



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA:

***La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda frente a la creación
de imaginarios sociales a través de la metaficción como
recurso literario**

AUTOR:

León León, Bismark Gerardo

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciado en Comunicación Social**

TUTORA:

Vera Cino, Lina Cecilia, Mgs.

Guayaquil, Ecuador

18 de septiembre del 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **León León, Bismark Gerardo**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Comunicación Social**.

TUTORA

f. _____
Vera Cino, Lina Cecilia, Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____
Luna Mejía, Efraín Alfonso, Mgs.

Guayaquil, a los 18 del mes de septiembre del año 2018



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **León León, Bismark Gerardo**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, ***La desfiguración Silva*** de **Mónica Ojeda** frente a **la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario** previo a la obtención del título de **Licenciado en Comunicación Social**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 18 del mes de septiembre del año 2018

EL AUTOR

f. _____
León León, Bismark Gerardo



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTORIZACIÓN

Yo, **León León, Bismark Gerardo**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, ***La desfiguración Silva de Mónica Ojeda frente a la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario***, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 18 del mes de septiembre del año 2018

EL AUTOR:

f. _____
León León, Bismark Gerardo

REPORTE URKUND

La desfiguración Silva de Mónica Ojeda frente a la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario

Dokument: León Bismark TESISFINAL.docx (D40942984)
Inskickat: 2018-06-23 09:47 (-05:00)
Inskickad av: blanca.tinoco@cu.ucsg.edu.ec
Mottagare: blanca.tinoco.ucsg@analysis.orkund.com
Meddelande: Reporte Urkund Bismark León [Visa hela meddelandet](#)
3% av det här c:a 28 sidor stora dokumentet består av text som också förekommer i 10 st källor.

Rankning	Sökväg/Filnamn
	ENSAYO LUIS MIGUEL.pdf
	https://ddd.uab.cat/record/44947?ln=en
	http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/18693/TFM%20-%20Intertextualidad%20y...
	http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html
	Narrativa gráfica infantil y juvenil.docx
	TESIS TERMINADA UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR.docx

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TEMA: La desfiguración Silva de Mónica Ojeda frente a la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario

AUTOR: León León, Bismark Gerardo

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social

TUTORA: Vera Cino, Lina Cecilia

Guayaquil, Ecuador 25 de agosto del 2018

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por León León, Bismark Gerardo como requerimiento para la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social

f. _____
Vera Cino, Lina Cecilia, Mgs.
TUTORA

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi tutora, Cecilia Vera de Gálvez, por su guía, conocimiento y paciencia. Su aporte y motivación han sido esenciales para la elaboración de este trabajo de titulación. Los libros que ella me ha facilitado, por otra parte, no solo han abierto el camino para el presente texto, sino también para futuras lecturas.

DEDICATORIA

A mis padres, cuyo apoyo y consejo han sido determinantes.

A mis abuelas, por su apoyo, cariño y consejos.

A mi tía Janette y a mi tío Gerardo, por su apoyo y guía inmensos.

A mi tía Bella, por su alegría y cuidado durante todo este proceso de
formación.

A mis grandes amigos, quienes también me han seguido en este largo
camino.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____
Lina Cecilia Vera Cino, Mgs.
TUTORA

f. _____
DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

CALIFICACIÓN

Vera Cino, Lina Cecilia, Mgs.
TUTORA

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Marco teórico	5
2.1 Preliminares	5
2.2 La intertextualidad y la metatextualidad como trasfondo teórico.....	5
2.2.1 Dialogismo e intertextualidad	5
2.2.2 La metatextualidad, hipertextualidad y sus grados frente al lector.....	8
2.3 El paradigma de la metaficción y la deconstrucción	10
2.3.1 Definición y características.....	10
2.3.2 La agonía y muerte del autor. Triunfo del lector y la escritura.....	14
2.3.3 El asunto de la Historia y la metaficción historiográfica	16
3. La fraternidad de realidad y ficción en <i>La desfiguración Silva</i>	19
4. Distanciamiento de la historia como ilusión de la muerte del autor: de cómo el lector se responsabiliza en una obra .	29
5. Una novela con conciencia ensayística sobre la historiografía y la relación de la literatura con otras artes ...	34
6. Conclusiones	38
7. Bibliografía.....	40

RESUMEN

Este trabajo pretende encontrar los recursos metaficcionales en la novela *La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda que alteran o establecen una historia falsa y transgreden la historia oficial, estableciendo dentro de su trama un conflicto sobre el imaginario colectivo y la relación autor-obra, siendo, en este caso, un autor que nunca existió: el personaje tzánzico de Gianella Silva. Este trabajo estudia también cómo esta novela, a través de una estrategia ensayística, ficcional, biográfica e historiográfica, va uniendo las diferentes aristas sobre cómo la reescritura de la historia (y, por ese mismo camino, la ficción) es capaz de mover mecanismos lectores que revelan que la vida puede ser cambiada a favor de la ficción y, asimismo, mostrada como una obra de arte, una metaficción que la completa el lector.

Palabras clave: metaficción, intertextualidad, autor, obra, lector, performance, historia, reescritura, imaginario social

ABSTRACT

This essay aims to find the metafictional resources in the novel *La desfiguración Silva* by Mónica Ojeda that alter or establish a fake story and transgress the official history, establishing, within its plot, a conflict over the social imaginary and the author-work relation, being, in this case, an author who never existed: the *tzánzico* character of Gianella Silva. This essay also studies how this novel, through an essayistic, fictional, biographical and historiographical strategy, makes the different points be linked as to how the rewriting of history (and, at the same time, fiction) can move reading mechanisms that reveal that life could be changed in favour of fiction and, likewise, shown as a work of art, a metafiction which the reader completes.

Key Words: metafiction, intertextuality, author, work, reader, performance, history, rewriting, social imaginary

1. Introducción

Jugar añadiéndole ficción a la ficción ha sido un recurso empleado tanto en la literatura (en especial, a partir del siglo XX) como en el cine. Desde Jorge Luis Borges hasta Javier Cercas, la metaficción, la ficción que se refiere a otra, se ha manifestado de muchas formas, ya sea para enriquecer la obra, ya sea para alterar o completar algo que la historia “oficial” no puede cubrir. Para usar este recurso de la metaficción, se deben primero explorar los elementos que componen la historia que se quiere alterar o reescribir.

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) juega con esa historia ficticia, un mito que se hace realidad a través de una obra escrita por alguien que nunca existió. Es decir, la ficción que se oficializa sin importar su origen o autor. De aquí también surge un conflicto que se debe estudiar con respecto a la ficción: el mismo autor y su importancia, así como el tejido de la Historia a través de quienes la narran y no *per se*.

Así pues, siendo un recurso tan primordial en *La desfiguración Silva*, novela de Ojeda ganadora del Premio Alba Narrativa 2014, la metaficción debe ser estudiada en todas sus aristas, porque, aunque sea una ficción dentro de otra ficción, fue creada para establecerse como una verdad. Y también como una forma de plantear que la vida puede ser ficcionalizada y mostrada como una obra de arte.

La desfiguración Silva, a diferencia de sus novelas sucesoras, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), no tuvo un gran impacto o atención crítica. Sin embargo, es una novela que tiene muchísimo que decir. Y este trabajo busca explorar cuestiones que la novela en estudio propone: la verdad en la ficción, la metaficción historiográfica, la ficcionalización de la vida, el valor de una obra más allá de su autor u origen. Es una novela de gran bagaje intelectual, de múltiples referentes no solamente literarios, que crea una red dialógica entre diversas ficciones que se confunden con la realidad, como si ambas no tuvieran conflicto entre sí.

En cuanto al aporte a la Carrera de Comunicación en que este trabajo se enmarca, se establece puentes de conocimiento entre la literatura y distintas disciplinas artísticas como el cine o ámbitos como el periodismo e historia. Este nexo, asimismo, será de utilidad para quienes estudien dichos

aspectos, ya sea de forma interdisciplinar o exclusivamente desde su área de estudio. Es por eso que este trabajo, desde su condición de ensayo literario, contribuirá al enriquecimiento de información comunicacional, literaria y artística tanto a lectores, estudiantes de comunicación y literatura, así como para el público en general.

Dado que las cuestiones que se han planteado giran en torno a la reescritura de la historia y cómo ésta es capaz de alterar la percepción de la realidad y de crear nuevos imaginarios, se plantea la siguiente situación problemática: ¿De qué forma la metaficción se emplea como recurso literario para creación de imaginarios sociales en la novela *La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda?

El presente ensayo monográfico, ajustándose al marco institucional en que está inserto, trabaja siguiendo la “Hermenéutica y Teoría literaria latinoamericana”. Así pues, el análisis será de interpretación de distintas partes de la novela en estudio, fundamentada en un marco teórico, de base literaria, que alimente los conceptos de interpretación.

Ya planteada la situación problemática, la hipótesis que debe resolver este trabajo es la siguiente: la novela *La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda emplea recursos metaficticiales como herramienta para la creación y alteración de imaginarios sociales dentro de la obra.

Este trabajo plantea el siguiente objetivo general:

Valorar la relación de la novela *La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda sobre la utilización de recursos metaficticiales en la creación de imaginarios dentro de la obra.

Y para resolver este objetivo, se pretenden alcanzar los siguientes objetivos específicos:

(1) Determinar los elementos narrativos que propongan una metaficción que pueda afectar o alterar la narración total de la novela.

(2) Analizar el valor de la verdad en la narración a través de la metaficción.

(3) Estudiar el establecimiento de un imaginario colectivo o la memoria a partir de la alteración metaficcional.

(4) Plantear la reivindicación de la ficción en la obra que se presenta a partir de la contemporaneidad.

(5) Establecer una relación entre obra y autor, lo cual se trata dentro de la novela

Dado que es un trabajo hermenéutico, a modo de ensayo literario, se trabajará de forma cualitativa.

Una vez demostrada la hipótesis y logrados los objetivos, se espera como resultado un ensayo monográfico literario que explore la relación de *La desfiguración Silva* con los recursos metaficcionales en la creación de imaginarios dentro de la novela.

2. Marco teórico

2.1 Preliminares

La obra de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) hace mucho hincapié en el aspecto de las referencias textuales que se levantan dentro de la obra como parte del accionar del gran texto que ella desarrolla. No solo textos literarios son la fuente para crear un discurso literario, sino también cinematográficos, biográficos y testimoniales. La cuestión es que el enriquecimiento de la ficción en la obra de Ojeda no solo se sostiene con referentes de nuestra realidad, sino también con más ficción. Una ficción que se sostiene al disfrazarse de verosimilitud en sí misma, que se alimenta de una intromisión en la Historia. He ahí que la distorsión de la Historia para legitimar un fragmento de ella que jamás existió es de gran importancia en el tratamiento de esta obra. Así pues, la intertextualidad en la obra de Ojeda se presenta como un diálogo entre ficciones y también con la realidad; es decir, se trata de una intertextualidad que, como metaficción, pretende confundir el límite entre realidad y ficción.

