

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

TRES MANIFESTACIONES DE LO METAFICCIONAL EN LA
DESESTABILIZACIÓN SISTEMÁTICA DE REALIDAD Y

FICCION EN *EXPENSIVE PEOPLE*

DE JOYCE CAROL OATES

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS INGLÉSAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

MARÍA SABINA TORRES SEPÚLVEDA

ASESORA:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis hermanitos.

A la Doctora Ana Elena, por su apoyo incondicional.

A la Doctora Aurora Piñeiro, por su asesoría y por impartir las clases más maravillosas que tomé en la carrera.

A mi papá, por la bibliografía y su apoyo.

A mi mamá, por todo, por siempre.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción: <i>Expensive People</i> , entre lo histórico y lo ficticio..... | 1 |
| 1. Estrategias de la metaficción: autorreferencialidad. Perspectiva crítica del lector de <i>Expensive People</i> y la paradoja metaficcional | 12 |
| 1.1 El metatexto en <i>Expensive People</i> | 14 |
| 1.2 La autorreferencialidad y el tema de <i>Expensive People</i> | 16 |
| 1.3 La necesidad de una lectura psicoanalítica y su relación con la autorreferencialidad..... | 18 |
| 2. Estrategias de la metaficción: metalepsis en los tres niveles narrativos de <i>Expensive People</i> .. | 25 |
| 2.1 Voces en los distintos niveles narrativos..... | 25 |
| 2.2 Los niveles narrativos..... | 28 |
| 2.3 La muerte de los personajes | 35 |
| 3. Estrategias de la metaficción: el papel del lector de <i>Expensive People</i> y el proceso de construcción de significado como una actividad conjunta entre lector y autora | 37 |
| Conclusiones..... | 46 |
| Apéndices..... | 56 |
| Bibliografía..... | 60 |

Introducción

Expensive People: entre lo histórico y lo ficticio

There is no story that is not true.

Things Fall Apart, Chinua Achebe

'Everything is true,' he said. 'Everything anybody has ever thought.'

Do Androids Dream of Electric Sheep?, Philip K. Dick

Joyce Carol Oates ha escrito más de 56 novelas, 30 colecciones de cuentos, 8 libros de poesía y un número incontable de reseñas y ensayos académicos. La autora ganó un total de 21 reconocimientos por cuentos y novelas entre 1967 y 2015, y fue finalista de los premios Pulitzer en cinco ocasiones. Lo crudo y oscuro de la prosa de Oates ha provocado que se le considere heredera del gótico y que se le compare con Flannery O'Connor y William Faulkner; al mismo tiempo, por el realismo y detalle de sus narraciones, se le ha relacionado con autores como D.H. Lawrence y Theodor Dreiser. A pesar de que el mundo académico la reconoció como una gran cuentista desde una etapa temprana de su carrera¹, Oates saltó a la fama con las novelas *We Were the Mulvaney's* (1996), que se adaptó al cine en 2002, *The Gravedigger's Daughter* (2007), que se reeditó 71 veces entre 2007 y 2014, y *Blonde: a novel*, que se tradujo al menos a 17 idiomas y que se convirtió en una serie de televisión en 2001. Desde entonces, muchas de sus novelas han sido *bestsellers* y se recomiendan en distintos medios de comunicación, en especial en programas de entrevistas de televisión, revistas y periódicos. Por otro lado, la obra de Oates como cuentista se considera desde una perspectiva más académica y sus cuentos, con mucha frecuencia, se encuentran en antologías de prosa breve. En la actualidad Oates es una de las figuras más representativas de entre los cuentistas estadounidenses, mientras sus novelas suelen demeritarse

¹Con la publicación de su cuento más famoso "Where Are You Going, Where Have You Been?" en 1966.

porque son libros “populares” que se distribuyen masivamente, y en muchas ocasiones se tratan con menos seriedad de la que algunas de ellas merecen.

Expensive People (1968) se sitúa dentro de la prolífica carrera de la autora como su tercera novela y la segunda parte de *The Wonderland Quartet*, una tetralogía cuyas obras, en palabras de la autora, “were conceived [...] as critiques of America –American culture, American values, American dreams– as well as narratives in which romantic ambitions are confronted by what must be called “reality” (1990 221). A pesar de la creciente fama de Oates, *Expensive People* se ha editado sólo tres veces: en 1968, 1990 y 2005. Existe una sola traducción al español (*Gente adinerada*, traducida al castellano por Francesc Parcerisas para editorial Laertes (1979)), y pocos ensayos críticos que aborden la novela, de los cuales aún menos se centran en ella como texto principal. La fama misma de la autora y otras obras de su corpus han provocado que *Expensive People* quede en el olvido.

