

Marco Kunz*

⇒ **Quién: Cañeque, Borges y las paradojas de la metaficción**

Resumen: La obra de Borges ha inspirado numerosos textos de autores españoles contemporáneos como Juan Bonilla, Pedro Zarraluki y, sobre todo, Carlos Cañeque en su metanovela *Quién* (1997). El artículo comenta la intertextualidad borgeana (citas, temas y motivos, técnica narrativa, rasgos estilísticos) en *Quién*, explica la complicada construcción de la novela diferenciando los distintos niveles del texto –las dos tramas novelescas incompatibles, los paratextos intraficcionales y la ficcionalización de la historia editorial– y analiza los procedimientos utilizados para crear un problema narrativo irresoluble de condicionamiento y dependencia mutua de dos novelas dentro de la novela.

Palabras clave: Carlos Cañeque; Jorge Luis Borges; Metaficción; España; Siglo xx.

Si el título de la novela de Carlos Cañeque que ganó el Premio Nadal en 1997 fuera una pregunta, la única respuesta indudablemente correcta sería: ¡Borges! *Quién* (Cañeque 1997) homenajea al autor argentino que tanto ha influido en los escritores posmodernos, aunque a Borges con seguridad no le habría gustado este adjetivo. Pese a la heterogeneidad de los gustos y la disparidad de las referencias intertextuales que caracterizan el panorama literario de las últimas décadas, Borges es una presencia frecuente, tanto en obras filosóficas como en textos de ficción, distinción, dicho sea de paso, que era ajena al pensamiento de quien consideraba la filosofía y la metafísica como subgéneros de la literatura fantástica. ¿Será necesario recordar la frase que Michel Foucault puso al principio del prefacio de *Les mots et les choses* (1966): “Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges” (Foucault 1990: 7)? Foucault desarrolla su teoría sobre los cambios de las epistemes dominantes en la cultura occidental partiendo de una descabellada clasificación de los animales según una enciclopedia china apócrifa que Borges cita en un ensayo sobre “El idioma analítico de John Wilkins” (Borges 1989: 104-105). Hay pocos libros de Umberto Eco en los que no se menciona a Borges¹, quien aparece también, transformado en el monje ciego Jorge de Burgos, como bibliotecario asesino en *Il nome*

* *Doctor en Literatura Española por la Universidad de Basilea. Actualmente enseña Literatura Española y Latinoamericana en las universidades de Berna y Basilea. Ha publicado numerosos artículos sobre narrativa española e hispanoamericana y, entre otros, los libros La saga de los Marx, de Juan Goytisolo. Notas al texto (1997), El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española (1997) y La inmigración en la literatura española contemporánea (coautor, 2002). Correo electrónico: marcokunz@bluewin.ch.*

¹ Ver Calvo Montoro/Capozzi (1999).

de la rosa. Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard aluden al mismo cuentecillo, “Del rigor de la ciencia” de *Historia universal de la infamia* (Borges 1978: 136), donde el mapa de un país llega a ser coextensivo a su territorio real, el primero (Lyotard 1979: 90-91) para ejemplificar la autodestrucción de un sistema por el deseo excesivo de controlar todas sus variables, y el segundo (Baudrillard 1981: 10) para ilustrar su idea de una realidad completamente suplantada por los simulacros. Los ejemplos podrían multiplicarse con facilidad: Borges es sin duda el literato hispánico más citado por los postestructuralistas y posmodernos (Kason 1994), y para la teoría literaria representa, más que un posmoderno *avant la lettre*, una especie de padre intelectual de la posmodernidad, o por lo menos un influjo poderoso y determinante.

Que la obra de Borges no ha perdido nada de su fascinación lo prueban los relatos de autores como Juan Bonilla (nacido en 1966) o Pedro Zarraluki (nacido en 1954), en los que encontramos el mismo gusto por el cuento neo-fantástico, los libros apócrifos y los problemas del pensamiento paradójico.² Algunos textos de ensayo-ficción de Bonilla³ glosan a Borges igual que éste comentó libros reales e inventados, y Zarraluki⁴ muestra cierta predilección por la paradoja (por ejemplo la de los cretenses mentirosos, atribuida a Epiménides de Cnosos, en “El grumete enamorado”), y en particular por las anomalías del tiempo (por ejemplo la reversibilidad de presente y pasado en “El final de Orígenes” o la desproporción entre dos tiempos paralelos, el de la Historia y el de una vida individual, en “Sombras de otras luces”). También le interesa la desaparición de la frontera entre realidad y ficción (en “De nuevo Angeia”); además, en “La inspiración caótica” desarrolla el modelo del relato bifurcado que Borges imaginó como estructura narrativa de uno de los libros descritos en “Examen de la obra de Herbert Quain” (Borges 1986: 81-87). La obra de Borges sigue constituyendo una fuente extremadamente rica de ideas para relatos que él se limitó a esbozar en pocas líneas que, gracias a su formulación concisa, resumían la quintaesencia de novelas enteras sin la necesidad de escribirlas.

1. Cañequé y Borges: un encuentro ficcionalizado

Carlos Cañequé, nacido en 1957, pertenece a esta generación de los nietos o bisnietos de Borges. Lector aficionado de Borges desde sus años de estudiante, publicó en 1995 *Conversaciones sobre Borges* (Cañequé 1995) que contiene entrevistas con algunos de los más destacados especialistas, y en *Quién*, su primera novela, resulta obvia su veneración del argentino, pues se trata de una obra que, a la manera de Borges, combina la metaliteratura con la autoficción y una densa intertextualidad auténtica o apócrifa.⁵ Más aún, parece que la novela fue concebida como la amplificación paródica de un cuen-

² Sobre el gusto paradójico de Borges ver Blüher (1992).

³ Ver “Borges, el cleptómano” (Bonilla 1994: 95-107) y “Matilde Urbach” (Bonilla 1996: 113-117).

⁴ Ver “El final de Orígenes” (Zarraluki 1989a: 9-13), “De nuevo Angeia” (Zarraluki 1989a: 35-42), “El grumete enamorado” (Zarraluki 1989b: 143-158), “Sombras de otras luces” (Zarraluki 1989b: 159-171) y “La inspiración caótica” (Zarraluki 1989b: 9-24). Sobre “La inspiración caótica”, ver Kunz (1994: 88-92).

