como una reacción al testimonio en el caso salvadoreño y, con el mismo autor, en *Cuaderno de Tokio* (2015) y *Envejece un perro tras los cristales* (2019) donde será evidente y explícito el giro autorreferencial y metaliterario.

2.2. Metaliteratura y *Cuaderno de Tokio*

Cuaderno de Tokio (2016), de Horacio Castellanos Moya fue publicado por Editorial Huerders, en Chile. Este diario se abre con una pregunta: «¿Qué contar?» (Castellanos, 2015: 9). Esta interrogante nos refiere a una preocupación de la voz narrativa por la confección de un relato frente a la extrañeza que le produce Tokio: «Veo una masa amorfa, de rostros y nombres desconocidos, rótulos abigarrados y signos incomprensibles» (Castellanos, 2015: 9). El libro, en forma de diario, registra la experiencia de un escritor en una estancia de escritura de Japón. Está organizado en 309 anotaciones de tamaño variado donde la voz narrativa reflexiona sobre las imposibilidades de escribir un ensayo sobre el escritor Kenzaburo Oé y de escribir narrativa de forma sincera. El libro es una evidencia de estas dos imposibilidades y de las reflexiones de un autor que a pesar de no mostrar el nombre todo apunta que es sobre el mismo Horacio Castellanos Moya.

Desde la primera anotación vemos cómo en la voz narrativa aparece una preocupación sobre el acto de escribir. Esto lo lleva a la reflexión sobre cómo contar su experiencia. Concuerta con la definición respecto a la metanovela que brinda Quesada (2009:41): «Por esta circunstancia, decimos de la metanovela que 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». Para el caso de *Cuaderno de Tokio* (2016), la metaliteratura narrativa va a tratar sobre el proceso de construcción fallido de una novela y un ensayo, pero en esta ficción no pretende hablarnos de lo real sino, justamente, nos concentra en su artificio develando su proceso de escritura, eso sería lo metaliterario. O mejor dicho la ficción metaliteraria:

«La ficción metaliteraria da importancia al proceso de construcción efectuado en la obra por el autor (escritura) y por el lector (lectura). Además, permite que los mecanismos internos y los referentes más íntimos de la escritura queden al alcance y a disposición de los agentes que los producen y consumen. O sea que la ficción metaliteraria ha puesto al descubierto una nueva dimensión de la referencialidad y un modo diferente de establecer el vínculo entre la obra y el mundo, fijando de paso un modelo humanista en el que el hombre-autor y el hombre-lector se vuelven protagonistas de la ficción

creativa. En la ficción metaliteraria la realidad, por efecto de la endorreferencia, se desplaza de los sucesos relatados al hecho mismo de contarlos, o sea que lo real deja de ser considerado como foco de la atención y éste se dirige al proceso de la narración misma» (Camarero, 2014: 9).

La cita anterior nos permite apuntar hacia algunas características fundamentales de los textos metaliterarios. La primera sería que brinda una importancia mayor al proceso de construcción de la obra literaria, del mismo texto literarios, haciendo participe al lector del proceso íntimo de creación literario, tanto el autor como el lector participan del proceso, en tanto la escritura y lectura son procesos de relecturas de la misma obra y de otras obras. Como segunda característica sería el cambio de la relación obra-mundo, ya que la obra no hablaría del mundo, de su exterior, su referencialidad cambia al ser la misma obra literaria su referencia, su proceso de construcción. Así se deja de lado prioritariamente contar un hecho sino su narración se haya en cómo contarlo que otra vez nos lleva al proceso de la narración.

Entendiendo estas generalidades como constitutivas de la metaliteratura iniciamos de manera más operativa este análisis que trata de los temas metaliterarios presentes en el libro de Castellanos Moya. Horacio Castellanos Moya (1957) es un escritor salvadoreño, profesor de literatura en la Universidad de Iowa, USA. Autor de novelas como *La diáspora* (1989), *El Asco*. *Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013) y *Morongu* (2018). Además de la recopilación de artículos y ensayos en *La metamorfosis del sabueso* (2011) El acercamiento se realizará al libro *Cuaderno de Tokio* (2016) a través de una adaptación a la narrativa de los cinco núcleos temáticos propuestos por Pérez Bowie (1992: 239-247) para entender el fenómeno metapoético en la década del 70 en España. La adaptación es la siguiente:

Cuadro1. Adaptación para la narrativa de los cinco núcleos temáticos de Pérez Bowie.

Núcleos temáticos de Pérez Bowie	Adaptación a la narrativa
La insuficiencia del lenguaje	La insuficiencia del lenguaje
La imposibilidad de decir	La imposibilidad de decir
El poema como poética	La narrativa como poética

El poema sobre el poema	La narrativa sobre la literatura
Protagonismo de la materia gráfica	Protagonismo de la materia gráfica

Fuente: Elaboración propia, 2020.

El primer tema que identificamos en «Cuaderno de Tokio» se refiere a *la imposibilidad de decir*. Tal imposibilidad se plantea mediante la pregunta sobre la construcción de un relato, la interrogante acerca de qué contar frente a esta extrañeza que le produce la ciudad de Tokio. Además, esta imposibilidad se acrecienta, ya que tiene que desarrollar el texto por encargo en la estancia de escritura en la cual se encuentra el personaje. La voz narrativa se da cuenta que padece «sequía», una crisis de escritura que le impide tanto contar lo que ve, como su vida y, además, la imposibilidad de escribir un ensayo dedicado a la vida del escritor Kenzaburo Oé: «Me percaté de que padezco una crisis de estilo, traspíe de la sintaxis» (Castellanos, 2016: 12), afirma la voz narrativa como una revelación.

Estas dos imposibilidades, tanto de escribir narrativa como ensayo, permitirán la escritura metanarrativa que constituye este libro. Es decir, tanto la novela como la crítica no pueden resolverse satisfactoriamente por esta imposibilidad del escribir:

«Me resulta imposible volver a la novela. Releo lo que llevo escrito, barajo posibilidades, rutas a seguir y hasta me entusiasmo, seguro de que he encontrado el camino. Pero no casi de inmediato vuelvo a paralizarme, a sentirme lejos de ella, víctima de la indolencia» (Castellanos, 2016 :47).

Como hemos apuntado, se nota esta imposibilidad para escribir novela, pero también para escribir crítica. Esta imposibilidad de escribir un ensayo sobre Kenzaburo Oé produce en la voz narrativa una interpelación respecto a su desempeño en la escritura: «He perdido mi capacidad de concentración. Ninguna duda al respecto. Después de dedicarme a escribir el ensayo sobre Oé, no he alcanzado ni las cinco páginas» (Castellano, 2016: 79).

Estas dificultades lo llevan a vagar por las calles, donde aparecen reflexiones o lecturas que le dan un tono culturalista como «Buscar Petersburgo, del ruso Andréi Biely» (Castellanos, 2016: 25), citar a John Keats (Castellanos Moya, 2016: 24), recordar al Caín de Saramago o leer novelistas latinoamericanos como Rosero y Cozarinsky (Castellanos Moya, 2016 : 76). Este rasgo culturalista, entendido como la referencia a obras o autores internacionales, de la producción cultural, que realiza la literatura, en el fenómeno

metaliterario del siglo XX es parte del análisis propuesto en el artículo «La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional», de Francisco Rodríguez Cascante (2006), ya que implica una referencia culta que podemos relacionar propiamente con la práctica literaria del escritor.

También, se encuentra esta imposibilidad de escribir por haber perdido a una mujer: «Podría ser por el coño perdido» (Castellanos Moya, 2016: 47). Aquí vemos como sin pudor y con cinismo se refiere a una perdida posible que tiene como consecuencia no poder escribir, pero no es una perdida garrafal por el tono desinteresado con el que se refiere, no hay tragedia sino mero rebajamiento corporal. Aparece nuevamente un rebajamiento de la figura de la mujer amada anteriormente convertido en desprecio: «Reconocé cómo las has visto, lo que en verdad piensas de ella. Descubre que la desprecias y que estás aferrado a ese desprecio» (Castellanos, 2015:26). Este rebajamiento es constante en el texto, no se idealiza la figura amada y se sale del amor idealizado. Además, se comparte esta intimidad emocional sin moralismo respecto a las emociones, fundando un sujeto fragmentado en muchos sujetos³.

Relacionado con la imposibilidad del decir, se halla el segundo tema: *la insuficiencia del lenguaje*. El agotamiento de la fe en las capacidades del lenguaje para aprehender el mundo y sus posibilidades de reivindicación social se hayan volcadas hacia la propia voz narrativa de manera ambivalente. Por un lado, la credibilidad en el lenguaje se ha volcado al sujeto y la voz narrativa afirma: «Sólo mientras escribes logras un poco de sosiego, vuelves en ti, en lo que alguna vez fuiste. Te gusta preguntar el porqué. Mejor abre una ventana» (Castellanos, 2016: 52). pero también está presente la incredulidad en la posibilidad de comunicar ideas por parte de la voz narrativa. En *Cuaderno de Tokio* se configura un intelectual, un escritor que siente pudor y ha dejado de creer incluso en sus propias ideas u opiniones: «Tener opiniones y querer pregonarlas me hizo sentir imbécil» (Castellanos, 2015: 10).

Esta posición de la voz narrativa, del escritor en *Cuaderno de Tokio* difiere radicalmente de la predominante en la literatura previa. Los intelectuales de *La Diáspora*

³ «— ¿Cómo puedes tratar de tan mala manera a la persona que supuestamente más has querido en los últimos años? ¿De veras la amabas?

—Hay uno dentro de mí que no la quiere nada, que busca macharcarla y luego deshacerse de ella.

— ¿Uno dentro de ti?

—Varios.» (Castellanos, 2015: 37)

(1989), no se sentirán como imbéciles dando sus opiniones críticas, más bien se muestran deseosos de dar a conocer y difundir sus puntos de vista y de debatir. Haciendo de esta novela, en la diversidad de voces y puntos de vista que construyen el relato, un texto crítico que se ha entendido dentro de la tercera tendencia de la novela de los procesos revolucionarios, justamente su fase crítica⁴.

Lipovetsky (2002: 41) entiende la posmodernidad como un paso más en la escalada de personalización, entendida como un proceso que aumenta el individualismo y se dedica al autocomplacimento de los deseos de los individuos por medio de una serie de combinaciones de productos y ofertas que brinda el mercado, esto lo llama *self-service* narcisista y combinaciones caleidoscópicas indiferentes. Esto incidiría que las preocupaciones sociales de justicia y bienestar se dejen de lado para las satisfacciones individuales. Las decisiones o aspiraciones se definen de manera personalísima y no sopensando las mayorías ni la justicia social. Esto lo notamos en «Cuaderno de Tokio» (2015) ya que la credibilidad del lenguaje se ha movido de sus fines sociales a fines individuales, de autosatisfacción. Además, se acompaña en la renuncia a la pregunta, a la revelación por medio del preguntar sino del sentir la brisa que anuncia la voz narrativa en «Cuaderno de Tokio» (2015) anteriormente. Este giro narcisista del lenguaje también se nota en los fines de la escritura cuando la voz narrativa se pregunta: «¿Por qué gastas tanto tiempo esperando que tu contemporaneidad te reconozca? ¿Tan bajo has caído?» (Castellanos Moya 2015: 67). Aquí claramente vemos un fin de autoservicio del lenguaje, ningún fin social del mismo y, esto es porque cuando aparece algún contexto social que podría necesitar de reivindicación, aparece en la voz narrativa como resignación en el recuerdo, en el proceso de construcción de la memoria individual: «Una sociedad que ha convertido el crimen en su principal valor. De ahí vengo» o el vínculo de la memoria con las cosas personales:

«Son tres calzoncillos que me regaló doña G, la amiga de mi madre, en San Salvador. Sucedió hace diez años. Los recibí con un poco de altanería, porque me parecieron feos, baratos. Fueron hechos en la fábrica de doña G. Siempre los miré con cierto desprecio. Hasta hoy, cuando me doy cuenta de que son los más viejos que tengo, los que más me han durado. Han recorrido conmigo medio mundo, literalmente, y han dejado el camino a todos los demás

⁴ Al respecto de las tres tendencias de la literatura de los procesos revolucionarios se puede ver Wellner, 2009: 70.

calzoncillos que existían cuando ellos llegaron. Ahora cuelgan de un alambre frente a mi ventana, bajo el sol y la humedad de Tokio» (Castellanos, 2015: 20).

En *Cuaderno de Tokio*, estos contextos centroamericanos se han dejado atrás, no son parte del presente y, ahora, el contexto de la voz narrativa es otro lejano al de la violencia sino el del respeto de la sociedad japonesa⁵:

«Leo en una revista mexicana el artículo de un colega en el que afirma que muchos japoneses usan tapabocas de gasa para protegerse de las alergias primaverales. Una verdad a medias. Lo usan en todas las estaciones, y desde el momento en que salen a la calle, como protección ante los gérmenes, es cierto, pero en especial como gesto de respeto para no contaminar con sus propios virus a los otros. La obediencia y el respeto son el pegamento de esta cultura. Prueba de ello es que yo también me he disciplinado: ahora que padezco esta gripe salgo a la calle embozado» (Castellanos, 2015: 70).

