



**HAL**  
open science

## La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*: modalidades y alcance

Emilie Delafosse

### ► To cite this version:

Emilie Delafosse. La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*: modalidades y alcance. Lit Verlag. *Metanarrativas Hispánicas*, pp.93-109, 2012. hal-02975846

**HAL Id: hal-02975846**

**<https://hal.science/hal-02975846>**

Submitted on 21 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La presencia de lo metaficcional en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*, dos novelas de Eduardo Berti: modalidades y alcance

Emilie Delafosse

ILCEA, Université Stendhal-Grenoble 3

Escritor, editor, traductor y también periodista, el multifacético Eduardo Berti (Buenos Aires, 1964) forma parte de la joven generación literaria argentina. Hasta la fecha, su obra narrativa consta de una colección de cuentos, otra de microficciones, un cuento largo y cuatro novelas. Entre tal diversidad genérica se destacan dos novelas, por su abierta orientación hacia lo literario, desde sus respectivos títulos: *La mujer de Wakefield* (Tusquets, 1999) y *Todos los Funes* (Anagrama, 2004). Además, la amplitud relativa de estos textos deja ver que comparten otra característica: cierta dimensión metaficcional.

A modo de punto de partida y referencia provisional, cito la definición que Patricia Waugh atribuye a la palabra “metaficción”<sup>1</sup>: “es un término dado a un escrito ficcional que autoconsciente y sistemáticamente llama la atención sobre su estatus de artefacto con el fin de interrogar la relación entre ficción y realidad” (2)<sup>2</sup>. Dicho de otro modo, el texto se desdobra. Ahora bien, este trabajo no pretende mostrar que las dos novelas de Berti sean metaficciones, sino que contienen bastantes toques y rasgos propios de la metaficción como para que *lo metaficcional* se considere una de las orientaciones de la obra del escritor. El enfoque es pertinente con tal de pensar la metaficción en un sentido amplio, admitiendo que ésta no necesita observarse a escala del libro, sino que puede remitir a unos fragmentos en que el texto se refiere a sí mismo, manifestando una doble preocupación: por el proceso de creación narrativa y por la relación entre realidad y ficción.

¿Dónde aparecen, en los textos de Berti, las huellas de tal autoconciencia? ¿En qué grado y bajo qué modalidades se manifiesta lo metaficcional? Contrastando las dos novelas – porque la obra de Berti nunca es unívoca –, me preguntaré cómo lo que parece ser un fenómeno periférico y marginal traduce en realidad cierta visión de la literatura. El camino que me propongo recorrer sigue una gradación en la legibilidad del fenómeno metaficcional, y

---

<sup>1</sup> El término aparece por primera vez en un ensayo de William H. Gass titulado “Philosophy and the Form of Fiction” (25).

<sup>2</sup> “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

desemboca en una interpretación del papel de dicho fenómeno. Tras interesarme por los pasajes abiertamente autorreferenciales de las novelas, buscaré huellas metaficcionales menos visibles, ocultas, entre las páginas. La coincidencia de estas dos prácticas de lo metaficcional me llevará a interrogarme, por fin, sobre sus significaciones y sus funciones en las novelas de Berti.

## 1. Lo metaficcional “al descubierto”

Diseminados en las novelas, algunos pasajes claramente autorreferenciales llaman la atención. Enfocaré tres elementos: la lista de los personajes que abre *La mujer de Wakefield*, la voz del narrador en esta novela, y la forma particular de puesta en abismo que funciona en *Todos los Funes*.

### 1.1. *Dramatis personae*

Aunque no se trata de teatro, la segunda novela de Berti empieza con una especie de didascalía: una lista de los “personajes principales” que, de hecho, incluye a casi todos los personajes secundarios, anónimos y colectivos de la obra. Están Elizabeth y Charles Wakefield, pero también aparecen “Amelia, criada de la señora Wakefield”, “Franklin Flantrey, paje de la señora Wakefield”, “Dorothy Flantrey, madre de Franklin”, etcétera. Hasta vienen mentados “cocheros y viajeros”, así como la “multitud de Londres”. En cierta manera, a través de la mención del tipo de relaciones que existen entre los personajes, el relato ya ha empezado. De modo que Berti construye un verdadero segundo nivel textual: fuera del texto principal, la lista “habla” de la historia y, desde su título, llama la atención sobre el acto de hacer ficciones. Ahora bien, por ser paratextual, esta primera manifestación de lo metaficcional es un caso aparte. Crucemos pues el umbral del texto.

### 1.2. Los comentarios del narrador

La voz del narrador de *La mujer de Wakefield* se desdobra entre el relato de los hechos en tercera persona y los comentarios de un Yo que se dirige directamente al lector, o más bien al narratario –un “narratario invocado”, según la tipología de Vincent Jouve (179)<sup>3</sup>. Acordándose del funcionamiento narrativo de *Jacques el fatalista*, construye Berti un narrador intrusivo que, a nivel extradiegético, no deja de interpelar al narratario, con un recurrente “estimado lector”. Los paréntesis que encierran la mayoría de estas intervenciones

---

<sup>3</sup> Es decir un “lector anónimo, sin verdadera identidad, apostrofado por el narrador durante el relato” (Jouve 179). (“Le second type de narrataire est le *narrataire invoqué*. Il s’agit de ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit”).

marcan el paso a otro nivel: el de la “ficción secundaria”, protagonizada por el narrador y el lector, según explica Marcel Vuillaume (109)<sup>4</sup>.