⁵ En sus novelas posteriores, *Muertos de amor* (1999) y *Conductas desviadas* (2002), Cañequé optó por una técnica narrativa menos sofisticada y paradójica.

to borgeano (Cañeque 1997: 205). En 1983, Cañeque organizó, con la ayuda de Emir Rodríguez Monegal, un viaje de Borges a España. El primer contacto de Cañeque con el maestro y su mujer María Kodama se produjo en condiciones dignas de una ficción de Borges, porque fueron a recogerlo en el aeropuerto de Barcelona el día 26 de agosto (Cañeque 1995: 13-14), fecha que coincidió casi exactamente con el título del relato “25, Agosto 1983”, en el que Borges sueña encontrarse en un hotel con un viejo que resulta ser él mismo en el futuro y que le anuncia su suicidio dentro de pocos minutos. Al reescribir el episodio en la novela, Cañeque combina su propia experiencia de 1983 con el cuento borgeano cuando su *alter ego* ficticio Antonio López saluda al ídolo ciego con estas palabras: “Gran Parodiador, soy yo, el Borges joven que conoce usted en sus cuentos; el azar ha hecho que nos volvamos a encontrar en un hotel lejano de Adrogué” (Cañeque 1997: 103). También podemos interpretar *Quién* como un intento lúdico de Cañeque de redactar en el nombre de Borges esa obra monumental que éste, genio de las formas breves, nunca pudo o quiso escribir, pues en “25, Agosto 1983” su doble más viejo le anuncia que la publicará en Madrid, bajo un seudónimo, y mezcla deliberadamente los tiempos gramaticales por un lado, y la primera y la segunda persona del singular por otro, para referirse a sí mismo en el momento simultáneamente presente, futuro y pasado:

Escribirás el libro con el que hemos soñado tanto tiempo. Hacia 1979 comprenderás que tu supuesta obra no es otra cosa que una serie de borradores, de borradores misceláneos, y cederás a la vana y supersticiosa tentación de escribir tu gran libro. La superstición que nos ha infligido el *Fausto* de Goethe, *Salammbô*, el *Ulysses*. Llené, increíblemente, muchas páginas (Borges 1983b: 15).

El Borges joven prevé con acierto el resultado de la empresa: “Y al final comprendiste que habías fracasado”. Y el otro le da la razón, confesando que era “una obra maestra en el sentido más abrumador de la palabra” (Borges 1983b: 15). Con esto, *Quién*, aunque cuente la historia de una novela no sólo acabada, sino incluso exitosa y premiada, incluye el motivo estereotipado del libro no escrito (de hecho, muchas metanovelas de la escritura terminan con la frustración del protagonista-escritor y el abandono de su proyecto de crear una obra excepcional), pues un crítico malévolo podría caer en las trampas que le tiende Cañeque a su vanidad y aplicar a *Quién* la descripción que Borges presenta de su *opus magnum*, caracterizado por

[...] los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas (Borges 1983b: 16).

Otro recuerdo de la visita de Borges a Barcelona se incorpora también en *Quién*: en el prólogo a *Conversaciones sobre Borges*, Cañeque cuenta, en un párrafo casi literalmente reproducido en la novela (Cañeque 1997: 106-107), una anécdota que ocurrió en Sitges, donde un dentista que tuvo que reparar la prótesis dental del escritor argentino lo confundió con el caricaturista Forges y le rogó que le firmara un libro de éste, error muy borgeano del que al parecer sólo se dio cuenta Cañeque: “Borges, que ha llevado al máximo de la elaboración estética el arte de las falsas atribuciones, estaba firmando un libro a un hombre que también lo tomaba por otro” (Cañeque 1995: 15; 1997: 107). La

mezcla de realidad y ficción y la incertidumbre de las identidades empiezan en estas anécdotas y se radicalizan en *Quién*, una metanovela dentro de la metanovela cuyos dos autores ficticios, López y Gilabert, se disputan mutuamente la autoría y, por consiguiente, la realidad misma de su existencia.

2. Una metanovela especular

Aparte de una gran cantidad de alusiones y referencias directas, abundan en la novela de Cañeque citas, temas, motivos, recursos estilísticos⁶ y procedimientos técnicos típicos de Borges. Antonio López, uno de los protagonistas de *Quién*, enumera los trucos borgeanos más apreciados en la posmodernidad:

La única posibilidad que yo veo de *alargar* los cuentos del Gran Parodiador hasta convertirlos en una novela, estaría en utilizar algunos de sus trucos de prestidigitación: la existencia de la literatura dentro de la literatura (que en nuestro caso podría consistir en que Gilabert se creyera real como yo y que incluso pensara en mí como un personaje de ficción), la idea del doble (dos personajes que parecen diferentes son en realidad el mismo), el juego con la identidad de los protagonistas (sus cambios existenciales frente a situaciones culminantes), las alternancias metafísicas de la realidad (que muestran la condición ilusoria del mundo) (Cañeque 1997: 98).

La construcción narrativa de *Quién* desarrolla el tema del creador creado por otro, tan importante en la obra de Borges, por ejemplo en “Las ruinas circulares” (Borges 1986: 61-69). Si allí hay una cadena de soñadores sucesivos que se sueñan uno a otro, otros ejemplos presentan una situación reversible de dependencia entre creador y criatura: en su ensayo “Nueva refutación del tiempo”, por ejemplo, Borges recuerda el sueño del filósofo chino Chuang Tzu, uno de los fundadores del taoísmo: “Este, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (Borges 1989: 184). El artista litográfico holandés Maurits Cornelis Escher⁷, obsesionado por los problemas matemático-geométricos y espaciales (los cambios alógicos de la perspectiva en un solo cuadro o la disolución de las categorías dentro vs. fuera y arriba vs. abajo), logró visualizar esta paradoja en *Tekenen/Drawing Hands* (1948): de la superficie plana de una hoja de papel vemos salir una mano aparentemente tridimensional que dibuja en esa misma hoja otra mano casi idéntica que, a su vez, la está dibujando a ella. Ambas manos se transforman, sin frontera claramente visible, de una representación gráfica bidimensional (la manga de la camisa dibujada en la hoja) en un objeto pseudo-tridimensional (la mano con el lápiz que sale de la superficie) que parece estar fuera del dibujo representado: sin embargo, ambos niveles forman parte del mismo dibujo de Escher,

⁶ Por ejemplo la secuencia anafórica con que se describen las alucinaciones de López tras ingerir un trozo de hachís repite varias veces la forma verbal “vi” (Cañeque 1997: 104-105), igual que Borges lo hace al describir el Aleph (Borges 1983a: 169-171) o las visiones del sacerdote azteca en “La escritura de Dios” (Borges 1983a: 122-123).

⁷ Ver Manzor Coats (1996).

es decir, ‘ficcionalidad’ y ‘realidad’ no son calidades ontológicas, sino efectos ilusionistas producidos mediante determinadas técnicas (de las que una, la realista, prefiere ocultar la artificialidad del producto mientras que la otra la hace patente): en rigor, la parte de la mano que parece más real es igualmente ficticia (pero mucho menos verosímil) que el resto, y el ‘realismo’ idéntico de ambas manos no impide que, lógicamente, la situación representada resulte imposible en el mundo empírico, donde debería existir una jerarquía clara entre la mano que dibuja y la mano dibujada.

