Filekio cerró las puertas del patio frontero. Así aislaron el salón de todo el resto de la casa. Odyseo, Telémajo, Eumeo y Filekio se apostan en las puertas del vestíbulo, desde donde Odyseo había lanzado la flecha que atravesó las argollas.

Es natural que cualquier diseño presenta alguna o varias objeciones desde una perspectiva textual o arqueológica. Así, el diseño de Lorimer resuelve los aspectos del patio frontero, vestíbulo y salón, pero muy poco todos los demás aspectos del interior. Asimismo en cuanto a la habitación de Penélope, Lorimer omite la vista al estanque, la construcción con base al olivo coposo, y la posibilidad de una terraza. No ubica la alcoba de Telémajo que con tan precisos detalles dibuja el aedo. En general, la perspectiva es incompleta.

Pese, pues, a las dificultades y al riesgo de equivocaciones, presento un plano que —como mencioné antes— obedece a una visión surgida en el transcurso de la traducción como el impacto óptico de ambiente que el aedo trata de crear.

ÓSCAR GERARDO RAMOS

Universidad del Valle,
Cali, Colombia.

«LA NOVELA DE MI AMIGO» DE GABRIEL MIRÓ: UN PASO ADELANTE HACIA LA METAFICCIÓN CONTEMPORÁNEA

En cualquier novela, se remonte a los primeros tiempos o pertenezca a la época más reciente, existe un modo de ficción en el cual hay presentes tres mundos: el del autor de ficción, el del relato —la trama— y el del lector del acto textual [1]. A través de los años, algunas de las narraciones han roto las fronteras entre esos mundos, inmiscuyéndose miembros de un mundo en el otro, y así han creado una forma de ficción diferente que se ha llamado *metaficción*. Esta es una tendencia que se presenta con mayor fuerza en la literatura contemporánea.

[1] Para información sobre los mundos de ficción véase ROBERT C. SPIRES, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University Press of Kentucky, 1984.

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes

La novela de mi amigo de Gabriel Miró, publicada en 1908, a diferencia de sus coetáneas españolas, que eran realistas, en las cuales los mundos de ficción estaban notablemente demarcados, se sale de los cánones establecidos y proporciona al lector elementos que pueden tildarse de metaficción. Miró, para su época, se escapa de la ortodoxia literaria, y por ello su obra es blanco de la crítica.

A ese respecto Rafael Ferreres apunta:

> Las obras de Miró han sido criticadas, o puestas en entredicho, ya que en ellas, según sus detractores, apenas hay acción, y desde luego carecen de ese planteamiento clásico estructural. También hay morosidad en el relato, falta, por tanto, de dinamismo, preponderancia de la lengua sobre el asunto, carencia de la creación de personajes, y estos respondiendo a una misma identidad, la del novelista [2].

Esta crítica, vista con el ojo contemporáneo, constituye una crítica positiva, pues, como se verá, todos los elementos de la obra responden a características de lo que se considera modo metaficticio en la obra literaria.

Si se toma el título de la novela, la locución posesiva d e m i a m i g o, ofrece dos interpretaciones. La primera lleva a pensar que dada la vida llena de aventuras del protagonista Federico, merece ser contada como novela. La segunda, en cambio, hace suponer la presencia de dos novelas: una la del texto mayor, y otra un texto dentro del texto, una duplicación interior, una *mise en abyme* [3]. La segunda interpretación se puede comprobar fácilmente al constatar la existencia de dos textos producidos por cada uno de los autores de ficción. En consecuencia, se implica que el lector se halla frente a dos novelas: una, l a n o v e l a d e m i a m i g o, y la otra, el producto escrito que Miró ha puesto ante los ojos del lector, mostrándose así una de las características fundamentales de la metaficción.

La pluralidad de textos y de autores ficticios/narradores comienza desde el principio de la novela. El primer capítulo, en apariencia, empieza como todo capítulo de cualquier novela realista: "Su infancia ... Mi madre fue lavandera; mi padre albañil. Tuve una hermana que se llamaba Lucía" [4]. Federico Urius, el protagonista de la obra, es el yo narrante del capítulo. La narración tiene cariz autobiográfico y el

---

[2] RAFAEL FERRERES, *La situación literaria de Gabriel Miró*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, t. CCCLVI, 1980, pág. 261.

[3] La noción de *mise en abyme*, acuñada por André Gide, se encuentra explicada en LUCIEN DÄLLENBACH, *Le récit speculaire*, París, Seuil, 1977.

