

DISEMINACIÓN AUTORAL, NARRATIVA ESPECULAR Y HETEROGLOSIAS FRACTALES EN *EL GARABATO* DE VICENTE LEÑERO

JORGE ARROTTA

jorgegfa@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: Desde la segunda mitad del siglo XX, bajo el influjo del posestructuralismo, las neovanguardias y, especialmente, con la entrada en occidente de la posmodernidad y la preponderancia de la estética neobarroca, la narrativa entró en una fase liminar de experimentación en cuanto a sus recursos, formatos y posibilidades, revisando los modelos preestablecidos y modificándolos o subvirtiéndolos, en un sentido más radical e impetuoso para los vanguardistas, y en otro más replegado y lúdico para los posmodernos. En tal paradigma se mueve *El Garabato*, del escritor mexicano Vicente Leñero, una novela arduamente original que juega con la especularidad narrativa y autoral hasta tal punto que no es solo una novela, sino tres. *El Garabato* se expone como una *mise en abyme* autorreferencial escindida en tres niveles incrustados cada uno dentro de otro, experimentando así con la narratividad hasta conseguir una estructura fractal en la que cada matrioshka dialoga con las otras y se ve reflejada en aquella que la contiene, proyectando interesantes dudas metaficcionales. Desde esta *heteroglosia* narrativa, en la que cada novela incrustada determina a su consiguiente y al mismo tiempo completa a su precedente, Leñero consigue establecer un puzzle narrativo de carácter lúdico que subvierte los modelos canónicos anteriores, plantea preguntas sobre la ontología de la narración y abre caminos hacia nuevas heterodoxias nunca antes planteadas de tal forma hasta su aparición en 1967.

Palabras clave: Vicente Leñero, Posmodernidad, Fractales, Metaficción, *Mise en abyme*.

Abstract: From the second half of the 20th century, under the trace of posestructuralism, neo-avantgardes and, specially, with the entrance in the western world of posmodernism and the neobaroque aesthetics, the narrative began a liminar stage of experimentation in resources, formats and possibilities, resketching, modifying or subverting the preestablished patterns, in a radical and impetuous way by the vanguardists, and in a withdrawn and playful one by the posmodernists. *El Garabato*, an original novel of the mexican writer Vicente Leñero, which moves within this field, plays with narrative and authorship specularity till it is no one novel, but three. *El Garabato* exposes itself as a self-referential *mise en abyme* split in three leves, each one embedded in between the others. It explores new scriptures until achieving a fractal structure in which each one of its own matrioshkas is related with the others and reflected by the one who contains it, raising intriguing metafictional questions. From this narrative *heteroglosy*, in which each one of the embedded novels shapes the next and at the same time completes the previous one, Leñero accomplish to create a playful narrative puzzle that subverts the previous canonical patterns, presenting new questions about narrative's ontology and breaking ground for heterodox paths never raised before until its appearance in 1967.

Keywords: Vicente Leñero, Posmodernism, Fractals, Metafiction, *Mise en abyme*.

1. Introducción

La primera modernidad artística, gestada entre finales del XIX y principios del XX, comenzó instaurando aspectos como la experimentación, la ruptura, o el *extrañamiento* —y otros como la originalidad, la excentricidad y el genio creador, heredados directamente del romanticismo¹— como elementos fundamentales que el artista debía proyectar sobre su figura y sobre su obra, o que al menos la crítica y los círculos literarios empezaron a valorar con especial interés, frente a la comunalidad artística del medievo o la modelización mimética que llega hasta el mismo romanticismo. El punto culmen de esta tendencia, obviamente, son las vanguardias históricas, donde se llega a propugnar la experimentación por la misma experimentación, como un juego artístico multifacético con repercusiones radicalmente culturales y políticas.

Esta línea de pensamiento y actuación —a pesar de atenuarse durante el auge del realismo social o comprometido y el existencialismo, alrededor de la época que rodea a la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial— tiene una clara herencia histórica en las neovanguardias de los años sesenta y setenta, en la era posmoderna que las sigue y en las corrientes artísticas neobarrocas, con un apoyo notable en filósofos posestructuralistas como Deleuze y Derrida, y en filósofos analíticos o del lenguaje como Wittgenstein o Gadamer.

Desde estas bases, los artistas del siglo XX en adelante iniciaron una escalada en las posibilidades de subversión y experimentación de las reglas y los modelos precedentes, con más o menos necesarias intenciones, y mejores o peores resultados.

