

Adriana Sara Jastrzębska

Universidad de Bielsko-Biała, Polonia

AUTOFICCIONES COLOMBIANAS: ENTRE IRONÍA Y DENUNCIA

En la narrativa actual se observan dos tendencias aparentemente divergentes: la de volver la novela a su papel de reflejar y poner en tela de juicio la realidad extratextual y la de subrayar el estatus ficcional de todo texto literario. No obstante, existen novelas colombianas actuales que, al cumplir con las características de autoficción o metanovela, plantean no sólo el problema de la creación literaria, sino exploran también sus vínculos con la realidad actual o histórica del país. En los años sesenta del siglo pasado lo hizo, en clave mitológica y magicorrealista, Gabriel García Márquez, constituyendo una suerte de referencia inevitable, por más odiada que sea, para todo escritor colombiano, petrificando en una etiqueta tan frecuente como, en muchos casos, equivocada.

Antes de proceder al análisis de textos selectos, nos parece oportuno aclarar ciertas dudas terminológicas. Llamamos autoficciones, tras Manuel Alberca (2007: 31), obras que "tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato". No obstante, el concepto queda modificado, ya que el "autor" del relato en los casos citados, es ente textual, pertenece igualmente al mundo de ficción y desde aquél comenta y analiza ficciones de segundo grado. Entramos entonces en arenas movedizas entre lo que se llama metaficción o metanovela, entendida de manera general como "un texto de ficción autoconsciente, que reflexiona acerca de su propia estructura" (Quesada Gómez, 2009: 26), anti-novela – manifestación rupturista y combativa con la tradición, que rompe la ilusión literaria (*ibidem*: 33) – y autoficción propiamente dicha de Alberca, autoficción que tiende a borrar "las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas" (Alberca, 2007: 32). Por eso utilizamos términos metaficción, metaliteratura y autoficción como sinónimos, aunque no lo resulten aplicados a un material analítico más amplio.

De las numerosas novelas colombianas actuales que ostentan rasgos parecidos optamos por analizar dos textos que tratan sobre épocas distintas y temas aparentemente divergentes, aunque los dos se configuran como narraciones marcadas, de una manera calculada y ostentosa, por un yo fuertísimo del narrador.

Basura (2000) de Héctor Abad Faciolince es un caso extremo de metaliterariedad, autoconsciencia y autorreflexividad de la novela que llega incluso a ser paródica de la propia metaliteratura (véase: Quesada Gómez, 2009: 333). El narrador innominado se dedica a

recoger y copiar textos, o fragmentos de textos, que encuentra cada día en el basurero de su vecino, Bernardo Davanzati, escritor fracasado que lleva años sin publicar nada. La novela se configura como recopilación de textos ajenos y comentarios a éstos, con una u otra anécdota de la vida del narrador que complementa o explique lo planteado a nivel de textos leídos o vinculado con la figura enigmática de Davanzati.

El segundo texto que utilizamos para mostrar mecanismos autoficcionales es *Historia secreta de Costaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez, en que se narra medio siglo de historia colombiana (la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, hasta la separación del Panamá) a través de la biografía del protagonista-narrador, José Altamirano. No obstante, la narración de Altamirano se configura desde el principio como intento de rectificar una impostura, o de recuperar una historia robada, plagiada por Joseph Conrad en su novela *Nostramo*.

Como se nota ya en las presentaciones breves y superficiales, ambas ficciones se nutren de otros textos, ostentan su condición parasitaria e intentan disolver la frontera entre lo histórico (o lo real) y lo fictivo (o imaginario). Es imposible, por espacio escaso del presente artículo, un análisis detallado de todos los procedimientos metaficcionales o autorreferenciales de dichas obras¹, sólo queremos mencionar las principales convergencias en materia autoficcional.

Narrador-manipulador

Tanto *Basura* como *Historia secreta de Costaguana* son obras protagonizadas por hombres de letras. En la novela de Abad Faciolince un periodista espía, en sentido literario y literal, a un escritor frustrado, tratando sus textos casuales y fragmentados como "...una mina de ideas contra [su] propia esterilidad" (Abad Faciolince, 2000: 19). La frustración creativa que ambos padecen convierte a los dos en una pareja de dobles. Se complementan: uno tirando sus creaciones sucesivas a la basura y el otro, recogiendo y copiándolas. Es una versión muy particular de uno de los *topoi* más antiguos de la literatura: el del manuscrito hallado.