El propósito de esta primera parte es revisar los términos teóricos propuestos por la crítica para entender luego los paradigmas culturales, en cuanto a la distorsión de la Historia, mediante recursos metaficcionales, que se diseminan a lo largo de *La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda. Ficciones que se interconectan con ficciones, pero también con la Historia oficial y el lector, quien, a través de su experiencia, la reelabora y la cuestiona. Es así que en una novela metaficcional como la de Ojeda, si bien conlleva un diálogo interno en cuanto a personajes y estructuras ficcionales, el lector se apropia de la obra y, en un ejercicio hermenéutico, establece o rescribe para sí los escenarios históricos que la novela le propone.

2.2 La intertextualidad y la metatextualidad como trasfondo teórico

2.2.1 Dialogismo e intertextualidad

El concepto de *intertextualidad* se debe a Julia Kristeva (1967), “derivado de la teoría de Bajtin, para quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro” (Martínez Fernández, 2001, p. 51). Es decir, este

término tiene un origen más social que netamente literario, pues la dialogía de Bajtin “establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas” (p. 53). He ahí la razón por la que, como indica Martínez Fernández, el “carácter dialógico del discurso (del enunciado) es la base del concepto de intertextualidad” (p. 53). Se podría decir, por lo tanto, que, partiendo una vez más desde Bajtin, el lenguaje es “polifónico por naturaleza”, en oposición a la voz “monológica, normativa y autoritaria” (p. 53). Hay voces que dialogan explícita o implícitamente a lo largo de la comunicación, ya sean como influencias, citas o alusiones. He ahí que el dialogismo no es una mera hibridez de voces, sino más bien construye una estructura que se enriquece de sentido. Es decir, “el proceso dialógico no implica la fusión o mezcla de un ‘sentido’ en el otro, sino el enriquecimiento y la unidad del ‘sentido buscado’ y del ‘sentido proyectado en la obra” (Hernández, 2011, p. 24). Es por eso que un texto ya existente está dispuesto a enriquecer el texto del otro. El mensaje se va actualizando a medida que el receptor lo procesa y, además, la polifonía va en paralelo a este proceso: “alude a la estructuración de la sociedad en múltiples ‘discursos’ interactuantes entre sí” (p. 24). En el ámbito cultural, dice José Cuesta Abad, “el dialogismo de Bajtín expresa el permanente *feedback* que dinamiza y desarrolla las estructuras históricas de la sociedad”, de modo que la polifonía siempre está presente como una coexistencia textual entre “enunciados procedentes de sujetos y universos plurales” (1991, p. 168). Así pues, lo que sucede a nivel cultural no está tan alejado del panorama literario y es por eso que, además de Kristeva, muchos otros autores han reelaborado el concepto de intertextualidad para incorporarlo a sus estudios y teorías.

Sin embargo, y aunque este dialogismo se explota, como Martínez Fernández indica, en la novela no se quiere ahondar desde el carácter dialógico bajtiano, sino más bien desde el literario, en otras palabras, lo puramente metaficcional (aunque el paradigma literario pueda abordar temas extraliterarios, como sucede con *La desfiguración Silva*). Sí hay algo más que acotar, no obstante, sobre el dialogismo bajtiano, que podría, más adelante, ayudar a comprender con mayor claridad la intertextualidad:

el método dialógico se opone a “un sentido o una verdad” de la obra literaria, pues el “sentido” y la “verdad” que posee un texto se devela por medio del

diálogo y alcanza su reconocimiento y alteridad a través de la palabra del otro.
(Hernández, 2011, p. 24)

Ahora bien, mencionar que todo texto se construye desde la intertextualidad, es decir, que se construye como un mosaico de citas —como menciona Kristeva— o que todo texto es un intertexto —Barthes lo dice— ya vuelve tautológico e inoperativo el término intertextualidad, en otras palabras, “el carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes” (Guillén, 2013, p. 290). Para evitar caer en conceptos totalitarios, se deben, más bien, establecer los grados de intertextualidad de una obra, es decir, qué tan evidentes son para el lector.

Ya desde los años sesenta, el concepto de intertextualidad, como ya se ha dicho, ha sido objeto de discusión y reelaboración por muchos críticos. Sus diversas manifestaciones han llevado a establecer otros aspectos y percepciones sobre las relaciones intertextuales en ámbitos que no solo acontecen en lo literario. Por eso es necesario profundizar aún más el amplio concepto de intertextualidad y sus diversas subcategorías, así como otros conceptos que parten de ella.

Gerard Genette, sin dejar a un lado a Kristeva, define la intertextualidad como

Copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en formato da vía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (1989, p. 10)

De esa copresencia entre dos o más textos habría que precisar la intertextualidad externa, que es la relación de un texto con otro texto; la intertextualidad interna, que implica la relación entre elementos de un mismo texto o de un texto consigo mismo; la intertextualidad como tal, que no es más que la relación entre textos de diferentes autores, y la intratextualidad, la relación entre textos de un mismo autor (Martínez Fernández, 2001, p. 60).

Otro elemento que se debe considerar imprescindible para el presente trabajo es el paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. (Genette, 1989, p. 11). Ya habiendo definido estos elementos, se pueden diferenciar más fácilmente los fenómenos intertextuales en la novela a tratar. De todas formas, más adelante se explorarán los términos de *metatexto e hipertextualidad*.

Tampoco este trabajo intenta, como se verá más adelante, profundizar el concepto de “intertextualidad” ya que lo que más interesa es el desarrollo metaficcional en *La desfiguración Silva*, pero era necesario contextualizar este fenómeno textual para indagar en la metaficción. La metaficción de por sí, no obstante, ya es un ejercicio intertextual y, para el caso de la novela en estudio, emplea las subcategorías intertextuales antes mencionadas.

2.2.2 La metatextualidad, hipertextualidad y sus grados frente al lector

Antes de tocar el campo de la hipertextualidad y metaficción, hay que hablar de la metatextualidad, que, como define Genette, “es la relación —generalmente denominada ‘comentario’— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1989, p. 13). Este tipo de trascendencia textual se refiere a una actitud crítica; es más, todo texto que comente críticamente sobre otro es un metatexto. He ahí que la crítica literaria o las mismas novelas que se mencionen como tales, por ejemplo, son casos de metatextualidad, que, en resumen, “es por excelencia la relación crítica” (p. 13). Puesto que partes de *La desfiguración Silva* se manifiestan en un tono crítico o ensayístico sobre otros textos, es necesario tomar en cuenta esta trascendencia textual.

La hipertextualidad, por otra parte, si bien se refiere también a un texto previo, no lo comenta. La influencia o alusión o, como dice Genette, su *transformación*, se materializa en el hipertexto:

Entiendo por ello [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (...) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la

Poética de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (p. 14)

El eco, el estilo o influencias de un hipotexto están contenidos en un hipertexto sin necesariamente caer en cuenta de ello. Genette también declara que todo texto es un hipertexto, pero, por otra parte, puesto que la hipertextualidad es la más literaria de las trascendencias textuales, “nos llevaría incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio” (p. 19). He ahí que Genette, a diferencia de Kristeva o Bajtín, no trata de establecer una categoría totalitaria de intertextualidad. Así pues, hay que establecer el grado de hipertextualidad de un texto, ya que no todos ellos ponen en evidencia qué tan hipertextuales son: “Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (p. 19). Es decir, lo importante no es declarar si un texto es hipertextual, sino establecer, mediante un ejercicio hermenéutico, desde qué hipotextos se construye. Hay fenómenos hipertextuales que son evidentes como la parodia, el pastiche o el travestimiento (p. 19), pero hay casos, y más aún en la literatura contemporánea, en los que la hipertextualidad es más sutil o hasta a veces casi invisible para el lector. ¿Podríamos decir, entonces, que la hipertextualidad se completa con el ejercicio lector?

Martínez Hernández no trabaja con el término *hipertexto*, sino con el de *intertexto* y, en lugar del concepto de hipotexto de Genette, lo hace con el *subtexto* (2001, pp. 78-79). Él indica que de un texto A parte un fragmento textual o un subtexto que se inserta como el intertexto en el texto B. Ahí se establece la intertextualidad entre A y B. Martínez Hernández, no obstante, acota que “a diferencia de Barthes diríamos que no todo texto es un intertexto —algo, en tal sentido, elemental, pues la actividad lingüística solo es realizable por la existencia de discursos previos—, sino que todo texto tiene la posibilidad de convertirse en un intertexto” (p. 78). Es decir, relacionando los conceptos de

Martínez Hernández con los de Genette, todo texto o fragmento de un gran texto A es un potencial hipotexto para la existencia de un texto posterior, un hipertexto B.

2.3 El paradigma de la metaficción y la deconstrucción

2.3.1 Definición y características

La metaficción, la cual forma parte de uno de los pilares fundamentales de este trabajo, es una tipología de autoconsciencia, relacionada con la narrativa autorreferencial. Se ha preferido emplear *metaficción* y no *narrativa autorreferencial* porque los componentes narrativos de *La desfiguración Silva* tratan sobre hechos ficticios, y para no confundir con el simple acto literario de narrar, sobre hechos falsos. Para aclarar la definición de metaficción, será necesario, primero, referirse a la de metanovela, propuesta por Gonzalo Sobejano la cual, según Maryse Bertrand de Muñoz, engloba las definiciones de metaficción de otros críticos¹:

Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginado en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama "metalenguaje". (Sobejano, citado por Bertrand de Muñoz, 2003, p. 171)

Ya conociendo esta definición se puede afirmar que "la metaficción consistirá en la tematización de alguno o de todos estos elementos en la narración, es decir, su conversión en contenidos del discurso, en *historia*" (Gil González, 2001, p. 53). Santiago Juan Navarro, por su parte, dice que "el ensayo más temprano sobre metaficción fue escrito por Robert Scholes en 1970. En 'Metafiction' Scholes utiliza esta etiqueta para referirse a aquellas ficciones que incorporan dentro de sí las perspectivas características de la crítica" (2002, p. 34). Se podría decir, entonces, que una novela metaficcional

¹ Entre aquellos críticos menciona a Lucien Dallenbach, Robert Alter, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Spire, Ana María Dotras y Gonzalo Navajas.

es una obra que problematiza un discurso, su estructura, y no la historia como tal. Si la novela, que en sí es ficción, se refiere a sí misma o comenta sobre la condición de novela ya es una metanovela, la ficción (un término más amplio) que comente sobre sí misma o sobre la ficción o “ficcionalidad”, será metaficción, que, “entre nosotros, apuntaría ingenuamente al ámbito de la ficción en y/o sobre la ficción, si bien el significado del anglicismo ‘fiction’, en cambio, remite específicamente a relato de ficción, y el derivado, por tanto mejor podría haberse traducido por metanarrativa” (p. 43). Esa ficción puede ser una película, un guion, un relato, un falso archivo histórico o, por supuesto, una novela. Ahora bien, si se habla de “metanarrativa” se corre el riesgo de confundirla también con el ámbito literario, excluyendo las otras manifestaciones de relato extraliterario, si bien es pertinente, por ejemplo, hablar sobre narrativa audiovisual. *La desfiguración Silva* no es una novela que habla sobre ella misma (al menos como novela) ni sobre el ejercicio de crear una novela ni, en general, literatura, sino sobre la desfiguración de la realidad basada en pequeñas ficciones no exclusivamente literarias. Es por eso que es pertinente hablar de *metaficción* y no metanovela o narrativa autorreferencial.