El narrador de *La mujer de Wakefield* se esfuerza en dar explicaciones, precisiones que aclaran la historia: “estoy hablando, estimado lector, de la segunda década del siglo XIX”, leemos al principio del segundo capítulo (Berti, *Mujer* 13). También solicita la complicidad del lector, recurriendo a su experiencia. Así, tras precisar el número de noches que la protagonista lleva a solas, comenta: “el lector compartirá la idea de que en casos como éstos cabe contar las noches, no los días” (Berti, *Mujer* 143). Entre las preguntas que hace sobre la continuación de la historia, el narrador anuncia direcciones que ésta no sigue —“¿Y si el mismo día que Elizabeth rechaza la propuesta de Webster . . . se entera de que Charles acaba de morir?” (Berti, *Mujer* 228)—, y propone varias hipótesis que deja sin zanjar: “Desechemos la primera explicación por su exceso de fantasía. Desechemos la segunda ante el dato inapelable de que la señora Wakefield se encuentra, al momento, en un barrio bien distante de Smithfield” (Berti, *Mujer* 159). Hasta advierte al narratario para que desconfíe de ciertas conjeturas de la protagonista: “O no será, especula, que su esposo la reconoció y aprovechó la primera ocasión para escapar (pero el lector no debe atender estas suposiciones: Wakefield tan sólo almorzó con prisa y se marchó sin advertir ni sospechar la sombra de Elizabeth)”. (Berti, *Mujer* 63)

Otros comentarios, metanarrativos, permiten al narrador disculparse por un par de imprecisiones en cuanto a las fechas de la acción y dar muestra de su autoridad, expresando su decisión de contar o no ciertos acontecimientos. “No se pretende a continuación, estimado lector, narrar otro viaje en diligencia” (Berti, *Mujer* 104), leemos al principio del capítulo 40. La advertencia se convierte en preterición, pues precede una frase de más de diez líneas que cuenta con tres subordinadas y empieza de esta manera: “Así las cosas, y para no robar más tiempo de lectura, se dirá tan sólo que” (Berti, *Mujer* 104). De hecho, el relato acelera, pero no hay elipsis; hasta aparecen unos detalles. En algunos comentarios metatextuales, el narrador menciona uno de los “capítulos” del libro<sup>5</sup>, y vuelve sobre el mismo texto, proponiendo variantes. “¿O acaso debería escribir, estimado lector, que . . .?” (Berti, *Mujer* 192), pregunta el que se identifica explícitamente con la figura del escritor. Más adelante, tras

---

<sup>4</sup> “La ficción secundaria . . . pone en escena al narrador y al lector y los presenta como testigos oculares de los acontecimientos narrados” (Vuillaume 109). (“La fiction secondaire . . . met en scène le narrateur et le lecteur et les présente comme témoins oculaires des événements narrés”).

<sup>5</sup> Me refiero al principio del capítulo 44: “ahora el lector comprenderá el ‘por fortuna’ del capítulo anterior” (Berti, *Mujer* 115).

precisar que cae una llovizna cuando Charles Wakefield está para volver a casa, veinte años después de su partida, el narrador confirma su distancia respecto al texto: “(La falacia poética podría ser peor, estimado lector: podría –digamos– caer una nevada.)” (Berti, *Mujer* 237). Con esta alusión al concepto de “falacia poética” creado por John Ruskin (116)<sup>6</sup> acerca de la manera de describir objetos de la naturaleza dotándoles de sentimientos y pensamientos humanos, Berti apunta la tendencia a transformar y a filtrar la realidad, según ciertas convenciones literarias, a la vez que subraya lo arbitrario de la escritura.

Entre las intervenciones del narrador, identifico dos casos de metalepsis, según la definición de Gérard Genette: dos veces se cruza la frontera entre los niveles diegético y extradiegético<sup>7</sup>. En el primer caso, los verbos cristalizan la transgresión de los niveles narrativos: “Antes de *despedirnos* de la mujer de Wakefield, *encontrémosla* por última vez . . . en la casa de la calle Chiswell” (Berti, *Mujer* 243). El segundo caso es algo más complejo: “eludamos la escena en la que un importante personaje *expira* al fin del libro *en brazos del lector* y presentémoslo ya muerto<sup>8</sup>” (Berti, *Mujer* 242). En este no-relato de la muerte de Wakefield, la metalepsis está distanciada, como si el narrador rechazara un cliché literario.

Termino evocando el último capítulo, donde la voz del narrador-comentarista acaba por imponerse:

Alguien escribirá de nuevo esta historia, de una manera distinta. Alguien (y el lector, que conoce el futuro, tal vez sepa quién) reescribirá todo esto como un cuento . . . Alguien dirá otras tantas cosas, casi las mismas, pero diferentes, porque si toda historia –incluso la ya escrita– todavía está por escribirse, la que acaba de ocupar este libro muy pronto ha de tornarse –si no ha ocurrido ya– en una historia dos veces contada. (Berti, *Mujer* 247)

Este “alguien”, es Nathaniel Hawthorne (1804-1864), el autor del relato “Wakefield”, el de los *Twice-Told Tales* que sirve de punto de partida a la reescritura de Berti. Mediante un hábil juego de inversión que recuerda un ensayo de Borges –“Kafka y sus precursores”–, el

---

<sup>6</sup> Ruskin también habla de “falacia patética” –“pathetic fallacy” (Ruskin 116).

<sup>7</sup> Recuerdo que Genette llama metalepsis “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o al revés” (*Figures III* 244). (“toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement”).

<sup>8</sup> El subrayado es nuestro.

autor de *La mujer de Wakefield*, el mismo Berti, aparece como el “precursor” del escritor norteamericano<sup>9</sup>.

Con humor, el narrador de *La mujer de Wakefield* dirige el juego: se burla del narratario a la vez que hace de él su cómplice. Al escenificar esta manipulación en lo que Francisco G. Orejas definiría como un caso de “metaficción enunciativa” (120)<sup>10</sup>, Berti incita al lector extratextual a que gane altura, como si pudiera mirarse leyendo. Aunque sea de pasada, al tratar de la escritura, de la lectura y de la ficción, *La mujer de Wakefield* denota un alto grado de autoconciencia<sup>11</sup>. En cambio, en *Todos los Funes*, no hay lista de personajes ni narrador intrusivo. A nivel diegético es donde Berti practica otra modalidad de lo metaficcional.