Tras toda estela artística se sitúa la obra a tratar, *El Garabato* (1967) de Vicente Leñero, realizando su debido aporte en el campo de la experimentación mexicana que abre las primeras puertas hacia la posmodernidad literaria —muy marcada luego por el Mayo del 68 y la Matanza de Tlatelolco, que tanto afectaría en otros seculares relacionados con México, como es el caso de José Emilio Pacheco o Roberto Bolaño— y que, para Elena Poniatowska, debido a la importancia de su nombre y recorrido, se abre con la deriva estilística de Carlos Fuentes en *Cambio de piel* (1967) —justo el mismo año de la novela que nos ocupa—, tal que señala en el prólogo que realiza para la misma en su edición de 1979, ya con algo más de

¹ Ya diría Octavio Paz que «el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo» (Paz, [1974] 1990: 128), lo cual es especialmente verdad cuando se habla del ámbito hispano.

visión retrospectiva, comentando que esta sintetiza «ciclos de plenitud, nacimiento y muerte generacional» (Poniatowska, 1979: 15).

En todo caso, esta novela es, precisamente, un experimento narrativo en sí mismo. La intención última de Leñero no es la de ofrecer simplemente un contenido, sino más bien la de doblar e incluso fracturar los límites de la narrativa para hacerle replantearse al lector la condición de lo ficcional frente a lo real; es decir, una búsqueda experimental de los límites metaficcionales y metaliterarios, centrada en el factor subversivo en cuanto a la figura pública de su autor, en el factor experimental en cuanto a la obra en sí misma, y en el factor lúdico en cuanto a la recepción del lector.

Para ello, Leñero estructura el texto mediante una función tripartita: un primer *Garabato* que pertenece al propio Leñero y se corresponde relativamente, en el plano ficcional, con el libro propiamente real —pues caben destacar diferencias superpuestas y artificiales, como que Leñero sea amigo del falso autor Pablo Mejía y haya ayudado con la edición y publicación del texto consiguiente—; un segundo *Garabato* del autor Pablo Mejía H., texto central dentro de la ficción del que solo se separa la introducción epistolar como *paratexto*, escrita por Pablo Mejía hacia Vicente Leñero a modo de agradecimiento por sus consejos y ayuda para con el desarrollo del libro; y un tercer *Garabato* del autor Fabián Mendizábal, interior a la obra de Mejía, el cual se acerca al género negro y es comentado por el autor precedente como de baja calidad literaria.

Esta última obra sirve como pretexto para que Mejía cree el segundo *Garabato*², que consiste en una serie de episodios autoficcionales alrededor de la vida de Mejía con su esposa y sus encuentros con Mendizábal —desde los cuales llega *El Garabato*₃ a sus manos, con objeto de que le diera a opiniones y correcciones a su autor—, diversos comentarios metanarrativos en forma de glosa alrededor de esta misma obra, y múltiples citas textuales de otros textos, tanto creativos como teóricos, que acompañan a los otros fragmentos, completándolos o matizándolos desde una técnica narrativa *multisintética* y *heteroglósica* que va dispersando la tentativa de una voz hegemónica o impositiva.

Como puede observarse, el libro sigue una estructura en forma de matrioshkas rusas, aunque la distribución episódica interna sea tan solo alternante entre *El Garabato*₂ y *El Garabato*₃, sin un orden exactamente predeterminado. Con ello, la existencia de *El Garabato*₁,

² Para simplificar la lectura, a partir de aquí se establecerá cada nivel del libro con un subíndice especificativo.

a pesar de ser el texto más absoluto o incluyente de los tres, solo se encuentra dentro de sí en los *paratextos* externos, en la propia materialidad del libro que podríamos denominar como real. En el otro extremo, *El Garabato*₃ tiene existencia propia dentro del texto, pero está insertado dentro de *El Garabato*₂, que sería el verdadero texto central —como su propio subíndice indica—, al sustituir especularmente al primero y contener al tercero.

En todo caso, la proyección hacia el lector sí que es, si no laberíntica, difuminada o refractada, pues complica y relativiza las posibilidades de entendimiento e interpretación al establecer estas complejas relaciones metanarrativas. Tal propósito se encuentra indexado en el propio nombre de la obra, en ese garabato indescifrable que aparece tanto en la portada real como en la portada secundaria de Pablo Mejía —aunque no en la de Mendizábal, aspecto que denota la diferencialidad entre el tercer libro interno y los otros dos anteriores—, o que se encuentra en forma de carta el protagonista de *El Garabato*₃ en cierto momento de la historia, lo cual le sirve a Mendizábal como una metáfora narrativa que cambia el aprecio o consideración de Mejía hacia su obra, al darle un subsentido escondido que la hace más hermética y simbolista o significativa —en relación a lo que Hemingway llamaría *principio del iceberg*, o lo que los teóricos literarios franceses denominaron como *subtexto*³—, pero que nunca será expuesto literalmente en el texto.