La metaficción, como ya se ha dicho, es una condición de autoconsciencia, “como la exhibición de la condición de artificio de la obra literaria” (p. 43), es decir, la voz narrativa le dice al lector que no se olvide que está leyendo una obra literaria o, en un sentido más amplio, una ficción. Esa voz suele ser el narrador omnisciente, como condición de autor del enunciado. Las relaciones que se establecen en ese artificio son lo que enriquece la ficción de la novela. Este paradigma intertextual sitúa a la novela metafictional como un fenómeno totalmente antimimético, que se alimenta de otras ficciones para luego confundirse con la realidad (o el mundo al que se refiere la novela) como una alternativa o propuesta. La obra metafictional parece internalizarse para recrear una narrativa en la que el mundo (mejor dicho, parte de éste) como se conoce en la novela es alterado o *completado*, aunque señalando al lector que esa nueva ficción es parte de una previa y que encaja totalmente para mantener la verosimilitud de la obra.

A pesar de que la metaficción, como ya se ha indicado, se refiere a la ficción misma, está sujeta al lenguaje y, por lo tanto, a convenciones que nos

conectan con nuestra realidad y la construcción de conocimiento, pero la metaficción trata de construir su propio sistema coherente a partir de esas convenciones. Es, de hecho, el aviso del artificio el que remite a esas convenciones y, por lo tanto, se establece una conexión entre la realidad de la obra (o la del lector) y la ficción creada. Al estar el lector consciente del artificio, sabe que el discurso *per se* no quiere decirle una nueva “verdad” (esto es, un nuevo bloque de conocimiento que contribuya a la percepción de la realidad del sujeto), sino el artificio, que a su vez siembra sus propias convenciones. Entonces, “la escritura metafictional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metafictional construye su propio contexto de interpretación”, en el que, por lo tanto, la última limitante es el lenguaje mismo, partiendo de la presuposición de que éste es, “y en particular las convenciones que le dan forma, lo que nos permite construir el conocimiento [y el concepto de ‘verdad’]” (Zavala, 2010, p. 355). A propósito de la carencia de un objeto específico en la metaficción, Ricardo Piglia agrega sobre la ficción (al fin y al cabo, la metaficción también es ficción), luego de que, en una entrevista le preguntaran sobre la especificidad de ésta:

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en ese sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de la realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. (2006, pp. 10-11)

La ficción, de manera explícita o implícita, dialoga subversivamente con la realidad; trastoca la “verdad” (en cuanto a lo que es real dentro de una convención) y la convierte en un valor subjetivo. Piglia plantea un diálogo más expuesto, aunque sutil, donde la ficción y realidad se confunden. Ahora bien, con la metaficción, ese entramado de ficciones que ya desde *el Quijote* se han presentado en diferentes grados, ese diálogo entre ficciones se puede volver más denso, de modo que se refuerza esa bruma donde se cruzan realidad y ficción. Es como si la realidad fuera una especie de intruso casi transparente dentro de la obra. Y es que se necesita de esa realidad y sus convenciones para que el artificio ficcional no desaparezca en la experiencia lectora: “y en

ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (p. 13). ¿Y por qué no, entonces, también ficcionalizar a partir de la ficción para complejizar ese efecto? Al fin y al cabo, todo puede ser ficcionalizado, incluso (desde) la ficción.

Con respecto a la idea de verdad, Piglia dice que la ficción trabaja con ella “para construir un discurso que no es verdadero ni falso. Que no pretende ser verdadero ni falso” (p. 13). La verdad la construye, desde su experiencia, el lector pues “la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee” (Piglia, 2005, p. 28). Es decir, la verdad que se completa a partir de la lectura de metaficción es un ejercicio crítico y hermenéutico. Después de todo, el crítico también es un lector pero más especializado y “trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez nítidamente ideológicos. Todo trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define la ficción” (2006, p. 13). Ahora bien, el lector, sin importar su grado crítico, trata de dotar de sentido y verdad a la obra (la ficción), y no necesariamente esa verdad es exclusiva, puede ser multiplicada (¿se podría hablar de una verdad consensuada a partir de la ficción?) porque, como se ha dicho, se parte de convencionalidades. Esa verdad y sentido parten de una pregunta alrededor de la novela que solo genera una respuesta “ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que solo el lector puede dar” (Cercas, 2016, p.18). De aquí surge la teoría del punto ciego que propone Javier Cercas, quien, de hecho, es un escritor que recurre frecuentemente a la metaficción²:

En el centro de estas novelas hay un punto ciego, un punto a través del cual no es posible ver nada. Ahora bien —y de ahí su paradoja constitutiva—, es precisamente a través de ese punto ciego a través del cual, en la práctica, estas novelas ven; es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual iluminan estas novelas; es precisamente a través de ese silencio a través del cual estas novelas se vuelven elocuentes. (p. 17)

Ese punto ciego debe ser rellenado por el lector, un asunto que, sin embargo, nunca, en el fondo, se propuso la novela (y esto incluye por supuesto la metaficción) al ser concebida. La novela no plantea una pregunta que deba

² Su novela más popular, *Soldados de Salamina* (2001), es una clara muestra de este ejercicio intertextual.

ser respondida por un lector ideal, sino una pregunta (que ni siquiera la genera la misma novela) que genere más dudas, dependiendo del lector y sus experiencias tanto personales como lectoras. De aquí surge otro paradigma intertextual que ni siquiera la novela *per se* puede generar: un diálogo con los textos previos del lector. En otras palabras, el punto ciego podría ser el fenómeno de transtextualidad por excelencia: tanto los grados discursos intertextuales de la novela como el discurso del lector se conjugan. De aquí que efectivamente esa conjugación no es única y, por lo tanto, ese punto ciego es incierto. Por eso es oportuno decir que la ficción se desarrolla como una teoría de la lectura (Piglia, 2005, p. 28).

2.3.2 La agonía y muerte del autor. Triunfo del lector y la escritura

Cuando en una narración se trata de buscar quién la está contando y bajo qué sistema ideológico o moral lo hace, se llega a la conclusión de que no se puede determinar si se trata de algún personaje de la historia, el escritor como individuo cuya experiencia lo ha llevado a narrar así o el escritor “autor” que aporta con la literalidad sobre cierto asunto en la narración, “por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (Barthes, 2017, p. 75). Desde la escritura hay un diálogo entre el escrito y el lector, y, como en todo diálogo, hay un proceso de acogimiento, rechazo o conciliación. El lector no necesita ya del autor para apropiarse de la escritura. La escritura *está ahí*, en la lectura, a disposición de quien la acoge como un acto de manifestarse ante el mundo, como una voz más en la cultura. Y la escritura, al dejarse llevar en ese mundo inmenso de símbolos, convenciones, diálogos y sujetos, simplemente se traslada a la voz del otro; es decir, una vez manifestada, su origen es innecesario:

En cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. (p. 75)

Entonces, al entrar la escritura a lo simbólico o, si se desea llamar, un producto cultural, ya no es “una operación de registro, de constatación, de

representación, de 'pintura' (como decían los Clásicos)", sino como una forma de *performativo*, porque para el texto "no existe otro tiempo que el de la enunciación" (p. 79). El texto, al ser un *performativo*, no necesariamente se anunciará igual ante el lector, pues la recepción del texto depende de la psiquis individual en el momento de la lectura. No se necesita del autor en la travesía lectora para desentrañar al texto, es más, "el lector es el verdadero autor: descontento con la co-propiedad del estilo iseriano de la empresa literaria, despide a los jefes y asume el poder" (Eagleton, 1998, p. 107). Si se considera, como dice Barthes, que "el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura", no se puede desprender, por tanto, "un único sentido, teológico", como si el texto proviniera de un "Autor-Dios" (2017, p. 80). Pérez Parejo concuerda con Barthes, a favor de la negación del Autor-Dios:

El Autor es sólo una localización donde el lenguaje (ecos, repeticiones, intertextualidades) se cruza continuamente. Hay que poner esto en relación con la Metafísica de la presencia, es decir, con el afán por hallar un origen unificado, centralizado, tutelado. En la línea de un Nietzsche que certificó la muerte de Dios, Barthes critica la metafísica de la presencia en el ámbito de la autoría, descentralizando el origen y desvinculando el texto del despotismo de una única autoridad que presuntamente controla el significado. (2004)

Quien descentraliza el origen y destruye la figura del autor es el lector. El texto se aleja de quien lo puso en circulación (el autor) gracias a la lectura, no por su mera existencia, porque éste es solo un fragmento de algo más vasto, que ya ha estado a disposición del lector: el lenguaje y, con él, la cultura. Sin embargo, si bien el texto deriva del lenguaje y de la cultura, "es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, *de manera inmediata*, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta" (Barthes, 2017, p. 41). El autor solo se encarga de tomar su propia lectura, reelaborarla (y aquí depende de la habilidad de escritura del autor) y reinsertarla en el lenguaje a disposición del lector para que haga lo que quiera con él. Hecho lo último, el autor no tiene nada más que hacer y muere. El lector triunfa, le da múltiples sentidos, los descodifica y luego los sobre-codifica: es decir, "produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es la

travesía” (p. 57). El lector, ya reelaborada su lectura a partir de sus interpretaciones y convenciones, entonces, es un potencial autor: puede tomar el *atrevimiento* de poner a disposición su texto (mejor dicho, su lectura *escrita*) al servicio de otro lector y de ahí morir. Y la travesía a la que se refiere Barthes continúa... y continuará hasta que ya no haya lector alguno.