[4] GABRIEL MIRÓ, *Obras completas*, 2ª Ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pág. 119. Las citas han sido tomadas de esta edición, y futuras referencias aparecerán en el texto.

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes

lector se espera a una autobiografía más, la relación de la vida de Federico y sus desgracias con motivo de la muerte de su hermana. Sin embargo, el posesivo s u, en el título s u i n f a n c i a, previene al lector respecto de la existencia de otro narrador. Se observa entonces la presencia de dos narradores; el que le dio el título al capítulo y el que refiere los acontecimientos de su niñez.

El lector recibe una sorpresa al llegar al segundo capítulo, pues allí se violan las convenciones establecidas en el mundo de ficción del primero, y aparece un nuevo narrador, el amigo de Federico. Este amigo podría ser el que le dio el título s u i n f a n c i a al capítulo precedente, pero no se cuenta con indicios formales para comprobarlo. En las líneas iniciales del Capítulo II, el narrador dice: "... busqué a mi amigo ... (pág. 125). Este m i se refiere a Federico. El protagonista continuará narrando, pero el *comandante* de la narración a partir de ahora es el amigo [5]. L a n o v e l a d e m i a m i g o es un texto que está dentro de *La novela de mi amigo,* y su texto se presenta de manera directa o indirecta. Cuando el texto aparece en forma indirecta, el diálogo permite que el lector infiera que Federico ha relatado algo.

Regresando al primer capítulo — que, en efecto, se puede tomar como el primer capítulo de l a n o v e l a d e m i a m i g o — se advierte que la realidad de la existencia de un lector explícito se pone en evidencia en cuanto que Federico emplea el pronombre *usted* — segunda persona sicológica —: "¿Lo cree *usted?* ¿Conocerá *usted* la *Ilíada,* verdad? ¡La conozco yo! Elija *usted* la hazaña que más le plazca y le entusiasme ..." (pág. 120) [6]. En este caso, el amigo, oyente-lector, es a la vez emisor — prospectivamente — y receptor del mensaje.

Desde el segundo capítulo, el narrador comandante, que lleva la narración en primera persona singular o plural (si incluye a Federico), deja oír la novela de Federico. El protagonista narra su novela, y paralelamente a lo que ocurre en el primer capítulo, se nota el empleo de *usted,* que alude al oyente — el amigo — de la misma manera que aludía en el primer capítulo: "¿Qué le parece a *usted* la prisa del tornelero por mi virilidad?" (pág. 124) [7]. La tarea del lector consiste entonces, en reparar en el juego entre lectores y narradores, creando así su propio texto. Puede hablarse de la responsabilidad del lector en la construcción del mundo ficticio [8].

---

[5] Al hablar de *narrador comandante,* se hace referencia a la voz narrativa que se encargará de llevar el hilo de la narración a través del relato.

[6] y [7] Los subrayados son nuestros.

[8] La responsabilidad del lector está ampliamente discutida por LINDA HUTCHEON, *Narcisistic Narrative. The Metafictional Paradox,* Wilfried Laurier University Press, 1980.

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes

Federico, rompiendo con su mundo autobiográfico, llega a considerarse parte de la ficción:

> Yo he leído en un libro francés que cuando Flaubert, ¿Flaubert? Sí, Flaubert, escribía el envenenamiento de Emma Bovary, se envenenó él mismo imaginativamente con tanta verdad, que sintió el gusto del arsénico y tuvo dos indigestiones reales con vómitos y dolores atroces... No soy piadoso. Me horrorizo de la ficción de mi tormento (pág. 121).

En este pasaje, Federico se compara con Flaubert, y Miró establece un paralelo: Federico escritor y Flaubert escritor. La última oración del pasaje citado ofrece, por tanto, dos interpretaciones. Por una parte, Federico, al contar su novela, está tan compenetrado en ella que se horroriza en la imaginación de la misma manera que lo hizo Flaubert con el envenenamiento de Emma Bovary; por otra parte, Federico, producto de la ficción de un autor que lo ha encerrado en unas páginas está ansioso porque esas páginas terminen para poner fin a la ficción de su tormento.

El cambio de narradores, los tres textos, el de Federico, el del narrador comandante y el de Miró, son elementos metaficticios en la obra. Pero no sólo ellos contribuyen a considerar esta novela como metaficción. El papel desempeñado por el lenguaje es muy importante en *La novela de mi amigo*. A propósito de la función del lenguaje en la obra literaria Roland Barthes señala:

> La literatura es [...] la conciencia misma de la irrealidad del lenguaje [...] la verdadera literatura es aquella que es esencialmente lenguaje [...] la obra más realista no será aquella que pinta la realidad, sino aquella que, sirviéndose del mundo como contenido [...] explorará la realidad irreal del lenguaje, de la manera más profunda posible [9].