En definitiva, esa metáfora metatextual que une los tres libros sirve para representar las posibilidades de abstracción, experimentación y hermetismo que busca proyectar Leñero en esta *obra puzzle* de alta entropía semiótica, pronta representante de los rasgos subversivos y experimentales que llegaron a compartir —aunque en diferentes intenciones, formas y procedimientos— las neovanguardias, la posmodernidad y el neobarroco secular.

2. Bases teóricas, recursos compositivos y rasgos sustanciales en *El Garabato*, de Vicente Leñero

La novela de Leñero se inscribe dentro de lo que podría llamarse una *obra puzzle*, en la que la composición semiótica por parte del lector se efectúa de forma lúdica, fragmentaria y compositiva, en este caso tanto en el aspecto episódico y su discursividad microestructural,

³ Cabe resaltar la diferencia entre el término *subtexto* de la tradición francesa (al que aquí se hace referencia), manejado por autores como Nagel Macherey, y luego Fredric Jameson, el cual se refiere a la parte textual no explícita que está escondida bajo el texto explícito; y el término *subtexto* de la escuela de los formalistas rusos, más tarde retomado por teóricos como Gustavo Pérez Firmat o Raquel Gutiérrez Estupiñán, el cual se refiere al fragmento textual recogido desde un texto anterior que es citado en otro nuevo.

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

como en el aspecto autoral y paratextual de su macroestructura. *El Garabato* responde a los conceptos de dialogismo y polifonía que enuncia primeramente Mijaíl Bajtín con respecto a la novela moderna en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), ejemplificando tales características genéricas en los textos del susodicho autor.

No obstante, estas ideas no encajarían estrictamente con su formulación original, pues Bajtín las desarrolla en base a los esquemas conceptuales internos de la novela moderna⁴, de carácter ecléctico y multilateral en cuanto al tratamiento de sus contenidos, en especial con respecto a las contraposiciones simbólicas entre las voces de sus personajes — véase *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bajtín, 2005: 15-18)—, mientras que Leñero emplea estos recursos en un aspecto más metaliterario y formal, además de en un sentido macroestructural o paratextual, especialmente centrado en las divergencias autorales externas y las diferencias estilísticas internas entre los dos textos contenidos dentro del texto canónico.

Estas diferencialidades que se vuelven más interesantes aun cuando se tiene en cuenta que ambos estilos son uno solo, el del mismo Vicente Leñero, solo que escindido y maquillado por el juego narrativo y la pericia retórica. Aun así, el dialogismo y la polifonía son elementos esenciales en la obra de Leñero, pues se articula alrededor de esa multiplicidad triádica de voces y estilos narrativos —y no solo triádica, si incluimos todos los intertextos que van acompañando a la narración— que dialogan y contrastan entre ellos, ofreciendo al lector una experiencia semiótica fragmentaria y dialógica, en lugar de una imposición autoral o una estilística unitaria.

Por otro lado, también se corresponde con la idea de *opera aperta* de Umberto Eco en su libro homónimo de 1962, al presentar un final inconclusivo que el lector debe recomponer —de nuevo, en su línea de *obra puzzle*— a partir del diálogo entre sus diferentes partes, reafirmando así su condición posmoderna de indeterminación, relativismo y multilateralidad.

Además, esta concepción dialógica no está tan solo en la susodicha división macroestructural tripartita, sino también en la reiterada inclusión de citas textuales de carácter académico que completan el texto; las cuales, de hecho, refieren en su mayoría a obras

⁴ Aspectos ya contenidos en su primer germen, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) —incluso podría señalarse que se encuentran ya en *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554), por su carácter episódico y la construcción dialógica de los personajes que interaccionan con el protagonista—, aunque desarrollado con mayor propiedad y amplitud de recursos a partir de la segunda mitad del XIX, especialmente con Dostoievski, y con mayor proyección aún en el transcurso del siglo XX, haciendo una especial mención al *Ulises* (1922) de James Joyce, y llegando quizá a su mayor expresión durante la posmodernidad.

teóricas y se inscriben como añadido a los comentarios metatextuales⁵ que hace Mejía sobre la obra de Mendizábal.