Carlos Cañeque transpone este esquema del arte gráfico a la narrativa: contando la historia de la novela ganadora del ficticio Premio Gracián, y anticipando así el Nadal real que obtuvo la obra de Cañeque, *Quién* reúne, en una estructura complejísima, un gran elenco de textos formalmente heterogéneos que hablan de dos proyectos literarios que se incluyen mutuamente, sin que el lector sepa cuáles de los textos pertenecen a esta(s) novela(s) ni quién es el autor auténtico. Mientras que Antonio López Daneri (que debe su segundo apellido al poeta que en el célebre cuento de Borges posee en su sótano un Aleph, y cuya tesis doctoral sobre *La morfología de los cuentos de Borges* no ha tenido mucho éxito) concreta sus ideas para un *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* en una mezcla de diario y cuaderno de notas, el editor Gustavo Horacio Gilabert conversa con su directora literaria Beatriz Lobato sobre la obra que se propone redactar, titulada *López y yo*.⁸ Ambos sueñan con escribir una novela que no logran llevar a cabo⁹ e inventan al otro como protagonista de un relato en que un escritor trata de escribir una metanovela sobre alguien que intenta escribir su primera novela, y ambos tienen la idea de dar a este segundo escritor, ficticio dentro de la ficción, su propio nombre y algunas de las características de su personalidad.

Quién es, pues, una especie de metanovela de tercer grado, llena de efectos especulares, vertiginosas implicaciones mutuas de los niveles narrativos y constantes inversiones de la presunta jerarquía, y sólo la unidad del espacio textual, independiente de toda realidad referencial a pesar del realismo estético de los episodios narrados, hace posibles las infracciones contra las leyes de la lógica. *Quién*, metanovela y al mismo tiempo parodia de una metanovela, contiene dos metanovelas interiores que por algunos rasgos parecen idénticas a ella y por otros se diferencian del conjunto que las contiene, llevando así *ad absurdum* la conocida paradoja metaficcional de la obra contenida en sí misma. Gilabert describe toda la complejidad en una *mise en abyme* de la complicadísima construcción del texto:

[...] a mí me gustaría que la novela reflexionara sobre sí misma, doblándose y desdoblándose en múltiples miradas y perspectivas; me gustaría que algunos personajes la percibieran desde distintos ángulos y realidades: un periodista podría criticar la misma novela que el lector tiene enfrente, un personaje estaría intentando crear a otro personaje que tal vez sería más verosímil que él, un prologuista podría cobrar vida propia a través de las notas a pie de página que le convierten progresivamente en un personaje más de la novela. La propia obra se convertiría de esta forma en una monstruosa maquinaria de fagocitación; todo podría estar

⁸ Aparte de la alusión al famosísimo texto “Borges y yo” (Borges 1972: 69-70), el título *López y yo* hace pensar también en el ensayo “Borges and I: a mini-memoir” de John Barth (1995: 164-182).

⁹ En el caso de López, la incapacidad creadora se traduce también en una pasajera impotencia sexual (Cañeque 1997: 232-234).

dentro y fuera, el premio literario, la edición, la publicación, las críticas de prensa, las cartas que distintos personajes se escriben entre sí, las numerosas conversaciones que se refieren a la novela que nadie y todos escriben. El texto sería así un proceso abierto en el que todos los personajes filosofan sobre el artificio de la propia obra, explicitándolo y haciéndolo evidente hasta lograr sugerir la presencia del autor, hasta oírle respirar, hasta verlo en la desdicha de su solitaria frustración (Cañeque 1997: 73).

Veamos más de cerca las técnicas que Cañeque utiliza para su doble desmontaje lúdico de la metaficción y de la no menos truculenta y problemática estética realista, que tiene todavía tantos partidarios en España. Antonio López formula su proyecto en su diario:

Estos últimos días he decidido que –al menos por ahora– mi protagonista será un viejo editor llamado Gustavo Horacio Gilabert, y que estará intentando dar forma a una novela acerca de un profesor de literatura parecido a mí. Una historia en la que podría vivir este personaje, podría ser ésta: Gilabert es un hombre de ojos grises y de barba gris que, en el tiempo limitado de su vejez, quiere, como yo, justificarse con una novela que merezca ser leída por las futuras generaciones. Al no poder soportar la angustia de reiterados intentos de garabatear en el vacío, comienza a hablar del proyecto con Beatriz Lobato (su autoritaria directora literaria), quien acoge con simpatía lo que, sin embargo, atribuye a la senilidad y al aburrimiento de su jefe (40).

Partiendo de este núcleo argumental, López esboza en sus apuntes una posible continuación de la historia: se imagina que Gilabert descuida sus obligaciones en la editorial, opina que conviene sustituir a Beatriz por un joven ayudante (40), piensa que el viejo editor y su directora literaria podrían tener una relación amorosa (92), etc. Gilabert, a su vez, inventa a López en analogía a la descripción que éste da de sí mismo en su cuaderno de notas:

Como aventura que ya no me comprometo –a mis años, qué puede comprometerme– he pensado en un personaje que, como yo, intenta por primera vez escribir una novela. Como yo, Antonio López Daneri, mi personaje, comienza escribiendo un cuaderno de notas que le ayudará a definir la estructura narrativa de su historia. El texto que él comienza, que podría ser a imagen y semejanza del que yo comienzo ahora al pensar contigo en ese personaje, sería una de las voces en primera persona que estaría dentro de mi novela. Ésta, sintéticamente, hoy la imagino así: Antonio es un profesor de literatura clásica de unos cuarenta años, casado con Silvia, una mujer algo más joven que él que trabaja en una agencia de publicidad. Con el tiempo, Antonio y Silvia han desarrollado una forma de cariño que, sin embargo, no les convierte en una pareja feliz (52-53).

Los detalles que Gilabert revela sobre la vida de su protagonista corresponden a informaciones que López nos da en sus apuntes antes o después de su presunta invención por el viejo editor: éste se imagina por ejemplo que López escribe refugiado en un apartamento heredado de su abuela para que Silvia no se entere (53), lo que el lector ya ha leído en un fragmento del cuaderno de notas (38); el primer germen, en cambio, de la relación de López con la estudiante Teresa Gálvez, que está preparando una tesis sobre la máscara en Borges y Pessoa (cuyos numerosos heterónimos se reflejan en los varios nombres propuestos para el autor ‘verdadero’ de *Quién*), se lee en el diálogo de Gilabert y Beatriz (53) y se concreta sólo más tarde en los apuntes de López (el primer encuentro

de los dos se narra en la página 164). Los títulos de las novelas internas tampoco permiten una atribución inequívoca a uno de los dos autores: *López y yo* es una de las opciones que tiene López para titular su obra: “con *López y yo* nadie dudaría en situarme en la misma onda del Gran Parodiador” (118). Además, diversos elementos argumentales aparecen en las dos series de fragmentos sin que sea posible distinguir quién atribuye su propia experiencia a un personaje inventado: el proyectado viaje –de López y Teresa (191) y de Gilabert con Sandra a Puerto Rico, (188)–; el consumo de ambos de *popper*, nombre argótico del nitrito de amilo, un medicamento de acción vasodilatadora que puede esnifarse como droga (29-30, 187); el vecino gigoló de Beatriz (83-86) y de López (159-160), que en ambos casos se llama Bernardo; el hecho de que tanto Antonio (14-15) como Gilabert (178-190) conocen a una prostituta puertorriqueña cuyo nombre es Sandra y que les contó la perversión de un cliente fetichista de bolígrafos (90, 187); etc. Con estas técnicas de implicación mutua se impide que se establezca una jerarquía entre las dos novelas internas, pues cada autor pretende crear al otro, y la distribución en la novela *Quién* de las referencias a *López y yo* y *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert*, unas veces anticipadoras y otras retrospectivas, no permite deducir la hegemonía de uno de los dos textos.