Barthes da por hecho que el lenguaje sirve de instrumento para crear una realidad. Miró ha creado una realidad diferente, fuera de los patrones del realismo reinante. De nuevo Barthes, afirma que la literatura está sometida a un sistema de signos establecidos por el autor [10]. En *La novela de mi amigo* se produce un sistema de lenguaje particular que no concuerda siempre con el sistema ordinario. Los cambios de yo narrante, por ejemplo, fuerzan al lector a seguir este nuevo sistema y a descubrir las reglas que lo gobiernan para comprender la ficción. Para crear este sistema son necesarios los saltos entre los mundos de ficción.

---

[9] ROLAND BARTHES, *La littérature aujourd'hui*, en *Essais Critiques*, París, Seuil, 1964, pág. 164. La traducción es nuestra.

[10] Véase ROLAND BARTHES, *Qu'est-ce que la critique?*, en *Essais Critiques*, París, Seuil, 1964, págs. 252-256.

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes

Miró concede importancia a la lengua como expresión puramente verbal. En el transcurso de la novela tanto el narrador comandante como su amigo Federico se dan cuenta del valor de las palabras. Es más, la relación de amistad entre los dos se identifica gracias al lenguaje, y no a las acciones. El narrador comandante es el confidente de Federico y se entera de su vida por medio del relato. El narrador es testigo ocular únicamente de los últimos sucesos de la vida del protagonista, la muerte de su hija y su suicidio.

Es también mediante un texto escrito como el amigo acude a casa de Federico para presenciar las últimas escenas de su vida: "Me fijé y hallé con lápiz esta ávida imploración: Venga usted; pero venga enseguida. Se está muriendo mi hija" (pág. 149).

El autor, cuando pone a Federico a relatar su vida, hace resaltar el hecho de que hay un lector-oyente a quien se le está contando la historia. El amigo escucha, y nunca reacciona para interrumpir la narración. Es por esta razón por la que se le da el apelativo de lector, pues este último no posee el control de suspender el relato. El mismo Federico se da cuenta: "Usted no me entorpece nunca la narración. ¿O no se cansa o no me atiende? ¿Sí me atiende? Dios se lo pague [...]" (pág. 129). Federico insiste en hacer reaccionar a su interlocutor usando la pregunta, "¿Qué le parece?". Este uso repetitivo de la pregunta se interpreta como el deseo de Miró de hacer que el lector participe en su narración, y de esta manera solicita su opinión.

El propósito de la novela está condensado en lo que Federico dice a su amigo cuando se propone contarle su vida: "Le diré mucho de mí, porque al confesarme, al repasar con usted mi vida, lo hago hablándome a mí mismo, pero viéndome de lado" (pág. 128). Federico piensa que al relatar se analiza a sí mismo; la literatura le sirve para percatarse de su existencia. Si relata y escribe una novela puede oírse:

> Me analizo hasta el sentimiento más leve. Soy como un implacable oído de mí mismo y espío los rumores, las voces sacudidas de mi alma, toda mi alma (pág. 158).

Federico no es sólo escritor o relator de su novela; es un artista, un pintor fracasado, pero pintor al fin y al cabo: "Federico dibujaba pobremente; no sabía dibujar. Su única aptitud externa para la pintura la tuvo en la poderosa visión del color" (pág. 137). Pero, ¿era un pintor fracasado realmente? ¿No podría hablarse más bien de incomprendido? Si se observan atentamente las palabras del narrador se nota que el reproche en cuanto a la pintura de Federico se refiere al hecho de *dibujar,* esto es de *copiar la realidad.* Desde el punto de vista crítico de la pintura actual, muy posiblemente Federico no habría sido considerado un fracaso como pintor.

En su vida de artista Federico trató de hacer una copia de *Doña Juana la loca*:

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes

Pues ahí tiene mi copia de doña *Juana la loca*. No me he atrevido a rascarla; pero detrás compuse un asunto de guerreros y patricios romanos. Para mis modelos (uno, siempre el mismo) fijé los escudos y espadas con papeles brillantes. ¡Yo me acordé del buen hidalgo cómo labraba su celada! [...]. Pinté sandalias mirando alpargatas [...]. Tuve que enrollar el lienzo y lo abandoné (pág. 147).