Es interesante, como la situación narrativa particular, en que se encuentra el narrador, distorsiona, o subvierte, el proceso de comunicación literaria. Tomando en consideración el esquema propuesto por Roman Jakobson (1989), observamos que cada elemento de dicha comunicación se ve deformado o por lo menos cuestionado.

¹ Son recomendables análisis respectivos de *Basura* de Catalina Quesada Gómez (2009: 333-362), de Renata Égüez (2004) y de *Historia secreta de Costaguana* de Ricardo Carpio Franco (2010).

El emisor, Bernardo Davanzati, parece no desear emitir ningún mensaje, ya que tira sus trabajos a la basura en vez de publicarlos. Además no es él, sino el periodista-narrador que, ordenando y copiando los textos, retomando "...ideas perdidas, trozos dispersos, apuntes deshilvanados" (Abad Faciolince, 2000: 37) del escritor frustrado se vuelve la verdadera instancia emisora. Su oficio le permite verse capaz de seleccionar y ordenar textos a su manera. Al ser receptor, o sea lector, dispone de ciertos privilegios y resuelve ciertas dudas propias de autor.

¿Lo copiaré? Lo copio. ¿Lo copio o no lo copio, lo quiero o no lo quiero? No, he resuelto que mejor no lo copio; deshojaré varias hojas de esta margarita; suprimiré un retazo de esta colcha, podaré esa rama deforme y cancerosa que le salió al tronco, lo dejaré en mi arrume de papeles y si alguien se interesa de verdad por Davanzati, incluso por lo más deleznable de sus desperdicios, voy a guardarlos en un cajón o un cofre, para futura memoria de lo inútil. (Abad Faciolince, 2000: 37)

En otra ocasión, el narrador no sólo insiste en controlar contenidos publicados, sino también le sugiere al lector sus comportamientos posibles, desempeñando el papel de editor y crítico a la vez:

Sobra decir que los lectores de gusto muy delicado o muy sujetos al tedio cuando el estilo y las historias decaen, están en el derecho, en el deber, de saltarse estas páginas inútiles. *Lo malo de este cuento* —había escrito Davanzati al inicio de su virgen manca—, *lo peor de este cuento es que decae mucho al principio*. Insisto, entonces, en que estas hojas decadentes y tachadas se las pueden saltar sin el menor remordimiento, y vuelvo a aclarar que están aquí, contra todas las opiniones autorizadas (empezando por la de su mismo autor), sólo por mi tozudez, mi terquedad o mi capricho. (Abad Faciolince, 2000: 58)

Confluyen y se interfieren en el periodista-narrador tres o incluso cuatro actitudes: la del lector, la del (co)autor, la del editor y la del crítico. Dadas las circunstancias, el mensaje mismo, deja de serlo de verdad, aparece filtrado y manipulado, pierde su fiabilidad como tal, convirtiéndose al mismo tiempo en su negación. Ambas circunstancias perturban el código común que permita comunicarse. ¿Será mensaje un texto tachado, arrugado, o hecho añicos? El cubo de basura como canal de comunicación literaria tampoco contribuye a ennoblecerla. Se altera igualmente el contexto y, por consiguiente, la figura del receptor del mensaje: el periodista es un lector clandestino, lector-usurpador que le roba al autor los textos condenados al silencio, "a la incomunicación total y definitiva" (Quesada Gómez, 2009: 348).

La gestión de textos ajenos ejercida por el narrador tiene tintes de manipulación multinivel que desemboca en convertirse el narrador en "...autor real (en el autor explícito representado) del

texto definitivo, que nos llega gracias a esta apropiación de la escritura ajena, lo cual, en teoría, vendrá a erradicar su propia sequedad narrativa" (Quesada Gómez, 2009: 339).

De esta manera se vuelven permeables las fronteras entre autoría y apropiación, creación y plagio. Es una suerte de *playgiarism*, propio de la narrativa posmoderna de agotamiento, trasladado a nivel diegético.