Sin embargo, hay en esta novela ciertos elementos que más adelante serían considerados característicos de la escritura de Oates, como las descripciones crudas de la realidad violenta que se genera en entornos familiares disfuncionales. La violencia ha sido una preocupación central en la escritura de Oates desde los inicios de su carrera como novelista, y ha permanecido constante en muchas de sus obras tardías, como *Rape: A Love Story* (2004), *Little Bird of Heaven* (2009) o *My Sister, My Love* (2008). En la última novela mencionada, Oates retoma recursos que había utilizado ya en *Expensive People*, como la inclusión de paratextos que juegan un papel en el mundo diegético de la historia (notas a pie, notas de autor, etcétera), y el tema del asesinato dentro de la familia. Lo que eso demuestra es, en primera instancia, que la autora tiene interés en replantear las relaciones que se establecen entre lector y texto con el fin de que la ficción provoque en el lector, entre otras cosas, una reflexión sobre su realidad.

El contexto en el que *Expensive People* se publicó (1968) explica el planteamiento de la novela sobre la relación entre ficción y realidad; un año antes, en 1967, en la Universidad John Hopkins, se llevaba a cabo el congreso que se consideraría clave en la consolidación del postestructuralismo, y que con la crítica de Lacan, Althusser y Saussure, proponía un nuevo entendimiento de la manera en que se concibe la subjetividad humana (2009 7). Además, el año de 1968 fue la cúspide del descontento generalizado en los Estados Unidos durante la década de los 60, con antecedentes tales como la Guerra de Vietnam, las luchas por los derechos civiles y la Guerra Fría. En un contexto complicado con movimientos sociales importantes, se publica *Expensive People* como parte de una tetralogía que, como se ha dicho, hace una crítica aguda y severa de los valores estadounidenses de la época. La novela explicita la hipocresía de aquellas familias acaudaladas cuyas aparentes vidas perfectas no son más que “ficción” y que, tras la fachada de familia feliz, esconden problemas que reflejan los vicios y aberraciones de una sociedad caótica. Para lograr su crítica sobre ese segmento específico de la sociedad estadounidense, y replantear la relación entre la realidad diegética y la extraficcional, *Expensive People* se vale de estrategias pertenecientes a la práctica metaficcional, como lo son la autorreferencialidad, la mezcla de distintos niveles narrativos, y el énfasis en el rol del lector.

Además de *Expensive People*, hay muchas obras del período mencionado que tienen características similares. De acuerdo con Bran Nicol, la escritura en la década de los sesenta se caracterizó por hacer, indirectamente, un comentario sobre lo que pasaba en el mundo mediante una escritura experimental (2009 73); es de particular importancia señalar que la estructura de los textos en esa década se distinguía por jugar con las expectativas del lector, desafiar las convenciones literarias, y problematizar la relación entre mundos diegéticos y extradiegéticos. A esas estrategias, actualmente, se les relaciona con la metaficción. Linda Hutcheon define a un texto metaficcional como aquel que contiene dentro de sí mismo: “a commentary on its own

status as fiction and as language, and also on its own process of production and reception” (1980 xii). A pesar de que el término “metafiction” y la traducción “metaficción” son conflictivos por su ambigüedad y por no considerar las políticas de la “doble codificación” de la autorreflexividad moderna (1997 260), ambos han persistido en los estudios de la posmodernidad. Nicol afirma que la insistencia en usar “metafiction” y no “surfiction” o “fabulation” se debe a que el término se asemeja a otros acuñados también en la década de los sesenta, tales como “metapolitics”, “metatheatre”, “metarhetorics” y “metanarrative” (2009 73). Asimismo, Patricia Waugh opina que nomenclaturas de ese estilo reflejan la preocupación y el interés en el problema de cómo se construye, media y representa con las experiencias humanas del mundo. (1984 2)