2.3.3 El asunto de la Historia y la metaficción historiográfica

Uno de los puntos más importantes del presente trabajo es sobre el tratamiento de una historia recontada, aunque falsa (o ficticia) para contar una verdad o para modificar una realidad. Esto ya lo han desarrollado, por ejemplo, Piglia, Vila-Matas y Cercas³. Mónica Ojeda, por su parte, expande su bruma metafictional a lo largo de la obra para confundir a sus personajes.

De acuerdo a Santiago Juan Navarro, quien ha estudiado la relación entre metaficción e historia en la obra de Fuentes, Reed, Cortázar y Doctorow, las novelas históricas de las tres últimas décadas⁴ tienen una condición de ambivalencia que va entre la autoconsciencia narrativa y la reflexión historiográfica (2002, p. 17). La autoconsciencia narrativa es, como lo han indicado varios críticos, un síntoma de narcicismo narrativo: el texto siempre refiriéndose a sí mismo. La reflexión historiográfica, por otro lado, implica no alejarse del contexto, en un ejercicio centrífugo. Ahora bien, la *metaficción historiográfica* es el término que acuñó Linda Hutcheon “para referirse a estas formas ambivalentes que, a su modo de entender, constituyen la manifestación dominante del posmodernismo literario” (p. 17).

En el ámbito postmodernista, para Ihab Hassan, es imposible, luego del modernismo, y bajo un mismo movimiento, paradigma o escuela, aunar nombres de disciplinas filosóficas, históricas, críticas, teórico-políticas, teórico literarias, musicales, literarias, plásticas, arquitectónicas, etc. (p. 18), pero esa variedad y heterogeneidad de aquellos nombres “evocan una serie de tendencias culturales relacionadas, una constelación de valores, un repertorio

³ De Piglia se tiene a *La ciudad ausente* (1992); de Vila-Matas, *El mal de Montano* (2002), y de Cercas, una vez más *Soldados de Salamina* (2001), así como *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (2017).

⁴ Hasta la fecha de presentación de este trabajo serían ya más de tres décadas, casi cuatro.

de procedimientos y actitudes de lo que conocemos como postmodernismo” (p. 18). Es decir, más que un movimiento, Hassan considera que el postmodernismo es un sistema actitudinal que se ajusta a cada disciplina, de acuerdo a “la voluntad de deshacer”, presente en el modernismo y las vanguardias, que, sin embargo, ya estaban bajo el dominio de la institucionalización del cultismo y elitismo, respectivamente (p. 19). Así pues, el postmodernismo adopta una actitud deconstructivista por desafiar al elitismo y la hegemonía de sus predecesores mediante la recuperación de la cultura popular (p. 19).

Volviendo a la metaficción historiográfica, siendo un paradigma postmoderno, trata de deconstruir la Historia mediante la ficción de ficciones. Una tras otra, las ficciones se acumulan, dialogan, en una sesión interna llamada novela, para repensar y describir la Historia —su contexto— o su estructura, con una voz o, mejor dicho, una polifonía antihegemónica. Se reconoce, pues, que “los protagonistas de la novela histórica postmodernistas son todo menos representativos y universales. La metaficción historiográfica acoge la versión de los perdedores” (De la Concha, 1995, p. 363). Precisamente la metaficción historiográfica es una forma de desajuste contextual que cuestiona la forma oficial de ver el pasado y sus incidencias en el presente, en un microuniverso neutral, que no cambia directamente el universo del lector: la (meta)ficción. Al ser neutral la metaficción historiográfica, se garantiza la muerte del Autor —una voz totalizadora y hegemónica— y la inmersión del lector en la deconstrucción de su mundo. Aparentemente es inofensiva al no generar un cambio significativo en la Historia oficial, puesto que revela su artificio narrativo, pero hace cuestionar al lector su propuesta sobre otro pasado o, asimismo, una ficción que puede ajustarse, durante la lectura, a un pasado oficial, dotado de una verosimilitud que rivaliza con el presente “real” del lector.

Las teorías de conspiración podrían ser un ejemplo de metaficción historiográfica: ficciones que tienen que sostenerse con otras ficciones o conjeturas (también elaboradas por otros “teóricos” de la conspiración) y que “calzan” supuestamente con la Historia oficial; pero estas metaficciones no son plenamente autorreferenciales puesto que procuran no declarar su artificio al lector precisamente por la falta de evidencia histórica que las

sostiene y, por supuesto, porque no son objetos literarios. Nadie que declare su “verdad” conspirativa dirá que ésta contiene elementos ficcionales y, más bien, para legitimarla, tratará de buscar más elementos de dudosa verificación que calcen con el transcurso de los eventos que el lector conoce. Cuando un lector, o un historiador en el mejor de los casos, delata la falta de evidencia del relato conspirativo, se revela la condición metaficcional. Así mismo puede ser una novela metaficcional: juega con la ficción y la realidad de los personajes y el lector, sin declarar el artificio, hasta que el acto o búsqueda de verdad de uno de los personajes delate ese artificio. De hecho, “a diferencia de las formas del realismo decimonónico, basado en lo que Hutcheon llama una ‘mímesis del producto’, la metaficción plantea una ‘mimesis del proceso’, en cuya elaboración deben participar activamente los lectores” (Navarro, 2002, p. 35).

Es así que el concepto de imaginario colectivo, es decir, la convencionalidad social de ciertas ideas y símbolos que muchas veces distorsiona la realidad, es sumamente importante en el análisis de *La desfiguración Silva*, pues se desarrolla en la novela un conjunto de distorsiones históricas y hasta ficcionales, que termina creando en los personajes afectados una nueva verdad, esto es, otro concepto de la realidad y de la ficción tanto inmediata como histórica en oposición a una historia oficial. Así pues, se crea una indeterminación entre la nueva verdad, sembrada en el lector o personaje, y la que oficialmente se conoce.

Como se verá más adelante, *La desfiguración Silva* pone en conflicto a los personajes y al lector. Los personajes están en un escenario donde sus individualidades toman distintas rutas debido a diferentes percepciones y tergiversaciones de la historia y sus vidas. En cuanto al lector, a su modo de ver el mundo se añade una nueva posibilidad: la metaficción historiográfica.

3. La fraternidad de realidad y ficción en *La desfiguración Silva*

La desfiguración Silva es la primera novela de la escritora guayaquileña Mónica Ojeda Franco (1988). Fue galardonada con el Premio Latinoamericano de Novela ALBA Narrativa 2014 y publicada en Cuba bajo la Editorial Arte y Literatura en 2015. Según Abdón Ubidia, quien encabezó el jurado, esta novela resultó la ganadora por “el seguro nivel de su escritura y estilo, su compleja y acabada narrativa” (*El Telégrafo*, 2014). Por otra parte, Ojeda insiste que su novela no trata sobre el movimiento Tzánzico⁵, sino “sobre la decisión de tres personajes de reescribir la historia tzánzica inventándose a un personaje histórico que nunca existió” (2014). Es decir, lo que pretende no es centrarse en aquel movimiento, sino más bien “ficcionalizar la historia” (2014). Esta novela trata, en efecto, sobre los tres hermanos Terán, estudiantes del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), que, mediante la invención de una mujer que perteneció al movimiento vanguardista de los tzánzicos, trastocan la historia y la vida de todos los que se han involucrado en ella, en su mayoría sin intenciones, en un proceso de reescritura que también se plasma en sus vidas como si ellas fueran ficción y arte a la vez. Esa mujer ficticia se llama Gianella Silva, cuya vida fue biografiada por los hermanos Terán. Ella toma el nombre de una original Gianella Silva, personaje de la novela quien es amiga de los Terán.

Ficcionalizar la historia implicaría deconstruir la realidad. *La desfiguración Silva* precisamente empieza con el propósito de cambiar la historia y, por qué no, con la identidad individual: Gianella Silva manifiesta que creció como una niña sin problemas, con un nombre, una identidad, que la hacía única (Ojeda, 2017, p. 9). Y la identidad y la individualidad, ella supone, es algo que poseen todos porque todos lo afirman: “Eso nos dicen todos: que somos igual de

⁵ Movimiento de vanguardia que nació en Quito y que se desarrolló entre 1962 y 1969. Su nombre proviene del shuar ‘*tzanza*’, que significa “cabeza reducida”; es decir, el movimiento pretendía “reducir cabezas”, en el sentido parricida de oponerse a las tradiciones literarias que se establecieron en Ecuador. Entre sus miembros estaban Ulises Estrella, Rafael Larrea, Marco Muñoz, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Simón Corral, Alfonso Murriágui, Marco Velasco, entre otros. Además de dictar talleres y manifestarse públicamente, este movimiento se expresaba a través de su revista *Pucuna*, en la cual se publicaban ensayo, poesía y narrativa.

únicos” (p. 9). Por otra parte, ella indica que en la niñez es difícil dudar de lo que entiende de su entorno: entendió el código con el que se manejan en su casa, en su familia, entendió la causa de su ser y el origen sus rasgos físicos, de cómo se mostraba ella ante el mundo (pp. 9-10). Parecía ser única, pero su nombre fue desfigurado, con “la violencia de la repetición, del calco, de la duplicidad” (p.10). Es decir, la inicial Gianella Silva fue suplantada por otra Gianella Silva, con otra personalidad, otras creencias, otra cosmovisión, que nunca existió, como la novela más tarde lo aclara. Esto implica que la novela no tiene intención de guardar ningún misterio sobre la usurpación de su nombre. De hecho, es más relevante que la novela arranque con la declaración de usurpación del personaje en cuestión, pues ella es parte de una reescritura de la historia aún más compleja. En efecto, como ya lo ha dicho Ojeda, la novela no trata sobre el tzanzismo, sino sobre la reescritura de la historia.

La Gianella Silva inicial introduce, pues, al lector en la primera ficción, de forma superficial, pues solo lo lee como comentario mas no como un acontecer lector, similar a una advertencia implícita sobre lo que más tarde se va a leer. *La desfiguración Silva*, por lo tanto, pretende desarrollar una metaficción historiográfica desde su inicio, sin mayor misterio, aunque también alimentando al lector de curiosidad, puesto que tampoco lo dice todo en esta primera parte: las palabras de Gianella Silva son el fragmento de una revista. Y precisamente, al ser publicadas aquellas palabras en una revista se da un primer diálogo entre un medio tradicional y la ficción, es decir, la desfiguración de un nombre.