En *Historia secreta de Costaguana* la voz narrativa pertenece a una suerte de "yo omnisciente" de José Altamirano cuyo papel en el mundo narrado es complejo y multifacético. Amén de relatar los acontecimientos de su propia vida, precedidos por la historia breve de sus padres, se dedica también a reconstruir (desde la ficción) la figura del escritor polaco de lengua inglesa Joseph Conrad cuya vida le parece paralela a la suya. En su relato aparecen igualmente otros personajes y hechos históricos de los cuales Altamirano da cuenta recurriendo a sus "prerrogativas como narrador" y tomando "la poción mágica de la omnisciencia" (Vásquez, 2007: 89).

Como en *Basura*, la situación comunicativa en la novela de Vásquez es muy particular. El emisor del mensaje se va construyendo conforme se desarrolla la historia de sus padres hasta el nacimiento del niño, para constatar finalmente:

...comencé, por fin, a existir; comienzo a existir en estas páginas, y mi relato se hará en adelante a través de la primera persona.

Yo soy el que cuenta. Yo soy el que soy. Yo. Yo. Yo. (Vásquez, 2007: 59)

José Altamirano, a lo largo de su narración, se dirige varias veces a lo que llama "Lectores del Jurado" (Vásquez, 2007: *passim*) subrayando su propio estatus ambiguo y paradójico: su intención es ser comprendido, reconocido como "propietario" de lo narrado convertido por Joseph Conrad en la historia de su república ficticia de Costaguana, y al mismo tiempo se declara abiertamente seleccionador, ordenador y el único responsable de la narración, configurándola como extremadamente subjetiva, hasta manipulada.

Lectores: tengan paciencia. No quieran saberlo todo desde el principio, no investiguen, no pregunten, que este narrador, como un buen padre de familia, irá proveyendo lo necesario a medida que avance el relato... En otras palabras: déjenlo todo en mis manos. Yo decidiré cuándo y cómo cuento lo que quiero contar, cuándo oculto, cuándo revelo, cuándo me pierdo en los recovecos de mi memoria por el mero placer de hacerlo (Vásquez, 2007: 14)

En varias ocasiones la omnisciencia del narrador pone a descubierto su carácter convencional, contratual y se convierte en ficcionalización manifiesta apoyada por comentarios directos

acerca del proceso de construcción de la narración. Dice Altamirano en cuanto a su versión de acontecimientos de la vida de Conrad:

Yo soy el hombre que no vio.

Yo soy el hombre que no supo.

Yo soy el hombre que no estuvo allí.

Sí, ese soy yo: el anti-testigo. (Vásquez, 2007: 76)

Toda historia narrada en la novela tiene carácter textual, es una suerte de palimpsesto. El narrador, no sólo no lo intenta disimular, sino pone de relieve esta naturaleza parcial, incompleta y provisional de lo narrado:

Sí, queridos historiadores escandalizados: las vidas ajenas, aún de las figuras más prominentes de la vida política colombiana, también están sujetas a la versión que yo tenga de ellas. Y será mi versión la que cuente en este relato; para ustedes, lectores, será la única. ¿Exagero, distorsiono, miento y calumnio descaradamente? No tienen ustedes manera de saberlo (Vásquez, 2007: 89).

El modo metaliterario queda puesto de relieve, o reforzado, a nivel diegético con el papel protagónico de dos hombres de letras. El padre de José, Miguel Altamirano, es periodista, gran entusiasta y propagandista de la construcción del canal. Su actividad literaria se caracteriza así:

...lo que se representaba en las crónicas de mi padre era más una distorsión, una versión (...) de la realidad panameña. Y esa versión, me fui dando cuenta conforme leía, sólo tocaba la verdad objetiva en ciertos puntos selectos, como un barco mercante sólo se interesa por ciertos puertos. En sus escritos, mi padre no temía ni por un instante alterar lo ya sabido o lo que todo el mundo recordaba. (...) Hoy puedo decirlo: aquél fue mi primer contacto con la noción (...) de que la realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma, de que cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de buena retórica. *En el principio fue el verbo*: el contenido de esa vacuidad bíblica me fue revelado allí, (...) frente a la escritura de mi padre. La realidad real como criatura de tinta y papel (...). Aclarémoslo de una vez: no es que mi padre escribiera mentiras. (...) La realidad panameña entraba por sus ojos como una vara de medir en las aguas de la orilla: se doblaba, se quebraba, se doblaba al principio y se quebraba después, o viceversa. *Refracción* se llama el fenómeno. (Vásquez, 2007: 105-106)²

² La falta de verdad histórica objetiva, enfrentamiento de varias versiones es otro aspecto fundamental de la novela de Juan Gabriel Vásquez que se enmarca en lo que llama Linda Hutcheon (1980) *historiographical*

La otra figura letrada es la de Joseph Conrad, una suerte de *alter ego* del narrador, acusado de haberle robado a Altamirano su historia y además, haberla falseado, borrando incluso al protagonista de su propia narración. EL diálogo final del colombiano y el polaco pone a descubierto los mecanismos de ficcionalización, de convertir historia en novela:

«Usted», dije, «me debe una explicación.»