La problemática del término también se denota por las distintas definiciones de “metafiction” que los críticos han proporcionado a partir de los sesenta. La definición de McCaffery, por ejemplo, es “a type of fiction which either directly examines its own constructions as it proceeds, or which comments about the forms and language of previous figures” (en 1997 279); la de Nicol es “fiction that in some way foregrounds its own status as artificial construct, especially by drawing attention to its form” (2009 24). Si bien las dos definiciones coinciden en reconocer el carácter autorreflexivo de los textos metaficcionales, ambas dejan de lado el rol del lector, que parece ser indispensable para hacer un análisis de la manera en que se relacionan realidad y ficción. La definición de Hutcheon, por el contrario, reconoce que la metaficción se concentra en dos partes esenciales de un texto: “on its linguistic and narrative structures, and [...] on the role of the reader” (1980 6). Después de reconocer esas características en la producción literaria estadounidense en la década de los sesenta (la escritura experimental que refleja el descontento con el entorno social), podemos decir que la novela de Oates es representativa del contexto en el que se publicó precisamente por valerse de estrategias

metaficcionales y por hablar de temas que reflejaban la angustia de la sociedad contemporánea. Uno de esos temas, es la violencia dentro del seno familiar.

La trama de *Expensive People* gira en torno al matricidio. Richard Everett, protagonista y narrador de la novela, asesinó a su madre a los once años porque no quería que lo abandonara por tercera vez; siete años más tarde, escribió sus memorias con el propósito de dar forma a su dolor y justificar su inocencia ante sí mismo y los lectores, o bien, buscar el reconocimiento como asesino sofisticado e ilustrado que no recibió los créditos merecidos por su obra. Durante el recuento de su vida, Richard explica cómo vivió toda su infancia intentando con desesperación ser digno del amor de su madre, y cómo ella, la escritora Natashya Romanov, huyó en repetidas ocasiones de su vida familiar para intentar encontrarse a sí misma. Lo único estable en la identidad de Richard Everett fue el profundo amor que sintió por su madre, y que sólo pudo comprender mediante su asesinato y la escritura de sus memorias.

Los elementos que constituyen a Richard Everett como un narrador convincente se explicitan en el capítulo de *Expensive People* titulado “HOW TO WRITE A MEMOIR LIKE THIS”, donde Richard enlista los diez pasos que siguió para escribir sus memorias; entre ellos están: establecer una postura moral con la que el lector se pueda identificar, proporcionar los elementos necesarios para que se establezca un vínculo entre los personajes y el mundo extradiegético, y el uso consciente de metáforas para apelar a la sensibilidad del lector. Mediante el reconocimiento de esas estrategias, Richard subraya también la artificialidad de su discurso narrativo. De la misma manera, esa metodología revela que el narrador busca conseguir un objetivo específico, y que, para hacerlo, debe seguir ciertas convenciones que hagan verosímil y meritorio su discurso. Sin embargo, a medida que las “memorias” se desarrollan, y mientras más se conoce la personalidad del narrador, su versión de la historia se vuelve más y más cuestionable. La insistencia de Richard en la autenticidad de su narración despierta sospechas e

invita a cuestionar la relación que existe entre el mundo diegético (que el autor-personaje define como real) y el mundo extraficcional. *Expensive People* asegura que la realidad que narra es la extraficcional.

Si *Expensive People* fuera las memorias de Richard (como el narrador asegura) y no la novela de Oates (escrita en forma de memorias ficcionales), debería, en efecto, considerarse como algo distinto a la ficción. Las memorias son una modalidad de lo autobiográfico, y la característica más evidente de un texto autobiográfico es que en él la figura del autor, el narrador y el protagonista resultan idénticas; surge en ese momento aquello a lo que Phillippe Lejeune denominó el “pacto autobiográfico”: “an author guarantees that the name on the book’s cover corresponds to the “life” narrated within; it is a “contract of identity. . . sealed by the proper name” (en 2005 358). El género de las memorias, por tener una voz cuya narración se construye en torno a la subjetividad, siempre ha estado sujeto a juicios sobre su autoría, verosimilitud y confiabilidad: oscila entre la ficción y la historia. Además, de entre todos los subgéneros asociados a la autobiografía, la memoria ha sido demeritada por su “falta de seriedad” (8); en otras palabras, dado que las memorias tienden a ser relatos personales de los acontecimientos, es lógico creer, en primer lugar, que lo que se cuenta en la memoria tiene un sustento histórico o un referente en lo real, y en segundo, que la subjetividad con la que se narra incita a cuestionar su factualidad. En el caso de las memorias ficcionales, el pacto autobiográfico se rompe:

When an autobiographical narrator claims that the memories and experiences narrated are those of the authorial “signature,” when the publisher classifies the narrative as “memoir” or “autobiography,” readers attribute the events narrated within the book’s pages to a flesh-and blood person identical with that signature. And when readers discover that the story is entirely “made-up,” they feel betrayed. Although the flesh-and-blood person and the textual “I” are never identical, publishers and readers make a distinction between the self-representation in storytelling of actual persons and the “entirely made-up” appropriation of another’s story. (2005 361)

En *Expensive People*, el nombre de la autora en la cubierta y al interior del libro funciona como un paratexto que rompe el pacto autobiográfico; el lector entonces sabe que lo que escribe Richard no puede ser sus memorias, sino que son memorias ficcionales. Sin embargo, el simple hecho de que Richard se refiera a lo que escribe como “memorias”, y que el lector pueda considerarlas “memorias ficcionales” le concede a *Expensive People* un grado distinto de autenticidad, e invita al lector a reflexionar sobre las intenciones del narrador.