El relato autodiegético de López y los diálogos de Gilabert y Beatriz no constituyen los únicos componentes del texto. Encontramos además fragmentos narrados en tercera persona, agrupados en dos series que corresponden a dos realidades que se excluyen mutuamente y que, a primera vista, son exteriores al mundo diegético de las metanovelas escritas por López y Gilabert, pues comentan justamente la génesis y la historia editorial de estos textos, extendiendo la metaficción del acto de escribir a las condiciones de producción, difusión y recepción de la obra literaria. Una de estas series (que llamaré narración A) empieza la tarde del premio (es el principio que prefiere Gilabert: 149) y cuenta la muerte de Antonio (22-36), el viaje a Barcelona de su hermano Luis para asistir al entierro (59-72) y sus conversaciones sobre la novela del difunto con Silvia (135-144) y Teresa (202-210), es decir, desarrolla una historia en el mundo diegético de López. La otra (la narración B) relata las actividades de Gilabert al preparar la publicación de su novela (131-134), en concreto su vida conyugal y su relación con la prostituta Sandra (176-190). La ‘ficción’ de cada una de las dos series heterodiegéticas es la ‘realidad’ de la otra: Luis y Silvia, tras haber leído la obra galardonada con el Premio Gracián, se sienten tristes, desconcertados y humillados por la manera en que Antonio los presenta a los lectores, que considerarán a los personajes novelescos como trasuntos fieles de las personas reales en un texto en que, para éstas, “el único personaje de ficción es ese tal Gilabert que apenas tiene importancia” (138). Gilabert, en cambio, concibe la idea de firmar su novela con el nombre del protagonista inventado y contratar a un actor que haga el papel de López ante la prensa (131-133). Esta farsa congenial con el tema y la estructura de su obra se realiza gracias a la ayuda de su amigo Enrique Montoya, como más tarde cuenta Gilabert en una entrevista radiofónica: “Ya que yo estoy dentro de la novela como personaje, ¿por qué no sacar a mi pequeño héroe fuera de ella?” (229). En ambas historias hay momentos en que los personajes sienten el vértigo de la confusión entre realidad y ficción, tendencia reforzada por la incorporación de personas ‘reales’ (es decir, pertenecientes al mismo mundo diegético que los presuntos autores) en las novelas. Sandra, a la que Gilabert también quiere introducir en su obra (186), ya no sabe distinguir si éste habla en serio o no: “Es que como todo el rato hablas de cosas que sólo pasan en la nove-

la, y como dices que hay un personaje que se llama como tú y que me vas a meter a mí también, me hago un lío” (188). Y otro personaje se anticipa a los reparos eventuales de un lector enervado de *Quién* al preguntar “cuántos López y Gilabert hay en [la] maldita novela” (131). Luis, a su vez, al imaginarse una trama alternativa, invierte la jerarquía de los ámbitos ontológicos: “El personaje de Gilabert podría ir sustituyendo al de mi hermano; por fin, la ficción iría eclipsando a la realidad” (263). La confusión se hace tan grande que el mismo Antonio López empieza a dudar de su realidad: “Me siento un personaje literario y no un ser real” (264), lo que, evidentemente, es un tópico más de la meta ficción.

El espacio vital de los personajes de *Quién* se compone, pues, de dos realidades dudosas que pretenden crear y ficcionalizarse mutuamente: la diégesis A, compuesta por el cuaderno de apuntes y la narración A, por un lado, y la diégesis B, a la que pertenecen los diálogos de Gilabert con Beatriz y la narración B, por otro. Tanto rasgos formales como elementos temáticos de la diégesis A se presentan como ideas para un proyecto literario concebido en la diégesis B, y viceversa. López empieza a emplear el diálogo para “salir del tono de reflexión íntima de esta especie de diario para introducir[se] en la verdadera escritura, en aquella que situaría a Gilabert en un auténtico contexto literario” (109). Gilabert, en cambio, se presenta como verdadero autor de estos apuntes: “La novela que se propone López es sólo un pretexto para que yo pueda escribir su diario, un diario que no ha de ser necesariamente coherente” (148). Además, el estatus ontológico de las diégesis A y B resulta problemático, porque podría tratarse de fragmentos de las novelas de López y Gilabert, sin que lo podamos afirmar ni negar ni tampoco decir, en caso positivo, quién de los dos ha escrito qué narración. López podría ser el autor tanto de A como de B: en un pasaje de su diario dice que ya tiene el comienzo de su novela y cita (199-200) las primeras frases de uno de los fragmentos anteriores (176). Comparable a Borges, que en su prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* escribió que, en vez de “componer vastos libros” y “explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”, prefería “simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen” (Borges 1986: 12), López incluye en sus reflexiones algunos esbozos sinópticos de cuentos o novelas posibles que deja sin desarrollar.¹⁰ Uno de estos proyectos todavía embrionarios se parece mucho a *Quién*, sobre todo a la narración A, y funciona así como *mise en abyme*, pero se distingue de la novela que López tiene en trabajo:

Mi tercera novela podría comenzar con un hombre que gana un premio literario y muere de un ataque cardíaco al conocer el fallo del jurado. En ella se alternaría la historia de la novela ganadora con la historia de todo lo que ocurre después de la muerte del protagonista. El lector leería dos novelas, aunque la que escribió el ganador del certamen implicaría un plano de ficción mayor al ser la ficción de una ficción. Estas dos novelas confluirían al final al mezclarse los personajes y las propias tramas. Un título podría ser *Indicios de realidad postergada* (Cañeque 1997: 111).

¹⁰ Por ejemplo el cuento del estudiante narcisista (118-119) o el sueño de López incorporado en una novela en que tiene que reconocer quién es el protagonista y se da cuenta de que lo es él mismo, instantes antes de ser asesinado (180). Gilabert también concibe proyectos literarios, como la novela *El texto real*, “cuya única trama consiste en reproducir milímetro a milímetro los detalles de un atraco” (178). Otros resúmenes de libros apócrifos se encuentran en la reseña de *López y yo* (211-212).