Daniel y Lena —profesor y estudiante, respectivamente— son, en cambio, observadores de este reescribir histórico —Daniel, desde su actitud crítica; Lena, desde su ingenuidad—, pero luego se convierten en partícipes del mismo. Ambos son entrevistados y dan su testimonio sobre cómo conocieron a los Terán y cómo cambiaron sus vidas y, por supuesto, la historia tzánzica. Ellos conocieron a los tres hermanos en el departamento de Michel Duboc, cercano a Daniel y a Lena. Cada uno fue afectado de forma distinta por la obra de los Terán. Daniel se acercó a ellos al dejarlos ingresar a sus clases de guion cinematográfico en el ITAE, mientras que Lena participó en el

cortometraje escrito por la falsa y tzánzica Gianella Silva. Duboc ya se había reunido con ellos en su casa antes de que Daniel y Lena conocieran a los Terán. Es decir, aquellos hermanos estaban sembrando las condiciones necesarias para levantar su plan de reescritura: Daniel, al ver a Lena pasar rápidamente las páginas de un libro, recordó a *Fraude* de Orson Welles,

un documental sobre el falsificador Elmyr de Hory —plagiador y creador de picassos, matisses, modiglianis, entre otros—; un filme que, por cierto, luego del minuto sesenta se convierte en un falso documental que trata el tema de la autenticidad en el arte. (p. 19)

Y esto a su vez, ya en el presente narrativo, recuerda el artificio de los Terán con respecto al escándalo que montaron:

Fue, ahora lo creo, una epifanía que se me escapó de las manos: después del escándalo que hicieron los Terán hubo quienes se atrevieron a decir que la dicotomía realidad/falsedad, realidad/ficción era lo que realmente les interesaba, pero no fueron más que elucubraciones de gente que, en su mayoría, jamás se relacionó con ellos y pretendió dotar de exagerada profundidad a sus acciones. (pp. 19-20)

He aquí que Daniel no se tomó de manera artística el entrecruzamiento de la realidad con la ficción fabricado por ellos. Aunque parece irónico que haya relacionado esa confusión dicotómica con la obra de Orson Welles. Por otra parte, al involucrar personas de su realidad en un asunto inventado de la historia haría que el caso en torno a los Terán fuese una suerte de gran *performance*, un experimento donde cada uno cumple un rol que no conoce hasta el final, cuando el artificio termine y, por lo tanto, la escritura. A ellos no solo les interesaba planear su gran acto, sino también dirigirlo, y esto se refleja en el ámbito audiovisual: “Queremos escribir y dirigir —dijo Cecilia—, por eso nos interesan los directores que hacen las dos cosas” (p. 25). A lo largo de la novela, ellos han creado dos obras, *A Bao a Qu* y *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, y se apoderaron de una tercera para recordar a la inexistente Gianella Silva. Si bien la obra robada no fue dirigida ni creada por ellos, les fue suficiente apoderarse de una obra nunca expuesta y orquestar, a través de ella, todo el gran *performance* historiográfico que involucró la vida e incluso la reputación de quienes estuvieron cerca de los hermanos.

La ficción de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* reivindicaba a Gianella Silva tzánzica, como un homenaje, es decir, ya se asume que está en la historia y, para asegurar esta reivindicación, también alteraron la historia mediante la adulteración de tomos de la revista *Pucuna*, obra del movimiento Tzánzico de los sesenta. A partir del guion robado se genera un diálogo de ficción-ficción-realidad a nivel paratextual en primer lugar: “Amazona jadeando en la gran garganta oscura” es parte de un poema llamado “Formas”, de Alejandra Pizarnik, y que a su vez se relaciona con “Dedicado a la memoria de Gianella Silva (1940-1988)” (p. 104) y el nombre de los autores: Irene, Emilio y María Cecilia Terán. Internamente, en segundo lugar, en el guion se presentan a nivel intertextual y, más aún, metatextual, varias relaciones entre los personajes del guion, referentes cinematográficos (reales y ficticios) y obras pictóricas. Uno de los personajes de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, Marius, reprodujo obras en donde se retratan mujeres muriendo, pinturas de John Everett Millais, George Frederic Watts, Artemisia Gentileschi, entre otros, todas existentes e influyentes para la poética de Marius en su exposición sobre la muerte femenina; aquellas reproducciones pictóricas no son mencionadas por el personaje, sino por la descripción del guion, que sirven para contextualizar los diálogos entre Eva, otro personaje, una cronista seguidora del Kino-Glaz, y Marius, el artista acechado por las preguntas de Eva.

El referente histórico-cinematográfico en cuestión es el de Vertov, director soviético, mentor del Kino-Glaz (cine-ojo), quien “estaba en contra de los guiones y la artificialidad del cine. Digamos que es uno de los directores que revolucionaron el cine documental” (p. 124). La frase “Foro Kino-Glaz activado” se muestra en el cortometraje, intercalándose, según el guion lo indica, entre las acciones de los personajes, especialmente en momentos de tensión. También están presentes otros referentes histórico-cinematográficos aunque estos sean ficcionales: en el guion de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* se muestran la locución en off de Gianella Silva, la ficticia, y también el monólogo final de Eva: dice que aquel corto fue creado a partir de viejos papeles de la revista tzánzica *Pucuna*, donde se habla de un corto perdido de Gianella Silva que se llamó igual y que desarrolla la misma historia. En otras palabras, además del ejercicio autorreferencial de reivindicación de

una falsa Gianella Silva, hay más bien un triple acto metaficcional: referirse a un corto homónimo y “perdido” (1) que, a rasgos generales, desarrolla la misma historia, pero que nunca existió (2), y a un falso personaje histórico que vendría ser Silva (3).

Gianella Silva, el personaje inicial, también reflexiona sobre su otro yo, que en realidad ni siquiera es un áter ego que derivara de ella o de su psiquis, sino más bien un personaje totalmente diferente, como un heterónimo que tiene el mismo nombre. Por ejemplo, Gianella Silva, consciente de la intención de los Terán de crear otra Gianella, dice que ellos la crearon con características tuyas, “pero en general, la Gianella Silva del guion es muy diferente a mí. Ella, por ejemplo, adora el mar, y yo lo odio” (p. 151). La Gianella inicial sentía, además, que era absorbida por la creada por los Terán, como una especie de transferencia de existencia histórica, como si la otra cobrara vida a costa de su nombre: “[la Gianella Silva ficticia] se alimenta de mí a través de los Terán y, en el proceso, se convierte en un ser real y yo en un personaje” (p. 161).

La escritura convierte a la nueva Gianella Silva en un ser más visible, y que se acentuará por medio de un elemento ficticio que, a través de los Terán, acoge la necesidad de un autor. La autoría es una categoría más histórica que ficticia, por lo que la Gianella Silva creada por los Terán se convierte en autora oficial al acoger el nombre de alguien que ya existe y que tiene ese nombre (1); al revelarse una obra que remite a su supuesta existencia (2) y, a su vez, a la existencia de otra obra con su autoría; así como su mención en una revista que, aunque adulterada, realmente existió (3). La Gianella Silva ficticia se torna “palpable” históricamente a través de la ficción que se refiere a una supuesta realidad y de la historia misma, y así se convierte en el único miembro femenino del tzanzismo. De esta forma la percepción, el imaginario social sobre el movimiento, se trastoca hasta el punto en que la academia acoge aquel imaginario a través de los guiones e, incluso, ensayos en revistas.

Los tzánzicos y los facsímiles de su revista, *Pucuna*, fueron el pretexto ideal para tramar una historia paralela, o más bien, una falsa enmienda en la historia oficial, que al principio pasó inadvertida. Esta enmienda es, de hecho, el entramado del artificio, un tras telón que aguardaba un nuevo texto

performativo. Tanto Daniel como Lena y Duboc fueron los espectadores y partícipes de este entramado, fueron lectores que pusieron en funcionamiento la circulación del artificio historiográfico de los Terán. Ellos usaron la figura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), el personaje de Ulises Estrella y falsos “papeles encontrados” que sustentaban la existencia de la inexistente Silva, para relacionarlos en una ilusión historicista bastante sólida y oficial. Los Terán dijeron que la CCE perdió todos los cortometrajes de la ficticia Gianella Silva y solo quedaban registros de ella a través de la revista *Pucuna*, adulterada para que esos registros se muestren como verdades históricas y de esta forma se modifiquen los imaginarios sociales en torno a los tzánzicos: “Nos enteramos de que Gianella fue parte del movimiento [tzánzico] porque en el número cuatro de *Pucuna*, la revista de los tzánzicos, encontramos un artículo firmado con su nombre que hablaba sobre cine” (p. 86). Asimismo, afirmaron haberse encontrado con Ulises Estrella por su “interés” por esta Gianella Silva, cuando lo único cierto fue que se encontraron con él en su casa para apoderarse de todos los números de *Pucuna*. Este encuentro y la falsa recopilación de información sobre ella fueron justificación para que los hermanos Terán elaboraran la breve biografía de la Gianella Silva tzánzica, en la que se describía, además de su vida en diferentes etapas, rasgos generales de su obra: un catálogo donde se menciona, entre otros cortometrajes, *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, que se conecta a su vez con la creación homónima de los Terán.

Así pues, se establece una relación intratextual y metaficcional entre la biografía de la Gianella Silva tzánzica y el cortometraje de los hermanos embaucadores. Al hablar de intratextualidad se hace, en efecto, referencia a obras de un mismo autor, pero, *fuera* del artificio, al ser elaboradas ambas distorsiones por los Terán, es pertinente considerar este paradigma textual. *Dentro* del artificio, dentro de esa ilusión (o, si se desea, de ese pacto ficcional), se habla de un diálogo más bien hipertextual (el corto homónimo de los Terán dialoga con una biografía y un cortometraje-texto previo) y metaficcional (el cortometraje de los Terán comenta otra ficción).

Es imprescindible el tratamiento del guion de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* como un acontecer literario, no solo porque es parte esencial de la novela, porque es nombrada, sino porque su contenido devela

diversos elementos que mantienen una relación intertextual y metaficcional con el resto de la obra. Es decir, el guion del corto mencionado, al ser una de las partes centrales de la novela, se cuenta como quehacer narrativo, con su propia estructura y forma (incluso, se manifiesta paratextualmente con el tipo de letra propio de un guion cinematográfico: el de máquina de escribir), que habla sobre la exposición de un arte representando a las mujeres, sobre el estilo de un personaje que jamás existió, sobre la forma de representar el arte (esto lo convertiría en un metatexto), que describe al lector los elementos que componen ese texto tal como el autor implícito lo deseaba y que muestra, por qué no, símbolos e imágenes, que vendrían a ser metáforas y, por lo tanto, como dice María Cecilia Terán en su discusión con Daniel, literatura (pp. 42-47). Los Terán comprueban, pues, que un guion literario sí podría ser literario, al contrario de la postura de Daniel, quien, de acuerdo con Cronenberg, declara que el guion literario no tiene nada de literario, sino que es un instrumento para la creación de un filme, “el fantasma de algo que no ha nacido” (p. 42). Al mostrarse como diálogos, datos, reflexiones, metáforas e imágenes, y la descripción de un espacio y tiempo, así como tener la capacidad textual (tanto en el sentido de la escritura como de su carácter dialógico) de relacionarse con otros elementos históricos (sean trastocados o no) y también enteramente ficticios, el guion literario tiene todas las características para llamarse un texto literario por sí mismo. Por lo tanto, el guion de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* no es solamente un elemento circunstancial que sostiene el entramado de los Terán (y de la novela), como un vehículo o un objeto, sino toda una estructura narrativa que va más allá de ser nombrada, que abre todos sus intersticios para comentar y dialogar con el resto de la obra. Es decir, no es lo mismo mencionar un guion que abrirlo y leerlo en su totalidad y establecer conexiones textuales con otros personajes y elementos de la novela, como si fuera un capítulo de ella (y, de hecho, lo es) que no puede omitirse.