«Yo no le debo nada», dijo Conrad. (...)

Saqué de mi bolsillo el ejemplar del Weekly. «Esto es falso. Esto no es lo que le conté.»

«Esto, querido señor, es una novela.»

«No es mi historia. No es la historia de mi país.»

«Claro que no», dijo Conrad. «Es la historia de mi país. Es la historia de Costaguana.»

(...) En la República de Costaguana, José Altamirano no existía. Allí vivía mi relato, el relato de mi vida y de mi tierra, pero la tierra era otra, tenía otro nombre y yo había sido eliminado de ella, borrado como un pecado incofesable, obliterado sin piedad como un testigo peligroso. (Vásquez, 2007: 285-286)

Manipulando la narración y distorsionando la historia, ficcionalizando acontecimientos y personajes reales, Altamirano sale de la experiencia como "burlador burlado", omitido, borrado por otro narrador. La relación confusa entre el hiper- e hipotexto³ en el caso de *Nostromo* e *Historia secreta de Costaguana* contribuye a enfatizar el carácter textual de ambos universos narrados y, por consiguiente, de toda la historia de Colombia.

Realismo y realismo mágico

Desde luego, en ninguno de los dos textos analizados, los ejemplos citados agotan el tema de procedimientos y mecanismos metaliterarios y metanarrativos ni el problema de autorreferencialidad de la ficción. Sin embargo, merece la pena poner énfasis en que la dimensión metaliteraria no impida referencialidad extratextual. Las autoficciones colombianas son también campo de reflexión acerca de la cultura, historia y la realidad circundante.

Dice Catalina Quesada Gómez (2009: 347) sobre *Basura*:

...la obra es una gran parodia de técnicas, estilos y autores; y, sobre todo (...) un auténtico tratado, no teórico, sino práctico y, además, humorístico, de algunos de los problemas con que se han topado los autores a lo largo de la historia: el difícil equilibrio entre unidad y variedad, la inclusión de narraciones dentro de narraciones, el problema de las influencias...

metafiction. No obstante, lo metahistórico no es objeto de análisis del presente artículo. Lo ha analizado Ricardo Carpio Franco (2010).

³ En el sentido en que usa ambos términos Gérard Genette (1982).

Mutatis mutandis, *Historia secreta de Costaguana* que versa sobre el paretesco paradójico de historia y literatura, también lo es. Es imposible en un artículo como éste analizar y citar todas las referencias literarias y extraliterarias de los textos en cuestión. No obstante, no es casual que ambos textos converjan en plantear el tema de la herencia magicorrealista y garciamarquiana en la cultura colombiana.

Bernardo Davanzati, el escritor frustrado de *Basura*, es un coetáneo posible de Gabriel García Márquez y es a través de él que se expresa la crítica del realismo mágico. En su novela cuyos fragmentos encuentra el narrador en el basurero se plantea un enfrentamiento claro entre el autor y el nobel colombiano:

Escribía, ni bien ni mal, pero una de sus obsesiones era superar al escritor más famoso de la Costa; decía que era necesario deshacerse de la magia, despojar al país del espejismo de las supuestas maravillas inventadas por él. Decía que para el pantano del subdesarrollo era nefasto ese regodeo folclórico en historias de alucinada hermosura. (Abad Faciolince, 2000: 26)

Se alude a García Márquez como a un punto de referencia obvio e ineludible, pero se afirma el agotamiento del realismo mágico, ya que ya no puede decir nada sobre la realidad actual (véase: Marín Colorado, 2010: 27). El periodista-narrador interviene al respecto adoptando una actitud de crítico, muy impresionado por "... esa mezcla de admiración y animadversión con que Davanzati pintaba la obra de García Márquez". (Abad Faciolince, 2000: 26) Parece entender muy bien a su vecino:

A mí me daba casi pesar constatar que el anonimato de Davanzati, su casi impotencia literaria, su invisibilidad como hombre de letras, estuviera de alguna manera teñida de rencor para con el escritor más grande de Colombia. (...) en lo que se leía se podía apreciar una mezcla de admiración, rencor y envidia, aunque también de autoconciencia pues Davanzati tenía al menos la distancia de atribuir todos sus sentimientos negativos a Serafín Quevedo, su patético personaje o álgter ego (*ibidem*: 26-27).