En el último fragmento del diario se produce la convergencia de las diégesis A y B en la ficcionalidad metaliteraria total de la última y más larga “introspección fructífera” de López, técnica inventada por él para lograr la coexistencia con su personaje en episodios oníricos. Esta introspección es el único fragmento fantástico de la novela, inspirado tanto en el descenso a la cueva de Montesinos como en la *Divina Commedia*. Gilabert y López se transforman primero en Don Quijote y Sancho Panza y emprenden un viaje por el paraíso de los autores problemáticos, unos apócrifos, como Cide Hamete Benengeli (254) y Pierre Menard (255), otros desafiados por sus personajes insumisos (Unamuno continúa su disputa con Augusto Pérez: 255-256), e incluso encuentran al mismo Borges en forma del niño Georgie (253-254) que los riñe por haber intentado parodiarlo. En una segunda metamorfosis se convierten en Dante y Virgilio que descienden al infierno, encarnando así sucesivamente “las dos mayores amistades de la literatura” (260) y también las que más han influido en Borges.¹¹ Las diégesis paralelas y sus autores respectivos culminan y se funden en esta gran apoteosis de la ficción en detrimento del realismo. El resto de *Quién* no cumplirá los sueños literarios de Antonio López y Gilabert: “ahora se acerca el fin y la realidad nos será hostil” (260), dice el viejo editor a modo de despedida, con lo que parece sugerir que, fuera del relato fantástico, no se puede mantener la ilusión de congruencia entre el universo ficticio y la realidad extraliteraria o, dicho de manera más tajante, que la pretensión mimética del realismo es, en rigor, fantástica. La ironía de esta convergencia de las dos metanovelas internas en el sueño consiste precisamente en mostrar que la estética realista que caracteriza ambos niveles diegéticos necesita del cuento fantástico para hacer compatibles los dos mundos ficticios creados según los mismos principios miméticos. Uno de estos mundos debe ser, a pesar de las apariencias, todo lo contrario de lo que pretende: ‘realista’ no implica ‘real’, y la ‘realidad’ de un nivel significa la ‘irrealidad’ total del otro que, formalmente realista, no parece menos real. La metaficción cumple así una función demistificadora de las técnicas del realismo: lejos de haber perdido el contacto con la realidad, como sus adversarios no se cansan de reprocharle, la metaficción actual se muestra al contrario muy preocupada por las posibilidades de falsificación y manipulación inherentes a la representación realista que, justamente por ocultar sus procedimientos y su fundamento ideológico tras el disfraz de la verosimilitud, puede crear simulacros cien por cien ficticios que un receptor inadvertido confunde fácilmente con la realidad empírica, mientras que la metaficción fomenta la duda y agudiza la mirada crítica.

3. Los pseudo-paratextos y la historia editorial ficticia

Pero volvamos a las paradojas constructivas de *Quién*, que no se limitan a los problemas descritos. Resulta claro que la pregunta acerca de cuál es el nivel narrativo superior no tiene respuesta posible si uno se basa en los textos que constituyen las diégesis A y B. Existen, empero, otros fragmentos en *Quién* que parecen independientes y que apoyan una u otra versión. Estos fragmentos pertenecen a tres categorías: 1º unos pseudo-paratextos (‘pseudo-’ porque son intraficcionales de *Quién* y aparecen en posiciones atípi-

¹¹ Al mencionar a Ugolino y Ruggieri degli Ubaldini, Cañeque alude a un pasaje del canto 33 del *Inferno*, que Borges discute en “El falso problema de Ugolino” (Borges 2001: 27-34).

cas); 2° una serie de cartas y conversaciones telefónicas entre el veterinario Ángel María González Villanueva y el profesor de literatura Andrés Miguel Esteve Puig, que constituyen lo que podríamos llamar la historia del manuscrito encontrado; 3° treinta y siete notas a pie de página.

Sin embargo, estos textos acompañantes tampoco resuelven el problema porque se contradicen en su preferencia por una u otra de las dos diégesis y porque también se trata de trucos previstos en los apuntes de López o los diálogos de Gilabert. En el primer pseudo-paratexto (47-51), un prologuista llamado Francisco Rodríguez Cachuela explica en el año 2026 la importancia de *López i jo* (según él, el original se publicó en catalán en 1997) y de las obras siguientes de Gilabert, pero su descripción discrepa en diversos puntos de las características de los textos incluidos en *Quién* (por ejemplo dice que Gilabert editó su novela en una versión interactiva en CD-ROM). En el segundo, un cierto José Luis González García reseña en *El Heraldo de Asturias* del 23 de febrero de 1996 la novela *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* de Antonio López, comenta las circunstancias extrañas de la otorgación del premio (sobre todo la muerte del autor y el hecho de que la presentó Teresa Gálvez sin que lo supiera López) y critica tanto la indiscreción de publicar detalles íntimos sobre personas vivas como la escasa calidad literaria de una obra que no juzga digna de un premio tan prestigioso como el Gracián. El tercer pseudo-paratexto es una reseña entusiasta de *López y yo* de Gilabert (bajo el seudónimo de Antonio López) en *La Gaceta Ilustrada* del 23 de marzo de 1997, firmada por Patricia Lacasa, que termina con una frase, calcada sobre un pasaje de Borges, que describe una de las consecuencias del vértigo metaficcional para el lector: “si los personajes de una ficción pueden ser escritores de esa misma ficción, nosotros, los lectores, podemos ser también ficticios...” (214).¹² La inclusión de los paratextos en la ficción novelesca se menciona en la descripción de *López y yo*, pero Patricia Lacasa se excluye a sí misma del juego metaficcional del que, *nolens volens*, forma parte:

[...] la novela está plagada de textos que, desde un punto de vista lógico, nadie podría incluir en ella: notas a pie de página de un supuesto prologuista que comenta la obra de Gilabert basándose en las polémicas que suscitó en el mundo académico, críticas en periódicos que están incluidas en la propia novela (de no haber sido escritas por esta humilde servidora, estas mismas líneas podrían pertenecer al texto de Gilabert) (213).

Los documentos de la historia del manuscrito encontrado niegan la existencia de un editor en Barcelona que se llame Gilabert (147) y dicen que la novela que obtuvo el premio no contiene nada más que el diario personal de una persona real¹³, Antonio López

¹² En “Magias parciales del *Quijote*” Borges se pregunta por qué nos inquietan las construcciones abismales como el mapa dentro del mapa dentro de otro mapa y así *ad infinitum*, o la escena de teatro en Hamlet, o las inversiones de realidad y ficción en el *Quijote*, y contesta que es porque “sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (Borges 1989: 55).

¹³ Esto coincide con lo que afirma la reseña ficticia de González García quien, basándose en la sinopsis citada de la tercera novela hipotética de López (111), dice que se anuncia una obra mucho más parecida a *Quién*: “Así, en esa futura novela que se promete en el diario, ambos (López y Gilabert) se escribirían dándose mutua consistencia existencial en una misma dimensión realístico-ficcional” (173). También Gilabert confirma la identidad del diario con la novela de López: “ella [Teresa] se da cuenta de que ese texto puede ya constituir una novela y lo presenta al premio como tal” (193).

(146). Según esta versión, *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* no puede ser idéntico a *Quién*, pero sí quizás el legajo de hojas que una mujer de la limpieza encontró en el laboratorio del Departamento de Veterinaria (16). La identidad del manuscrito encontrado con el libro que tenemos en las manos parece confirmarse cuando los dos amigos descubren que sus cartas se reproducen literalmente dentro de la novela, pero esta confirmación de la identidad de los textos, por su inverosimilitud, hace perder todo valor probatorio a la historia del manuscrito, que se revela como otra versión de la paradoja principal de *Quién*, la de la imposibilidad de distinguir entre dentro y fuera, igual que en muchos dibujos de Escher: “Pero eso es imposible”, dice González Villanueva, “¿cómo van a estar dentro si yo escribí esas cartas después de cerrar el paquete?” (246). Los textos que parecen estar fuera de la novela se transforman de repente en partes integrantes del juego vertiginoso de la metaficción, y se borra de nuevo la frontera entre realidad y ficción que el lector creía discernir gracias a la aparición de estos fragmentos presuntamente exteriores. Dada esta situación, no sorprende que también la historia del manuscrito pueda tener su origen en una breve nota de Gilabert: “La novela podría comenzar con la carta de un catedrático de veterinaria que explica a un amigo filólogo que encontró un paquete que contenía una novela” (179).