Aquí, también se identifica el comentario crítico respecto al artículo, la insuficiencia del lenguaje académico para dar cuenta de las realidades culturales. Realidades culturales que se relacionan de manera peyorativa por las dinámicas de centro-periferia: «Los vagones son nuevos, limpios, impecables. Solo los usan diez años. Después se los venden al metro de Buenos Aires» (Castellanos, 2015: 19).

Además, esta insuficiencia del lenguaje no solo aparece como una crítica a ciertas formas de la escritura académica, sino que, también, se nota con una pregunta sobre la incredulidad total a manifestar las ideas qué la voz narrativa tiene del mundo en un *blog*:

«Debería tener un blog para dar a conocer lo que opino del mundo. ¿Valdrá la pena? ¿No será esa una evidencia de que me he salido del eje? Lo cierto es que me gana la pereza, la abulia» (Castellanos, 2016: 58).

⁵ La voz narrativa nos indica que vive en una sociedad donde el orden y el respeto hacia las otras personas es muy importante: «Las reglas de silencio son estrictas: sé que tengo vecinos solo por el ruido que hacen al abrir sus puertas» (Castellanos, 2015: 10). Este orden no solo se ve en «Cuaderno de Tokio» (2015) en los ámbitos privados sino en los espacios públicos: «R me advierte que la ley es tremenda, que por nada en el mundo se me vaya a ocurrir tocarle las nalgas a una niña en el metro» (Castellanos, 2015: 12). Como podemos ver no es casualidad la advertencia a un latinoamericano respecto a ciertas prácticas de acoso callejero.

En esta insuficiencia del lenguaje, incluso para la sanación personal, dudando de la función catártica de la escritura, aparecen otras alternativas: el humor sería una posibilidad: «¿Por qué no intentar el humor? Si te ríes de ti mismo es porque te has aceptado y cualquier curación parte de la aceptación. Aleluya» (2016: 55). Aquí el humor aparece como una forma para la sanación personal, que no se puede alcanzar mediante la escritura, así el humor aparecería como un ahorro de energía en el acto de escribir que de todos modos no puede darle certeza a la voz narrativa, pero sin duda es un humor que puede disfrutarse en la individualidad como lo afirma Georges Minios (2018:331) respecto al humor según Freud:

«Entre las piezas del arsenal de defensas psíquicas contra el dolor, Freud enumera la neurosis, la locura, el éxtasis, la embriaguez, el repliegue sobre sí mismo. El humor es el arma más refinada ya que, contrariamente a las otras, mantiene la salud psíquica y la equilibra, además de ser fuente de placer.»

Claramente el dolor que podría solventar en este caso, es la neurosis del escritor, preguntarse repetidamente ¿podré volver a escribir? No es la única certeza que aparece como posibilidad. También aparece el silencio, la ausencia de lenguaje como otras de las maneras de solventar esta incredulidad en el lenguaje y también la imposibilidad del decir: «En el silencio, ¿qué quedaría de ti» (Castellanos Moya, 2016: 38) y la importancia de la experiencia personal ya que el lenguaje no logra dar cuenta de la complejidad de la percepción: «Ciertas percepciones no pueden ser mencionadas, no pueden ser alcanzadas por las palabras. El intento de nombrarlas es inútil» (Castellanos, 2015: 17).

Esta incredulidad se manifiesta con la exploración de otros géneros, por parte de la voz narrativa, como podría ser el cuento: «Y si volviera al cuento, con humildad, con sentido del placer, ¿recuperaría la identidad perdida?» (2016: 72). Notamos como la pretensión de solventar estas imposibilidades siempre está orientada para fines personalísimos, narcisos: «el narcisismo no significa la exclusión del otro, designa la transcripción progresiva de las realidades individuales y sociales en el código de la subjetividad» (Lipovetsky, 2002: 71). Aquí notamos como hay un cambio respecto a la narrativa social centroamericana donde los fines del escribir son para la reivindicación social de la justicia:

«—Váyase y escriba todo lo que ha visto, todo lo que ha vivido. Cuéntelo usted. Se lo prometí, dándole seguridades de cumplimiento.»

—Como usted, yo también me voy me largo. El cariño a la humanidad me ha envenenado: no tendré tranquilidad hasta que se acabe la injusticia.» (Quintana, 1985: 130).

Bananos (1985), de Emilio Quintana sería un ejemplo de cómo la escritura y sus fines están relacionados con problemáticas sociales y, además, la creencia que el lenguaje puede dar cuenta de la realidad social y transformar la conciencia de los lectores. En *Cuaderno de Tokio* no aparece la afectación por las injusticias que se sufren en algunas sociedades, sino más bien el miedo a la afectación del otro: «Pero tienes miedo. Te aterra la aventura de convertirte en otro» (Castellanos, 2015: 23). Concuere con una de las características del sujeto del iluminismo burgués que plantea Adorno y Horkheimer (2008: 18), aquel «que no puede perderse en la identificación con otro, sino que se posee de una vez para siempre, como máscara impenetrable».

La representación literaria del pseudointelectual aburguesado aparece con fines muy distintos a la transformación social. Lo vemos en este reclamo que se hace a sí misma la voz narrativa: «Te dedicas a escribir cartas, a responder comentarios, a satisfacer las peticiones de los que te adulan. ¿Imaginaste alguna vez que terminarías así?» (Castellanos, 2015: 51).

En estos fines personalísimos que plantea la voz narrativa en «Cuaderno de Tokio» se dilucida el tercer tema metaliterario presente en el texto, este sería *la narrativa como poética*. Es decir, en el uso del texto narrativo para proponer un tipo de definición estético-literaria. En este caso la voz narrativa ansía recurrentemente una «poética auténtica» que deje atrás el ego por medio de algunas formas literarias breves: «Te has inflado. Quieres la gran obra. En tus novelitas breves eres más auténtico» (Castellanos, 2015: 38).

Con una mirada crítica no omite socializarnos un tipo de disputa poética, relacionada, justamente con los fines, afirma: «Cada vez estoy más convencido de que Oé ha ejercido su oficio de escritor de tal forma que yo soy su antípoda» (Castellanos, 2015: 50). Confirmemos esta renuncia al ego y a los proyectos y al acogimiento de la incertidumbre⁶ que propone que propone un autor como Yoshida Kenko y, que la voz narrativa cita. Claramente la entendemos con una tensión entre poéticas.

⁶ «“Lo más precioso en la vida es la incertidumbre”. El compañerito Kenko, con sus ensayos sobre el ocio o la pereza, me acompañarán estos días.» (Castellanos, 2015: 29)

«Una vez que un hombre comprende la fugacidad de la vida y decide escapar a toda costa del ciclo de nacimiento y muerte, ¿qué placer puede obtener de servir diariamente a un patrón o de impulsar proyectos para beneficiar a su familia? (Kenko)» (Castellanos, 2015: 32).

Si el ejercicio de la escritura lo vemos relacionada, en la voz narrativa, a la satisfacción personal, a la vanidad y al ego, aquí nos presenta un autor asociado a otro tipo de poética. Dilucidando cierto tipo de confrontación con otras poéticas, por ejemplo, con la poética que «trataba de desarrollar un arte específicamente proletario que organizaría las ideas y los sentimientos de la clase trabajadora en relación con metas colectivas más que individuales» (Eagleton, 2013: 95).

Además, también se nota una poética relacionada con el silencio, con la intención de acallar el ego y el ruido interno para poder escribir: «Lo que te bloquea, lo que te impide escribir lo que podrías escribir, no es el ruido de afuera, el tiovivo de imágenes que deslumbran, sino el ruido de adentro, tu propio bullicio inútil e inmovilizador» (2015: 64). Aparece en la voz narrativa una asimilación de religiones orientales que buscan acallar el pensamiento y se concentran en el desprendimiento del ego y del ruido interno, justamente esto aparece en Japón. Otra de las características de esta poética que se halla en el libro sería la importancia del cuerpo que se relaciona en una ciudad y esto tiene consecuencias con la forma de la escritura.

Con Judith Butler (2016: 27), sabemos que el cuerpo se sostiene o no en las tecnologías, las estructuras con las que se establecen relaciones personales, es decir para la autora la aparición del discurso no supone un desplazamiento del cuerpo sino más bien el cuerpo y su relación con las estructuras, las tecnologías, las instituciones, el espacio físico, permiten que estas actúen en el discurso. Además, también apunta Butler (2012: 17) que este contexto condiciona la forma de las problemáticas. En «Cuaderno de Tokio» la problemática mayor es el escribir en un contexto específico donde está apoyado el cuerpo:

«Todo a escala reducida. Una gran ciudad donde todo lo personal es a escala bonsái, como si la intención fuera hacer al hombre cada vez más pequeño. Escribes como si estuvieras preso en una pequeña celda. Tienes que buscar las posiciones más insólitas para poder escribir. Y lo haces sin comodidad. Tu escritura será reflejo de ello» (Castellanos, 2015: 15).

Resultante interesante esta propuesta ya que establece una relación fundamental con el cuerpo situado en un contexto social específico. De esta manera está lejano a una explicación de la escritura respecto a la catarsis, la emotividad o el genio creativo, sino relacionada con el cuerpo situado en un tipo de contexto de orden, no solo social sino estético. Además, aparece una crítica que relaciona lo personal con escalas mínimas ingenieriles. Respecto a estas reflexiones estéticas, también aparecen como el cuarto de los temas en «Ciudad de Tokio», *la narrativa sobre la literatura*. Camarero (2014: 10) define esta cuestión en los siguientes términos: «La ficción metaliteraria temática es aquella en que la obra de ficción hace referencia al universo literario en que se escribe la obra».

Para este caso encontramos el contexto del surgimiento de una escritura ensayística relacionada con la cultura japonesa: «La ceremonia del baño japonés merece un ensayo aparte: una práctica tan reveladora de su cultura como el desayuno con pescado» (Castellanos, 2015: 46). Aunque con mayor claridad se nota en este párrafo:

«He terminado *A Healing Family*, de Oé. Por alguna extraña asociación, me hizo recordar mi primera publicación, la primera vez que vi un texto mío en las letras de imprenta. Fue en San Salvador, quizá en 1976. El poema se titulaba “El Hatillo” y un fragmento fue publicado por MHM en la página literaria que semanalmente editaba en el diario *El Mundo*. ¿Cómo se llamaba esa página?... En “El Hatillo”, y en las condiciones de su publicación, estaban en germen mis mundos literarios, mi permanente contradicción» (Castellanos, 2015: 50).

Aquí vemos cómo la voz narrativa nos muestra un escenario en donde aparece el recuerdo de su primer texto publicado, el inicio de su carrera literaria y comenta una de las características de su literatura, la contradicción, según lo advierte la voz narrativa. Además, alude a otros aspectos del universo literario en que se escribe este diario, por ejemplo: «Noche de escritores en la embajada mexicana. Dos de ellos se presentaron como discípulos de Octavio Paz. No heredaron su talento, solo el amaneramiento en la voz y los gestos» (Castellanos, 2016: 66). También, con tono humorístico se habla a sí mismo: «Si te vieras el rostro cuando escribes, las maromas de tu mente convertidas en gestos, muecas, poses, no escribirías lo que escribes.» (Castellanos, 2015: 77). Apareciendo un tipo de risa que duda del proyecto civilizatorio del lenguaje, del sentido de superioridad intelectual del escritor centroamericano de finales del siglo XIX, según Carlos Villalobos (2016:145) «la figura del

escritor como un ilustrado de dotes culturales». Aparece esta risa, que Georges Minois (2018:340) explica

«La risa, la diabólica risa, viene con la inteligencia de que los motivos de la comicidad aumenten según el grado de civilización. Cuanto más civilizado es el hombre, más razones tiene de creerse superior, y mayor conciencia del abismo que existe entre su grandeza y su miseria»

Aparece un humor constitutivo de la metaliteratura, el humor meteliterario que se burla las concepciones estéticas tradicionales denostando la figura del autor encumbrado por el ejercicio de la escritura.

Otras de las formas de la narrativa sobre la literatura consisten en las reflexiones teórico-literarias respecto de las obras, por ejemplo: «La idea de la redención en Oé es cristiana. Sus referentes literarios son Dante y Blake. Y detrás de la aceptación de su destino podría estar muy bien el libro de Job» (Castellanos, 2015: 46). Aquí se nota una reflexión estética respecto a la propuesta del escritor Oé, una reflexión muy provocativa, ya que alude a la influencia cristiana de un escritor japonés. Aunado a esto un comentario respecto a la obra de Pablo Tarso: «El estilo de Pablo Tarso, pese a las exaltaciones y la grandilocuencia admonitoria, es el estilo de un hombre quebrado» (Castellanos, 2015: 82).

No solo aparecen reflexiones críticas de la literatura sino también citas que acerca de los secretos de ser autor de literatura, aparecen en inglés con una nota de traducción por parte del editor:

«*El secreto de ser autor consiste en una música constante e involuntaria del alma. Si no existe, un hombre sólo puede “hacer se sí mismo un escritor”. Pero no es un verdadero escritor. Algo fluye desde el alma. Eterna y constantemente. ¿Qué? ¿Por qué? ¿Quién sabe? El que menos lo sabe es el escritor (N. del E.)» (Castellanos, 2015: 20).