Pero no es sólo en las memorias o memorias ficcionales que la línea entre lo histórico y lo ficcional es difícil de definir. Para Michel de Certeau la historiografía lleva implícita a la ficción ya que el objeto de estudio de la Historia² no es “lo que fue”, sino “lo que fue posible”, “lo que pudo haber sido” o lo que la Historia “hace posible”. Estas construcciones (llamadas hipótesis contrafactuales (1995 2)) son ficciones. En ese sentido, más que buscar verdades, la intención de la Historia es descartar los “errores” (lo falso) y entonces, hablar en nombre de lo real. Así, una de las principales labores de la historiografía es “hacer creer lo real denunciando lo falso [suponiendo] por lo tanto que lo que no es falso debe ser real” (2). La diferencia entre la ficción literaria y las hipótesis contrafactuales históricas, de acuerdo con Lubomír Doležel, es que lo ficcional literario es descriptivo y no afirmativo, y no depende de prototipos reales (1997 79).

Ese mecanismo al que se refiere Certeau (dar por hecho que todo lo que no es falso es real), es lógicamente ilegítimo, (1995 2) pero a pesar de eso constituye una de las principales maneras de construir el saber histórico, y se replica a menor escala en *Expensive People*, de Joyce Carol Oates, cuando Richard Everett reitera dos veces en el primer capítulo de sus memorias “this is not fiction” (4). El lector deduce que si lo que lee no es ficción, debe ser real³. Lo

² Utilizo la “H” mayúscula en Historia para distinguirla como disciplina académica de la “historia”, comprendida como la trama de una obra de ficción.

³ Es inevitable que, a pesar de que sepamos que lo que leemos es ficción y por lo tanto no puede ser ni verdadero ni falso, siempre asignemos ciertos valores de “verdad” a la ficción (1997 98).

fraudulento de esa lógica (que a pesar de ser fallida funciona tanto en el discurso histórico como en el literario) es evidente cuando el lector de *Expensive People* adquiere una “doble consciencia de lo ficticio y su base en lo real”⁴ (Hutcheon, 1991 107); en este caso, el lector comprende que lo que lee no tiene un referente en el ámbito de lo real (puesto que lo que se lee es un mundo construido, una descripción y no una afirmación), pero aun así, lo cree, o juega a creerlo. Si bien esta doble consciencia está presente (en diferentes grados) en todas las novelas o cuentos, en la obra literaria metaficcional se hace aún más evidente cuando el texto mismo, de manera explícita, provoca el cuestionamiento deliberadamente.

Además de Certeau, Hayden White también discute el carácter ficcional de la Historia en su libro *Metahistory* cuando define a la Historia como una construcción lingüística. Los textos históricos, dice White, presentan: “a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively “historical” explanation should be” (1973 ix). El proceso de White de reconocer las debilidades del saber histórico como una ciencia rigurosa, y de enfatizar su carácter de estructura verbal en forma de discurso narrativo en prosa, es equiparable a la manera en que la metaficción reflexiona sobre su identidad como texto literario. Podría decirse entonces que, de la misma manera en que la historia se relaciona con la ficción, la historiografía presenta ciertos paralelos con la metaficción, ya que evidencia la naturaleza del conocimiento histórico como una construcción lingüística poética con ciertas estrategias para parecer auténtica ante el receptor del saber histórico (“lector”), y de esta manera reivindicar su rol como sujeto histórico.