El mecanismo que emplea Leñero para estructurar todas estas intencionalidades y bases teóricas es el de la *mise en abyme*, concepto enunciado originalmente por André Gide, pero especialmente desarrollado por Lucien Dällenbach en *El relato especular* (1977). Este recurso narrativo no solo implica una enmarcación, es decir, la contención de una historia dentro de una historia, sino que Dällenbach especifica una de sus características esenciales de la siguiente manera: «es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene» (Dällenbach, 1991: 16). Tal es el caso de *El Garabato*, donde Leñero establece una condición de *autosimilitud* casi total entre su texto y el texto ficticio de Pablo Mejía, mientras que el de Fabián Mendizábal guarda más bien una relación al mismo tiempo de oposición y de integración con los otros dos, lo cual aun así denota un cierto grado de correspondencia, dado que es una parte interna de ellos y contiene gran cantidad de reflejos simbólicos y especulares hacia sus continentes —comenzando por el propio garabato encontrado por el protagonista—.

Esta estructura se correspondería parcialmente con la idea de *fractal* desarrollada por Mandelbrot en 1975, cuya principal característica geométrica como figura es la de contener partes internas con las mismas formas que la construcción total que contiene a estas mismas, condición que define el mismo principio de *autosemejanza* o *autosimilitud*. La subdivisión y la fragmentariedad son claves para este tipo de modelos, pero también las conexiones representativas que se establecen entre sus partes. Y aunque exista una cierta jerarquización entre los textos enmarcados y sus conexiones simbólicas, sometida en parte a esta condición homogeneizadora de *autosimilitud*, tampoco hay una equidad real entre el segundo nivel narrativo y el tercero, además de que la solución final depende siempre del lector para la realización lúdica de todas las conexiones y subsentidos, y no de una interpretación unidireccional y teleológica que haga homogénea su interrelación. Habría una correspondencia, pues, con la idea Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1987) sobre la preponderancia en lo posmoderno y lo neobarroco⁶ del detalle y el fragmento, frente a las

⁵ Empleando, en este caso, la terminología de Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1962), haciendo mención a la clase de *transtextualidad* que engloba los comentarios realizados sobre un texto, es decir, lo que suele conocerse como glosa.

⁶ Puesto que, aunque lo neobarroco pueda superar los límites de lo posmoderno, se inscribe en génesis epocal y en gran parte de su desarrollo dentro a la categoría precedente.

ideas de sentido absoluto y de totalidad más propiamente modernas, que harían que esta novela, en otro contexto, fuera más bien una totalidad unificada y homogénea.

La condición posmoderna del repliegue artístico de la obra sobre sí misma es esencial en *El Garabato*, pues son esos detalles y su estética fragmentaria los que componen la condición final del texto, donde cada fragmento y cada detalle tienen una correspondencia relacional con la totalidad en la que se inscribe, estando múltiplemente representado dentro de sí y pudiendo observarse de forma relativa sus características totales en sus características parciales. Podría decirse que la mentada fragmentación actúa en el texto como el cristal refractado de un caleidoscopio, ya sea por *autosimilitud* o por contraste, dependiendo de si hablamos de las relaciones entre *El Garabato* de Leñero y el de Mejía (*autosimilitud*), o entre el de Mejía y el de Mendizábal (contraste).

Por ello, Leñero no expone una *auto semejanza* absoluta —es decir, un reflejo directo y más o menos exacto o reiterado entre el todo y sus partes—, sino más bien una serie de relaciones autorreferenciales que pueden ser tanto especulares como refractarias. En concreto, una *abismación* incluyente que es *auto semejante* del primer al segundo nivel, pero *autocontrastiva* desde el segundo hasta el tercero, a pesar de que este último nivel sea constitutivo de los otros dos. En otras palabras, *El Garabato*₃ constituye una oposición interna que sirve como contraste a sus dos continentes, un no-ser que afirma por medio de su diferencia otra identidad que lo contiene⁷, y esta a su vez se reduplica en forma de espejo borgiano con respecto a otro nuevo continente.

Este tipo de narrativa es lo que podría considerarse como un arte posmoderno de corte narcisiano frente al prometeísmo de la modernidad, o un arte de la torsión en lugar de la proyección o la extensión, basado en un repliegue interno y un inexpugnable juego de espejos. Fenómeno que estaría relacionado, a su vez, con el reproducionismo variante del arte posmoderno de la copia, que ya adelanta Borges años antes—en sus *Ficciones* (1944) y en *El Aleph* (1949)—, como gran influencia en el libro, que Mejía incluso señala en la posdata de su dedicatoria epistolar hacia Leñero: «¿Insistes en lo de influencias borgianas?» (Leñero, 1984: 9).

⁷ De hecho, su temática yanqui recuerda a los fenómenos de desterritorialización que hacen chocar tradición y modernidad en el México del XX, como señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950).