Ahora bien, si los sustentos históricos han sido cambiados a favor de este gran *performance* que burló hasta personajes críticos como Duboc, quien escribió un ensayo sobre la obra de Gianella Silva tzánzica a partir de los textos de *Pucuna*, ¿de qué manera se puede desmentir, es decir, terminar el trance lector dentro del artificio metaficcional? Vivir una mentira no se puede

asumir como tal si uno no se percata de ella. La fraternidad entre realidad y ficción es posible cuando el mecanismo ficcional está oculto y se logran encajar todas las piezas con la historia como se la conoce, al menos superficialmente. Es por eso que el personaje de Ulises Estrella es clave para que se revele de una vez por todas, dentro del universo de la novela, la gran trama metaficcional elaborada por los Terán. El lector ya estuvo al tanto del truco cuando la Gianella Silva inicial se muestra como una persona duplicada que desaparece a favor de otra, pero los personajes de la obra solo pudieron darse cuenta cuando Ulises Estrella revela que los facsímiles de *Pucuna* fueron hurtados y adulterados, pues da testimonio de que jamás existió una Gianella Silva en el movimiento tzánzico. Con esa voz autorizada, con esa voz viva, el *performance* llega a su fin y luego viene el desconcierto. El telón se cierra, pero el efecto del artificio persiste: el arte es llevado al extremo, cuando éste afecta radicalmente la vida de quienes participan en él, como si mostraran una resistencia a trasladarse fuera del escenario, esto es, la fraternidad entre realidad y ficción. Quienes fueron afectados por este artificio apenas termina se sienten desamparados, ya no tienen la latente ficción de su lado: al abrazar la realidad y nada más que la realidad, se convierten en perdedores e irreversiblemente no pueden trasladarse al estado previo, al artificio, cuando aún aquella fraternidad no existía.

La Historia y el periodismo son dos disciplinas que persiguen, en lo más posible, la fidelidad y veracidad de los hechos, y en *La desfiguración Silva* hay un aire periodístico que se muestra a través de los títulos. Los títulos se refieren a las diferentes entrevistas, información recopilada y papeles recopilados por un misterioso periodista. Las entrevistas a Daniel y Lena —los partícipes vivos en la obra de los Terán— y a Manuel Sava —periodista de crónica roja que conoció a los hermanos— se muestran como “levemente retocadas” a través del título, como si el recopilador de información quisiera poner énfasis en cómo la procesa con respecto a estos personajes. Sin embargo, como declara Ojeda en una entrevista de diario *Expreso*, también existe la posibilidad de que los personajes mientan (Ojeda, citada por Toranzos, 2017). El resto de entrevistas, por otra parte, se muestran como “no retocadas”; estas son las de El mago, Annelise Van Isschot y Nicolás Vagner, quienes estuvieron en estrecha cercanía con los Terán y que, además,

estuvieron involucrados en el proceso de creación del *performance*: El Mago, quien se hace llamar así por su sombrero negro de copa que hace desaparecer cosas (Ojeda, 2017, p. 36), fue el encargado de adulterar los números de *Pucuna*; Annelise Van Isschot se encargó del vestuario de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, y Nicolás Vagner, de los efectos visuales (p. 77).

Al estar cargadas de subjetividad, las entrevistas retocadas, si bien no son necesariamente antiéticas, añaden otro factor de subjetividad: quien las procesa y decide mostrarlas, el periodista. Si bien en el periodismo es común tener que discriminar información que el periodista crea innecesaria, esta mano invisible considera que el lector debe saber en qué partes de la obra han sido intervenidas; es decir, el periodista invisible dota también a la obra de autoconciencia y, así, de otra capa de metaficcionalidad. Entonces, la subjetividad y la polifonía están bajo la sombra de otra subjetividad, la del periodista. El testimonio de quienes fueron mayormente afectados por la obra de los Terán, así como el del otro periodista, es “retocado”. Es probable que se trate de una ironía historiográfica: quienes estuvieron detrás sin ser afectados mostraron su testimonio sin ser retocado. Por otra parte, el guion de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, los cuadernos de escritura de Gianella Silva inicial y la biografía de la Gianella Silva tzánzica están sin modificación, como si, por su carácter de creación, fueran indelebles. Así pues, este invisible periodista añade otro paradigma más a la cuestión ficcional: una alternativa donde la creación y la literatura sean las que escriban la historia y la vida. Una historia literaria para la Historia. Una historia para modificar imaginarios sociales, como la de intervenir o pretender “curar” la total hegemonía masculina en el movimiento tzánzico.

Retomando el asunto de los títulos, la Gianella Silva inicial hace un guiño de este recurso paratextual. Ella, en sus cuadernos de rodaje, dice que no tiene ingenio para los títulos y se ha puesto desafortadamente a leerlos (p. 149). Esta parte de la obra conecta el tratamiento de los títulos con su presencia textual a lo largo de la novela. El lector se percata de que, si bien el tratamiento de Gianella Silva inicial puede ser inocente al principio, es un ejercicio de intratextualidad que habla sobre la función de los títulos dentro de la obra. Incluso, ella da una importancia adicional a su función, como una obra

independiente: “El título, de hecho, no me parece la parte de nada, sino una obra (micro obra) en sí misma” (p. 149). Si bien Gianella Silva inicial hace un tratamiento más bien artístico a la elaboración de títulos en su cuaderno, es el recurso preciso que necesita el lector para no ignorar los títulos que indican que una entrevista está retocada o no.

4. Distanciamiento de la historia como ilusión de la muerte del autor: de cómo el lector se responsabiliza en una obra

Uno de los puntos centrales de *La desfiguración Silva* es la rescritura de la historia. Para describirla se requiere emplear las convenciones establecidas en la elaboración un nuevo discurso que terminaría por alterar un imaginario colectivo. La poesía (se extiende a la literatura), que cuenta lo que *podría* suceder, supera a la historia, como dice Aristóteles en su *Poética* (2011, p. 50), al ser “universal” frente a la historia, que es “particular”. Este paradigma aristotélico está inmiscuido en la obra, aunque la intención de ella no es necesariamente demostrar ninguna superioridad frente a la historia, sino, más bien, mostrar cómo alterando el pasado se pueden cambiar las ideas hacia cierto sector social o también artístico, como es el caso de los tzánzicos, a través de ciertos elementos metaficcionales, los cuales ya se han ido tratando en el presente trabajo. Lo que se quiere explicar en la novela, a partir de Aristóteles, es la maleabilidad de la literatura (dentro de lo verosímil, claro está) y lo que ésta podría hacer si se insertara en el discurso histórico. Para lograr esa maleabilidad está, efectivamente, la metaficcionalidad: toda una gama de ficciones relacionándose, construyendo una estructura tan sólida que podría engañar hasta al crítico más serio, como ya se ha dicho con respecto a Duboc; pero, por otra parte, se tiene que prescindir del aire de autoría, pues la historia, así como las ciencias exactas, no pertenece a ningún individuo, sino que se encuentra a disposición de la sociedad. En teoría, nadie es dueño de la historia, porque los hechos pasados son ajenos a quien la escribe. Y la novela procura desarrollar aquellas cuestiones históricas.

En el guion de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, de los Terán, se lee una cita de Nicole Luper que dice que “la historia no existe, solo los historiadores” (Ojeda, 2017, p. 120). Esta frase sugiere que la historia no pertenece a ningún sitio a no ser que los historiadores le den un sentido, una lectura de los hechos históricos. También hay inmerso un artificio en particular: los historiadores les dan un sentido a los hechos históricos (de hecho, ellos determinan qué es histórico y qué no), los reconstruyen, pero luego se alejan de ellos, para poner a disposición de la sociedad la verdad histórica, irónicamente traída a través de ellos, como si fuera una verdad suya.

Así pues, tienen que alejarse de la historia apenas la reconstruyen para evitar una visión de propiedad.

Si a partir de la historia pueden surgir imaginarios colectivos y mitos que han sobrevivido a lo largo de los siglos⁶, ¿por qué no crear una ficción que no solo parta de la historia, sino intencionalmente de la ficción y que, luego intervenidas ambas, se reinserte en la historia de forma armónica, sin que se revele el artificio? Precisamente eso hicieron los Terán: recrearon una biografía alimentada no solo de ficciones cinematográficas, sino de la revista *Pucuna* (convenientemente adulterada por un amigo), y se alejaron de aquella biografía pues solo fueron “transmisores” de la verdad histórica, una verdad totalmente adulterada pero que se mantuvo incuestionable hasta el escándalo de Ulises Estrella, quien, como ya se ha comentado, fue el responsable de derrumbar el artificio metaficcional de los Terán. Y su retiro va más allá de la propiedad: una vez definidas las piezas de su plan *performático*, los hermanos no participaron en él, sino sus víctimas, quienes les siguieron el juego sin saberlo hasta que fue demasiado tarde. Mientras el *performance* estaba en acción, el autor ya había muerto. Los Terán eran prescindibles en la trama luego de la propuesta en papel. Es más, los tres hermanos fueron apáticos una vez definidas sus obras antes de ponerse en escena. Por ejemplo, cuando ellos se ausentan para la premiación de uno de sus cortos, prefiriendo asistir a un concierto de jazz (pp. 29-30); y cuando empezó el escándalo en torno a las falsificaciones y la mentira sobre Gianella Silva tzánzica, los Terán ya habían viajado a España, desconectándose del asunto, como si fueran fantasmas.