Esta alusión a *Doña Juana la loca,* cuadro de Francisco Pradilla Ortiz, pintado en 1868, es importante por cuanto pone en contraste el realismo de la pintura de Pradilla con una forma de arte diferente, difuso, que no copia la realidad tal como se presenta. El propio Federico admite que su modelo no es el mundo real al decir que pintó sandalias mirando alpargatas. También explica su manera de producir colorido así:

Fíjese, yo distingo otros azules nuevos, vírgenes. Me imagino trozos de mar y de cielo, y por la cortadura mana azul; como en un macizo de mármol blanco o rojo al partirlo veríamos más blancura o rojez, dentro, sangre de color [...]. No, no comprenderá, y tampoco le hace falta (pág. 139).

El artista crea un nuevo sistema de colores. La observación final muestra que Federico conoce la incomprensión hacia su arte, y a la frase "tampoco le hace falta" subyace la suposición de que para entender sus formas artísticas es necesario salirse de lo corriente.

Cuando se compara la vida artística de Federico y la vida literaria de Miró se encuentra una semejanza asombrosa. Enrique Anderson Imbert señala que "[Miró] comenzó por rechazar el realismo que dominó la novelística española de su tiempo" [11]. Recordando lo dicho con respecto a la obra de nuestro autor citando a Ferreres, puede advertirse que lo que Miró se proponía era reflexionar acerca del arte literario.

Los comentarios de Miró relativos a la literatura están presentados más directamente al comienzo de la novela cuando el protagonista diserta sobre las obras de Homero y de Cervantes:

¿Conocerá usted la *Ilíada,* verdad? ¡La conozco yo! Elija usted la hazaña que más le plazca y entusiasme de Aquiles, Héctor o Agamenón y póngala junto al lanzamiento que hizo don Quijote en el rebaño que tomará por huestes de Pentapolí, o al lado de la otra aventura de nuestro caballero. ¿Son las primeras empresas superiores a las segundas? ¡Nunca, nunca! [...]. ¡Si para el delirante hidalgo eran hombres enemigos y desaforados los mansos corderos! Los hechos se trenzan indiferentemente [...]. No; no nos entenderemos. No, yo sí que me entiendo; y es lástima que a usted no le ocurra lo mismo (pág. 120).

[11] ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *La creación artística de Gabriel Miró,* en *Critical Essays on Gabriel Miró,* ed. Ricardo Landeira, Ann Arbor, Michigan, Spanish and Spanish American Studies, 1979, pág. 84.

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes

Cuando Miró escribió esta novela contaba apenas con diecinueve años. Su reflexión es profética: lo que habría de ser la literatura. Quiere romper con la tradición realista decimonónica, y es consciente de que este rompimiento provocará una crítica negativa.

Si se toma la meditación acerca del arte pictórico como una reflexión sobre lo que es el arte de escribir, *La novela de mi amigo* presenta otro elemento propio de una obra de metaficción: la presencia de la crítica literaria dentro de la narración. A este respecto dice Gustavo Pérez Firmat: "Un relato metaficticio es aquel que contiene tanto la ficción como un comentario acerca de ella; contiene tanto literatura como crítica" [12]. La lectura de esta novela puede hacerse en dos niveles como lo sugiere el mismo crítico: "[las novelas] se pueden leer por la trama o por el comentario inserto en ellas" [13].

En conclusión, pese a haber estudiado *La novela de mi amigo* como una obra de metaficción, no es posible afirmar que se trata de una obra de este tipo, tal como se entiende el término en la actualidad. Los saltos entre narradores, el relato, los comentarios en cuanto al arte, la conciencia del narrador de ser autor, son, sin lugar a dudas, elementos de metaficción, pero que están solamente delineados —como las pinceladas de Federico—, y no constituyen una obra de metaficción 'pura', si de tal puede hablarse. Es por esta razón por la que *La novela de mi amigo* se considera sólo como un paso adelante hacia la metaficción contemporánea.

YOLANDA FORERO VILLEGAS

University of Georgia.

[12] GUSTAVO PÉREZ FIRMAT, *Metafiction Again*, en *Taller literario*, t. I, vol. 1, núm. 190, pág. 30. La traducción es nuestra.

[13] GUSTAVO PÉREZ FIRMAT, *op. cit.* pág. 31. Es nuestra la traducción.

THESAURUS. Tomo XLIII. Núms. 2 y 3 (1988). Yolanda FORERO VILLEGAS. La novela de ...
Centro Virtual Cervantes