En definitiva, *El Garabato* mece a su lector en una imposibilidad de verdad, un juego de torsión falto de salidas o respuestas eficientes que apunta al revisionismo de los grandes relatos —como la verdad, la identidad o la condición de realidad— que señalaría Lyotard doce años después en *La condición posmoderna* (1979). Con este mecanismo formal, Leñero consigue generar una ausencia de realidad textual y un vaivén desidentitario que desembocan en una diseminación de la conciencia autoral, provocando, al menos en impresión, una muerte del autor más eficiente que aquella que propugnaría Roland Barthes en su texto homónimo, en una línea más sofisticada que verdaderamente teórica o científica en cuanto a la literatura, pues la idea de autor siempre reverbera de una u otra forma en el texto⁸, quizá con la excepción de textos como *El Garabato*, que juegan a desmontarla intencionalmente desde un ámbito ficcional y retórico.

La pregunta final es: ¿quién enuncia el discurso final en la novela? ¿Es Leñero, o Mejía proyectado mediante Leñero? ¿O es acaso Mendizábal el que, con su juego *subtextual* escondido bajo aquello que aparenta ser banal y falto de interés, el que genera la afición necesaria e impone su discurso sobre el espejo anterior? ¿Ninguno de ellos, quizás, o cada uno en relativas partes? La cita de Goncourt que abre el libro de Mejía es especialmente interesante en este sentido, y solo deja paso a más dudas con respecto a la interpretación del texto: «Nadie escribe la novela que desea escribir» (Leñero, 1984: 13). Este es el juego subterráneo de la novela, aquel factor lúdico que se deja en manos del lector para que reconstruya su propio puzzle, su propio garabato...

En cualquier caso, la clave para articular este engranaje semiótico —y generar así esas consecuencias discursivas en el lector— es la construcción especular de su narrativa, ese incansable juego de espejos autorales en base a los tres relatos. Esta *narrativa especular* es especialmente interesante en cuanto que los textos no solo se abisman o se enmarcan: también se comentan entre ellos, al menos del segundo nivel al tercero, puesto que el primero (el de Leñero, recordemos) es aquel que termina englobándolos, desde un sentido ya puramente materialista y paratextual. Los comentarios críticos de Pablo Mejía sobre el texto incrustado de Fabián Mendizábal suponen un fenómeno de *heteroglosia* —de nuevo, con clara

⁸ Incluyendo factores como la anonimía o la seudonimia, que solo esconden la autoría, sin eliminar la realidad relativa a que alguien escribió ese texto, de alguna u otra forma.

influencia borgiana, reverberando imágenes propias de *Examen de la obra de Herbert Quain*—, con una gran relevancia de todo lo que refiere al plano paratextual, capital en esta obra.

De hecho, el hueso central que sostiene la artesanía de *El Garabato*² no son las vivencias de Mejía en su relación con su esposa, sus visitas al psicólogo o sus entrevistas con el propio Mendizábal, sino más bien las partes metanarrativas, los comentarios teóricos sobre la literatura que van permeando la historia, almizclados con innumerables citas externas, ya sea hablando del arte en sí, de Henry James, de la psicología freudiana o de la condición de Dios y de la carne de Jesucristo. Estos comentarios heteroglósicos son los que van, sutilmente, hilvanando las mentados subsentidos de la novela y las conexiones latentes entre sus partes homónima.

En definitiva, dándole forma al texto interno que comenta por medio de superponer sus apreciaciones y matices a la novela de Mendizábal, cambiando así nuestra percepción sobre ella, aunque dejando en manos del lector las conclusiones finales a través de tres mecanismos: la *narrativa especular*, la *diseminación autoral* y la *heteroglosia*, herramientas que responden a una vocación deleuziana de diferencia frente a repetición, de apología de lo aporético mediante una fragmentación de identidades que conlleva una huida —o, al menos, una alternancia— de los atributos estilísticos de la escritura, recurso que Vicente Leñero proyecta con suma habilidad.