### 1.3. Una autoinclusión problemática

Casi septuagenario, jubilado, Jean-Yves Funès viaja a Lyon para participar en un congreso de literatura latinoamericana. Elegir como protagonista a un profesor de literatura que intenta escribir ya anuncia cierta dimensión reflexiva de la ficción. Pero hay más. En *Todos los Funes*, los personajes hablan de un libro titulado... *Todos los Funes*. Éstas son las exactas palabras de Marie-Hélène, la finada esposa de Funès, cuando idea el proyecto: “Tenemos que escribir un libro que aúne mi tesis, el Funes de Borges y ahora esto, ¡y tendríamos que llamarlo *Todos los Funes!*” (Berti, *Funes* 129). El título de la novela, ambiguo en adelante, se refiere tanto a la diégesis como a la obra de segundo grado. A priori, estaríamos frente a un caso de “metaficción diegética”, como ocurre en esas obras “cuyo narrador o protagonista suele ser un escritor, o en [las] que se cuenta el proceso de

---

<sup>9</sup> “El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres”, escribe Borges (109).

<sup>10</sup> Se trata de la metaficción que opera a nivel de la narración: “El autor puede tomar el control de la narración, al margen del universo espacial y temporal en el que se desarrolla la historia básica que se está contando para ironizar, parodiar o mixtificar textos anteriores, mixturados con el propio; dialogar con los personajes, introducir digresiones de variado registro acerca de su estado de ánimo o de las circunstancias que ocurren en el momento de la creación; incluir reflexiones teóricas, estéticas, sociales o políticas y un largo etcétera” (Orejas 120).

<sup>11</sup> Para Wenche Ommundsen, es una característica de la metaficción: “El ostentoso narrador intrusivo . . . que interrumpe la historia para transmitir sus preocupaciones acerca de los procesos de escritura de la ficción, es quizás la manera más explícita de expresar una conciencia reflexiva” (7-8). (“The ostentatious intrusive narrator or author-figure, interrupting the story to air his or her preoccupations with the processes of fiction-writing, is perhaps the most explicit way of expressing a reflexive awareness”).

elaboración de un texto narrativo, que puede acabar por ser el mismo que el lector tiene en sus manos” (Orejas 116)<sup>12</sup>. En *Todos los Funes*, la coincidencia de los títulos sugiere que la novela se incluye a sí misma, como en una perfecta puesta en abismo. Desde luego, el tema del libro proyectado por Funès –la “familia” de todos los personajes llamados Funes en la literatura– se parece bastante al del libro que el lector tiene en sus manos...

Sin embargo, dos puntos de la historia cuestionan la relación de especularidad entre ambas obras. A nivel diegético, el *Todos los Funes* del profesor es un libro nunca escrito, mientras que la novela de Berti ¡sí existe! Por culpa de la muerte de Marie-Hélène, el libro que Funès tenía que escribir con ella no es más que un proyecto abortado... A no ser que Michel Nazaire, un ex colega de Funès, lo haya realizado en el futuro. No se sabe si el protagonista alucina, sueña o viaja en el tiempo, pero encuentra un libro titulado *Todos los Funes*, que lleva el nombre de Nazaire:

[Funès] se puso a hojearlo: era el libro que él y Marie-Hélène nunca habían escrito, pero lo desconcertante no era eso, era que en las últimas páginas se leía “impreso en febrero de 2010” y, más aún, que en las primeras había una dedicatoria: “A la memoria de Jean-Yves Funès.” (Berti, *Funes* 111)

Viene a continuación la transcripción integral de una página de la obra de Nazaire, en una “seudocita” que ocupa precisamente una página de la novela de Berti, como si ambos textos pudieran sobreponerse. A pesar de esta coincidencia, la existencia del libro permanece dudosa. El segundo problema atañe a la misma naturaleza del texto. El libro proyectado por Funès es un ensayo que reúne a los Funes de la literatura. En cambio, si la obra de Berti pasa revista a estos personajes, es un texto narrativo, una ficción. Dicho de otra manera, Funès no es más novelista que Berti ensayista –excepto, quizás, en los pasajes donde su novela se parece a un ensayo literario<sup>13</sup>. Tal desfase nos prohíbe hablar de autoinclusión estricta<sup>14</sup>. Se trataría más bien de lo que Lucien Dällenbach llama una “reduplicación simple”, ya que la obra en abismo y la novela que la incluye sólo mantienen “una relación de similitud” (51)<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Orejas explica que esta metaficción opera a nivel de la historia: “[se introduce] en el plano de la historia . . . una secuencia de ‘perturbaciones’ . . . que inducen al lector a abandonar la expectativa de lectura habitual y a incurrir en una interpretación autoconsciente y autorreferencial de la obra” (116).

<sup>13</sup> Cuando los personajes evocan el texto de Cortázar titulado “Noticias de los Funes”, por ejemplo, en el capítulo XIV.

<sup>14</sup> Ésta sólo se produce cuando se supone que un “fragmento [incluye] la obra que lo incluye”, en un caso de “reduplicación aporística” (Dällenbach 51).

<sup>15</sup> “[Les] trois figures essentielles . . . sont la reduplication simple (fragment qui entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude), la reduplication à l’infini . . . et la reduplication aporistique (fragment censé inclure l’œuvre qui l’inclut)”.

En este tipo de puesta en abismo, el juego de reflejos funciona con un espejo deformador. La vuelta de la obra sobre sí misma se ve sesgada, y no hay verdadero rizo. Hablaré entonces de metaficción diegética oblicua.

Examinar las modalidades más visibles de lo metaficcional ya revela cierta ambigüedad del fenómeno. Si donde la esperamos, la metaficción es equívoca, no nos sorprenderá que se esconda en sitios menos a la vista.