Este recurso de incorporación de la traducción y la nota explicativa llama la atención en la artificialidad del texto como tal, separándose del realismo⁷:

⁷Aparece también como una traducción de una cita tomada de una carta de Jonh Keats que equipara a la vida de los hombres con la vida de los personajes: «*” La vida de un hombre valioso es una alegoría continua, y muy pocos ojos pueden ver su misterio: es una vida como las escrituras, figurativa”» (John Keats en Castellanos, 2015: 24)

«El realismo literario es, más que un arte mimético, un arte del enmascaramiento ficcional de los textos [...]La metaliteratura se subleva contra esa impostura, con recursos desenmascaradores, dejando al descubierto las estructuras narrativas y llamando la atención sobre la ficcionalidad textual, haciéndole ver que lo que lee es literatura» (Quesada, 2009: 56).

El tema de la narrativa sobre la literatura, aparece en un género como el teatro donde se la voz narrativa hace el comentario respecto a la obra vista:

«Tarde de teatro en el Kabuki-za, en la zona de Ginsa. C pagó las entradas. La función constataba de dos obras: una historia de fantasmas y la otra, de guerra. Ambas tradicionales, simples. Actitudes melodramáticas, gestualidad, exagerada, vestuario impresionante y lo ceremonioso permeándolo todo.» (Castellanos, 2015: 27).

Además, encontramos otra, no es la más frecuente, que Camarero (2014: 10) la define así: «la ficción metaliteraria estructural es aquella en que la obra tiene como tema y pone al descubierto el proceso interno de su construcción, en concreto los mecanismos formales y estructuras narrativas que se convierten en tema de la obra junto a todo lo demás». En el siguiente párrafo vemos este tipo de rasgo metaliterario, la voz se refiere de manera autoreferencial al propio texto, lo hace de manera crítica con respecto a otros libros del mismo autor:

«Solo el extremo amor a ti mismo te hace suponer que estos apuntes tienen el mismo valor literario que los que escribiste cuando no eras nada y la escritura lo era todo. Ahora tú eres todo y tu escritura, una mierda» (Castellanos, 2015: 61).

Aquí aparecen varias autorreferencialidades: por un lado, el amor hacia la voz misma y la interpelación de la misma voz narrativa para consigo; y por otro, la autorreferencialidad a otras obras del mismo escritor y, además, el comentario a propósito de la forma en «apuntes» del mismo libro «Cuaderno de Tokio» que tiene la forma de anotaciones breves y no de la prosa novelística. Es recurrente en el libro que se hagan relaciones favorables con las formas breves y la autenticidad del escritor.

En Cuaderno de Tokio este giro, por el que el escribir literatura no es un tema menor en la literatura sino es el foco de atención de la misma narrativa, llevando a continuas reflexiones de los géneros literarios, socialización de disputas entre poéticas, develación de las estrategias de escritura, los escenarios de aparición de la creatividad o las sequías y frustraciones del escritor e incluso traducciones donde el escritor-personaje muestra sus muchas facetas implicando que le lector participe de los procesos de construcción y decepción de las obras literarias, aumentando el conocimiento de las personas lectoras de muchos aspectos del campo literario y de la escritura como tal. Esa necesidad que padecen los escritores de reinventarse para escribir otro libro:

«No quieres partir, pero tienes que partir. ¿Habrá una misión, algo por hacer? Lo que has perdido en ambición lo has ganado en vanidad. Deberías guarecerte; luego tratar de reinventarte» (Castellanos Moya, 2015: 85).

Es esta reinención literaria, que nos habla la voz narrativa en «Cuaderno de Tokio» (2015), que está sucediendo en el texto metaliterario, la insuficiencia del lenguaje para explicar y transformar la realidad representa una reinención en la narrativa del autor, aunado a esto el padecimiento de una crisis narrativa y ensayística que, justamente, es la que permite el narrar metaliterario permitiendo ahondar en crítica de otras poéticas e incluso que aparezca el humor y la burla de la figura del escritor ilustrado, la burla hacia el mismo oficio por medio del humor metaliterario.

CAPÍTULO III

**LAS CORRESPONDENCIAS DEL ESCRITOR-INTELECTUAL Y LA
LITERATURA EN LA METALITERATURA CENTROAMERICANA: *NADIE QUE
ESTÉ FELIZ ESCRBE Y CUADERNO DE TOKIO.***

III. Las correspondencias del escritor-intelectual y la literatura en la metaliteratura centroamericana: *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio*

3.1. Generalidades de la noción de escritor-intelectual y la literatura en la literatura Centroamericana

Se repensará esta historia siguiendo dos ideas de Mabel Moraña (2004 :170) por un lado tomando en cuenta el problema más amplio de la universalidad y el occidentalismo, que atañe a la inscripción de América Latina en el contexto internacional y por otro la consideración de los cambios del intelectual en la región, en este caso los escritores. Para Moretti «La imagen del autor es un constructo del propio discurso teórico de la literatura» (En Villalobos, 2016: 13). Para Carlos Villalobos la imagen del escritor a finales del siglo XIX va a estar relacionada con dos figuras que toman espacios importantes por un lado el «El autor ungido: los amantes de la musa» (2016: 143) y por el otro «El autor autoritario: los letrados del poder» (2016: 145).

En el primero, el escritor va a ser un ser distinto al del grueso de la población debido a que fue escogido por la inspiración para comunicar ideas sublimes que generan elogios y un sitio de honor. Para el segundo caso este sitio de honor se mantiene, pero ya no por un designio metafísico sino porque el escritor muestra sus dotes culturales no de la cultura popular centroamericana sino sus conexiones y el manejo que tiene de la alta cultura europea. Además, con puestos de relevancia pública.

Teniendo estas dos ideas presentes es que también podemos entender el escritor que se configura en la vanguardia nicaragüense, por un lado, intelectuales telúricos, bien cercanos a la tierra, como un gesto que desprecia los designios metafísicos, pero por otro, críticos de la idea de alta cultura sino más bien concentrados en recuperar la historia autóctona ese que se urde en la vida cotidiana del campo. Esta necesidad de encontrar su propia poesía frente a

una sin historia queda clara en el punto número cuatro del *Primer Manifiesto: Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*:

«El movimiento de investigación tiende a descubrir y sacar a luz toda manifestación artística nicaragüense del pasado, que pertenezca a la veta pura de nuestra tradición nacional, movimiento que supone la antiposición de combatir toda manifestación del pasado que es espuria, hechiza, estéril, en una palabra, académica.» (Schwartz, 2002 :239).

Este intelectual se muestra reacio a las formas artísticas de afuera y privilegia la vida propia del país centroamericano y no la cultura letrada europea. Además, quiere resaltar un pasado autóctono y su relación con las obras a diferencia de las obras importadas donde no hay raigambre cultural ni histórica. Sin duda se urde un escritor- intelectual distinto preocupado por conocer y vivir la historia autóctona y conocer el pasado colonial de forma crítica ya que también es un intelectual que toma postura frente a las injusticias de los indígenas, por ejemplo. O evidenciando una Nicaragua multicultural en los rasgos de la vanguardia que nombra Valle-Castillo (2005: 385-389) como neopopularismo, indigenismo y negrismo.

Otras de las nociones del escritor en Centroamérica que trata Villalobos corresponde a lo que él nombra como «El autor comprometido: la palabra y el fusil» (2016:). El autor plantea que el modelo de escritor ilustrado empezó a resquebrajarse a partir de los movimientos de huelgas contra las bananeras en El Salvador en 1944, Costa Rica en 1948 y la Revolución Guatemalteca de 1944, entre otros hechos relevantes. Compartimos con el autor que son movimientos que abren y permiten el tipo de escritor comprometido, pero, de la forma que entendemos la vanguardia en Nicaragua justamente esa posición del escritor ilustrado se venía criticado fuertemente desde mediados de la década del 20, por ejemplo. Esto no opaca la renovación de las funciones del escritor, en este caso las del escritor comprometido ya que como lo afirma Villalobos se construye la imagen, “el del escritor con consciencia que, a partir de una ética personal, se compromete con las causas sociales” (Villalobos, 2016: 146). Gláudia Gilman va a referirse a este fenómeno como la doble politización de los escritores:

«La posibilidad de conciliar una agenda cultural con una agenda política y “revolucionaria” en momentos en que la lucha armada era formulada como la única vía hacia la revolución problematizó, empero, la noción de *compromiso*, que había operado como una consigna ambigua que daba cuenta de la doble valencia de la politización de los escritores: la que la vinculaba a un “hacer en la obra” y la que vinculaba a un “hacer en la sociedad”» (Gilman, 2003: 371).

Sobre esta noción de escritor-intelectual volveremos en el siguiente apartado debido a que resulta vital ahondar en este modelo para esta investigación. Para concluir las nociones sobre el escritor-intelectual en Centroamérica. Villalobos nos refiere por medio de una metáfora culinaria como el «Menu», una catalogo variado de formas de autoría que convergen e interactúan a finales de la década del noventa y durante el siglo XXI. Aquí claramente hay un contacto con lo que afirmaba Lipovestky (2002:18) de la posmodernidad como la proliferación de opciones a la medida usando por cierto una metáfora de la misma naturaleza que Villalobos, «a la carta» (Lipovetsky, 2002:19). Esta manera de entender el autor enmarcada en la modernidad y la posmodernidad también puede usarse de manera general:

«Si en la época moderna el sujeto enunciador de la lírica era un demiurgo que ubicado en su pedestal enunciativo se proponía un proyecto épico y pedagógico, una búsqueda del convencimiento, o una automodelización discursiva en primera o segunda persona gramatical, la voz lírica del conversacionalismo posmoderno asume frecuentemente la tercera persona y narrativiza, construye historias donde participa como testigo o protagonista, pero esta estrategia implanta un distanciamiento con las pretensiones modernas y, por otra parte, busca deconstruir la figura autotélica de la lírica.» (Rodríguez, 2008:14).

Pero la discusión sobre la imagen del escritor no termina ahí, Villalobos (2016:153) plantea una serie de opciones para estudiar cómo se ha comportado la construcción de la imagen del escritor a partir de otro tipo de literaturas como la testimonial y sin duda esta investigación colabora a esa historia dando cuenta del escritor-intelectual en la metaliteratura en Centroamérica.

3.2. Las correspondencias del escritor-intelectual a partir de *Nadie que esté feliz escribe* de Gustavo Solórzano-Alfaro (2017) y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya

Si como afirma Claudia Gilman (2003: 374) «la historia intelectual y la historia literaria estuvieron fuertemente interpenetradas, al punto que a cada momento de la historia intelectual corresponde un momento particular de la historia» nos preguntamos ¿cuál es el intelectual que aparece en el fenómeno metaliterario centroamericano? Gilman (2003: 59) afirma que la noción del intelectual que se urdía entre la década del 60 y el 70 en Latinoamérica pasaba por entender al intelectual-escritor como un agente de la transformación radical de la sociedad. Esto no sucede así en el fenómeno metaliterario, el escritor-intelectual que aparece en *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* es un tipo de escritor que, mayormente, está concentrado en proyectos individuales. En *Nadie que esté feliz escribe* las preocupaciones de la voz poética pasan por «componer dos o tres versos memorables» (2017: 11) o por preocupaciones familiares que brindan un ambiente hogareño tierno. En *Cuaderno de Tokio* aparece un escritor-intelectual preocupado por «Qué contar» (Castellanos Moya, 2015:13), por sus crisis de sequía para escribir y aparece la preocupación por un amor que tampoco brindó certezas. Caso contrario al escritor de *Nadie que esté feliz escribe* que sí encuentra en el matrimonio certezas.

Las preocupaciones de este intelectual-escritor ya no son la protesta ni la crítica que entendía la literatura como una forma que facilitaba el cambio social (Gilman; 2003: 75) sino preocupaciones muy individualizadas. Este cambio lo registra Lipovestky como un tránsito del modernismo al posmodernismo, ya que para este autor: «El modernismo es la importación del modelo revolucionario a la esfera artística» (Lipovestky, 2002:91). Concuere da con Alex Callinicos (2011:72) cuando critica la intención de ver en los surrealistas precursores de la posmodernidad: «La convergencia de la revolución política y de la revolución estética hace que resulte difícil ver a los surrealistas como precursores del posmodernismo». Incluso se nota el desdén a los procesos revolucionarios que afirma Callinicos (2011: 51-52) como

característica de la posmodernidad cuando la voz poética en *Nadie que esté feliz escribe* se refiere al hijo y sus convicciones e ilusiones políticas:

«Hoy charanguea la guitarra,
Igual que yo;
lee a Gorki y a Fanon,
se dice socialista,
trolea en las redes sociales,
reconoce su estirpe de Praga y Roma
y se la pasa todo el día con su novia.
No hay nada como la ilusión adolescente
o la ilusión paternal.

Pavese una vez se fue de casa
Pero nunca dejó de regresar.
Empezó a practicar jiu-jítsu
y antes de cumplir los 18
fue mesero
y supo lo que era el proletariado
o algo que se le parece.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 38).