Uno de los ejemplos sustanciales sobre este subterfugio narrativo de Leñero puede hallarse en una glosa metateórica de John Middleton Murry —en boca de Pablo Mejía, dentro de la novela— sobre la escritura de Henry James, ejemplo perfecto de cómo los detalles en un fragmento cobran características fractales y especulares para con el resto de continentes narrativos, denotando así las características propias de la *abismación* dällenbachiana. Así habla Murry del estilo de James a comienzos de *El Garabato*:

Henry James recibió el castigo que corresponde a la exagerada preocupación por la técnica; o quizá sea más correcto decir que, con la declinación de su facultad de recibir impulsos directos de la vida que deseaba representar, hizo objeto de su interés el proceso de representación. Este es el peligro que amaga constantemente al artista literario en quien se extrema la conciencia, peligro que es tanto más insidioso por fascinante. La técnica empieza a cobrar vida propia. Se adorna en complicaciones, sutilezas y economías que bailan en complicados diseños en el vacío. La obra del novelista escapa al gobierno de la verosimilitud, e insensiblemente renuncia el escritor al privilegio propio de la creación artística, al arduo goce de obligar a las palabras a aceptar extraño contenido y nueva significación, a cambio de la sutil pero estéril satisfacción de contemplar cómo giran obedientes a su propia ley. Porque una estéril originalidad de estilo puede adoptar formas insospechadas [...] O tendremos a la vista la situación en que el impulso del escritor deriva del placer que le produce la contemplación de la belleza formal del intrincado dibujo a cuya construcción se haya

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

entregado; emoción fantasmal, casi suprasensorial, que ocupará el lugar de la emoción primaria, creadora, de la cual depende la verdadera vitalidad del estilo [...] Hay una especie de vitalidad; pero es la vitalidad de la cizaña o el hongo, una vitalidad que no podemos calificar verdaderamente como espuria, pero que ciertamente no podemos llamar verdadera (Middleton Murry, [1951] 1956, en Leñero, 1984: 25-26).

Hay una gran cantidad de citas que pueden representar esta vocación heteroglósica, fractal o especular, pero creo que analizar con el debido detenimiento esta misma puede ser, si cabe, más productivo que ahondar parcialmente en varias de ellas. Para empezar, la cita guarda un significado especular bastante claro con respecto a la novela, que además se tinte de cierto tono autocrítico —una especie de daño preventivo— frente a posibles lecturas animadversivas, tono que es ya palpable desde la primera línea y que le sirve como justificación a su propósito, por medio del argumento de la obsesión.

Seguidamente, Leñero sintetiza la intencionalidad de su novela —ese germen lúdico y experimental del cual se justifica— por medio de las consideraciones de Murry, señalando que «hizo objeto de su interés el proceso de representación». La cita también simboliza su carácter especular y la *diseminación autoral* del libro, desde hablar de que «la técnica empieza a cobrar vida propia» hasta señalar su vitalidad como la de un hongo, un parásito, una vitalidad que «no podemos llamar verdadera», al estar refractada especularmente en su interior mediante un proceso experimental de complejidad técnica, de ilusión y de vacío. Comenta Murry, adaptando Leñero su voz y luego proyectándola en Mejía, que «la obra del novelista escapa al gobierno de la verosimilitud», haciendo hincapié en esa torsión artística que impide que la obra salga hacia afuera y cobre una verdadera vitalidad —de condición fluida y natural, podríamos decir, en paralelo a la teoría aristotélica de la literatura como un arte mimético—, replegándose hacia dentro en ese incansable juego de espejos de la *mise en abyme*.

La literatura como espejo de la misma literatura, y no como espejo de la realidad; girando «obediente ante su propia ley», y no ante la ley natural que debiera dictar otro tipo de normatividad y sentido. Deformando sus jerarquías y sus leyes, como señalaba Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*: «Espejismo, no espejo de la vida, una novela puede, como ésta, traicionar la realidad que conocemos embelleciendo algunos de sus aspectos y ennegreciendo otros, embrollando sus jerarquías y otras manifestaciones» (Vargas Llosa, 2002: 76).

De hecho, es precisamente en este punto donde cobran especial relevancia los subentendidos de *El Garabato*₃ de Mendizábal, pues justo es en esta virtud en la que destaca, en

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.

la de representar la vida como tal en su absurdo transcurrir, y no las formas o los espejos de la literatura, tal que hacen sus dos continentes. Justo en esta ligera brecha se puede dar el sentido —o uno de los posibles sentidos— del garabato encontrado, del porqué de la inclusión de ese tercer texto interno que parece de mala calidad y que cuesta hasta leer; quizá el mayor problema de la obra de Leñero, lo cual, en todo caso, sería consecuencia de su propia virtud formal. Como puede observarse, la técnica de Vicente Leñero está tematizada en las diversas *heteroglosias fractales* con las que va empapando sus espejos narrativos, generando subsentidos y *autosemejanzas* ocultas con las que va apuntalando el camino del lector, para que así construya su propio garabato e intente resolver sus implicaciones metaficcionales⁹.