Por diversas razones, las notas a pie de página me parecen particularmente interesantes. Es el único nivel textual continuo que trata todos los demás fragmentos¹⁴ como partes constituyentes de una sola unidad, en concreto de la novela *López y yo* de Gilabert, autor cuya realidad se afirma y corrobora con referencias a estudios dedicados a él por eminentes críticos y conocedores de la obra de Borges, entre ellos los que entrevistó Cañeque en su libro *Conversaciones sobre Borges*¹⁵, es decir, Harold Bloom (66, nota 11), Jaime Alazraki (153, nota 24), Guido Castillo (220, nota 29), Ion Agheana (247, nota 33), María Kodama (102, nota 17) y el mismo Cañeque (102, nota 17; 107, nota 19). Entre los eruditos citados hay también amigos de Cañeque, mencionados en su prólogo a las entrevistas, como Kathy Ross (149, nota 23), Jesús de Haro (170, nota 26) y Alberto Cousté (221, nota 30). Otros son ficticios o semificticios¹⁶, personajes inventados por Borges, como Nils von Runeberg (45, nota 7), nombre (aunque sin la partícula nobiliaria) del autor de algunos libros apócrifos que Borges resume en “Tres versiones de Judas” (Borges 1986: 175-182), cuento al que se alude también en dos ocasiones en el diario de López (Cañeque 1997: 97, 199), o Marcelo Yarmolinski¹⁷ (69, nota 12), el pri-

¹⁴ Sólo en los fragmentos de la historia del manuscrito no hay ninguna nota, excepción a la que no daría mucha importancia, dada la corta extensión de estos textos.

¹⁵ Los dos entrevistados que no se mencionan en las notas aparecen en el texto principal: Emir Rodríguez Monegal (38) y Fernando Savater (258).

¹⁶ Alberto Paoli, mencionado en la nota 6 (34) recuerda a Roberto Paoli, citado en la bibliografía de *Conversaciones sobre Borges*.

¹⁷ Es evidente que el título de la tesis de Yarmolinski, *Die Kabbalistische Bedeutung der Nummer Neun*, alude a la importancia de la Cábala en el cuento de Borges. No excluyo, además, una posible relación con la discusión de Cañeque con Ion Agheana sobre la cantidad de los hombres sacrificados anualmente al Minotauro, siete en la versión de Apolodoro y nueve en “La casa de Asterión” (ver Cañeque 1995: 149). Borges describe a Yarmolinski como “hombre de barba gris y ojos grises” (Borges 1986: 148), y el editor catalán es también “un hombre de ojos grises y de barba gris” (Cañeque 1997: 40); se trata de un tópico descriptivo de la prosa borgeana, pues también Joseph Cartaphilus, en “El inmortal”, es un hombre “de ojos grises y barba gris” (Borges 1983a: 7), y las mismas palabras se refieren al sinólogo Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan” (Borges 1986: 109).

mero de los asesinados en “La muerte y la brújula”. Israel Baal Shem Jr. (45, nota 7) recuerda a su tocayo y antepasado del siglo XVIII, el fundador de los Hasidim polacos, nacido en Podolsk igual que Marcelo Yarmolinski, autor de una biografía de Baal Shem y una *Vindicación de la cábala*, obra homónima de un ensayo de Borges en *Discusión*.¹⁸ Fácilmente podrían añadirse otros ejemplos, pero resultaría excesivo analizar todas las minuciosas alusiones a la obra borgeana, y no quisiera hacerme culpable del mismo vicio filológico que parodian las notas de *Quién*.

El uso de notas pseudo-eruditas, la ficcionalización de sí mismo y de sus amigos y la mezcla de referencias bibliográficas auténticas con otras apócrifas son procedimientos bien conocidos para los lectores de Borges. Aunque las notas, aparentemente exteriores a la novela que comentan, funcionen como fuerza cohesiva del conjunto, ellas también se incorporan en la ficción, la primera vez cuando Gilabert concibe la idea de incluirlas en su “novela pródiga [que], como se sabrá al final, permite intuir los reflejos de la mano huidiza de un prologuista que cifra su misterio en cada una de las notas a pie de página que nos ofrece” (179). Esto provoca la afirmación de su condición extratextual por parte del autor de las notas al refutar un comentario de un estudioso de la obra de Gilabert:

Absurdamente, Hans Eckhart ha sugerido que este fragmento implica que mis notas y el mismo prólogo, son en realidad adiciones metaliterarias que Gilabert escribió para la edición en castellano. En esa disparatada hipótesis, yo sería un personaje inventado por Gilabert... (179, nota 28).

En la última nota, la ficcionalización es completa al añadirse una “Nota a la nota” en cursivas:

Falta muy poco para que el lector conozca la definitiva identidad del autor de esta novela; es decir, la mía, la de Luis López. Por ello, no tiene ya sentido que sigamos con esta farsa del prologuista y de sus fastidiosas notas a pie de página. Además, me empieza a caer un poco mal este tío. Mañana, según cómo me levante, a lo mejor voy y ¡zas!, me lo cargo de un plumazo (266, nota 37).

Con esta nota a la nota se produce un nuevo desdoblamiento de la instancia autorial interna, pues Luis sustituye a su hermano Antonio (quien, según esta versión, sólo redactó el diario) como posible autor de la novela entera, mientras que ya antes Gilabert se dividió en una figura ficticia (el novelista novel Gilabert, editor barcelonés que escribe su primera obra de ficción) y un conocido escritor¹⁹ que ya tiene en su haber varios libros, anteriores a *López y yo*, que se resumen en la reseña de Patricia Lacasa.

¹⁸ La experiencia cabalística de López en la biblioteca del Clementinum (Cañeque 1997: 236-237) recuerda el cuento borgeano “El milagro secreto” (Borges 1986: 165-174), donde Hladík encuentra, gracias al azar, la letra que contiene a Dios y logra así que el tiempo se detenga para él durante un año entero, mientras que el viejo bibliotecario de Cañeque, que desde hace mucho tiempo busca a Dios en vano, ha perdido la vista, igual que Borges. López, en cambio, halla el nombre de Dios, YAVÉ (que también puede leerse como el castellano “ya ve”), y, como Hladík, oye una voz, pero ésta niega el azar citando una frase de “Una vindicación de la Cábala”: “la colaboración del azar es Aquí calculable en cero” (Cañeque 1997: 237; ver Borges 1983c: 52): Cañeque sólo añade la palabra “Aquí”).