En el poema anterior como hemos mencionado a un cierto desdén a la ilusión socialista, pero también una crítica a la ilusión paternal adulto céntrica. En este caso esta doble crítica hace un comentario casi inofensivo, ya sin la virulencia antisocialista mostrada en el *Manual del perfecto idiota latinoamericano* (1996) cuando se incluye a Fanon y a *Los condenados de la historia* como uno de los libros que conmovieron a este intelectual denostado, por ejemplo en *La mujer habitada* de Gioconda Belli (1988: 100). Dudamos de la relación directa con la posmodernidad justamente por el tono comprensivo y la autocrítica que para nuestra interpretación plantea otra cuestión. La voz poética se identifica de cierta manera con su hijo por las lecturas, por su desempeño con la guitarra. Aparece un tono de aceptación de los proyectos no realizados; que, si bien es cierto no dejan de incluir cierto desdén, cierta desilusión. Es el tono paradójico de la aceptación de que la historia es lo que es y un intelectual que no busca convencer políticamente sino esta voz permite la coexistencia pacífica, el diálogo.

En este fenómeno metaliterario asociado por la crítica al posmodernismo, se notan preocupaciones muy individualizadas. Lipovestky (2009: 51-52) afirma que esto, el narcisismo colectivo como lo llama él, surge por una pérdida del sentido histórico debido a

una incapacidad para enfrentar el futuro sino es en la desesperación. Esta pérdida del sentido histórico es clara en *Nadie que esté feliz escribe*⁸ y en *Cuaderno de Tokio* la identificamos de manera no tan evidente, de manera solapada por sus ausencias. Creemos con Jamenson (2008:25) «que la ausencia de toda necesidad de interpretación es ella misma un hecho que exige interpretación». Así en *Cuaderno de Tokio* no se encuentran comentarios respecto al papel de este escritor y la historia. No se percibe aquella importancia que el proceso histórico le brindaba al escritor en Centroamérica. Únicamente se nota en la falta ya que la voz narrativa se refiere a la incapacidad de escribir una narrativa sincera debido a que se encuentra lejos de un país que le brinde la violencia que necesita para escribir para mostrar la violencia centroamericana.

Como sucede por ejemplo en la parte final de la novela *Bananos* de Emilo Quintana, es específicamente en el capítulo 29, hay una escena donde el sentido de la narración y la historia delegan en el personaje la tarea de escribir para denunciar y poder transformar la situación de injusticia. Es decir, una función de suma importancia otorgada al escritor y reconocido socialmente (Gilman, 2003:60).

Aunque en *Nadie que esté feliz escribe* sí existe cierto tipo de denuncia que evidencia un cambio del foco crítico del escritor-intelectual en la metaliteratura: «En muchos casos, la advertencia de la complejidad de los antagonismos sociales era mayor que la imaginada significó cambiar la defensa de las mayorías explotadas por las de los derechos de las minorías.» (Gilman, 2003: 378). Esto sucede con el poema Matrimonio (Solórzano-Alfaro, 2017:49) donde hay una crítica al matrimonio de las instituciones sociales como los matrimonios heterosexuales consagrados ya sea por la iglesia o el derecho y también al matrimonio que no se renueva cotidianamente como gesto de certeza, este poema es un epitalamio⁹ constante que se ha hecho para celebrar lo cotidiano del amor en pareja, el amor subversivo de las minorías excluidas.

También la literatura con compromiso social produce una imagen del escritor-intelectual como los representantes de una conciencia humanista y universal, la encontramos particularmente en la década del 70 en Costa Rica con el libro *Los despiertos* (1972) de Jorge Debravo donde en palabras del poeta: «porque un poeta no se comprometerá con los que

⁸ «Sin duda la historia / es una pésima consejera.» (Solórzano-Alfaro, 2017:79)

⁹ Adam Zawajewski define el epitalamio como «como una composición lírica escrita en honor a una boda» (2011: 173)

detentan el poder y la riqueza» (Debravo, 1972: 12) plantea un proyecto poético de identificación con las mayorías excluidas refiriéndose en el libro constantemente a un tipo de dignidad humanista.

Estas posturas del escritor intelectual están sustentadas en una creencia del lenguaje como forma efectiva de la militancia política y social. Esta creencia no se nota en los escritores-intelectuales del fenómeno metaliterarios: constantemente hay dudas de las posibilidades del lenguaje o del verdadero valor del escribir.

«En este sentido, se acentúa la indiferencia ante la tradición de la poesía social que pretendía, como en la escritura debraviana, proyectar al enunciador como conciencia y guía de pueblos, demiurgo que, desde una posición enunciativa demandante de la visión profética, pedía el espacio de la orientación política y social. Esta pedagogía utópica es sustituida por la aquí por la renuncia a la representación y por el reclamo de una conciencia que asume la soledad. Esta última dimensión implica un necesario rechazo de los cánones estéticos modernos y una recuperación de zonas marginales para la poesía. En este sentido, la poesía asume la reflexión metapoética como un reclamo ante las nociones auráticas anteriores que le asignaban un espacio estético privilegiado» (Rodríguez, 2008 :15).

Aparece, en *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* un escritor-intelectual que duda de su escritura, del lenguaje, de las revelaciones que pueda brindar la escritura y de las certezas de imagen como escritor. Por todo esto es que hay desesperación en los escritores que aparecen y la solución es justamente reflexionar sobre el lenguaje mismo por la duda, pero también la vida familiar en *Nadie que esté feliz escribe* se convierte en una certeza, concuerda con ese rebajamiento del amor romántico en *Cuaderno de Tokio* justamente, producto de la frustración de no vivir el proyecto de pareja como certeza debido a la ruptura del vínculo. La familia aparece como dadora de certeza es distinto en *Álbum familiar* (1979) de Claribel Alegría donde más bien se desprecia las certezas que puede dar la familia burguesa y sus valores para una incipiente escritora de boletines revolucionarios. Más bien la familia de esta escritora-intelectual es la familia latinoamericana:

«Los miembros de esta comunidad no se conocen entre sí pero en cada uno de ellos está presente la imagen de su comunión. Dado que se trata de desarrollar los fundamentos que hacen de su cohesión grupal de individuos cuya cantidad excede las posibilidades de conocimiento y vínculo personal (no tanto, claro,

como la de la comunidad imaginada sobre la que se basa la nacionalidad), el concepto de “Comunidad imaginada” parece acercarse a la imagen de la comunidad intelectual latinoamericana de los años sesenta y setenta.» (Gilman, 2003:103).

Esto nos lleva a las interacciones de filiación. Para generar esta comunidad imaginada el libro se volvió una forma de anudar y dar a conocer los lazos entre escritores latinoamericanos con referencias, dedicciones, alusiones: «Carlos Fuentes dedicó a Wright Mills *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel* a Cortázar y Aurora Bernárdez, a García Márquez su relato “Fortuna lo que he querido”, aparecido en la *Revista de la Universidad de México*» (Gilman, 2004:105). Funciona de manera distinta en el fenómeno metaliterario, las dedicciones, lo paratextual, no solo realizan la entrega simbólica del proyecto literario, sino que es parte de los juegos de lectura que pide la metaliteratura. En *Nadie que esté feliz escribe* el libro se dedica de esta manera «*Para Elsa*» (Solórzano-Alfaro, 2017: 8) y en varios poemas vuelve aparecer el nombre, pero como un personaje que pertenece a la familia, a la esposa, de la voz poética y sin cursiva. Así este juego de lectura hace tambalear el pacto de lectura de separación del autor del personaje autobiográfico (Bajtin, 2002 :25).

Partimos de la idea que la cursiva puede introducir elementos extraliterarios dentro del libro y que en contraste con el mismo nombre (sin cursiva) nos remite a un personaje del texto literario, así nos pide una lectura que afecta la capacidad de separar elementos extraliterarios de los literarios. Además, como podemos ver esta interacción se hace para privilegiar la vida familiar no así las relaciones de agrupación alrededor de proyectos sociales, igual sucede con la dedicatoria al escritor Byron Espinoza (Solórzano-Alfaro, 2017: 51) donde la dedicatoria tiene un carácter de amistad sin afinidades o diferencias políticas de por medio o ni incluso referidas a proyectos estéticos. Vuelve la preocupación en las relaciones íntimas como certeza y el cuidado de ciertos vínculos íntimos.

Este uso de la dedicatoria concuerda de cierta manera en *Cuaderno de Tokio* no precisamente porque la dedicatoria se haya realizado a personas que luego coincidirán con nombres de personajes dentro del texto literario, sino porque sí hay una relación entre la dedicatoria extra literaria y el universo del texto literario afectando también el mismo pacto de lectura. La dedicatoria nos refiere a un gesto de infidencia, la infidencia que se construye en la intimidad de haber vivido en la cultura japonesa, también en cursiva: «Dedico este libro a mis amigos japoneses, quienes no perdonarán mi impudicia, tan ajena a sus costumbres.»

(Castellanos Moya, 2015: 8) y luego el libro se refiere a situaciones vividas en Japón, justamente.

También se pone en duda esa frontera entre autor y personaje, ya que alude a que Castellanos Moya vivió esas experiencias que permitieron el libro y, además, que luego cuenta sin pudor. También en la obra del autor, encontramos otro texto literario, un ensayo, que remite al ensayo que no puede realizar el escritor-intelectual sobre Kenzaburo Oé en *Cuaderno de Tokio*. El ensayo se llama «*La senda de Kenzaburo Oé: del shock a la aceptación*» y es parte del libro *La metamorfosis del sabueso: ensayos personales y otros textos* (2011).

Estudiando la obra, el universo literario del mismo autor, vemos como se vulnera el pacto de lectura no solo en el mismo libro *Cuaderno de Tokio* sino teniendo en consideración otro libro de Horacio Castellanos Moya. Si bien es cierto no corresponde con el recurso de generar filiaciones de la manera que nos refería Claudia Gilman del intelectual-escriptor comprometido, si nos remite a un desplazamiento de este tipo de intelectual que sí sucedió en las décadas del 60 y 70 en América Latina y que tiene un asidero moderno:

«El problema compromiso de la obra/compromiso del autor supone una tensión permanente, implica un reenvío constante entre los dos extremos cuya estabilidad parece imposible. Las transacciones simbólicas solo se alcanzan cuando uno de los polos puede dejarse de lado momentáneamente para insistir sobre el otro extremo de la oposición. La inseparabilidad vida/obra tiene sin duda una tradición vanguardista. En este sentido, la invención ligada al proceso de modernización de la sociedad y la creciente separación entre esferas de las prácticas y valores sociales, no estuvo ausente de la época. El compromiso fue, por cierto, uno de los aspectos centrales de ese *arte de vivir* en la época» (Gilman, 2003: 147-148).

Para nuestra interpretación, vemos como el fenómeno metaliterario se articula no solo en diferencias con la literatura comprometida socialmente sino se sustenta y se exageran ciertas conquistas de la modernidad. Exagerando y parodiando esta relación entre vida y obra, pero exenta de todo proyecto ético: el posmodernismo se distingue por «la práctica neutral de la imitación, desprovista de todos los motivos ulteriores de la parodia, amputada del impulso satírico, carente de hilaridad y de toda convicción» (Jamenson en Callinicos, 2011:73). Aquí este recurso llevado al máximo se sustenta en ya una serie de recursos que facilitó la estética del compromiso. Solo que en el caso del fenómeno metaliterario es llevado

al máximo. En esa tensión aparece un escritor-intelectual que comparte sus desesperaciones, sus neurosis.

La neurosis del escritor aparece en ambos libros, sería la recurrencia de la incertidumbre sobre si se podrá escribir nuevamente literatura, pero también es el escritor-intelectual que nos comparte sus ternuras y sus amores más cercanos, sus formas de lidiar con la desesperación de un mundo donde no se hayan certezas ni en el lenguaje. Este rasgo de desilusión de los procesos civilizatorios no es único del fenómeno metaliterario, ha iniciado con el personaje del hombre inútil como símbolo del paso decimonónico a la modernidad y en la vanguardia¹⁰.

A diferencia de este hombre inútil, el escritor-intelectual en la metaliteratura no muestra frialdad ni mucho menos solemnidad; es capaz de burlarse de sí mismo sin pudor, con ironía o de ver en el humor una certeza. Veámoslo en de *Cuaderno de Tokio* (2015): «Te dedicas a escribir cartas, a responder cuestionarios, a satisfacer las peticiones de los que te adulan. ¿Imaginaste alguna vez terminar así?» (Castellanos Moya, 2015:51), en *Nadie que esté feliz escribe* (2017): «Entendolo de una vez: / las letras no te deben nada / Como consuelo te digo: / vos tampoco les debés nada.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 17).