Irene, Emilio y María Cecilia Terán representan el modelo del autor muerto, a favor de la lectura. Ellos dejaron todas las condiciones adecuadas para que todo se dé a favor de lectores participativos. Quisieron burlarse de la historia, disciplina que está llena de interpretación y subjetividad, pero también hicieron justicia con ella: por un breve tiempo se reivindicó la única

⁶ Entre los mitos están el de ignorar que la Tierra era redonda antes de los viajes de Colón, el de Albert Einstein que era malo para las matemáticas en el colegio o que Napoleón Bonaparte era de baja estatura. Asimismo, existen en internet innumerables citas atribuidas erróneamente a personajes célebres.

participación femenina en el movimiento tzánzico. Retomando a Nicole Luper, ellos fueron otros historiadores más que escribieron en la historia, pero lo hicieron corruptamente. Aquí es cuando la literatura supera una vez más a la historia, pero también se mimetiza para cambiar las ideas y los imaginarios que rondan en ella, y ese es el plus de la novela. Los Terán, por lo tanto, crearon un pasado que se acoplaba a un presente fragmentado en diversas voces que componen el universo de *La desfiguración Silva*. Es decir, aquel pasado fue tan bien complejizado y tramado que pudo adaptarse a la diversidad de cosmovisiones y actuaciones de quienes participaban bajo el artificio de la metaficción historiográfica. Ahora bien, quienes participaron en todo el tramado *performático* de los Terán son también lectores, pues cada uno de ellos aporta una cosmovisión distinta, como un testimonio de una lectura que trasciende las mismas palabras. Porque ellos no crearon esa obra cuyos autores “murieron”; le dieron vida al leerla y participar en ella. Al caer con ingenuidad en ella, plantearon inconscientemente un pacto ficcional de lectura y construyeron en plena voluntad la historia paralela; de aquí surge esa “mímesis del proceso”, que Juan Navarro plantea a partir de Hutcheon⁷. Como ya se dijo sobre la metaficción en la obra en estudio, el artificio se construye y se revela como tal cuando la lectura se acaba. Entonces, no se persigue la “mímesis del producto”, sino la “mímesis del proceso”, el experimento que plantearon los Terán, donde los lectores eran esenciales para su devenir. Luego de retirada la tela de la ilusión, surge otra lectura a partir de la mímesis del proceso: los lectores piensan, además de su experiencia, en las consecuencias de aquella lectura *performativa*.

El personaje de Manuel Sava refuerza la idea del mito, que trasciende a la historia: “La vida gira en torno a mitologías” (p. 147). Los Terán a través de una tergiversación de los imaginarios, crearon un mito artístico, aunque bastante sustentado. Los Terán tienen clara su visión de la autoría a partir de un encuentro en su casa con Manuel Sava: discutieron sobre quién es el autor en una obra cinematográfica. “Todos dirían que el director, pero un filme, por lo general, tiene al menos tres procesos creativos: la escritura de un guion,

⁷ Sobre la mímesis del producto y del proceso planteada por Hutcheon, ver página 18 del presente trabajo.

dirección y montaje. Y no siempre son realizados por la misma persona” (p. 148), dijo Irene Terán, refiriéndose a que la construcción de una obra no está bajo el dominio de una sola mente o autoría. “La autoría es la decadencia de la obra” (p. 148), agregó Emilio. Para los hermanos Terán lo importante es el estilo y el artificio de la obra; el autor es un conductor del artificio a partir de múltiples referentes (la novela está repleta de ellos, como una señal al lector de que es imposible huir de ellos). Al hablar solo del autor, al ser “decadencia de la obra”, se convierte en un elemento que no la completa. El autor deja a la deriva un punto ciego y el lector procura llenar ese punto para que la obra tenga su valor. Sin intérprete no hay arte. Es decir, la autoría no es suficiente para el devenir de la obra, pues, así como en la particular construcción del filme —que está compuesto de tres procesos—, falta el elemento de la interpretación del lector y su efecto sobre éste, así, la participación del lector es la que termina con la “decadencia de la obra” tras procesarla en su psiquis y agregar un nuevo ladrillo a su experiencia lectora.

La desfiguración Silva es una novela de lectores participativos. Los tres hermanos han hecho de la vida una lectura de metaficción. Para los Terán, el papel no es suficiente. Las palabras deben golpear al lector y radicalizan este efecto. El *performance* que burló la Historia y a quienes la leen hizo de sus participantes unos auténticos Quijotes. Al alterar los imaginarios que se tenían de cierta cuestión social, se llevó la metaficción a la realidad de quienes la leyeron, en este caso, las víctimas de los Terán. La metaficción pretendió provocar una lectura que fuese más allá de lo literario, entonces los lectores la transportaron del papel a la vida y, mediante su testimonio, otra vez al papel, que vendría a ser finalmente el metatexto que complementa a los creados y propuestos por los Terán. La novela ni siquiera pone en énfasis la elaboración de los textos, sino en cómo provocaron nuevas lecturas y, por lo tanto, nuevos textos. Con esta línea de diálogos entre textos, el lector de *La desfiguración Silva* elabora el suyo, que surge de la experiencia, que surge de dudas en torno de las preguntas que realiza la obra. Los puntos ciegos que llenan los personajes en su lectura *performática* generan otros al lector de la novela de Ojeda, porque las preguntas que tratan de contestar quienes se involucraron con los planes de los Terán forman parte de un texto más extenso. Se podría generar una lectura múltiple a partir de la novela: la lectura de los textos de

los Terán (el guion y la biografía de Gianella Silva tzánzica), la lectura de quienes vivieron esa lectura a modo de *performance* y la lectura global, la de la novela que este trabajo estudia.

El lector de *La desfiguración Silva*, además, podría plantear una nueva metaficción. Podría relacionar, por ejemplo, imaginarios de su experiencia con la lectura de la novela. Guayaquil, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el ITAE, las revistas *Pucuna* y *Guaragua*, y Ulises Estrella son elementos contextuales que el lector los toma y los procesa a partir de la metaficción. Entre las dudas que podrían surgir, entre esos puntos ciegos por llenar, la recepción lectora estaría propensa a elaborar posibilidades de lo que pudo suceder ya no en la ficción, sino en la realidad que vive el lector, que ha tenido ciertas experiencias, creencias y criterios. Un lector familiarizado con Guayaquil y, por qué no, con los tzánzicos, podría desarrollar o extender en su imaginación la historia tramada por los hermanos Terán. Un lector ajeno a la ciudad desarrollaría, por otra parte, otro tipo de dudas y querría averiguar más acerca de la veracidad de ciertos elementos de la historia (compararía los que describen la historia oficial con los de la novela); incluso, podría llegar a ser un lector no muy curioso y pensaría que se trata de una novela totalmente ficcional. Bajo la suposición de que se trate de un lector curioso, también se inserta la duda sobre qué tan ciertos son ese Guayaquil, ese ITAE o el Ulises Estrella de la novela: ¿fueron parcialmente contruidos a partir de la realidad del lector o fueron totalmente ficcionales, diferentes a lo que el lector tenía en su imaginario? Esas dudas derivan en nuevas lecturas, y la metaficción formaría un metatexto final, el del lector.

5. Una novela con conciencia ensayística sobre la historiografía y la relación de la literatura con otras artes

La desfiguración Silva es también una novela metatextual. Si bien una metaficción es un metatexto, al hablar de metatexto se destaca la condición crítica de un texto sobre otro, no necesariamente ficcional. Este paradigma metatextual se presenta con mayor evidencia en el ensayo de Duboc “Obras fantasmas” (pp. 237-249), que fue publicado, como el subtítulo lo indica, en la revista *Guaragua*⁸. Como ya se ha dicho, al tratarse de un texto cuyo autor fue uno de los afectados por el escándalo de los Terán, fue mostrado en la novela en fragmentos, según el criterio del misterioso periodista. Es curioso que Ojeda una vez más juegue con la historia al incluir un referente que existe en la realidad del lector, pero esta vez sin la intervención metaficcional de los Terán. Ahora bien, el hecho de que el personaje de Duboc publicara en aquella revista de gran prestigio da un aire de validez al discurso de su ensayo. También hay que tomar en consideración que se realizó una traslación de conocimiento (así provenga de lo ficticio) desde una revista de vanguardia —*Pucuna*— a una de rigor académico —*Guaragua*.

Su trabajo, que trata sobre la obra de Gianella Silva tzánzica, es también una muestra de la intención de la novela: una lectura a partir de otra lectura; es decir, Duboc escribe sobre la obra de Silva sin haberla visto jamás, solo a partir de la opinión de críticos en la revista *Pucuna* (entre ellos están Fernando Tinajero, Rafael Larrea, José Ron y la Gianella Silva tzánzica). Sin embargo, si bien aquellos críticos sí existieron (excepto la única mujer tzánzica), sus escritos acerca de Silva en realidad fueron invención de los Terán. La voz autorizada (aunque falsa) de aquellos tzánzicos fue, por lo tanto, otro artificio de validez. El ensayo de Duboc dialoga con pensadores como Susan Sontag y Michel Foucault, así como hace una relación de la obra cinematográfica de Silva, curiosamente de cine ensayo, con autores del mismo género como Godard, Marker, Welles, Greenaway, Christensen, entre otros. De hecho, Duboc la cataloga en ese género porque “encuentro que las

⁸ Esta revista, de hecho, existe. Fue fundada en 1996 en la Universidad Autónoma de Barcelona. Trata sobre literatura y cultura hispanoamericana, y su periodicidad es actualmente cuatrimestral.

estructuras con las que construyó sus cortometrajes se asemejan a las del ensayo literario” (p. 244). Este ensayo trata de ser lo más exhaustivo posible: habla sobre la poética de Silva, sus *leitmotifs*, su propósito y su relevancia en el cine nacional: “Su obra fantasmal, viva a través de las palabras de otros, marca un hito dentro de la historia cinematográfica ecuatoriana y dentro de la exigua tradición nacional del cine ensayo” (p. 245). Asimismo, habla sobre la obra de Gianella Silva tzánzica como un ensayo que confunde realidad y ficción, que se desarrolla de forma favorable en el pensamiento de los personajes, porque “un pensamiento no es ni verdadero ni falso, simplemente ‘es’”⁹ (p. 245), así como el contenido de sus cortos. Esto es, Duboc ha construido un ensayo sobre otro ensayo, que desarrolla la delgada línea entre realidad y ficción. Sus argumentos tratan de tener el mayor rigor académico y, de ser necesario, Duboc los aclara o expande con notas al pie.

Ahora bien, la cuestión se centra en si aquel ensayo pierde validez al descubrirse que la obra de Gianella Silva tzánzica nunca existió. Y esto se remonta a las adulteraciones de *Pucuna*, fuente para la elaboración del trabajo de Duboc. Si el ensayo comenta una ficción, ¿por qué dejaría de perder validez si ahora comenta la ficción dentro de otra ficción? ¿El ensayo dejaría de ser, por eso, *verdadero*? La obra de Gianella Silva que comenta Duboc no pierde su condición de obra ni tampoco su naturaleza ensayística y, por lo tanto, el comentario sigue siendo válido. “Obras fantasmas” es, en sí, también un ensayo sobre el punto ciego: Duboc concilia lo que le dice la revista y lo que él percibe de ella, así se trate de una obra fantasma. La ausencia de valor histórico de la obra de Silva tzánzica no le quita su valor artístico, aunque ese valor se lo haya dado la metaficción.