¹⁹ Es éste, no su *alter ego* ficticio, quien aparece en los fragmentos donde Gilabert discute con sus editores detalles tipográficos como el uso de cursivas para la voz de Beatriz en los diálogos (131) o el diseño de

4. La paradoja de la autoría

Ahora bien, la autoría de Luis dista mucho de ser un hecho probado, a pesar de su usurpación de la primera persona y aunque en las últimas líneas el hermano de Antonio empieza a escribir por fin el comienzo tantas veces postergado de la novela y que éste, en oposición a todos los otros posibles incipits ideados por López y Gilabert, coincide literalmente con el de *Quién*.²⁰ La idea de que Luis escribe una novela (cuya descripción se distingue todavía bastante de *Quién*) aparece por primera vez (185) en el discurso directo de Gilabert en el marco de una narración heterodiegética que Antonio pretende haber escrito (199), después en otro fragmento sobre un encuentro de Luis con Teresa (“Se sintió fugazmente llamado a escribir esa novela en la que él sería un cuarto personaje, junto a Antonio, Gilabert y Teresa”: 207) y finalmente lo formula más detalladamente en el discurso directo de Luis, el presunto ‘verdadero’ autor (pero sus palabras se insertan, a su vez, en el discurso jerárquicamente superior de un narrador omnisciente), repitiendo en su hipotético desenlace un elemento de las dos tramas presuntamente ficticias:

[...] podría basarme en los hechos y componer unos personajes y una trama completamente distinta. Podría comenzar con un premio, con la muerte del ganador... y terminar con la fuga del hermano del ganador con la amante del ganador. Una fuga a Puerto Rico... (263).

El tercer fragmento de la novela, donde varios personajes del mundillo literario discuten sobre el próximo Premio Gracián, resulta pérfidamente ambiguo: no se sabe si el López que escribió su novela *Proyecto de monólogo para la soledad de G. H. Gilabert* es Antonio o Luis, pues sólo se menciona el apellido sin más detalles identificatorios. También podría tratarse de trozos narrativos que se refieren alternativamente a ambos (por ejemplo el primero a Antonio, porque sólo se habla de la forma de diario, y el segundo a Luis por la mayor complejidad del texto descrito), o incluso a Gilabert que presentó la novela bajo el seudónimo de Antonio López. La indecidibilidad de la autoría se debe a la estrategia metaficcional desjerarquizadora que, mediante una compleja red de referencias e interdependencias, transforma cada nivel textual aparentemente exterior o superior en intraficcional y subordinado paradójicamente al mismo nivel que, por otros motivos, depende de él. Al final, la identidad del autor se disuelve definitivamente, cuando Luis pierde su recién conquistada hegemonía enunciativa y se ve relegado a su condición ficticia por una anónima instancia superior:

Ha oscurecido. Mañana tendré que volver al banco. Mi agenda me indica que la jornada estará repleta de visitas que no podré eludir. Alguien me hace notar que no ha oscurecido, que

la portada (132-133) y de la operación publicitaria de lanzamiento; él escribe el texto de la solapa –que no es idéntico al de *Quién* (133-134)– y él mismo explica a un locutor de la radio que el otro Gilabert no existe, pero que tiene rasgos de su editor: “le [se refiere a su editor] dije también que yo aparecía dentro de mi obra convertido en un viejo editor que está intentando, por primera vez, escribir una novela; y esto le enterneció porque sabía que en cierta medida ese personaje era él” (230).

²⁰ La autocita del incipit al final del texto es una técnica relativamente frecuente en la narrativa española e hispanoamericana contemporánea. Ver Kunz (1997: 283-294). A la media docena de ejemplos comentados allí podemos añadir, aparte de *Quién*, *El móvil* (1987) de Javier Cercas, *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés y *El premio* (1996) de Manuel Vázquez Montalbán.

no me hallo escribiendo frente al ordenador de mi hermano, que yo no soy quien creo ser, que la novela que ya casi leo no ha existido ni existirá, que es sólo el reflejo de una soledad sin esperanza, de un exilio de mí mismo, del delirio circular que inevitablemente vivo y revivo... (266-267).

Este pasaje es otro eco de Borges: Jaromir Hladík, el protagonista del cuento “El milagro secreto”, escribe una pieza teatral que no sólo contiene rasgos formales de *Quién* (el trueque de las identidades de Kubin y Roemerstadt y la repetición literal de fragmentos del principio al final), sino que además coincide en varios detalles con el texto de Cañeque: así, el desenlace empieza cuando “alguien hace notar que no ha atardecido” y culmina con la revelación de la irrealidad de la intriga: “El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin” (Borges 1986: 170). Gilabert ha previsto la importancia especial de “El milagro secreto” al decir a Beatriz que el protagonista de su novela, cuando redactaba su tesis, “se encerró con los personajes de Borges (especialmente con Funes, Hladík y Dahlmann) y creó un mundo propio del que, obviamente, ya no conseguiría salir” (Cañeque 1997: 58).

¿Quién escribió esta novela en busca de un autor? La extraña formulación del título refleja el carácter insoluble del problema de la autoría. *Quién* se escribe con el acento que distingue la interrogación o exclamación del simple pronombre relativo, pero sin los signos de puntuación que uno esperaría. Así, no es ni pregunta ni afirmación, sino cifra de la total indecidibilidad y quizás señal de que de la vana pregunta sobre el autor que se multiplica en sus personajes substitutos y les delega temporalmente la autoría de la novela²¹, deberíamos pasar a la del lector, único sujeto identificable implicado en el texto, que quizás se convierta en su auténtico autor, como lo sugiere el prólogo a *López y yo*:

Se ubica así el protagonista en el centro de un universo paródico-existencial que impulsa al lector a practicar una suerte de interacción ritualizada con su propia identidad. Este juego recorre toda la obra gilabertiana, pues en todas sus novelas hallamos un mismo fingimiento que nos obliga a leer como si lo leído fuera escribiéndose por sí mismo, como si nosotros nos transfiguráramos en escritores que escribimos junto con los otros personajes del texto, como si soñáramos sus vidas y participáramos en sus pequeñas ceremonias (48).

También esta identidad del lector es múltiple, igual que las caras que pueden reflejarse en el mismo espejo, de modo que el hombre que lee y se lee a sí mismo en *Quién* es todos los hombres, otra idea obsesiva de Borges, inspirada en Schopenhauer²², a la que se alude en la novela (92). Si el título fuera una pregunta (pero no lo es), la única respuesta posible sería: Borges. Pero, ¿cuál de los dos, o tres, o infinitos Borges? Dado el anonimato irresoluble del autor y la multitud infinita de sus posibles lectores, se puede

²¹ Según Gilabert, “el verdadero autor es el que es capaz de convertirse en cada uno de sus personajes sin llegar a hacerlo realmente en ninguno. Así, de alguna manera, yo, Gustavo Horacio Gilabert, me he atrevido a decir, con el descaro de mi protagonista, que también soy Nadie” (Cañeque 1997: 231-232).

²² “Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges 1986: 26); “Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (“La forma de la espada”, Borges 1986: 138).

aplicar a *Quién* lo que Gilabert dice en el texto de la solapa de *López y yo*: todo “parece articularse en favor de una sola dirección: la de convertir la novela que nadie escribe (pero que el lector está leyendo) en la verdadera protagonista de la historia” (134).