## 2. Lo metaficcional encubierto

Antes de indagar el modo de presencia más “implícito” de lo metaficcional a nivel temático, en la segunda novela de Berti lo enfocaré desde el punto de vista formal.

### 2.1. Figuras de corrección

En *La mujer de Wakefield*, la letra bastardilla resalta algunas figuras de corrección que se pueden considerar una modalidad discreta de lo metaficcional, o por lo menos, de lo metatextual, como demuestra Florence Godeau<sup>16</sup>. A partir de las definiciones de Henri Morier<sup>17</sup>, deduzco que la *parembole* –“Desandando el camino, [Elizabeth] vuelve a ver –o mejor dicho *vuelve a creer que ve*– la casa de ladrillos rojos” (Berti, *Mujer* 160)–, la epanortosis –“Elizabeth dispone que el texto de la carta . . . hable [...] de asuntos generales; mejor dicho *las cartas*, en plural, porque redacta dos cartas bien diferentes” (Berti *Mujer* 91)– y la expolición –“la señora Korngold guiña un ojo, *su ojo*, al anciano militar” (Berti, *Mujer* 133)– son tres figuras vecinas que corresponden a una forma de ida y vuelta del texto. Autoexplicándose, autocorrigiéndose, éste se toma por objeto. En cierta manera, las figuras de corrección representan la escritura que se está haciendo, y el mismo lenguaje, mediante su dimensión metalingüística, manifiesta una como autoconciencia. Quizás esta modalidad discreta de lo metaficcional refleje lo que ocurre a nivel temático en las dos novelas.

### 2.2. Temas y motivos metaficcionales

---

<sup>16</sup> Señala la relación entre epanortosis y “meta-discurso”: “Relacionada por esencia a la metatextualidad intratextual, la epanortosis participa de una distanciamiento de la narración, de la cual uno de los modos privilegiados no es otra cosa que la perturbación de la función de control tradicionalmente atribuida al narrador de un relato. En efecto, ésta se ve subvertida por el juego constante de las autocorrecciones” (Godeau 144). (“Liée par essence à la métatextualité intratextuelle, l’épanorthose participe d’une mise à distance de la narration dont l’un des modes privilégiés n’est autre que la perturbation de la fonction de régie traditionnellement dévolue au narrateur d’un récit. Celle-ci se voit en effet subvertie par le jeu constant des auto-corrrections”).

<sup>17</sup> Me refiero a su *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*.



El libro y lo literario constituyen una primera temática. En medio de la multitud de referencias intertextuales presentes en *Todos los Funes*, destaco la alusión titular a *Todos los fuegos, el fuego* de Cortázar, la mención de la famosa “ficción” borgeana “Funes el memorioso”, y la referencia ficticia –que yo sepa– a un cuento inédito de Bioy Casares en el que aparecería otro personaje llamado doctor Funes. Sin detenerme en los fragmentos de crítica y de teoría literaria que incorpora la novela<sup>18</sup>, quisiera señalar algunas de las pocas referencias que emergen de las páginas de *La mujer de Wakefield*. El *Quijote* así como tres clásicos de la literatura inglesa del siglo 18 –*Cecilia*, *El romance siciliano* y *El castillo de Otranto*– vienen explícitamente nombrados. También se alude a “Wakefield”, el relato de Hawthorne reescrito a escala de la novela, y a uno de los “gérmenes” consignados en sus *American Notebooks*, reescrito en el capítulo 28.

Imágenes del libro y representaciones de la lectura invaden las páginas de *Todos los Funes*. Están, entre otros, el ensayo de Nazaire, leído a Funès por un abogado especialista en plagios, y el libro de poemas de Elena de los Santos, cuya lectura tendría un “poder curativo” (Berti, *Funes* 89). En *La mujer de Wakefield*, el texto enfoca un libro en particular: el ejemplar del *Quijote* encontrado por Elizabeth entre las cosas de Charles, después de su vuelta. La protagonista lo abre porque espera encontrar una nota en la que su marido explica los motivos de su fuga. Como si el libro no fuera más que un objeto Elizabeth lo “revisa palmo a palmo”, “[llega] incluso a tomarlo del lomo y a agitarlo como un abanico” (Berti, *Mujer* 243). Pero antes de guardar el volumen, la heroína se pone a leerlo. Al descubrir un texto “marcado”, con pasajes subrayados, apuntes entre las líneas, tachaduras, correcciones, “resuelve recorrer las páginas del libro a través de los ojos de Charles” (Berti, *Mujer* 244), optando por una especie de lectura guiada.

En cuanto a las representaciones de la escritura, surgen tanto en *La mujer de Wakefield* como en *Todos los Funes*, pero sus manifestaciones son diferentes. Varios personajes de esta novela escriben –como Elena, la poeta–, intentan escribir –como Funès que, en el presente de la historia, padece una como esterilidad literaria–, o roban ideas ajenas para luego escribirlas

---

<sup>18</sup> A propósito de la misma “ficción” de Borges, por ejemplo, o acerca del género fantástico, como en este pasaje donde Funès refiere la opinión del escritor que lo inició a la literatura hispanoamericana: “Para Atienza el auge del fantástico en Argentina y en Uruguay se debía a unos cuantos factores, el principal que a raíz de la atmósfera científica, positivista incluso, que reinaba en Buenos Aires a fines del XIX, la ciudad era ideal para el desarrollo del género, dado que el fantástico es una forma de impugnar la norma, una reacción contra la lógica, y por lo tanto necesita forjarse en una sociedad que haya accedido a alguna clase de orden.” (Berti, *Funes* 94-95).