3. Reflexividad y aspectos metaficcionales entre los diferentes niveles narrativos

Hablando del trasfondo metaficcional de la novela, este surge como una consecuencia del método compositivo de Leñero, más que como una construcción directa o en sí misma. La estructura abismada y especular de *El Garabato* lleva a entremezclar e incluso confundir los niveles diegéticos presentes en ella. Siguiendo las categorías teóricas de Pedro Javier Pardo García, en *El Garabato* podemos encontrar diferentes tipos de *reflexividad* — término que él emplea para referirse a todo aquello que suele definirse como metaficción y metaliteratura— que repliegan la obra sobre sí misma en función de sus tres niveles, por lo cual se deberá tener en cuenta sobre cuál de ellos —o más bien desde cuál a cuál— se efectúan los fenómenos reflexivos.

Para empezar, la característica esencial del texto en su compleción es lo que Pardo denomina como *autorreflejo*, sin llegar a ser puramente *autorreflexión*. La diferencia entre ambos términos consiste en que el *autorreflejo* sucede cuando un texto se muestra de cara al lector como ficción, es decir, cuando exhibe su condición ficcional; mientras que la *autorreflexión* aparece cuando, además, el propio autor reflexiona sobre la condición y las posibilidades de la misma existencia ficcional del texto.

En *El Garabato* hay una exposición de su ficcionalidad que radica en la *abismación* o reduplicación de su materia, lo cual rompe con la ilusión de realidad al dar cuenta de que, al

⁹ Garabato que recuerda bastante a la idea del mismo Henry James en *La figura en el tapiz* (1896), donde metafórica la literatura con un tapiz y expone a un crítico que intenta resolver el misterio literario de un escritor sin nunca conseguirlo, insinuando quizá que la figura en el tapiz es aquello que cada uno quiera terminar viendo.

igual que la condición del libro de Mendizábal y Mejía es falsa, igual es la del libro de Leñero para el lector que lo tiene en sus manos. Sin embargo, no hay una reflexión explícita y plenamente autoconsciente dentro del libro sobre este hecho, tan solo una muestra; dado que Leñero nunca posiciona su obra dentro de sí, tan solo reduplica la de Mejía en la realidad material de la suya.

Aun así —si es que desglosamos los niveles de análisis—, sí que habría *autorreflexividad* interna desde el segundo nivel al tercero, puesto que Mejía sí que reflexiona sobre la condición ficcional del libro de Mendizábal, mientras que el libro de este último no guarda ningún tipo de *reflexividad* aparente, a menos que contemos la sutileza del garabato sobre su final abierto, pero eso ya sería un tema de suposición interpretativa de cada lector...

Siguiendo con las categorías de Pardo, este tipo de *reflexividad* sería de carácter indirecto, tanto desde el tercer nivel al segundo como del segundo al primero, al no proyectarse directamente en la obra en sí, sino necesitar de un reflejo interno en otra obra —aunque sea una reduplicación, en este caso— que muestre su ficcionalidad; y de carácter explícito —lo que Robert Alter llamaría *overt* (tematizado o abierto) frente a *covert* (estructural u oculto)—, ya que su escaparate ficcional no se encuentra escondido en las sutilezas del discurso¹⁰, sino que es mostrado de forma clara y discernible en la propia macroestructura libresca.

En cuanto a las formas de *reflexividad*, el método principalmente empleado en *El Garabato* es la *reflexividad especular*, concretamente por medio de la *abismación* completa entre los tres niveles —para Dällenbach, un tipo más estricto de *especularidad*, como ya se había comentado—, pues hasta el tercer nivel tiene fenómenos de *autosimilitud* que lo interrelacionan con sus continentes, a pesar de hacerle más de contraste aparente que de espejo exacto. Concretamente, según la terminología del propio Dällenbach, en *El Garabato* estaríamos ante una *mise en abyme* del tipo apriorístico o especioso, pues en cada fragmentación está incluida la propia obra que a su vez la incluye, dentro de la solución del garabato como metáfora de texto, de tejido, de escritura.

Además, sería así en los tres niveles, al no haber relevo diegético absoluto y sí solución de continuidad (véase Dällenbach, 1991: 65-68), dado que cada nivel se inscribe

¹⁰ Lo cual también ocurre en este caso, siendo *implícito* además de *explícito*, solo que este segundo rasgo se impone al primero. Tendría, además, este factor *implícito* a causa de que también se insinúa su condición ficcional por medio de diferentes comentarios y citas externas a lo largo del relato, a modo de subterfugio.

como parte interna y especular del otro. De esta manera, Leñero ejerce un ventrilocuismo virtuoso entre las diferentes especularidades narrativas que incluye dentro de su obra, manejando sus cambios estilísticos e interrelaciones, y llegando incluso a dinamitar su condición de realidad al igualar de forma casi absoluta su texto con el texto ficticio de Mejía, ya no pudiendo definirse con corrección los límites entre estos dos niveles diegéticos. En términos genettianos, por ejemplo, ¿cuál podríamos decir que es la *diégesis*, cuál la *metadiégesis*¹¹ y cuál la *extradiégesis*? Podría simplificarse el asunto y decirse que el orden es el natural entre los tres libros, pero la forma de presentarlos y la aparente igualación entre los dos primeros niveles complican esta afirmación.