Para estudiar las novelas históricas y definir la similitud entre Historia y ficción como creaciones lingüísticas, Linda Hutcheon acuña el término “metaficción historiográfica”. Sin embargo, *Expensive People* no puede considerarse una obra de metaficción historiográfica

⁴ Traducción mía

porque su objetivo principal no es problematizar la posibilidad de representar el conocimiento y la experiencia humana a lo largo de la Historia (mediante la autorreflexión y el análisis del contexto histórico (1988 106)), sino desvanecer la línea que divide el mundo diegético del mundo real. Si reconocemos que tanto la Historia como la ficción son incapaces de representar verdades absolutas (ya que se habla, en todo momento, de lo posible y no de lo factual), la línea entre lo real y lo construido se difumina y las nociones con las que consideramos algo certero o cuestionable se tambalean. Vale la pena reiterar que a pesar de que tanto la Historia como la ficción hablan de mundos posibles, la Historia depende en todo momento de modelos reales.

A partir del conflicto entre el carácter científico y artístico de la Historia surge también un cuestionamiento de los aparatos de poder que imponen aquello que consideramos factual:

The effect of these two lines of inquiry has been to create the impression that the historical consciousness on which Western man has prided himself since the beginning of the nineteenth century may be little more than a theoretical basis for the ideological position from which Western civilization views its relationship not only to cultures and civilizations preceding it but also to those contemporary with it in time and contiguous with it in space. (1973 15)

De acuerdo con White, considerar la Historia como una autoridad y una ciencia, reivindica el rol privilegiado del hombre occidental en su relación con otras culturas y civilizaciones, y también con sus contemporáneos. De la misma manera, Richard Everett narra su historia desde su posición privilegiada respecto al lector: el narrador afirma que posee la “verdad” (una “verdad” que los lectores sabemos que no existe, pero jugamos a creer que sí) y está dispuesto a transmitirla. Tanto en la Historia como en la literatura, la construcción de “lo que sucedió” en el pasado o en un mundo posible, responde a los intereses de los mecanismos de poder que enuncian y comunican.

La historiografía y la metaficción presuponen herramientas similares para cuestionar esas imposiciones: ambas llaman la atención a sus respectivos objetos de estudio como construcciones

lingüísticas más que como un mecanismo para certificar la veracidad del saber histórico por un lado, o una obra de ficción por el otro. En ambos casos se trabaja a contracorriente, luchando contra la aseveración de que la Historia tiene autoridad para describir la realidad, y contra la autora y el narrador de *Expensive People* que aseguran que lo que se narra no es ficción. Lo que esto demuestra es que la función más importante tanto de la Historia (que habla por lo real) como de la literatura (que relata lo ficticio), es la construcción de un discurso verosímil (Hutcheon 105), y que la distinción entre lo real y lo ficticio puede no ser tan clara como preferiríamos creer.

La reflexión sobre el carácter ficcional o no de la novela y su conexión con la historiografía llaman la atención hacia dos puntos principales: el primero es la reflexión que hace *Expensive People* sobre su identidad literaria, y el segundo es la manera en que, al hacerlo, exige el trabajo del lector para la creación de significado. La metaficción, como la historiografía, invita a dudar sobre lo que se presenta como si fuera realidad. Esa reinterpretación que conecta al nivel narrativo con el mundo extraficcional, implica el análisis del lector sobre una “realidad” que se presenta ya interpretada. En muchos de los casos, tanto en la Historia como en la ficción, la conclusión a la que se llega después del proceso de interpretación es que no hay manera de acceder a una verdad absoluta. Al trascender los límites del texto narrativo y reinstalar los roles del lector/narrador/autor, la metaficción se distingue del discurso literario convencional y plantea una relación distinta entre lector y texto, es decir, nos lleva a redefinir y modificar las nociones con las que comprendemos la relación entre nuestro mundo y el mundo ficcional.

Al ser una obra muy temprana en la carrera de Joyce Carol Oates, y por la falta de traducciones disponibles, *Expensive People* pocas veces se ha analizado académicamente. De los trabajos de investigación que existen al respecto, la mayoría se centra en los temas de la violencia y las familias estadounidenses. Sin embargo, la novela puede abordarse desde muchas otras perspectivas debido a la problemática que plantea en su expresión de los conflictos entre realidad

y ficción, entre otras posibles interpretaciones. El objetivo de este trabajo de investigación es proponer un análisis de lo metaficcional en *Expensive People* que problematice la manera reiterativa en que a la ficción se le resta importancia en la consolidación del conocimiento humano debido a su carácter de construcción lingüística subjetiva y no necesariamente veraz, en contraposición con la disciplina que define la Historia Universal, que, a pesar de estar cimentada en la misma base narrativa, posee una autoridad que la instituye y le permite monopolizar las representaciones del pasado y homogeneizar las historias individuales en una Historia colectiva de la humanidad. El presente trabajo plantea que, aunque la ficción no tenga la misma autoridad para decir “lo que sucedió” que se le atribuye a la Historia, sí es un documento cultural y como tal juega un papel crucial en la construcción del conocimiento histórico.