–como Michel Nazaire, supuestamente. En *La mujer de Wakefield*, la misma protagonista escribe: consigna sus reflexiones sobre la bipartición de los seres humanos en un cuaderno que clausura copiando fragmentos del *Quijote*. Caracterizado por la simpleza de estos “binarismos”, el “diario” suscita la admiración de la sobrina de Elizabeth, Ida, clandestina lectora intradiegetica. Aunque no se le representa escribiendo, el otro personaje vinculado a la escritura es Charles. En el forro de una butaca, la señora Wakefield encuentra un fajo de cartas escritas por su marido: “no se trata de un conjunto de cartas diferentes, sino siempre de la misma, es decir, de una serie de aproximaciones y de borradores tendientes a obtener una versión final que el paquete no incluye o que tal vez su esposo nunca llegó a escribir” (Berti, *Mujer* 108). Estas líneas evocan unas variantes a través de las cuales identifiqué una representación concreta –y estéril, en este caso– de la reescritura.

Ahora bien, no todos los personajes de las novelas de Berti escriben. Muchos cuentan historias, y es otro motivo clave. Una serie de relatos a cargo de narradores que pertenecen a la diégesis de la novela –Genette los llama relatos segundos<sup>19</sup>– invade la trama de *Todos los Funes*. De ahí la abundancia de los términos que pertenecen al léxico metanarrativo, como “contar”, “narrar”, “historia”, “relato”, etcétera. De hecho, la voz de Funès domina, porque el profesor tiende a monopolizar la palabra para contar fragmentos de su vida tanto a sus ex colegas como a unos desconocidos. A modo de ejemplo, cito el pasaje en que el protagonista le narra a un ciego conocido en el Vieux Lyon el momento en que Marie-Hélène le reveló el tema de su tesis:

Funès vació el vaso de vino antes de empezar: A su espalda, dijo, una mesa pegada a la ventana, en la mesa, dijo, una joven estudiante de letras junto a un tipo de cuarenta, profesor universitario. Ella le anuncia que ya eligió el tema para su tesis. Cuál, exige saber él. Los Funes, dice ella, en dos cuentos de Horacio Quiroga y Augusto Roa Bastos. . . . Y mientras ella habla repleta de entusiasmo, él la mira diciéndose que la elección del tema es toda una declaración de amor. (Berti, *Funes* 53)

La distanciaci3n creada por el uso de la tercera persona hace del Funès “narrado” el personaje de una historia dentro de la historia. Tambi3n se escuchan las voces de otros personajes que tienen historias que contar, como Nicolas, el revisor de tren, o Elena, la poeta chilena conocida durante la cena del coloquio.

En *La mujer de Wakefield*, el léxico metanarrativo es mucho más discreto y los relatos segundos menos numerosos. Por eso se destaca el capítulo 28, donde el narrador transmite la

---

<sup>19</sup> Explica Genette que “es relato segundo todo relato a cargo de un agente de narraci3n (o más generalmente de representaci3n) interior al relato primero” (*Figures II* 202) (“est récit second tout récit pris en charge par un agent de narration (ou plus généralement de représentation) intérieur au récit premier”).

historia que cuenta una pasajera de la diligencia en que viaja Elizabeth. Aunque no cambia la voz narradora, el fragmento manifiesta cierta autonomía respecto a la historia principal. De hecho, corresponde a la reescritura del “germen” donde Hawthorne bosqueja la historia de una niña que se pierde en un bosque. Se articulan ambas historias en torno al tema del doble, al esquema según el cual alguien desaparece y vuelve, y al detalle de la sonrisa (la de la niña remite a la sonrisa enigmática de Wakefield antes de su partida).

Respecto a este segundo grado de ficción, las reacciones del “público” diegético esbozan una forma de autocomentario del texto. A la protagonista de *La mujer de Wakefield*, que se perdió parte de la conversación porque se durmió, el relato acerca de la niña le resulta fuera de propósito: “la mujer de los ojos saltones comienza a relatar cierto episodio –una ‘historia verídica’, asegura– que a Elizabeth Wakefield le resulta improcedente, a no ser que venga a colación de aquello que no pudo escuchar mientras dormía” (Berti, *Mujer* 76). Al contrario, en *Todos los Funes*, entre los personajes que escuchan las historias de Funès, Elena aparece como la interlocutora predilecta. Tras preguntarle al profesor si nació en Francia, “la poeta [inclinó] la cabeza, como predisponiéndose a una larga historia, y Funès, a quien le [cuesta] mucho retener la lengua, [comprende] al vuelo la insinuación” (Berti, *Funes* 71). Curiosa, impaciente ante ciertas digresiones del relato<sup>20</sup>, estimula a Funès –que tampoco necesita mucho para ponerse a contar su vida.

Por lo demás, la escenificación de unos personajes que cuentan historias dentro de la historia y de otros que las comentan contribuye a cuestionar la frontera entre realidad y ficción. Aunque no es realmente un principio de construcción de la obra, el tema de la transgresión de dicha frontera se declina en *Todos los Funes* como si representara la misma práctica metaficcional. Todo empieza con un apellido. Si no fuera por el acento grave, añadido por error en el registro civil, Funès llevaría el mismo apellido que el protagonista de la famosa “ficción” de Borges y otros muchos personajes literarios. Escribe al respecto Juan David Correa Ulloa:

---

<sup>20</sup> Su impaciencia se manifiesta sobre todo hacia el final del relato de Funès, en particular en estos dos comentarios: “¡Ah, no, profesor!, protestó ella, ¡se está apartando de lo que me iba a contar!”, y “¿Y entonces? . . . ¡retome el hilo, profesor!, ¿entonces?” (Berti, *Funes* 158-159).