Podría dejarme contagiado por cierto discurso autorreproductivo, muy difundido en la crítica contemporánea, y decir, por ejemplo, que *Quién* desarrolla la idea de que, muerto el autor, la historia de una aventura se ve sustituida por la aventura de una historia y que el lector se convierte de un simple consumidor en el co-productor del texto, o algo por el estilo, y evidentemente no me equivocaría, sino que continuaría lo que hace Cañeque en su novela: casi todo lo que se puede decir en pro o en contra de la obra, casi todo intento de descripción o interpretación está ya incluido, por lo menos en germen, en alguna página de *Quién*, todo discurso que pretende comentarla desde fuera corre el riesgo de parodiar involuntariamente su propia parodia que ya está dentro del texto. Cañeque acumula los tópicos y recursos técnicos más destacados de la metaficción y de paso les hace reverencias a los precursores ilustres de la autoconciencia posmoderna (Cervantes, Unamuno, Pirandello²³, Borges), pero de una manera tan lúdica que impide tomar los embrollos autorreflexivos de la novela como pretexto para especulaciones metafísicas serias. La mayoría de las metanovelas dan la preferencia a un solo aspecto de la literatura (la escritura, la lectura, la ficcionalidad), *Quién*, en cambio, es una metanovela total, pues extiende la metaficción a toda la existencia de un libro, incluyendo también su fabricación como producto industrial, el trabajo editorial, el mundillo social y parasitario, que existe alrededor de la literatura (los premios, los críticos, las tertulias, etc.), las reseñas y las glosas eruditas que elevan el texto al grado de un clásico. Aunque aparentemente extrafccionales, ninguno de estos niveles está realmente fuera del juego, puesto que las dos metanovelas internas prevén todos estos recursos anti-ilusionistas como técnicas tanto para crear la ilusión de una jerarquía entre los niveles textuales como para destruir esta ilusión. Además, mediante la incorporación de comentarios ‘ajenos’, el texto anticipa las reacciones positivas o negativas de eventuales lectores y críticos, complicándoles a estos últimos su trabajo, pues para mantener su criterio independiente deberían encontrar argumentos convincentes no contenidos ya en la novela que se burla de ellos mediante la parodia de su discurso estereotipado y la ridiculización de sus reparos previsibles. Como Juan Goytisolo, que en sus novelas suele caricaturizar a los críticos que rechazan su concepción de la literatura (el personaje Vosk en *Juan sin Tierra* o el editor en *La Saga de los Marx*), Cañeque hace discutir a sus personajes sobre la novela galardonada de López y desarma a los adversarios de la metaficción brindándoles toda una gama de impropiedades que podrían lanzar contra *Quién*, que desde sus páginas iniciales se revela inmune a la refutación. He aquí algunas muestras:

La novela carece por completo de densidad novelesca, es un jueguecito ridículo y sin ninguna gracia (17);

El estilo carece absolutamente de coherencia, parece de esos libros que hacen los malos estudiantes, llenos de retazos de frases de otros, memorizadas descuidadamente y pegadas

²³ Para rizar el rizo, Luis le propone a Teresa que lo acompañe a ver una obra de Pirandello (Cañeque 1997: 219), y aunque no lo diga, tengo para mí que debe de tratarse de *Sei personaggi in cerca d' autore*.

junto con otras frases propias que rompen el ritmo del texto, convirtiéndolo en una especie de *patchwork* absolutamente incoherente (17-18);

Mira, ahora se ha puesto de moda esto de la metaliteratura, estos tostones con protagonistas que escriben novelas dentro de otras novelas, que alternan distintas voces en primera persona, que juegan a confundir al lector hasta marearlo; y a mí, la verdad, me parecen todas iguales, un coñazo seudointelectual... (21).

¿Qué puede reprocharse a una novela que contiene una autocrítica tan demoledora y que en algunos pasajes parece una mala imitación de Borges porque parecer esto es quizás su intención? Claro está que tampoco faltan frases elogiosas, igualmente sobadas, sobre esta novela “tan extraordinaria, imaginativa y compleja, tan universal, enrevesada y sorprendente” (57), este “ejemplo de estilo férreo y eficaz” (44-45), “cincelado, preciso, lírico” (133), esta obra que “se sitúa en las fronteras de la literatura, que marca la divisoria, un texto que se cierne para señalarnos los límites” (15). El presunto narcisismo (80-81) de la “empanada mental” (57) titulada *Quién* funciona en estos momentos como espejo que les devuelve a los críticos, benévolos u hostiles, el esperpento de su discurso rutinario e insípido. No sé si se trata realmente del “juego más divertido para el lector más inteligente”, como rezaba el eslogan publicitario que promocionaba la novela, pero de todos modos la obra de Cañeque constituye un valioso *tour de force* literario, una *meta-opera aperta* que es mucho más que “un aleatorio mosaico de sentimientos y anécdotas que nunca adquirirán demasiado sentido” (57), pero que *también* es esto. Parodia de la metaficción, *Quién* es al mismo tiempo su apoteosis admirativa, y llevando los tópicos del género a sus extremos más excesivos, los desmonta y celebra a la vez.

Bibliografía

- Barth, John (1995): *Further Fridays. Essays, Lectures, and Other Nonfiction 1984-94*. Boston/New York/Toronto/London: Little, Brown & Co.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée.
- Blüher, Karl Alfred (1992): “Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges”. En: Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (eds.): *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 531-549.
- Bonilla, Juan (1994): *El que apaga la luz*. Valencia: Pre-Textos.
- (1996): *El arte del yo-yo*. Valencia: Pre-Textos.
- Borges, Jorge Luis (1972): *El Hacedor*. Madrid: Alianza/Emecé.
- (³1978): *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza/Emecé.
- (¹³1983a): *El Aleph*. Madrid: Alianza/Emecé.
- (1983b): *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*. Madrid: Siruela.
- (³1983c): *Discusión*. Madrid: Alianza/Emecé.
- (¹³1986): *Ficciones*. Madrid: Alianza/Emecé.
- (⁴1989): *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza/Emecé.
- (2001): *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Alianza.
- Calvo Montoro, María J./Rocco Capozzi, Rocco (eds.) (1999): *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cañeque, Carlos (1995): *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino.
- (1997): *Quién*. Barcelona: Destino.

-
- (1999): *Muertos de amor*. Barcelona: Destino.
- (2002): *Conductas desviadas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Foucault, Michel (1990): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Kason, Nancy M. (1994): *Borges y la posmodernidad: un juego con espejos danzantes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kunz, Marco (1994): “Cuentos del cuento”. En: *Lucanor*, vol. XI, pp. 83-99.
- (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Manzor Coats, Liliam (1996): *Borges/Escher, Sarduy/CoBrA: Un encuentro posmoderno*. Madrid: Pliegos.
- Zarraluki, Pedro (1989a): *Galería de enormidades*. Barcelona: Anagrama.
- (1989b): *Retrato de familia con catástrofe*. Barcelona: Anagrama.