Ambos hombres de letras que se rebajan por medio de la conciencia de sí mismos como escritores-intelectuales. Aparece el humor metaliterario producto de la reflexión del campo literario: el escritor-intelectual consciente de su dimensión se burla de pretensiones del pasado o ideas del escritor-intelectual de otra tradición. Es humor del campo literario de

¹⁰ «El hombre inútil como figura representará la angustia, el desencanto, la negación para actuar en un mundo que comienza a mostrar el fracaso de sus proyectos civilizatorios y en el que el individuo debe hacerse cargo, él solo, del futuro de la humanidad. Para llegar a esta crisis, el hombre moderno debe ser plenamente consciente de su devenir histórico.» (Marrufo, 2019 :72) Así es un personaje que se cree incapaz de comprometerse para llevar a cabo algún proyecto grupal, como afirma José Ingenieros (2000: 58-59) este hombre se viste de solemnidad como disfraz y detesta el humor. La solemnidad opaca cualquier rasgo de ternura de expresión emocional. Esto cambiaría con el hombre inútil de la vanguardia hispanoamericana: «Es posible entrever en estos conflictos una actitud lúdica e incluso la incorporación de situaciones absurdas o ridículas, pero en las que siempre subyace un cierto rastro del tan famoso malestar de fin de siglo sintomático de las letras finiseculares del XIX y que en la prosa vanguardista ha sido identificado por la crítica de varias maneras.» (Marrufo, 2019 :69). En la vanguardia hispanoamericana como lo plantea la autora hay un cambio respecto al tipo de hombre inútil la incorporación del humor y del ridículo.

su poca trascendencia y de sus objetivos. Es humor de la historia y descreída de la capacidad del escritor, por abulia:

«Debería tener un blog para dar a conocer lo que opino del mundo. ¿Valdría la pena? ¿No será esa una evidencia de que me he salido del eje? Lo cierto del caso es que me gana la pereza, la abulia.» (Castellanos Moya, 2015: 58).

Esta abulia, no se nota en *Nadie que esté feliz escribe*, incluso la característica del hombre inútil como un personaje que no logra realizar labores cotidianas (Marrufo, 2019:74) no concuerda con el escritor que nos muestra el poemario *Nadie que esté feliz escribe* ya que la voz poética evidencia sus labores cotidianas en la casa, labores hogareñas de cuidado de la casa, así como muestra tener un trabajo estable que le permite acceder a condiciones materiales de abundancia.

Al igual que el escritor-intelectual de *Cuaderno de Tokio* evidencia que, aunque hay extrañamiento cultural por estar en Japón en una estancia de escritura se manejan las cuestiones laborales de manera solvente, aunque claro está en el libro estas condiciones funcionan como lastres para la escritura. En *Nadie que esté feliz escribe* lo es la estabilidad familiar en *Cuaderno de Tokio* la tranquilidad que brinda un país que no esté inmerso en las dinámicas de violencia y exclusión como los países centroamericanos. Ambos ambientes de confort material.

Claudia Gilman (2003:370) afirma que el escritor-intelectual de la época de los sesenta y setenta en América Latina mezclaron con la literatura labores de propaganda que buscaban a convencer a los interlocutores ya fueran reales o lectores imaginarios de la necesidad de la revolución. En Centroamérica aparece a también a inicios de los ochenta, encontramos esta literatura en los elogios de *Álbum familiar (1982)* a los movimientos revolucionarios del FSLN con la exaltación del héroe socialista: “Al contrario, fantástico. Los sandinistas han tomado el Palacio Nacional en Managua. Tienen a más de mil personas como rehenes.» (Alegría, 1982:19).

Pero más claro aún se encuentra el convencimiento del proceso revolucionario en los diálogos: Las discusiones entre Ximena y Armando son preguntas y respuestas, preguntas que cualquier persona se haría y que genera una tensión que va convenciendo. Sirven para generar empatía con la causa y también para criticar cierto tipo de consciencia,

específicamente a la consciencia narcisista que vemos en el fenómeno metaliterario: «Eres una egoísta, Ximena, cada vez más hundida en tu ola de confort» (Alegría, 1982: 56). A diferencia de este escritor-intelectual, en la metaliteratura no ha convencimiento de proyecto revolucionario. Cuando aparece es ya el tono cansado de intentar convencer desde ciertos medios alguna sofisticación de la teoría literaria, justamente el pacto de lectura (Bajtín, 2002: 25):

«He intentado por todos los medios
convencer al público
de que la intención no cuenta,
de que no es el poeta
quien habla en un poema,
de que esa voz que escuchamos en un cuento
no pertenece a la mano que firma
y que con suerte cobra.

He intentado convencerme
de esa muerte anunciada por Barthes.
Quizá porque así podría decir
“Me acosté con prostitutas y salí ileso”.
Quizá porque entonces nadie en mi familia
me miraría de forma extraña.
Quizá porque es más fácil cuando una confesión
es sincera y verdadera.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 41).

La abulia en *Nadie que esté feliz escribe* se nota el agotamiento de convencer al público de algún proyecto que no tiene las características de justicia social sino es un saber teórico muy específico de la voz poética, el de la teoría literaria, no así un conocimiento teórico de la revolución socialista como afirma para poder despertar la conciencia (Gilman, 2003: 64). Tanto en *Nadie que esté feliz escribe* como en *Cuaderno de Tokio* son escritores-intelectuales despolitizados los que constituye la metaliteratura. Este proceso inicia para Claudia Gilman (2004:127) en Latinoamérica: «Esa política, iniciada por el gobierno de Kennedy [...]se tradujo en una mayor atención al intelectual y en ofertas de capacitación, traducciones masivas y otros modelos de adularlos, “en una forma sutil de prebendaje, asimilación y atracción” (Retamar et alii;133:138)»

Aunque sean personajes de escritores-intelectuales despolitizados, los que constituye este fenómeno, no se abandona la añoranza de algún proyecto común y la crítica al

individualismo no se hace esperar y la queja de las promesas incumplidas tampoco, como sucede a manera de preguntas retóricas en este poema.

«¿QUIÉN NO AÑORA LA TERCERA GUERRA MUNDIAL?

¿Quién no añora la tercera guerra mundial?

¿Quién en su fuero interno no se emociona con la adrenalina de imaginar un conflicto armado de gran escala?

Nuestras vidas son tan simples. Nuestros sueños tan escasos. En cambio “la guerra es un infierno, *pero bello*”.

Añoramos ser uno con el universo, ¿y qué mejor manera de lograrlo que a través de una guerra enorme, que nos libre de todo, que nos subyugue, que nos haga sus víctimas mortales, que nos abandone a nuestros instintos, que nos permita la pura y absoluta libertad de la muerte?

Al borde de una guerra que nunca llega. Otra promesa rota. Una posibilidad en los medios, en las redes sociales, en la tele, en el cine, y nada más.

Queremos ser historia para salir de ella. Queremos saber lo que se siente ser parte de algo más grande que nosotros mismos.

¿Quién no añora una guerra? Cualquiera. Cualquier guerra.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 61).

Aquí notamos esta relación entre crítica y nostalgia por la modernidad, teniendo en cuenta que las dos guerras mundiales sucedieron en la modernidad la evocación alude a esta época. Como lo afirma Rodríguez (2008 :16):

«Oscilante entre la crítica y la nostalgia por la modernidad, la poesía conversacional contemporánea ha realizado un importante tránsito: de la automodelización discursiva hasta el desplazamiento de la centralidad de la voz enunciativa lo que ha hecho posible una constitución poética que escribe grandes y pequeñas historias»

Preferimos esta manera de interpretación ya que puede oscilar entre posiciones y así hacer un espacio en el que convergen la melancolía y la crítica que una posición tajante entre un estado y otro como la expuesta por Fukuyama (1988:31):

«El fin de la historia será un momento muy triste. La lucha por el reconocimiento, la voluntad de arriesgar la propia vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a escala mundial que exigía audacia, coraje, imaginación e idealismo, será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente, y la satisfacción de las sofisticadas demandas de los consumidores.»

En el poema que venimos comentando se nota esta añoranza en la voluntad de entregar la vida por una causa mayor, justamentente una guerra, pero no así el cálculo económico y aparecen la añoranza del escritor-intelectual por un momento en las redes sociales, en la comunicación de masas.

También en *Cuaderno de Tokio* aparece la crítica al narcisismo de este escritor-intelectual, compartiéndonos el conflicto interno del personaje: «La adicción a ti mismo crece día tras día. ¿Qué hacer?» (castellano Moya, 2015: 67). También aparece como en *Nadie que esté feliz escribe* como una pregunta retórica: «¿Cuándo podrás deshacerte de ese tipo que no para de quejarse, que a la menor oportunidad expresa su lamento porque los hechos son cómo son?» (Castellanos Moya, 2015: 62).

Para terminar, quisiéramos referirnos a la autoreferencialidad de este escritor-intelectual, más allá de las referencialidades que hemos tratado que vulneran las fronteras entre autor y personaje, nos referimos a la autoreferencialidad cuando el texto se refiere a sí mismo. Muestra un autor-intelectual que puede referirse al propio texto literario de manera especializada, crítica. Por ejemplo, en *Cuaderno de Tokio* la misma voz narrativa se refiere al mismo texto como un texto autobiográfico: «Lo que cierra la curvatura es que ahora me hayan pedido, y me disponga a escribir, un texto autobiográfico precisamente sobre aquella lejana época de mi vida» (Castellanos Moya, 2015: 11). El escritor-intelectual se refiere al propio texto sabiendo de manera consciente que es un texto que justamente vulnera el pacto de lectura al que nos hemos referido. Además, esta auto referencialidad se vuelve crítica ya que compara su ejercicio literario con el de un escritor japonés cercano a una estética de distanciamiento del ego: «cada vez estoy más convencido de que Oé ha ejercido su oficio de

escritor de tal forma que yo soy su antípoda» (Castellanos Moya, 2015: 50). Nos damos cuenta de que la misma voz narrativa se refiere a su propio modo de ser un escritor-intelectual, comparándose con otro escritor de una cultura oriental que justamente no comparte el narcisismo. En *Nadie que esté feliz escribe* también aparece este tipo de autoreferencialidad ya que el escritor en «Dame tu risa, precioso ángel, dame tu risa» (Solórzano-Alfaro, 2017: 77) muestra consciencia de las partes de la retórica para el discurso, pero más aún se refiere a los fines del mismo libro y la estrategia de la voz poética:

«[Exordium]

Empecé este libro con la firme idea
de demostrar cuán felices
o infelices son los escritores.
Sometidos a largas penas de pan y agua
son capaces de dar de sí
las peras de un olmo viejo y seco [...]

Fui cambiando de trajes
página tras página
pero lo único que buscaba en verdad
era tu risa, precioso ángel.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 77)

El autor-intelectual se refiere específicamente al campo del escrito-intelectual y su proceso de escritura, pero, además, se refiere a la noción de escritor-intelectual. Este rasgo de autoconsciencia estética ha sido denominado como una de las características de la naturaleza del modernismo por Eugene Lunn: «el proceso de producir la obra de arte se convierte en el centro de la obra misma: Proust, desde, luego, suministra su ejemplo más acabado en *En busca del tiempo perdido*» (Callinicos, 2011 :56). Pero como también afirma Callinicos (2011: 56) esta reapropiación de los motivos modernos es uno de los rasgos característicos del posmodernismo y que construyen una idea no solo del escritor que toma distintos trajes como se afirmaba en el poema anterior por medio de la voz poética sino también, una idea de qué es literatura.

3.3. Las correspondencias de lo literario a partir de *Nadie que esté feliz escriben* de Gustavo Solórzano-Alfaro (2017) y *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos Moya

Para Adorno (2004 :399) la idea de compromiso en el arte pretende la transformación de las condiciones sociales, no sólo se limita hacer propuestas o a describir, hay una intención clara de transformación por medio, en este caso, de la literatura. Así que existe una idea de lo literario como, al menos, coadyuvante a la transformación de ciertas realidades. La importancia en la palabra, ese hacer en la obra, construye no solo la imagen de un escritor-intelectual sino la de una literatura.

«En un principio los escritores de la época procuraron combinar una práctica específica -la literatura- con una labor de esclarecimiento y propaganda que buscaba convencer a la sociedad de la necesidad de revolución. Este dispositivo convirtió en intelectuales, en la medida en que situaron en la esfera pública sus discursos e intervenciones» (Gilman, 2004: 371)

Para el caso del fenómeno metaliterario ya no se constituye una idea de literatura que busca y propone el cambio como proyecto, brindando alguna certeza en la denuncia y búsqueda de la transformación social y de la conciencia. Esta idea de lo literario será distinta en el fenómeno metaliterario, en vez de dar certeza será producto de la desesperación, como vemos en *Cuaderno de Tokio* (2015: 21): «la literatura como oficio de hombres desesperados es la que cuenta» y donde el texto literario es incapaz de brindar certezas, es más donde no es una obligación de ningún tipo escribir como vemos en *Nadie que esté feliz escribe*. Además, si hemos visto que el fenómeno metaliterario vulnera las fronteras entre escritor y personaje, este pacto de lectura no va a convertirse en la metaliteratura en una afrenta al poder institucional como lo afirma Gilman (2004: 70) con respecto a la estética comprometida. Este sentido de la desesperación y el sin sentido del fenómeno literario, Linda Hutcheon (1998:28) lo relaciona con las estéticas posmodernas y la decadencia del fenómeno de la modernidad,

aunque Callinicos (2011:54) relaciona estos valores en decadencia con el proyecto de la ilustración.