Para lograr el objetivo descrito previamente, realizaré un análisis de tres manifestaciones de lo metaficcional en *Expensive People*: la autorreferencialidad, la metalepsis, y la importancia que se le atribuye al papel del lector. En el primer capítulo de esta investigación abordaré la manera en que la metaficción funciona cuando la novela reflexiona sobre su identidad como una construcción lingüística; en el segundo estudiaré las implicaciones de la metaficción en los conflictos que surgen a partir de la mezcla de niveles narrativos; finalmente, en el tercero, expondré las razones por las que, al ser metaficcional, *Expensive People* es una obra que requiere la participación activa del lector en el proceso de construcción de significado.

1. Estrategias de la metaficción: autorreferencialidad. Perspectiva crítica del lector de *Expensive People* y la paradoja metaficcional

De acuerdo con Linda Hutcheon, la metaficción se caracteriza por reflexionar sobre sus propias estructuras lingüísticas y narrativas y por dar importancia al rol del lector en la creación de significado. Las estrategias de la metaficción incluyen la autorreferencialidad (en sus distintas manifestaciones), la mezcla o transgresión de niveles narrativos, el énfasis en el papel que el lector desempeña, y la equiparación de los actos de leer y escribir, entre otros. De los términos mencionados, la autorreferencialidad es importante para el análisis de *Expensive People* porque es mediante la reflexión sobre su propio proceso narrativo que las memorias de Everett establecen un paralelo con el nivel extradiegético en el que se insertan, y además hablan sobre el proceso y convenciones de la escritura de ficción en general.

En *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon opta por usar el adjetivo “narcisista” para denominar a un texto que está consciente de su estatus como construcción lingüística porque considera que términos como “self-reflective”, “self-informing”, “self-reflexive”, “auto-referential” y “auto-representational” son potencialmente peyorativos. Para los objetivos de este análisis, me parece que el término más adecuado para después desglosar las subcategorías es “autorreferencialidad” (auto-referentiality), ya que un texto puede referirse a sí mismo mediante las manifestaciones cuyos nombres Hutcheon considera inapropiados; además, el término “narcisista” presupone una categoría demasiado amplia, ya que se refiere a toda la ficción obsesionada con la ficción misma.

A pesar de su problemática, los otros términos que Hutcheon menciona se utilizan recurrentemente (y a veces de manera casi indistinta) en los textos teóricos sobre el posmodernismo, y plantean un conflicto al derivarse de la metaficción (y, como consecuencia, de la autorreferencialidad) mediante distintas manifestaciones. El término “self-conscious texts”, por

ejemplo, se refiere a aquellos textos que se presentan a sí mismos como narrativa; “self-awareness” es cuando un texto se presenta a sí mismo como lenguaje; “overtly narcissistic” se denomina a aquellos textos que revelan “their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves”; por último, en los textos “overtly narcissistic”, el proceso de escritura se internaliza: “it is self-reflective, but not self-conscious” (1980 7). De las definiciones que presenté me parece importante destacar “self-conscious texts” y “overtly narcissistic texts”, porque son los que usaré para mi análisis; sin embargo, por las razones que mencioné con anterioridad, sustituiré el término “narcisista” por “autorreferencial”, y mantendré el adjetivo “abiertamente” para distinguirlo de la categoría más amplia de “autorreferencialidad” en la que se inscribe.

Si bien *Expensive People*, se presenta a sí mismo como una narración (convirtiéndose, de acuerdo con la definición de Hutcheon, en un texto “autoconsciente”), es también abiertamente autorreferencial al utilizar dentro del mismo texto tematizaciones y alegorías de su identidad lingüística y diegética. La diferencia entre ambos términos es que, cuando es autoconsciente, *Expensive People* hace referencia a sí mismo como una narración (memorias ficcionales), y cuando es abiertamente narcisista o autorreferencial, hace también comentarios sobre su construcción como una novela y sobre la ficción en general. Utilizaré ambos términos en mi análisis, enfatizando siempre que los dos son manifestaciones de la autorreferencialidad y estrategias de la metaficción.