[La] novela busca entender la frontera que existe entre la ficción y la realidad: Jean-Yves Funès es un hombre signado por un apellido significativo dentro de la literatura y ese hecho lo marca con tal persistencia, que su única posibilidad es perseguir a esos otros Funes que habitan en las páginas de cuentos o novelas. (Correa, párr. 2)

Fascinado por sus homónimos librescos, Funès parece confundir la vida con la literatura, como si quisiera pasar al otro lado del espejo, gracias al apellido bisagra, al apellido mágico, quizás. En cierto sentido, los demás personajes lo animan, pues ellos también perciben la realidad a través del prisma de la literatura. Varios años antes de casarse con Funès, Marie-Hélène decidió asistir a las clases del profesor porque la atraía ese apellido donde se superponían vida y literatura: “Había elegido mi curso porque yo me llamaba Funès, intentó explicarme nerviosa. Conocía el cuento de Borges, . . . y le había tentado la perspectiva, fueron sus palabras, de tener como profesor a una especie de pariente de aquel hombre memorioso” (Berti, *Funes* 154), explica el profesor. En cuanto a Elena, cuando Funès le pregunta si es capaz de localizar el Parque Montsouris, ella se refiere inmediatamente a la obra maestra de Cortázar: “Claro que lo ubico, dijo Elena con expresión radiante, una escena memorable de *Rayuela* transcurre en ese parque” (Berti, *Funes* 93). Pero hay más. Acostado en la cama de su habitación en el hotel Lanterne, el profesor recibe la visita de otros dos Funes “reales” –a nivel diegético–: un médico y un abogado. Al final del capítulo XV, la aparición de todos los Funes de la literatura, de carne y hueso, alrededor de Funès que acaba de desmayarse confirma que la ficción se desborda e invade lo real:

Entonces surgieron otras siluetas, más vagas, como fuera del mundo. Se trataba ahora de unas doce siluetas masculinas. Son todos los Funes, oyó que le decía el doctor Plaut. Son los Funes que han venido a visitarlo, y el doctor tenía razón: la silueta más esbelta debía ser la de José María o, en su defecto, la de Luis María; y otra, una sombra más cercana que obstruía un tanto la luz, se le antojó la de Luis, sin María en este caso, aquel que se había suicidado, igual que Atienza, caviló, o lo haría en cualquier momento. (Berti, *Funes* 139)

En *La mujer de Wakefield*, el tema de la porosidad de la frontera entre realidad y ficción no está tan presente, ni con mucho. Sin embargo, aparece en el capítulo 85, cuando Elizabeth y su sobrina se preguntan cuál es la mejor manera de denegar la propuesta de matrimonio del reverendo. Ávida lectora, la joven no deja de referirse a las novelas románticas:

Ida considera que su tía Elizabeth debería rechazar la propuesta de Webster sin dar muchas explicaciones; mejor dicho, sin dar más razones que las que abundan en las novelas románticas: “No puedo retribuir su afecto”, “Su oferta debe tratarse de un error”, “Mi asombro me supera, no sé qué le hizo pensar que aceptaría”. (Berti, *Mujer* 224)

Y cuando Ida le propone a su tía que diga al reverendo que “[ha] resuelto convertir[se] al catolicismo y que para los dictados de [su] nueva fe está muy mal visto que un pastor tenga mujer”, Elizabeth reprocha a su sobrina su imaginación demasiado fértil: “¡Demasiada imaginación la tuya! Algo me dice que estuviste leyendo algunas novelas de la biblioteca y que tu cabeza se ha llenado de ocurrencias extrañas” (Berti, *Mujer* 225). El exceso de lecturas recuerda, obviamente, a don Quijote y, porque no, a Jean-Yves Funès.

La cuestión del límite borroso entre ficción y realidad me lleva al problema de la mentira, que entiendo como un segundo grado de ficción. En *Todos los Funes*, Funès miente hasta el capítulo XVI, donde acaba revelando a Elena que no es un Funes. Lo sabe desde el día en que su madre le confesó que su padre biológico era el español Villarreal, y no el tanguero Funes. Como había construido toda su vida en torno al apellido tan literario, el profesor no se atrevió a decir la verdad a nadie. Manteniendo la impostura, Funès hizo del padre y del apellido una ficción. En *La mujer de Wakefield*, la mentira pasa por el disfraz. Practicado por personajes principales, secundarios y anónimos<sup>21</sup>, el travestismo equivale a una ficción dentro de la ficción. Usando una “peluca rojiza” (Berti, *Mujer* 59), el primero en disfrazarse es Charles, para mantener secreta su nueva residencia y observar a su mujer a sus anchas. Elizabeth reacciona poniéndose una peluca blanca y vistiendo ropas amplias, para seguirle los pasos a su marido. Meses después, haciendo caso a su hermana, la señora Wakefield opta por otro disfraz: para “estremecer a Wakefield” (Berti, *Mujer* 151), se resuelve a “representar” la viuda. En cierta manera, este falso luto equivale una ficción de segundo grado en la que Elizabeth “mata” a su marido. Pero de hecho, al rechazar la propuesta de matrimonio del reverendo Webster, la protagonista renuncia a desempeñar su papel hasta el final. Así, las dos novelas escenifican el tema de la ficción como fingimiento: simulación, en *Todos los Funes*, travestismo, en *La mujer de Wakefield*.

La faceta más visible de lo metaficcional coincide con otra, más oculta, que aparece a través de unas operaciones de autocorrección textual y mediante varios temas o motivos,

---

<sup>21</sup> En el marco del movimiento luddita contra la mecanización, el camuflaje es una precaución para llevar a cabo acciones clandestinas como la destrucción de las máquinas tejedoras. Franklin y su amigo Smitte recurren a esta estratagema, como los “diez tejedores disfrazados de mujeres” (Berti, *Mujer* 155) con quienes se cruza Amelia en Manchester.

como el libro y lo literario, los personajes que cuentan historias, la transgresión de la frontera entre realidad y ficción y la mentira. ¿Cómo entender, a partir de la constatación de esta doble tendencia, la práctica bertiana de la metaficción?

### 3. Alcance

Comprender lo que significa lo metaficcional en las dos novelas de Berti supone interrogarse sobre la ilusión referencial, el rechazo a la teorización y el papel del lector. En estas tres cuestiones cristaliza lo que está en juego detrás del desdoblamiento de los textos. Entonces, ¿qué permite lo metaficcional?