Esta percepción de desesperación frente al devenir va a tener varias manifestaciones en el fenómeno metaliterario. Por un lado, si decae el proyecto, el futuro, esto se observa en el decaimiento de cierta teleología que regía las tramas narrativas como lo afirma Paz (2016: 20). Esto sucede claramente en *Cuaderno de Tokio* y en *Nadie que esté feliz, escribe* fundándose una literatura que no le preocupa mayormente la resolución de la problemática narrada sino la digresión metanarrativa:

«El carácter reflexivo de la digresión permite bajo este punto de vista aplicar indirectamente el término metanarrativa a la digresión en general. De hecho, si se repara en que la digresión es una estrategia que cuestiona el estatuto de la narración en tensión con la trama» (Paz, 2016: 97)

Este tipo de digresión constituye la idea de una literatura que concentra sus estrategias no en la resolución de la problemática de los textos, en ambos casos la imposibilidad del escribir, sino es una estrategia que enfoca la lectura en el acto mismo de la narración. Hallamos concordancia en lo que explica Lipoveztky (2002) respecto a que lo prioritario en la posmodernidad es lo vivido. Solórzano-Alfaro (2009: 38) lo expone: «El ser humano absurdo ha descubierto que la vida carece total y efectivamente de sentido, lo cual lo conduce a una visión de esa vida como un fin en sí mismo». Pero esta importancia de lo vivido no es antagonista frente a lo teórico como lo expone Lipoveztky (2002:31), ya que en el fenómeno metaliterario se incorpora lo vivido con lo teórico literario, en un ritmo de la vida que permite la reflexión: el ritmo de la cotidianidad y las buenas condiciones materiales y contextuales. Este tipo de digresiones metanarrativas o metapoéticas van a concordar con una literatura que entiende el lenguaje como constitutivo de nuestra realidad y de nuestra subjetividad como en el poema «Enseñanza de la muerte como un segundo idioma» (Solórzano-Alfaro, 2017:20): «El dolor depende del idioma. / No es indiferente si uno muere en francés o alemán.» Si estamos frente a una literatura que ha dejado de aportar al proyecto de sentido, sea social o individual, justamente estamos frente a una literatura que ha perdido su lugar dentro de un proyecto y, así existe un rebajamiento de la literatura como tal, que pertenece a una idea de lo literario sin responsabilidades ni fines loables. También una literatura que rebaja el ideal del amor pasional: «La relación entre erotismo y poesía es tal que puede

decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal» (Paz, 2004; 12). En *Nadie que esté feliz escribe* (2017) queda claro en versos como:

«Es un lugar común,
perdoname,
pero no tengo nada que decirte.
Los poemas de amor
Son pobres sustitutos
De la grandeza y lo eterno.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 74).

Este rebajamiento hacia el absurdo de los poemas de amor, también existe rebajamiento del amor pasional en *Cuaderno de Tokio* (2017:31): «El lado izquierdo de mi cuerpo me manda señales, como si muy próximamente fuera a colapsar. Y yo preocupado por el coño de ella. Vaya absurdo.». Además, esto puede interpretarse como el comentario que se aparta del principio de fidelidad:

«” El amor será la pasión por un objeto en detrimento de los demás” (Kant, 1982). No, no es lo mismo con éste o aquél. Y esta es la línea que señala la frontera entre el amor y el erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y un alma (Paz, 1995, p.33). Tanto para Octavio Paz como para todos aquellos grandes pensadores del amor, la fidelidad, con sus diferentes formas es signo básico de aquel...La fidelidad es condición sine quan non del amor» (Solórzano-Alfaro, 2009:52)

Siguiendo a Solórzano-Alfaro (2009:50):

«No debemos ver el amor como una realidad fáctica, un sentimiento, parte de la naturaleza. Es, en definitiva, una construcción social, una estructura cultural, y como tal, tiene su fundamento en el lenguaje, pasa por la palabra, es una operación discursiva»

Así el tipo de amor que aparece en el fenómeno metaliterario se distancia del amor idealizado como una fuente de certeza, pero también se distancia de la erótica verbal al no haber explosión del lenguaje ni idealización retórica del sujeto amado, por eso no existe anulación como lo explica Barthes (2002: 47): «una perversión típicamente amorosa, lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto».

Para terminar, nos referiremos al sentido que aportan las redes sociales en el fenómeno metaliterario. Debido a la revolución tecnológica y el surgimiento y democratización del acceso de internet en la época actual esto va a tener consecuencias en el tipo de publicación que buscan estos escritores intelectuales y los fines, es decir también va a tener consecuencias en las nuevas ideas del texto literario acompañado a las nuevas posibilidades tecnológicas y al sentido que brindan:

«Antes del lenguaje digital, las palabras casi siempre se encontraban apesadas en una página. Hoy, en cambio, el lenguaje digital se puede insertar en una variedad apabullante de contenedores: un texto escrito en Word se puede meter en una base de datos, su imagen puede ser alterada en Photoshop, animada en online, enviado como spam a miles de correos electrónicos e importado a un programa de edición de sonido para ser reeditado como música. Las posibilidades son infinitas» (Goldsmith, 2020: 55).

Cuaderno de Tokio (2015: 58) da cuenta de esta posibilidad del escritor-intelectual de incursionar en estas posibilidades facilitadas por internet y las redes sociales:

«Debería tener un blog para dar a conocer lo que opino del mundo. ¿Valdrá la pena? ¿No será esa una evidencia de que me he salido del eje? Lo cierto es que me gana la pereza, la abulia» (Castellanos, 2016: 58).

Este escritor-intelectual se pregunta si en un nuevo formato de acceso masivo su escritura podrá recuperar el sentido, viendo en estas posibilidades el descubrimiento de un sentido del escribir, de la literatura. Nuevamente acá aparece vaciada la idea de literatura de sentido y es acompañada por una nueva posibilidad ya no acompañada de la página tradicional. También aparece este sentido que ofrecen las redes sociales en *Nadie que esté feliz escribe* (2017):

«*HORROR VACUI*

El día que Facebook desapareció
hubo más suicidios que de costumbre,
aunque de los altos campanarios
también saltaron

los descartados y los pobres.

El día que Facebook desapareció
todos nos detuvimos
al borde de nosotros mismos
pero igual preferimos ignorarnos
y mirar hacia otro lado.
Los trailers cambiaron de estación
porque la cosa nunca fue con ellos.
Los guardas de condominios
durmieron igual de tranquilos
porque la cosa nunca fue con ellos.
Los vigilantes del faro de un puerto
en Alejandría o en Puntarenas
ni siquiera se dieron por enterados.
Los niños de Talamanca
permanecieron impávidos
ante el río y la piedra.
Tampoco la cosa fue con ellos.
Y menos con las fotos de un continente
al otro lado del mundo.
Y menos con los hombres
que hoy cerraban un negocio.
Y menos con nada
y menos con nadie
y menos conmigo.

El día que Facebook desapareció
me senté como de costumbre.
Abracé a mi esposa. Vimos televisión.
Abrimos un vino rancio, como de costumbre.
¿Cómo te fue hoy?
¿No lo viste en Facebook?
No, estuve ocupada todo el día.» (Solórzano-Alfaro, 2017: 59)

Vemos como en este poema no solo se muestra el sentido del horror al fallar la red social de Facebook, sino, cómo se contrasta con una persona que puede pasar un día sin que la red social consuma su atención y esta es la persona, su esposa que, justamente en el libro brinda esas certezas. En este fenómeno metaliterario también se evidencia las nuevas condiciones de los textos no dependiendo de la hoja como tal sino en otros formatos y cómo dadoras de sentido.

También en los fines de esta literatura metaliteraria ya que se pretende escribir para compartir un texto literario para Facebook como sucede en *Nadie que esté feliz escribe*

cuando la voz poética se imagina que va a escribir un estado en Facebook (2017:52). Da cuenta de una literatura que valora las publicaciones de estados en Facebook como dadoras de sentido de la práctica de la escritura: «Con los medios digitales, en cambio, nos encontramos de lleno en el mundo de la manipulación textual, hasta hace poco conocido como el exclusivo campo de “escritura” y la “Literatura”» (Goldsmith, 2020, 51).

La idea de literatura que se funda en el fenómeno metaliterario dando cuenta de las posibilidades tecnológicas en los momentos donde aparece la revolución 4.0 se da en clave realista, conectándose con un principio uno de los principios de cierta literatura que reivindica el compromiso social: «Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores» (Gilman, 2004: 145). Creando también una obra metaliteraria de carácter realista, distinta a cierta literatura relacionada con los conceptos de metaficción o incluso metaliteraria por la crítica ya que acentúa su noción de construcción literaria por la puesta en abismo no por la auto referencialidad o la digresión reflexiva.

Es así como en términos generales la noción del escritor-intelectual y la literatura en el fenómeno metaliterario centroamericano del siglo XXI se ha construido como una noción sustentada no solo en la temporalidad del fenómeno sino en contraste con las nociones predominantes de lo literario y del intelectual en América Latina y Centroamérica, dando espacio a una noción que por un lado exagera ciertas conquistas de lo literatura social y, que su vez aleja, es paradójica, pero que profundiza el conocimiento del texto literario, de las motivaciones actuales y de lo literario sin puestos de predominancia producto del rebajamiento del rol del intelectual y de lo literario.

CONCLUSIONES

A continuación, se exponen las conclusiones de la investigación. Las mismas se realizan mostrando las correspondencias de manera comparada así como los puntos de divergencias, sean intensos o leves, entre las propuestas poética y narrativa. Para realizar esta comparación se utilizan, inicialmente los núcleos temáticos de Pérez Bowie (1992: 239-247): la insuficiencia del lenguaje, la imposibilidad de decir, el poema como poética, el poema sobre el poema y el protagonismo de la materia gráfica. Esto permitió ahondar en conclusiones al respecto del narcisismo de los escritores-personajes, las poéticas, la relación política y literatura como críticas al amor romántico que, aparece, de manera comparada en las conclusiones. Para terminar con las conclusiones que, apuntan hacia los aportes metodológicos y teóricos de la investigación, como a las posibles investigaciones a las que puede aportar su elaboración. Concluye con una elaboración de la centroamericanidad a partir del estudio de los libros *Nadie que este feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio*.

1. *Nadie que esté feliz escribe* (2017) y *Cuaderno de Tokio* (2015) refieren una situación común: enunciadores-escritores que padecen de bloqueo. En la primera obra, la voz poética tematiza la imposibilidad de escribir versos y su tesis doctoral; en tanto que, en la segunda obra, la voz narrativa se refiere a la imposibilidad de escribir ensayos y narrativa.
2. Ambos libros proponen una equivalencia entre el bloqueo que padecen los personajes escritores, ya que estos no pueden escribir poesía y narrativa, pero tampoco crítica. Como resultado de ello, se desdibuja la distinción entre literatura creativa y crítica y se discute la relación de ambas formas de escritura con las crisis de creatividad.
3. La imposibilidad de escribir poesía y narrativa, acompañada de la imposibilidad de escribir crítica, se convierten en los ejes fundamentales del discurso metaliterario que atraviesa las dos obras estudiadas en esta investigación.
4. La imposibilidad del escribir está asociada, a su vez, a dos tipos de amor que se diferencian del amor idealizado. En el caso de *Nadie que esté feliz escribe*, aparecen la calma y la cotidianidad de un amor tierno, mientras que en el caso de *Cuaderno de Tokio*, existe un rebajamiento cínico y ofensivo del ideal amoroso. Ambos proponen discursos amorosos que se alejan del discurso amoroso tradicional asociado al ideal romántico.

5. En ninguno de los dos libros figura la tragedia relacionada al amor ideal; caso distinto, se elaboran sendas críticas del amor romántico. Por un lado, en *Nadie que esté feliz escribe* aparece la crítica hacia las formas institucionales del amor de pareja, hacia el amor excluyente de la población LGTBI y el desdén hacia la pasión conforme avanzan los años de un amor tierno y comprensivo. En el caso *Cuaderno de Tokio* es el rebajamiento del amor y del cuerpo amado y la burla hacia el sufrimiento amoroso.
6. En ambos libros aparece la incredulidad en las capacidades del lenguaje, tanto para explicar la realidad de manera cabal como objeto que pueda brindar consuelo al personaje-escritor.
7. Esta incredulidad en el lenguaje se expresa de manera específica tanto para las normas de la gramática como para los artículos académicos, es decir, para los modelos de comunicación del conocimiento científico, un discurso que se entiende como capaz de penetrar en fenómenos complejos de la realidad.
8. Como consecuencia de la incredulidad presente en *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio*, aparecen los temas de la vida cotidiana, como una respuesta más plausible para generar certeza, apareciendo el disfrute de las flores o de la brisa como una respuesta. La vida cotidiana se presenta como un espacio que puede brindar certezas, ajeno a grandes proyectos sociales y al conocimiento mismo por medio del lenguaje.
9. En *Cuaderno de Tokio* aparece el humor como una respuesta a las problemáticas superficiales que sufre el personaje-escritor, un tipo de humor asociado a la sanación personal, por un lado, o a la burla demoniaca del civilizado respecto a la civilización, por el otro. Aparece una risa metaliteraria ya que se burla de otros personajes-escritores asociados a poéticas modernistas. En *Nadie que esté feliz escribe* el humor funciona como parodia de ciertas máximas asociadas a la poesía social de Gabriel Celaya.
10. En *Nadie que esté feliz escribe* y en *Cuaderno de Tokio* las preocupaciones conciernen al plano de la individual, pues no aparecen grandes preocupaciones sociales, pero sí las preocupaciones más íntimas como aquellas referidas a la familia en el caso de *Nadie que esté feliz escribe* o a la fama en *Cuaderno de Tokio*. Esto lo asociamos a un ámbito del yo, de los vínculos más cercanos del personaje o incluso

al narcisismo del escritor-personaje. A la idea de una literatura ensimismada como tal.