De acuerdo con Hutcheon, los textos metaficcionales constituyen su primer comentario crítico y establecen el marco teórico de referencia en el que deben considerarse (1980 6). Desde el primer capítulo, *Expensive People* es autoconsciente (se presenta a sí misma como una narración y como un texto que hace referencia a un mundo extraficcional) al asegurar: “This is life. My memoir is not a confession and it is not fiction” (3). Si aplicáramos el enunciado de

Hutcheon a la manera en que Richard define su texto, deberíamos empezar el análisis de la novela como si, en efecto, se tratara de un texto no ficcional. Considerar a *Expensive People* como unas memorias (en principio) tiene un par de implicaciones que vale la pena mencionar: a) lo que la narración nos presenta pudo haber sucedido en un nivel extraficcional, es decir, tiene o pudo haber tenido un referente en lo real, y por lo tanto, la relación que establece con el mundo extraficcional es distinta a la que se establecería si el texto fuera abiertamente ficcional, y b) la elección de los sucesos que se narran responde a los intereses del aparato que los produce (Richard Everett).

Sin embargo, surge en este tercer punto un conflicto al que Hutcheon se refiere como “the metafictional paradox” (1980 36): la metaficción atrae al lector al interior y al exterior del texto de manera simultánea, y al indagar sobre la relación del texto (que aparenta ser histórico, no ficcional) con sus referentes en lo extraficcional, se hace, consciente o inconscientemente, un cuestionamiento de la factualidad de lo que se plantea; más aún si la autoridad narrativa es un escritor poco confiable como Richard Everett, que asegura decir la verdad (“My memoir is not a confession and it is not fiction” (3)) y al momento siguiente genera dudas en el lector (“It’s posible that I’m lying without knowing it”(4)).

La paradoja metaficcional imposibilita seguir el marco teórico que la novela propone para su propio análisis. A pesar de todos los esfuerzos del narrador, el lector de *Expensive People*, si bien identifica el marco teórico en el que la novela quiere ser interpretada, transgrede esos límites para cuestionar la relación de la novela con el mundo extraficcional.

1.1 El Metatexto

Además de establecer una relación peculiar con el universo extraficcional, la novela de Oates también se relaciona de una manera particular con sus propios niveles narrativos. En *Palimpsestos*, Gerard Genette establece la metatextualidad como uno de los cinco tipos de

transcendencia textual⁵ y la define de la siguiente manera: “Es la relación (generalmente denominada “comentario”) que une un texto a otro texto que hable de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1997 13). *Expensive People*, como las memorias de Richard Everett, es un metatexto porque niega ser una novela escrita por Joyce Carol Oates, creando así dos niveles narrativos, uno diegético y uno metadiegético. Gracias a esa separación, las memorias del nivel metadiegético pueden emitir un comentario sobre la novela de Oates sin mencionarla de manera explícita en ningún momento. La manera en que la metatextualidad se relaciona con la autorreferencialidad y la autoconsciencia de la que se ha hablado en párrafos previos es que cuando las memorias de Richard Everett emiten un comentario sobre la escritura de las memorias, también dirigen la atención del lector hacia el mismo texto como una construcción lingüística ficcional.

A pesar de que hay innumerables manifestaciones del metatexto a lo largo de toda la novela de Oates, el momento más evidente en el que *Expensive People* es metatextual es cuando Everett introduce en el capítulo 23 el protocolo para redactar memorias, que en realidad explica cómo se escribe la ficción. En esa sección, titulada “HOW TO WRITE A MEMOIR LIKE THIS”, el narrador utiliza las palabras *memoir* y *novel* de manera casi indistinta y, como consecuencia, pone en duda la no ficcionalidad de su narración. A pesar de haberlo hecho en capítulos anteriores, el narrador no insiste en la veracidad de su novela en el capítulo 23. Es también importante considerar que el calificativo “LIKE THIS” que encontramos en el título del capítulo podría permitirnos asumir que Richard sabe que está escribiendo una memoria ficcional (es decir, un tipo de novela), y que ofrece la metodología que utilizó para hacerlo. Eso es también, de acuerdo con Patricia Waugh, una de las características principales de los textos

⁵ La transtextualidad, en palabras de Genette, se entiende como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1997 9). Aparte de la metatextualidad, los otros tipos de transcendencia textual a los que Genette se refiere son la intertextualidad, paratextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

metaficcionales: “that they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction” (1984 2). En el metatexto mencionado podemos encontrar innumerables ejemplos de autorreferencialidad, como se verá en el siguiente apartado.