#### 3.1. ¿Denunciar la ilusión referencial?

De manera general, por la ostentación de los códigos que suponen, las prácticas metaficcionales no favorecen la “ilusión referencial” sino que afectan al “efecto de lo real”<sup>22</sup>. Al liberarse de la mimesis para dedicarse al artificio, la escritura incita a una distanciamiento respecto a la historia. En el caso de las novelas de Berti, las interpelaciones al narratorio de *La mujer de Wakefield* y la mención del libro *Todos los Funes* en la misma obra recuerdan al lector que está leyendo, y que está leyendo ficción. Pero la mera existencia de otras modalidades, más discretas, de lo metaficcional, invita a relativizar la importancia del papel de la función antimimética.

En *Métalepse*, recuerda Genette que “el contrato ficcional . . . consiste . . . en negar el carácter ficcional de la ficción”, y que “excepto, quizás, los lectores más jóvenes o más ingenuos”, casi “nadie se deja engañar por este contrato”; sin embargo, “romperlo” –sigue Genette– es “una transgresión que no puede menos que dañar a la ‘suspensión voluntaria de la incredulidad’, en beneficio de una especie de complicidad, a modo de guiño” (*Métalepse* 23)<sup>23</sup>. Si la ruptura del contrato ficcional se produce cada vez que opera una metalepsis, también coincide con varios procedimientos metaficcionales. En las dos novelas de Berti, la discreción de esta ruptura permitiría entonces una lectura dos veces más lúcida y dos veces más lúdica.

Optando por rasgos metaficcionales discontinuos, Berti parece saber que su lector no es ingenuo: confía en él y lo incluye en una relación de complicidad. La puede ilustrar un

---

<sup>22</sup> Véanse los estudios de Roland Barthes y Michael Riffaterre en *Littérature et réalité*.

<sup>23</sup> “le contrat fictionnel . . . consiste . . . à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n’est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n’en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse ‘suspension volontaire de l’incredulité’, au profit d’une sorte de complicité en clin d’œil”.

comentario del narrador de *La mujer de Wakefield* a propósito de un personaje secundario de la historia, que desemboca en una reflexión sobre los personajes de novelas: “otra mujer . . . parece, por la exagerada elegancia de su atuendo de muselina, la protagonista de alguna novela ambientada en la aristocracia (¿el lector nunca se puso a pensar que dos personajes de distintos libros pueden cruzarse sin que ninguno de ellos repare en el otro?)” (Berti, *Mujer* 74). En este planteamiento lúdico, Berti no se contenta con apuntar el carácter ficticio de la historia. También sugiere que los personajes literarios pueden adquirir cierta autonomía, reflejando la vida propia de los textos, de las historias que circulan gracias a la reescritura. De ficción, sí, pero sobre todo de literatura se trata, nos dice el autor.

### 3.2. Hablar de literatura... con tal de contar historias

En la obra bertiana, lo esencial es contar. A partir de ahí, la presencia fragmentaria de lo metaficcional en las dos novelas permite al escritor practicar una reflexión en acto sobre la literatura, sin teorizarla<sup>24</sup>. La historia nunca es mero pretexto para hablar de literatura. Al contrario, ésta se pone al servicio de aquella, haciéndose uno de sus elementos. De hecho, la mayoría de las alusiones metaliterarias se disimulan *dentro de* la historia. Por ejemplo, en *La mujer de Wakefield*, el nombre del cuñado de la protagonista, Ashley Allen Royce, es uno de los seudónimos utilizados por el mismo Hawthorne. En *Todos los Funes*, el profesor refiere la reacción de Marie-Hélène al enterarse de que Cortázar daba una charla en una librería parisiense: “mi finada esposa . . . insistió con que debía presentarme y decirle mi apellido, un poco para ver su reacción, ya sabe, como en esos cuentos donde un personaje ficticio cobra vida y se anima a visitar a su creador” (Berti, *Funes* 129). Si el esbozo de referencia puede hacer pensar en *Niebla*, la novela de Unamuno donde el protagonista visita al autor ficticio, el guiño permanece implícito, y la alusión –a un caso de metaficción, además– está completamente integrada en la historia.

Sin embargo, queda claro que Berti aprovecha la dimensión metaficcional de sus novelas para deslizar algunos elementos que nutren su propia reflexión sobre la literatura. Los ejemplos que elijo pertenecen a *La mujer de Wakefield*. Entre los libros que cuenta la biblioteca de Elizabeth, además del *Quijote*, se mencionan “dos libros menos gruesos que ignoraba que tuviera en su casa (el *Joseph Andrews* de Fielding y una novela de un tal Graves,

---

<sup>24</sup> Aunque siempre prima la historia, el funcionamiento de las novelas de Berti las acerca a la tercera modalidad de lo que Maryse Clain llama “ficción teórica”: en el caso de “un relato que toma la ficción por tema, un texto donde la literatura se toma por sujeto” (29), no es necesario que el discurso teórico constituya la trama de la ficción; también puede ser más fragmentario y diseminado por el texto. (“La fiction théorique est un récit qui prend pour thème la fiction, un texte où la littérature se prend pour sujet”).

estimado lector, con un título bastante similar a la que ella aún tiene en la mano” (Berti, *Mujer* 244). Al lector le toca completar y entender que se trata de otra reescritura del *Quijote: El Quijote espiritual*, versión “religiosa” de la obra maestra cervantina<sup>25</sup>. Como si nada, aquí alude Berti tanto a las prácticas hipertextuales como a la misma autorreferencialidad, que existe desde que Cervantes hizo de los personajes de la segunda parte del *Quijote* los lectores de la primera. El segundo ejemplo es un comentario del narrador que esboza una reflexión sobre la escritura: “(pero siempre es así . . . : página tras página, al final de cada frase o cada párrafo, los escritores descartan todo un libro diferente)” (Berti, *Mujer* 245). Indirectamente, al definir la escritura como una sucesión de elecciones, Berti remite al mismo trabajo de reescritura. De hecho, escribió su novela en los intersticios del relato de Hawthorne, explorando las pistas que éste abandonó: “Lo que nos ocupa es el marido”, escribía el Norteamericano; “Lo que nos interesa es la mujer”, replica Berti.