11. Las preocupaciones de las voces narrativas son neonarcisistas de acuerdo con los fines de la literatura, ya que se relacionan con la trascendencia en el caso de *Nadie que esté feliz escribe* y con el reconocimiento de los contemporáneos e incluso, la fama en el caso de *Cuaderno de Tokio*.
12. En ambos libros se encuentran poéticas con fines muy individuales de la literatura, corresponden con la estética de una literatura ensimismada donde hay un distanciamiento consciente de los valores de la poesía social o comprometida, de la literatura de metas colectivas hacia fines individuales o de trascendencia individual.
13. En el plano de la poética, no solo se encuentran en los libros críticas respecto a otras poéticas sino también se proponen poéticas propias, es decir, la poesía y la narrativa de *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* también funcionan para instalar de manera explícita una poética.
14. Tanto en *Nadie que esté feliz escribe* como *Cuaderno de Tokio* se encuentran poéticas relacionadas con el cuerpo, espacio de identidad donde se instala una centralidad de lo corporal, de la geografía y de las instituciones en el proceso de creación literaria.
15. También en *Nadie que esté feliz escribe* aparece una poética asociada que explica la creación literaria como producto de los procesos mentales, de la inteligencia, en su comprensión más física que calza perfectamente con un tipo de argumentación que resalta y es sustentada en el cuerpo.
16. Aunque ambas poéticas se distancian de poéticas sentimentalistas o emotivistas y se relacionan con la construcción del cuerpo y sus contextos en *Nadie que esté feliz escribe* esta poética se relaciona con ambientes cotidianos y familiares y, en el caso de *Cuaderno de Tokio*, se trata de contextos extraños y de choque cultural como la vivencia de una estancia en Japón.
17. Esto lo devela la categoría de ficción metaliteraria temática. En *Nadie que esté feliz escribe* el universo de construcción de la obra es el patio de la casa en medio de las labores domésticas. Caso distinto, en el caso de *Cuaderno de Tokio*, es el recuerdo del incipiente escritor en un país centroamericano y el contraste cultural que actualmente vive como escritor consolidado con la tensión San Salvador-Tokio. Esta

tensión se da como una forma de solventar justamente la violencia social de San Salvador, que añora para poder escribir, ya que accede a estas estancias de escrituras debido a la vida construida fuera del país, en universidades estadounidenses

18. También en *Nadie que esté feliz escribe* se percibe cierta tensión provincia-metrópoli donde la voz poética cita al escritor polaco Adam Zawajeski y a Octavio Paz en un viaje a México. Un escritor de provincia, como se define la voz poética, viajando a una de las metrópolis del arte en América Latina. Vemos con Octavio Paz una identificación que trasciende este libro ya que el escritor dedica un libro de ensayo al mismo autor.
19. Las referencias a escritores como Raymond Carver, Kenzaburo Oé, Yoshito Kakeda, Mark Unno, Rozanov, John Keats, Andrei Biely, Chanfort, Cervantes, Dante, Blake, Rozero, Cozarinsky, José Saramago, Pablo de Tarso, Mircea Cartarescu, Gorki, Fanon, Paul McCartney, Leonard Cohen, nos dan cuenta del universo literario donde se escriben los libros, el manejo de referentes, escritores clásicos, contemporáneos y de distintas tradiciones literarias es constante y muestra el culturalismo literario o artístico presente en ambos textos que se hacen de manera horizontal sin tonos laudatorios. Esto se relaciona totalmente con el debate en torno al dominio del oficio y la conformación del campo literario respecto al capital simbólico que muestran ambos escritores- intelectuales desde la voz poética y narrativa.
20. En ambos textos también aparece el comentario crítico más allá del arte literario como tal. En *Nadie que esté feliz escribe* aparece al mundo musical y en *Cuaderno de Tokio* respecto de los aspectos formales implicados en la puesta en escena de una obra de teatro. Ambos dan cuenta de un capital simbólico que trasciende la especialización literaria y conforma un escritor-intelectual versátil y capaz de moverse en distintos ambientes de la cultura con solvencia cosmopolita.
21. También se percibe en las obras literarias que ambas voces nos hablan desde escenarios de bienestar material, donde las preocupaciones se hayan en aspectos más elaborados y no primarios como el hambre, el techo o el trabajo. En este sentido, aluden al bienestar de la intelectualidad y su desconexión con el mundo de los hombres ordinarios. Ninguno de los dos personajes-escritores muestra incertidumbre

material en el presente del texto, e incluso, esta incertidumbre tampoco aparece en las proyecciones que hacen al futuro. En *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* el escritor-intelectual realiza labores cotidianas y cuenta con buenas condiciones materiales. En ningún momento este escritor presenta incertidumbre material o económica. Más bien se reniega de estas buenas condiciones ya que no fomentan la escritura: En *Nadie que esté feliz escribe* aparece como la imposibilidad de escribir en un ambiente acogedor y familiar y en *Cuaderno de Tokio* se muestra en el reclamo de no poder escribir desde sociedades sin violencia explícita como la japonesa.

22. Se ha planteado que la metaliteratura es una afrenta respecto a ciertas estéticas desgastadas, como las estéticas de compromiso social que buscan transformar la realidad y concientizar sobre las desigualdades sociales pero la estética metaliteraria también funciona exagerando ciertas conquistas de este tipo de literatura comprometida o social, ya que si la noción de compromiso en la literatura permitía el deslizamiento de la obra a la vida; la metaliteratura es una radicalización de dicha consigna.
23. El escritor/intelectual que se constituye en la metaliteratura centroamericana a partir de los libros *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* es un tipo de escritor que está concentrado en proyectos con fines individuales del ejercicio literario o que privilegia las relaciones familiares. Alude al proceso de reconfiguración del campo literario centroamericano a partir de los noventa como un narcisismo nuevo y exagerado de una literatura del yo.
24. En ambos escritores/intelectuales se aprecia una pérdida de la importancia de la historia como matriz dadora de sentido. En *Nadie que esté feliz escribe* se presenta de manera explícita y en *Cuaderno de Tokio* como ausencia en el texto literario, es decir no hay una crítica explícita a la historia y su poca relevancia sino una ausencia total de toda referencia a la historia.
25. El foco crítico-social del escritor/ intelectual en el fenómeno metaliterario se concentra en los derechos de las minoritarias como la población LGTBI en *Nadie que esté feliz escribe* y en la crítica a las instituciones tradicionales. Esto no queda manifiesto en *Cuaderno de Tokio*.

26. Aparece, en *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* un escritor-intelectual que duda de su escritura, del lenguaje, de las revelaciones que pueda brindar la escritura y el oficio mismo. Duda de su proyecto como escritor-intelectual y de la relevancia social de los discursos estético-literarios. Esta imagen del escritor centroamericano se opone a la imagen del escritor comprometido socialmente que veía en la literatura una forma de denuncia de las injusticias sociales y una manera de llamar la atención sobre la dignidad humana.
27. El tipo de escritor/intelectual que constituye el fenómeno metaliterario dificulta a los lectores los pactos tradicionales de lectura, como lo son la separación entre autor y obra, y configura un espacio donde constantemente se vulnera esta frontera, pero sin la aspiración realista y comprometida de la verosimilitud.
28. El uso de los paratextos que hace el escritor/intelectual metaliterario vulnera constantemente la separación de elementos literarios de los extraliterarios y aparece como forma de generar sentido y relaciones que no están sustentadas en la linealidad de la lectura.
29. El escritor/intelectual que constituye la metaliteratura es un escritor que comparte intimidades, tanto sus desesperaciones y frustraciones como sus amores y vínculos más cercanos, ya que en estos construye sentido, al menos de manera momentánea. Esta representación o concepto del escritor comparte la verdad de sí mismo a un costo: «De modo que el relato de la verdad de uno mismo tiene un costo, y este consiste en la suspensión de una relación crítica con el régimen de verdad en que vivimos» (Butler, 2012: 165). Es decir, al compartir y concentrarse en sus verdades, el nuevo intelectual suspende la crítica hacia la exterioridad.
30. Este escritor-intelectual, a diferencia del hombre inútil de la crisis de fin de siglo XIX, al modernismo y a la vanguardia, no muestra frialdad ni mucho menos solemnidad; es capaz de burlarse de sí mismo sin pudor y con ironía o de ver una certeza en el humor.
31. Aparece, entonces, el humor metaliterario, producto de la reflexión del campo literario: el escritor-intelectual consciente de su dimensión se burla de las pretensiones del pasado o de las ideas del escritor-intelectual de otras tradiciones. Es

humor del campo literario, de su poca trascendencia y de sus objetivos. Es humor de la historia y descreída de la capacidad del escritor-intelectual.

32. La abulia social del escritor-intelectual en *Nadie que esté feliz escribe* (2017) permite las reflexiones en temas específicos de la teoría literaria, como las reflexiones sobre la importancia del lenguaje, las ideas entre autor o personaje, los fines de la escritura y la poesía, la relación del cuerpo y la literatura. Este escritor-intelectual mezcla la vida cotidiana y los aprendizajes teórico-literarios. El convencimiento que se presenta está relacionado con el campo literario al igual que sucede en *Cuaderno de Tokio* solo que el convencimiento se intenta dar a nivel personal, con preguntas e interpelaciones hacía sí mismo.
33. Estos escritores-intelectuales se muestran despolitizados, pero esto no significa que se abandona la añoranza de algún proyecto común ni la crítica al individualismo donde aparece también la queja de las promesas incumplidas. También en *Cuaderno de Tokio* aparece la autocrítica del narcisismo de este escritor-intelectual ya que hay una fuerte crítica a esos sentimientos que asocian la escritura con los fines narcisos como la fama.
34. En el fenómeno metaliterario aparece un tipo de escritor-intelectual que puede referirse al propio texto literario de manera especializada, crítica. Así, de esta manera con el comentario hacia el propio texto el escritor-intelectual devela la estructura de la propia obra profundizando la comprensión de las personas lectoras. Es decir, la literatura como un artefacto-teórico que también ayuda a esta idea de la literatura producto de la inteligencia.
35. En *Nadie que esté feliz escribe* y *Cuaderno de Tokio* se constituyen nociones de la literatura donde la literatura es incapaz de brindar certezas ni sentido. Esto significa un rebajamiento de la literatura ya que al ser incapaz de brindar sentido existencial ni ser proyecto para el futuro se le despoja de sus fines más loables y sociales
36. Si como vimos anteriormente en el caso del escritor-intelectual del fenómeno metaliterario hay una pérdida del sentido crítico contextual en el proceso de autorreflexión, en el proceso de autorreflexión textual, se pierde la importancia de la resolución de la trama y se privilegia la digresión metanarrativa.

37. Para ambos escritores-intelectuales la noción de publicación no va a depender única y exclusivamente del formato de libro impreso, sino también se contempla la escritura relacionada con la publicación en redes sociales como *Facebook* o en sitios como los blogs (bitácoras digitales). Se forma una noción de lo literario que se abre a las posibilidades digitales y también una literatura que reflexiona sobre el papel que juegan en la actualidad las redes sociales para las personas y para el propio escritor-intelectual como sucede en *Nadie que esté feliz escribe* y en *Cuaderno de Tokio*.
38. Los núcleos temáticos usados para interpretar las características metaliterarias en *Nadie que esté feliz escribe* y en *Cuaderno de Tokio* permitieron la elaboración de esta investigación tanto en poesía como en narrativa. Estos núcleos temáticos nos permitieron ser exhaustivos con las interpretaciones metaliterarias presentes en ambos libros y ver los puntos de contacto diferencias y similitudes en el corpus seleccionado. Estas interpretaciones, similitudes y diferencias, permitieron una interpretación transnacional del fenómeno metaliterario en Centroamérica y por esto puede relacionarse con aspectos y transformaciones de la cultura.
39. Esta investigación puede aportar a la construcción de una historia del fenómeno metaliterario en Centroamérica.
40. También representa un aporte metodológico ya que brinda una forma de construcción del conocimiento que inicia con características generales y específicas de la cultura occidental, que se mueve hacia las características materiales del texto literario para establecer correspondencias con la tradición latinoamericana y centroamericana del escritor-intelectual y de la literatura.
41. Esta investigación aporta la contextualización del fenómeno metaliterario en Costa Rica y en el Salvador de finales de los años noventa y durante el siglo XXI. Da cuenta de una nueva tendencia en el proceso de reconfiguración del campo literario centroamericano a partir de los noventa
42. Esta investigación plantea categorías y reflexiones que pueden brindar aportes para entender el fenómeno del ensayo de la experiencia como una evidencia más de la literatura ensimismada en Centroamérica. Siendo una de las posibilidades investigativas que puede aportar esta investigación.