Entonces, es válido que el ensayo de Duboc aún mantenga su naturaleza académica y crítica, y siguen siendo, asimismo, válidos los referentes intelectuales que él toma para su trabajo. En otras palabras, tanto la obra de Silva tzánzica como la de Duboc se mantienen *verdaderas* desde otra arista, considerando que solo se modifica la condición histórica del objeto analizado, pero no la esencia de dicho objeto, si bien esto podría ocasionar

⁹ Este tipo de confusión es lo que persigue Ricardo Piglia. Ver página 13 del presente trabajo.

en el lector una percepción inicial de falsedad, puesto que el valor histórico está relacionado con la verdad (universal). Después de todo, escribir sobre arte es escribir sobre ficción y su valor, no de historia. Escribir sobre arte es también determinar cuánta *verdad* puede decir un objeto (meta)ficcional, como si dentro de la indeterminación entre lo verdadero y lo falso emergiera una nueva verdad. El imaginario que se tenía sobre una obra debe, pues, persistir en cuanto a sus características y su relación con el mundo, independientemente de su existencia.

Por otra parte, *La desfiguración Silva* tiene, como novela, cierta condición ensayística. Desarrolla, en grandes rasgos, qué tan verdadera es una obra de arte, aunque no haya existido, ni su autor sea el que pretendía tener. Sus personajes están siempre comentando(se) con respecto a productos cinematográficos. También van construyendo un metatexto, entrelazando su vida con la obra de los tres hermanos. Es como si sus vidas fueran vividas dentro de un ensayo que a su vez es literatura (ficción). Así pues, hay un rasgo de artificialidad en el discurso de sus personajes, porque, aunque también está presente el lenguaje cotidiano o hasta coloquial, dialoga con un lenguaje más intelectual, menos cotidiano. Es como si desearan que su vida —donde predomina el lenguaje cotidiano— fuera también comentada como obra de arte —donde impera la artificialidad y la estrategia no solo sensorial, sino también intelectual. La verdad que ellos construyen sigue siendo auténtica, aun proviniendo —en gran parte— desde el plano ficcional, puesto que, al fin y al cabo, la metafiction generó en ellos una nueva percepción de su realidad y se mantendrá intacta al revelarse como una voz que tiene que decir algo importante al mundo.

Los personajes están en diferentes niveles de discusión con respecto del tratamiento de los filmes, los guiones y también sus propias vidas. Por ejemplo, tanto Daniel como Lena están en constante relato sobre el proceso de creación de los guiones, desde sus propias experiencias, así como el tratamiento del cine bajo diversas perspectivas y poéticas de directores y guionistas. Al parecer, los Terán quisieron que los involucrados cuenten sus historias rozando el panorama intelectual que ellos plantearon, para que la vida y la ficción estén entrelazados inconscientemente en los involucrados. Así pues, a través de sus palabras hacen de su vida una especie de

ficcionalización, y eso también es una forma de reescribir la historia. Esa reescritura metaficcional como condición intelectual y ensayística es constante a lo largo de la novela, desde las entrevistas hasta la biografía de Gianella Silva tzánzica y el ensayo de Duboc. Es una condición que, por lo tanto, no decae.

6. Conclusiones

Una vez analizada la obra desde sus elementos metaficcionales, así como de distintas aristas en cuanto a los paradigmas metaficcionales, se concluye:

La desfiguración Silva, de Mónica Ojeda, es una novela que está cargada de elementos metaficcionales e intertextuales, no solo enteramente literarios, sino también audiovisuales, intelectuales y biográficos, si bien muchos de sus componentes internos y autoría han sido alterados. Lo que plantea la novela no es el producto como tal, sino sus efectos en quienes lo leen y participan en aquel producto, a manera de un *performance* voluntario hasta que el artificio de la metaficción se rompa. Es por eso que la obra hace un gran hincapié en la reescritura de la historia.

La novela plantea el cuestionamiento sobre el valor de verdad de cierta obra artística o la metaficción. Una obra posee un valor intrínseco en sí misma, que va más allá del autor y su contexto histórico. *La desfiguración Silva*, así pues, desarrolla una historia sobre historias que quieren decir una verdad, que trascienden de su valor histórico y que, aun así, son capaces de afectar la vida de quienes la toman y la leen. También es una apología de la transformación de la psiquis del lector a través de una obra de arte. Sus personajes, por su parte, relatan su vida como si fuera una obra de arte, poniendo énfasis en cómo la reescritura de la historia y la ficción son elementos que componen la ficcionalización de la vida. Es decir, la obra plantea también la exhibición de la vida como obra de arte.

A través de la metaficción historiográfica, la obra de Ojeda desarrolla una alteración del imaginario social, induciendo ciertas ideas que los personajes poseían sobre un sector, el de los tzánzicos, al reivindicar la vida y la obra de un inexistente miembro femenino de aquel movimiento artístico. Esta reivindicación fue capaz de conducir a los personajes a pensar, incluso, el valor artístico e histórico de las obras de aquel miembro ficticio, como si, tras descubrir que esa obra tiene un supuesto valor histórico, su condición artística adquiriera una gran importancia. Al final, aquel imaginario se desmorona al desmentirse, pero el efecto de obra sigue como un remanente. Es por eso que el poder de la (meta)ficción como herramienta para reescribir

la historia y los imaginarios como una forma de arte y verdad es tan relevante en la novela.

Así pues, la ficción, por su fuerza de contar verdades que tengan que ver con la realidad del lector, es mostrada en *La desfiguración Silva* como una constante aún vigente de la contemporaneidad, como una herramienta que permite a quienes la emplean decir algo que, de otra forma, no podrían. La novela plantea que todos pueden ficcionalizar sus vidas y contar, a través de la fraternidad de ficción y realidad, una verdad que supere las limitaciones históricas.

La novela de Ojeda, asimismo, formula qué tan distante puede estar una obra de su autor. Esta obra plantea tácitamente cómo el autor muere a favor del lector, según las ideas de Barthes. La metaficción es construida por un autor inicial, pero cede a favor de los personajes que se vuelven lectores y la completan, confundiendo realidad con ficción y ficción con más ficción. Además, a través de esta cuestión, se toma en cuenta la importancia y valor de una obra, independientemente de la identidad de su autor. El valor de la obra la completa el lector, acontecimiento que en la novela estudiada ha sucedido, ya que la reescritura de la historia no fue sino gracias a su participación en ella, como ejercicio de lectura, pero también de construcción de un proceso, de un artificio. *La desfiguración Silva*, por lo tanto, es una novela de lectores participativos.

7. Bibliografía

- Aristóteles. (2011). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Barthes, R. (2017). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bertrand de Muñoz, M. (2007). *Centro virtual cervantes*. Obtenido de Metaficción, autobiografía y guerra civil:
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_292.pdf
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Barcelona: Penguin Random House.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Penguin Random House.
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Penguin Random House.
- Cuesta Abad, J. M. (1991). *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*. Madrid: Visor.
- De la Concha, Á. (1995). Metaficción historiográfica. Historias que hacen Historia: El país del agua de Graham Swift. *Epos, XI*, 355-366.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (2ª ed.). Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- El Telégrafo. (2014, 23 de Febrero). Ecuatoriana gana el premio Alba Narrativa en FIL cubana. *El Telégrafo*. Recuperado el 5 de Julio de 2018:
<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/ecuatoriana-gana-el-premio-alba-narrativa-en-fil-cubana>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil González, A. J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guillén, C. (2013). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* (2ª ed.). Barcelona: Tusquets.
- Hernández, S. M. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*(21), 11-32.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- Navarro, S. J. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de València.

- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Barcelona: Candaya.
- Ojeda, M. (2017). *La desfiguración Silva* (2ª ed.). Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.
- Pérez Parejo, R. (2004). *Espéculo*. Obtenido de La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>
- Pérez Pérez, T. (Octubre de 2005). La perspectiva constructivista en la investigación social. *Tendencias y retos*(10), 39-64.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piglia, R. (2006). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piglia, R. (2006). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- Sobejano, G. (2003). *Novela española contemporánea, 1940-1995*. Madrid: Marenostrum.
- Toranzos, M. (2017, 7 de Mayo). El misterio narrativo de Mónica Ojeda. *Expreso*. Recuperado el 5 de Agosto de 2018: <https://www.expreso.ec/guayaquil/el-misterio-narrativo-de-monica-ojeda-XA1301761>
- Vila-Matas, E. (2002). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Zavala, L. (Octubre de 2010). Leer metaficción es una actividad riesgosa. *Literatura: teoría, historia, crítica*(12), 353-369.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **León León, Bismark Gerardo**, con C.C: # **1207174523** autor/a del trabajo de titulación: ***La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda frente a la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario** previo a la obtención del título de **Licenciado en Comunicación Social** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, **18 de septiembre de 2018**

f. _____
León León, Bismark Gerardo
C.C: **1207174523**



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	<i>La desfiguración Silva</i> de Mónica Ojeda frente a la creación de imaginarios sociales a través de la metaficción como recurso literario		
AUTOR(ES)	Bismark Gerardo León León		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Lina Cecilia Vera Cino, Mgs.		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Comunicación Social		
TITULO OBTENIDO:	Licenciado en Comunicación Social		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	18 de septiembre de 2018	No. DE PÁGINAS:	41
ÁREAS TEMÁTICAS:	Hermenéutica, narrativa ecuatoriana, metaficción historiográfica		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	metaficción, intertextualidad, autor, obra, lector, <i>performance</i> , historia, reescritura, imaginario social		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>Este trabajo pretende encontrar los recursos metaficcionales en la novela <i>La desfiguración Silva</i> de Mónica Ojeda que alteran o establecen una historia falsa y transgreden la historia oficial, estableciendo dentro de su trama un conflicto sobre el imaginario colectivo y la relación autor-obra, siendo, en este caso, un autor que nunca existió: el personaje tzánzico de Gianella Silva. Este trabajo estudia también cómo esta novela, a través de una estrategia ensayística, ficcional, biográfica e historiográfica, va uniendo las diferentes aristas sobre cómo la reescritura de la historia (y, por ese mismo camino, la ficción) es capaz de mover mecanismos lectores que revelan que la vida puede ser cambiada a favor de la ficción y, asimismo, mostrada como una obra de arte, una metaficción que la completa el lector.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-4-2235242 o +593-994957307	E-mail: bismark_gerardo@yahoo.es o bismark.lon@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):	Nombre: Yánez Blum, Sonia Margarita		
	Teléfono: +593-99-192-3729		
	E-mail: sonia.yanez01@cu.ucsg.edu.ec		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):			
Nº. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			