### 3.3. Apostar por un lector activo

Con su práctica algo furtiva de lo metaficcional, proponiendo pistas de reflexión sin desarrollar un verdadero discurso sobre la literatura, Berti da la impresión de buscar la participación del lector. En cierto modo, lo metaficcional está por identificar, por construir, a partir de los indicios y guiños del autor. Vuelvo a pensar en el final de *La mujer de Wakefield*, que invita al lector a que realice él también el itinerario intertextual de Berti a Hawthorne, o de Hawthorne a Berti. Quizás el lector tenga que hacerse detective.

Precisamente, para Wenche Ommundsen, como modelo de la actividad lectoral, el trabajo del detective es uno de los tres dispositivos argumentales alegóricos que se suelen encontrar en la metaficción<sup>26</sup>. Si las dos novelas de Berti no son detectivescas, incluyen unos ecos a este género. Así, Ralphs Collins, el personaje de *La mujer de Wakefield* que quiere capturar a Franklin para cobrar la recompensa, se presenta como investigador. Disfrazada, siguiéndole la pista a Charles e identificando sus rutinas, la misma Elizabeth investiga la fuga de su marido. En *Todos los Funes*, la “pesquisa” es la que lleva a cabo el protagonista sobre sus orígenes, sobre la identidad de su padre<sup>27</sup>. Tampoco olvido el pasaje en que el texto, de manera muy puntual –y sesgada–, parece querer autodesignarse: “usted no se irá de acá hasta

---

<sup>25</sup> *The Spiritual Quixote*, publicado en 1772 por Richard Graves.

<sup>26</sup> “Los argumentos alegóricos típicos en la metaficción incluyen . . . el detective, que . . . funciona como modelo de la actividad del lector” (“Typical plot allegories in metafiction include . . . the detective, who . . . functions as a model for the reader’s activity” (Ommundsen 10).

<sup>27</sup> “Pasé casi cuatro meses llevando a cabo una especie de pesquisa” (Berti, *Funes* 146), declara Funès a Elena.



dilucidar el enigma”, murmura Funès a Elena, pensando en “[su] pobre enigma” (el motivo de su silencio). “¿Qué enigma, profesor? No sabía que estábamos en una novela policial” (Berti, *Funes* 156), contesta la poeta, a modo de broma. Si bien la historia trata de la búsqueda identitaria del protagonista, *Todos los Funes* no es exactamente lo que se llama una “novela policial”... Detrás de esta alusión genérica, se esconde entonces otro guiño más al lector.

A modo de conclusión, insistiré en el carácter significativo de la variedad de los procedimientos metaficticiales utilizados en *La mujer de Wakefield* y *Todos los Funes*. Descubierta o disimulada, lo metaficcional practicado por Berti le sirve para hablar de literatura privilegiando la historia, y para invitar al lector a que tome distancia y sea activo.

Ir en busca de lo metaficcional en las dos novelas de Berti quizás permita avanzar en un intento de definición del concepto de metaficción, un concepto algo enmarañado en una red de significaciones fluctuantes. Los textos que, de pasada, exhiben su carácter de ficción a la vez que se toman por objeto son incursiones en la metaficción. Practicada de manera discontinua, ésta ya no designa una obra, sino que corresponde ante todo a una metaescritura, o más bien a una metaliteratura, ya que es a la vez modo de escritura y elección de lectura.

Apostando por una literatura lúdica, Berti nos enseña que la metaficción no es algo rígido. Al contrario, es movidiza y establece un juego: el juego literario que necesita la participación del lector, y el juego como espacio entre las piezas –entre ficción y realidad, entre mentira y verdad, entre texto e historia, etc.–, ese espacio que permite al mecanismo textual funcionar con soltura, para mayor alegría del lector.

## Fuentes citadas

- Barthes, Roland, *et al. Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. Impreso.
- Berti, Eduardo. *La mujer de Wakefield*. Barcelona: Tusquets Editores España, 1999. Impreso.
- . *Todos los Funes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976. 107-109. Impreso.
- Clain, Maryse. “Une forme de la fiction théorique dans ‘Anabel’ de Julio Cortázar”. *Narratologie 3, La métatextualité* (2000): 29-41. Impreso.
- Correa Ulloa, Juan David. “Todos los nombres”. *El espectador*. 8 abr. 2005. Web. 20 ene. 2009 <[http://www.elespectador.com/historico/2005-04-08/contenido\\_MI-1070.htm](http://www.elespectador.com/historico/2005-04-08/contenido_MI-1070.htm)>
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éd. du Seuil, 1977. Impreso.
- Gass, William H. “Philosophy and the Form of Fiction”. *Fiction and the Figures of Life: essays*. Boston (Mass.): Godine, 1989. 3-26. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. Impreso.
- . *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Impreso.
- . *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. Impreso.
- Godeau, Florence. “Métatextualité et crise de la représentation: la figure de l'épanorthose dans ‘Der bau (‘Le terrier’) de Franz Kafka et L’Innommable de Samuel Beckett”. *Narratologie 3, La métatextualité* (2000): 137-148. Impreso.
- Jouve, Vincent. *La Poétique du roman*. Paris: Sedes, 1997. Impreso.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981 [1961]. Impreso.
- Ommundsen, Wenche. *Metafiction? Reflexivity in contemporary texts*. Carlton, Vic.: Melbourne University Press, 1993. Impreso.
- Orejas, Francisco G. *La metafiction en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros, 2003. Impreso.
- Ruskin, John. “On the theory and history of landscape art”. *The Ruskin Reader*. London: George Allen, 1895. 93-122. Impreso.
- Vuillaume, Marcel. *Grammaire temporelle des récits*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. Impreso.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984. Impreso.