43. En el estado de los conocimientos esta investigación aporta una mirada crítica del enfoque que ha privilegiado la crítica en Costa Rica al respecto del fenómeno metaliterario ya que se ahonda en la concepción metaliteraria que se ha privilegiado relacionada más con la artificialidad del texto que con el constructo reflexivo que se propone.
44. Es literatura centroamericana porque en los textos literarios se percibe una experiencia del tiempo similar que, presenta directa o indirectamente los procesos de posguerra y globalización centroamericana: las experiencias centroamericanas como la diáspora y la añoranza por la violencia social para el escritor intelectual Salvadoreño en medio de una estancia en Japón, Cuaderno de Tokio o las buenas condiciones facilitados por el estado benefactor en Costa Rica en *Nadie que esté feliz escribe*. Ambos intelectuales escritores que en la coyuntura de la globalización centroamericana se explican desde instituciones culturales como las universidades que les permiten cosmopolitismo como un pensar centroamericano que duda del lenguaje y del oficio de escribir volcándose hacia la reflexión donde el jocote de la zona o la violencia social de la zona son fundamentales para escribir. Ambos intelectuales tienen la calma para escribir en dos modelos centroamericanos distintivos de sortear el último cuarto del siglo XX y el XXI y de hacer eco de tendencias globales de lo literario como las literaturas ensimismadas o del yo.
45. Esta investigación propone una adaptación metodológica de los núcleos temáticos de Pérez Bowie para el estudio del fenómeno metaliterario en la narrativa centroamericana. Convirtiéndose en un aporte metodológico para el metaanálisis narrativo: La insuficiencia del lenguaje; la imposibilidad de decir; la narrativa como poética; la narrativa sobre la literatura; protagonismo de la materia gráfica son las categorías que se adaptaron para el análisis narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T., y Horkheimer, M. (2004). *Dialéctica del iluminismo*. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm> [Consulta 13 may. 2021].
- Alberca M. (2007). *El pacto ambiguo. de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Aguilar Bulgarelli, O. (1978). *¿Democracia en Costa Rica? Cinco opiniones polémicas*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- _____. (1989). *La huelga de los tútiles 1887-1889. Un capítulo de nuestra historia social*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Alegría, C. (1982). *Álbum Familiar*. San José: EDUCA.
- Álvarez Ramos, E. (2017). Metapoesía y ficción en la poesía española contemporánea: mascarar clásicas bajo el prisma posmoderno. *Dirāsāt Hispānicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, N.º 4, 43-58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6098060> [Consultado 23 abr. 2021].
- Bajtín Mijáilovich M. (2013). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Baraona Cockerell M. y Mora Arias J. (2017). *Hacia una epistemología del nuevo humanismo*. San José: Editorial Universidad Estatal a distancia. Recuperado de <https://isbn.cloud/9789968483773/hacia-una-epistemologia-del-nuevo-humanismo/> [Consultado 23 abr. 2021].
- Barrera Galdámez, Allan Armando. (2020). De la violencia política a la violencia social. Una mirada desde la literatura centroamericana. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 17, (1). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476960345014> [Consultado 23 abr. 2021].
- Barthes, R. (2002). *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (2004). *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Beluche Velásquez, G. (2018). *Educación para el Buen Vivir. Saberes y sentires del pueblo Ngäbe*. Alajuela: Editorial UTN.
- Benito Mozas, A. (1992). *Gramática Práctica*. España: Ibérica Grafics, S.L.
- Benjamín, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Butler, J. (2012). *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Argentina: Ediciones Paidós.

- _____. (2015). *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder Editorial.
- Cabezas, O. (2007). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Managua: Ediciones Anamá.
- Camarero J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. El texto como encrucijada. *Estudios franceses y francófonos*, Vol. 1, 457-472.
- _____. (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Antropos.
- _____. (2014). *La ficción metaliteraria. Semiótica metanarrativa y metatextual*. Verlag. Editorial Académica Española.
- Carnero G. (1989). *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil, en Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos.
- Castellanos Moya, H. (2015). *Cuaderno de Tokio*. Santiago: Editorial Hueders.
- _____. (2016). *Envejece un perro tras los cristales*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- _____. (1989). *La diáspora*. San Salvador: UCA Editores.
- Chaverri, A. (2016). Evelyn Araya Fonseca, Jorge Debravo. La poética del amor. *Cuadernos Inter.c.a.Mbio Sobre Centroamérica Y El Caribe*. (1). N.º 13, 155-159. <https://doi.org/10.15517/c.a.v13i1.24009>
- Chaves, G. (2016). *Wallau*. México: Valparaíso.
- Coetzee Maxwell J. y Kurtz A. (2015). *El Buen Relato*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- Cortés, C. (2018). La poesía costarricense de fin de siglo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 588, 37-44. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-poesia-costarricense-de-fin-de-siglo-932401/> [Consulta 13 may. 2021]
- Coutinho, E. (2016). El “nuevo comparatismo” y el contexto latinoamericano. *Revista De Culturas Y Literaturas Comparadas*, Vol. 6. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/16384> [Consultado 23 abr. 2021].
- _____. (2018). Literatura comparada en América Latina: una disciplina transcultural. *Cuadernos Del CILHA*, Vol. 19. (2), 15-25. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1666> [Consultado 23 abr. 2021].

- Cubillo Paniagua, R. (2013). Metaficción e intertextualidad en la novela 1Q84 de Haruki Murakami. *Revista De Lenguas Modernas*, Vol. 18, s.p. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/12363> [Consultado 23 abr. 2021].
- Eagleton T. (2012). *Walter Benjamin, O hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: CATEDRA.
- _____. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2013). *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferrero, G. (2013). Autoficciones líricas, (Una vez más, el enigma enunciativo). *Revista del CIFYH, Racial*. Volumen (4), N.º 4, 68-81. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/717>
- Foucault M. (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. (E. Cecilia Frost, tr.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Recuperado de https://monoskop.org/images/1/18/Foucault_Michel_Las_palabras_y_las_cosas.pdf [Consultado 23 abr. 2021].
- _____. (2012). *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte*. (P. Esteban Rodríguez, tr.). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- _____. (2015). *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. (H. Pons, tr.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Fukuyama, F. (2015). *El fin de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garrido Donoso, L. (2010). *No hay como una contadora para hacer contar: Metapoesía y mujer poeta en la obra de Gabriela Mistral*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Goldsmith K. (2020). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. (A. Page, tr.). Buenos Aires: Caja Negra.
- Gómez Quesada C. (2009). *La Metanovela Hispanoamericana en el Último Tercio del Siglo XX: Las practicas metanovelísticas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco/Libros.
- Grüner E. (2013). *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Buenos Aires: EGodot Argentina.
- Hutcheon, L. (1993). *La política de la parodia posmoderna*. *Revista Criterios*. 187-203.
- _____. (1998). *A Poetics of Postmodernism*. Londres: Routledge.

- Ingenieros, J. (2000). *El hombre mediocre. Estrategias -Psicoanálisis y Salud Mental-*. [Sección «Artículos»], Año 4, N.º 5, 28-30. Recuperado de https://www.lareferencia.info/vufind/Record/AR_fcdee1786c9fa3dd72531bbea5474b58
- Jameson F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto social simbólico*. Madrid: Visor.
- Jiménez, M. (2004). *Obras Literarias*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Lipovetsky G. (2002). *La era del vacío, Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Mackenbach, W. (2016). Literatura, Memoria e Historia en Centroamérica. *Revista interdisciplinaria de estudios histórico-jurídicos*. N.º 19, 354-358.
- Marrufu Huchim, K. (2019). El hombre inútil en la literatura de Hispanoamérica: antecedentes del siglo XIX a la vanguardia. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Año 40, N.º 86, 67-92. Recuperado de <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>
- Mendoza, P., Montaner, C., Vargas Llosa, A., Vargas Losa, M. (1996). *Manual del perfecto idiota latinoamericano*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1996. Recuperado de <https://politikadigital.files.wordpress.com/2010/09/manual-del-perfecto-idiota-latinoamericano.pdf> [Consulta 25 may. 2021].
- Menen Desleal, A. (1972). *Hacer el amor en el refugio atómico*. El Salvador: EDUCA.
- Milán, E. (2011). *Ensayos Unidos: Poesía y realidad en la otra América*. España: Machado Grupo de Distribución.
- Minois, G. (2015). *Historia de la risa y de la burla, del renacimiento a nuestros días*. (J. Barsh, tr.). México: Ficticia.
- Mombelli, D. (2019). La metodología comparatista en los estudios literarios. *Revista española de educación comparada*. [Sección «Artículo»], N.º 34, 97-117. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6984581> [Consultado 23 abr. 2021].
- Monge, C., F. (2017). *1951-Nada de todo aquello*. San José: EUNED.
- Moraña, M. (2004). *La literatura y ángel de la historia. Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Editorial.
- Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. (M. Pakman, tr). Barcelona: Editorial Gedisa.

- Trujillo, P. Benjamin y Baudelaire. (2016). Tiempo, correspondencias, alegoría. *Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*. N.º. 24, 90-103. Recuperado de [Redalyc.Benjamin y Baudelaire: tiempo, correspondencias, alegoría](#). [Consultado 25 may. 2021]
- Oliver, M., P. (2016). *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Boston: Brill Rodopi.
- Olmedo B. (2004). *La verdadera historia de la separación de 1903. Reflexiones en torno al Centenario*. Panamá: Imprenta ARTICSA.
- Pérez Bowie, J. A. (1994). Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. Vol. 2. 237-248.
- _____. (2006). La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional. *Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)*.
- Piglia, R. (2017). *Las tres vanguardias*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.
- Prósperi G. (2005). *Juan José Millas. Escenas de Metaficción*. Argentina: Ediciones UNL.
- Quesada-Gómez, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.
- Ramírez Mercado, S. (1976). El concepto de burguesía en dos noveletas. *Revista conservadora del Patrimonio Centroamericano*. Vol. 31, (150), 95-97.
- Retana, C. (2018). El cuerpo abierto: un ensayo sobre la construcción y deconstrucción de los límites somáticos. Heredia: EUNA.
- Robb, A. (2003). La metaficción historiográfica en Corona de sombra de Rodolfo Usigli: un cotejo de los hechos durante el reino de Maximiliano en México. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, Vol. 29, (1), 129-146. Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v29i1.4475> [Consultado 23 abr. 2021].
- Rodríguez Ballesteros, A. (2017). *Arte poética. Metapoemas de autores latinoamericanos*. Costa Rica: Arc Ediciones.
- Rodríguez Cascante, F. (2006). La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional. *Kañina*, 30(2). Recuperado a partir de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4628>

- Rodríguez, F. (2008). Del archivo al hipertexto: para una historia literaria centroamericana. Por Werner Mackenbach. Volumen 1: Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. (1-19). F y G Editores. Guatemala.
- Ruiz-Domínguez, M. M. (2014). Estrategias metaficcionales y respuestas lectoras: estudio exploratorio. *Ocnos: Revista de Estudios Sobre Lectura*, Vol. 11, 45-69. Extraído de https://doi.org/10.18239/ocnos_2014.11.03 [Consultado 23 abr. 2021].
- Salas Zamora, E. (1987). Metaficción (1) y antiverosimilitud en Casa de campo de José Donoso. *LETRAS*. [Sección «Artículos»], (15-16-17), 215-227. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/4882> [Consultado 23 abr. 2021].
- Sanz Pastor, M. (2007). *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000), 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Scarano L. (2017). *Escribo que escribo: de la metapoésía a las autopoéticas*. Recuperado de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2217> [Consultado 23 abr. 2021].
- Schwartz J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Smilek, E. (2013). *Espacios de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Silicia, Polonia.
- Solorzano Alfaro, G. (2009). *La herida oculta. Del amor y la poesía. Lectura del poema "Carta de creencia", de Octavio Paz*. San José: EUNED.
- _____. (2017). *Nadie que esté feliz escribe*. Santiago: Nadar Ediciones.
- Solórzano, A. (2017). *Todo esto sucederá siempre*. Heredia: Ediciones Espiral.
- Trigueros Morales, J. (2019). Aurenthal: maravilla y meta literatura. *Revista Estudios, (Especial)*. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/36277> [Consultado 23 abr. 2020].
- Trujillo Patricia (2016). Benjamin y Baudelaire: Tiempo, correspondencias, alegoría. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, Vol. 24, 90-103. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=854/85443639006> [Consultado 23 abr. 2021].
- Ulrich, H. (2010). ¿Debemos seguir escribiendo historias de la literatura?. *Hist. Graf.* N° 34, 111-132. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S140509272010000100005&script=sci_abstract
- Ureña, E. (2014). *Minutos después del accidente*. San José: EUNED.

- Urtecho Coronel, J. (1972). *Prosa: Colección Séptimo día*. San José: EDUCA.
- Valle-Castillo, J. (2005). El siglo de la poesía en Nicaragua. Modernismo y Vanguardia (1880-1940). Tomo I. Colombia: Imprelibros S.A.
- Vargas Vargas, J. A. (2004). Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia. *Revista Comunicación*. Vol. 13, (1), 5-16.
- Vasallo, B. (2018). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La Oveja Roja.
- Veres, L. (2010). Metaliteratura y estereotipos. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Volumen (44), 1-6. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/metaeste.html> [Consultado 23 abr. 2021].
- Villalobos Villalobos, C., M. (2016). Las improntas del escritor en la crítica literaria centroamericana: nociones recurrentes de autoría. *Revista Pensamiento Actual*. Volumen (16), N.º 27, 140-155.
- Wallner Ortíz, A. (2012). *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamérica.
- Waugh P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres: Routledge
- White, H. (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Zonta, J. (6 de noviembre de 2020). La Generación crisálida. *La Nación*. P.18