En cualquier caso, Vicente Leñero busca precisamente esto, romper los límites ficcionales a través de una metaficción posmoderna que pone en tela de juicio las posibilidades del texto, e incluso la condición de lo ficcional. Posee, pues, un carácter subversivo por naturaleza, al mismo tiempo autorreferencial y antirreferencial —lo que Patricia Waugh enunciaría como *radical metafiction*—, al no señalar en ningún momento a la realidad, tan solo a la ficción y a la ficción dentro de la ficción. Y también un carácter lúdico, pues no denota ningún tipo de aprendizaje o enseñanza con respecto a la realidad, sino más bien lo contrario, un desarme de las fronteras entre ficción y realidad, junto a una exposición de las complejidades ficcionales en forma de puzzle que el lector debe desentrañar, pero que siempre será el juego por el mismo juego, sin ningún tipo de trascendencia realista o significación por encima de la ficcionalidad. En definitiva, un arte de la torsión cuyas enseñanzas puede recrearlas el lector, pero cuyos presupuestos se basan únicamente en el juego, la experimentalidad y la indeterminación en cuanto a sí mismos.

4. Conclusiones

Por todos estos motivos, *El Garabato* de Vicente Leñero es una obra rompedora para su época, tanto heredera como precursora de la retahíla de experimentos narrativos que nos dejó la segunda mitad del siglo XX y que perviven hasta nuestros días, desde la *performance* artística y la invasión del arte en la realidad, hasta la transformación del propio formato libresco en figuras alternativas, objetos manipulables o interfaces interactivos. Obras como

¹¹ O *hipodiégesis*, en la nomenclatura de los teóricos Bal, Rimmon y Reis, extendida en España por Darío Villanueva y también bastante utilizada.

las de Leñero, pese a representar la experimentación de la forma por la forma, son las que abren caminos hacia nuevas concepciones de lo que es arte y de lo que no, en este caso en cuanto a la misma ontología narrativa y sus posibilidades. Sin textos como *El Garabato*, puede que en el siglo XXI no contáramos con otras escrituras que revuelven la idea de lo que teníamos ya entendido como literatura. Son necesarias la experimentación y la subversión, el ataque a los modelos y a lo canónico, para poder llegar a una verdadera sofisticación del arte, especialmente en lo que a la forma se refiere. Por todo ello, *El Garabato* guarda —a pesar de no ser una obra especialmente conocida— una importancia capital para su época y para la nuestra, al ser representante de todos aquellos movimientos e impulsos subversivos que dejaron su marca en la literatura y delinearón para ella unos nuevos límites, con objeto de abrir el paisaje según el cual somos capaces de imaginarla hoy en día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Robert (2011), «Postmodern metafiction», en John N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 13-29.
- BAJTÍN, Mijaíl (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1967), «The Death of the Author», *ASPEN. The Multimedia Magazine in a Box*, ed. B. O'Doherty, V-VI, pp. 3-11.
- CALABRESE, Omar (1999), *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- DÄLLENBACH, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid, Visor.
- ECO, Umberto (1992), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- FUENTES, Carlos (1979), *Cambio de piel*, México D.F., Promexa Editores.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JAMES, Henry (2019), *Cuentos completos*, ed. Eduardo Berti, t. III, Madrid, Páginas de Espuma.
- LEÑERO, Vicente (1984), *El Garabato*, México D.F., Joaquín Mortiz.
- LYOTARD, Jean-François (1987), *La condición posmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2017), «La reflexividad teatral del escenario a la pantalla», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, eds. J. Gil y J. Sánchez, n.º extraordinario II, pp. 409-436.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2015), «Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura en el cine», en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales*, Siag Pigmalión, pp. 47-94.
- PAZ, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (2015), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra.

VARGAS LLOSA, Mario (2002), *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara.

WAUGH, Patricia (2002), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge.

Jorge Arroita Fernández García (2022): «Diseminación autoral, narrativa especular y heteroglosias fractales en *El garabato* de Vicente Leñero», *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 146-160.