Continúa el mencionado Serafín Quevedo, el protagonista de la ficción del segundo (o tercer) grado en clara alusión a *Cien años de soledad*: :

«Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera. Me acuerdo, sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea, o era una aldea inmensa de la que yo sólo conocía los barrios conquistados, los de los ricos, quiero decir, donde la gente vivía de espaldas al asedio de la marea de pobres que crecía al borde (...). Pero mi padre decía que la realidad era otra cosa y que (...) en la otra ciudad, la verdadera, la gente se moría a machetazo limpio o

simplemente a bala. Allá no había vírgenes que ascendieran a los cielos ni el mundo era reciente ni las cosas carecían de nombre y había que señalarlas con el dedo; al contrario, en cada cosa se había incrustado ya una armadura indeleble de prejuicios. Lo único macondiano era que en la ciudad más violenta del mundo yo tuviera trece años y no conociera un muerto todavía. Mi padre dijo que si no quería vivir de espaldas a la realidad, como los novelistas, era mejor que empezara a acostumbrarme». (*ibidem*: 26)

Es una de muchas citas que demuestran lo inadecuado de la estética magicorrealista a la hora de representar Medellín contemporáneo, o Colombia contemporánea. En palabras de Renata Égüez (2004: 6):

Profanar el sagrado código del realismo maravilloso significa denunciar la caducidad de Macondo, de sus símbolos, de la mirada en estado de sorpresa; equivale, entonces, a enfrentar la violencia con ojos para los cuales los puntos ciegos de la realidad se asoman sin previo aviso y, aun así, han dejado de maravillarse...

Davanzati, y, en otro nivel diegético, Héctor Abad Faciolince, con más o menos éxito, se empeñan en encontrar forma de expresión adecuada para dar cuenta de la realidad actual: violencia, política corrupta, problemas sociales, narcotráfico. En la totalidad de la obra de Abad Faciolince se confirma esta tendencia clara a mezclar lo metaliterario con una suerte de realismo violento, una inclinación a enfrentar, o sobreponer, la visión magicorrealista macondiana y la narcorrealista de la época actual.

Juan Gabriel Vásquez declara: "...vengo de un territorio donde la novela tiene todo por hacer, donde el asombro está aún intacto; solo los comentaristas más ignorantes creen todavía que García Márquez agotó la exploración novelesca del país." (2009: 187). En *Historia secreta de Costaguana* igualmente se ve una relación muy ambigua y confusa con García Márquez y realismo mágico, la relación que parece afirmación y negación simultáneas. José Altamirano declara casi al principio de su narración, negando *expressis verbis* cualquier parentesco magicorrealista: "...éste no es uno de esos libros donde los muertos hablan, ni las mujeres hermosas suben al cielo, ni los curas se levantan del suelo al tomar un brebaje caliente" (Vásquez, 2007: 24).

Sin embargo, a continuación varias veces echa mano a licencia específica y narra ciertos acontecimientos utilizando el tono característico, en que se percibe la objetividad, frialdad, enfoque ultrapreciso en el primer y segundo plano que Seymour Menton (1998) enumera como rasgos principales de narración magicorrealista. Se ve sobre todo en fragmentos en que episodios históricos se narran a través de objetos utilizados en su transcurso, como fusiles, balas, manos disecadas. José Altamirano, recurriendo a sus prerrogativas del narrador,

incurre también en poetizar la historia colombiana, personificándola en las figuras de Angel de la Historia y la Górgona de la Política. La mitifica, explicando el origen del conflicto colombiano de la manera siguiente:

...el momento que definiría la suerte de Colombia para toda la historia, como sucede siempre en esta tierra de filólogos y gramáticos y dictadores sanguinarios que traducen la *Ilíada*, fue un momento hecho de palabras. Más exactamente: de nombres. Un doble bautismo, ocurrido en algún momento impreciso del siglo XIX. Reunidos los padres de las dos criaturas carigordas y ya malcriadas (...), se convino que al más tranquilo se le diera el nombre de Conservador. El otro (...) se llamó Liberal. Esos niños crecieron y se reprodujeron en constante rivalidad, y las generaciones rivales se han sucedido unas a otras con la energía de los conejos y la terquedad de las cucarachas... (Vásquez, 2007: 91)

Son unos pocos ejemplos de procedimientos narrativos en la novela de Vásquez que evocan no sólo el realismo mágico, sino la nueva narrativa hispanoamericana en general. La tradición, aparentemente negada, de deconstruye y se retoma, en clave metaliteraria e irónica para cobrar vida nueva.

Y, a pesar de la imposibilidad de pintar la actualidad o la historia en clave mítica y macondiana, en intentos paródicos resuena un amor-odio particular hacia el escritor de Aracataca y la tradición entera del boom latinoamericano. No es casual que en ambos textos Gabriel García Márquez y su propuesta de estética magicorrealista aparezcan vinculados con la figura paterna. Ambos narradores son de los que "a fuerza de renegar del padre, no consiguen olvidarse de él de ninguna manera" (Quesada Gómez, 2009: 353). Parece que este parricidio simbólico es indispensable en escritores actuales colombianos para poder presentar sus propuestas estéticas que rompan con el macondismo estereotipado tan odiado por escritores jóvenes. Es indispensable para que el público internacional rechace la *reductio ad Macondem* tan frecuente a la hora de comentar la literatura colombiana.

Las novelas de los escritores en cuestión, indagando por lo que es literatura, por lo que es la narración, lo que es historia, al mismo tiempo mantienen una fuerte referencialidad, subrayando la naturaleza artefactual del texto y planteando temas vinculados con la actualidad o el pasado de Colombia. Los procedimientos y estrategias metaficcionales se convierten en instrumento de distanciamiento narrativo; se plantea en las obras una ironía particular que consiste en dialogar con la tradición y estereotipos literarios y, al mismo tiempo, en denunciar problemas del país y su historia. Las autoficciones, al explorar el campo literario, artefactual, no dan espaldas a la realidad extratextual, en lo cual los autores colombianos parecen diferenciarse de otros escritores latinoamericanos que proclaman distancia frente a la realidad

inmediata. Plantean preguntas no sólo por fronteras de ficción y realidad, confines de representación, sino también por las tareas de la novela como una expresión de lo colectivo. El autocuestionamiento permanente puede considerarse una suerte de autoanálisis perpetua.

Acierta Renata Égüez (y es buena conclusión de lo expuesto) al observar que

...leer a Colombia significa ganarle terreno a la indiferencia, superar el desencanto o jugar con él, parodiar las otras lecturas del país, aquellas que, como las de los medios de comunicación masiva, privilegian una realidad maquillada o compiten entre una Colombia taquillera y otra convulsa. En última instancia, para leer a Colombia en el siglo XXI hay que ensuciarse las manos y profanarla. (Égüez, 2004: 2)

Bibliografía:

Abad Faciolince, Héctor (2000). *Basura*, Madrid: Lengua de trapo.

Alberca, Manuel (2007). *El pacto autobiográfico. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Carpio Franco, Ricardo (2010). "Espejos, simulacros y distorsiones: Hacia una tipología de la "metaficción historiográfica" en *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez".

En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 44

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/espesimu.html>

Égüez, Renata (2004). „Novísima narrativa colombiana: la lectura como profanación en *Basura*, de Héctor Abad Faciolince". En http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/EguezRenata_xCD.pdf

Génette, Gerard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press.

Jakobson, Roman (1989) *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1-2, Warszawa.

Marín Colorado, Paula Andrea (2010). "Gutiérrez Girardot, Rama y Bourdieu: aportes teóricos y metodológicos para la construcción de las historias literarias regionales y nacionales. el caso del subcampo antioqueño". En: *Lingüística y Literatura*, No. 57, pp. 19-33.

Menton, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*, México: FCE.

Quesada Gómez, Catalina (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.

Vásquez, Juan Gabriel (2007). *Historia secreta de Costaguana*, Madrid: Alfaguara.

Vásquez, Juan Gabriel (2009). *El arte de la distorsión*, Madrid: Alfaguara.