1.2. La autorreferencialidad y el tema

La autorreferencialidad abierta en *Expensive People* se relaciona con el tema de la novela porque para Richard tanto asesinar como escribir son maneras de asimilar el caos exterior. En este sentido, el arte y el asesinato son intentos por ordenar que hablan de la patología específica de Richard, pero también de una necesidad más colectiva o universal de categorizar o diseccionar para entender. Cuando Richard asegura: “It is my duty to stretch the flayed skin of my childhood on some sort of skeleton of convention (I am anticipating alert readers for these metaphors!)” (73) el acto de estirar la piel nos recuerda una mesa de disección en la que se fragmenta y expone un cuerpo para estudiarlo y entenderlo: a la labor del taxidermista. Asimismo, las acepciones autorreferenciales del fragmento citado (en especial la alerta que se hace a los lectores) ponen en tela de juicio la autenticidad del discurso de un narrador que quizás haría lo posible para justificarse, aunque eso implique mentir.

Sin embargo, para el narrador tanto el arte como el asesinato fallan en su aparente objetivo. El proceso de investigación de Richard (“I’ve done some reading in an attempt to acquire the language needed for me to write this memoir” (72)) resulta inútil cuando se da cuenta de que el orden aparente del arte no es más que un engaño: “You try to write a novel [...] but somewhere in the process everything breaks down, won’t work, is just an illusion”(72). De la misma manera, asesinar a Natashya, su madre, para evitar el abandono (“I would rather see her die than lose her”) (71), resulta inútil, ya que cuando Richard relata el asesinato confiesa: “I suppose there is no need for me to say that when I pulled the trigger that time the world cracked

in pieces around me” (211). La conclusión a la que Richard llega al darse cuenta de que ni el arte ni el asesinato pondrán orden en su vida, es que vivir no tiene ningún sentido: “Since I plan on committing suicide immediately after this memoir is finished I won’t be around to throw a damp blanket into the cogs of any critical/scholarly machinery and ruin anyone’s theories” (75). Además, en el fragmento citado Richard da por hecho que su obra será leída y estudiada. Considerando lo anterior, el suicidio del autor/narrador implica también una renuncia a la réplica.

La autorreferencialidad abierta en el capítulo 23 también está presente en la insistencia en el rol del escritor. Richard hace una distinción entre la gente ordinaria y la gente no ordinaria; la gente ordinaria son los lectores: “You ordinary people who read and do not write, who “like to read” and know nothing of the sufferings of writers, how fortunate you are! You are truly blessed!” (72). La gente no ordinaria son los escritores, *the expensive people*. Siguiendo esa contraposición entre lo ordinario y lo no ordinario, los lectores y los escritores, se pueden encontrar dos sentidos en el título de la novela: *Expensive People* se refiere, por un lado, a la gente que vive en Fernwood Heights, que aparenta tener una vida acaudalada y un buen lugar en la sociedad. Pero, por otro lado, *Expensive People* se refiere también a la gente no ordinaria, a los escritores. De esa manera, la novela que cuenta la historia de Richard y su madre logra unirlos por primera vez en el único punto que tienen en común: ambos son escritores. Hacer la distinción entre la gente ordinaria y *the expensive people* es la única manera que tiene Richard de excluir a todos de la relación especial que siempre quiso tener con Natashya. Aunado a esto, está el hecho de que Richard asesina en Natashya tanto a su madre biológica como a su madre literaria, porque la mujer se ha establecido como tal frente a su hijo, también un escritor. Esto le confiere a las memorias una dimensión de influencia literaria al acto de dar muerte a la madre, como todo nuevo escritor que debe encargarse de matar a su progenitor literario.

1.3 La necesidad de una lectura psicoanalítica y su relación con la autorreferencialidad

Además de la relación que establece con el título (de la que ya se ha hablado brevemente), el desarrollo temático de *Expensive People* señala la autorreferencialidad de la novela de otra manera: el narrador de las memorias inserta símbolos (siendo los más importantes la comida y el sexo) y dirige a los lectores hacia el análisis que él cree que su texto requiere, dándoles pistas sobre cómo debe interpretarse. El primer ejemplo puede encontrarse desde el capítulo inicial de la novela, cuando el narrador afirma: “It’s possible that I’m lying without knowing it, or telling the truth in some weird, symbolic way without knowing it so only a few psychoanalytic literary critics (there are no more than three thousand) will have access to the truth, what “it” is” (5, mi énfasis). *Expensive People* no sólo permite un análisis literario de influencia psicoanalítica, sino que lo requiere desde el momento en que el narrador (o quizás la figura de una autora implícita, como se verá más adelante) menciona el psicoanálisis en el primer capítulo.

Las razones más evidentes por las que *Expensive People* se relaciona con el psicoanálisis se encuentran en el complejo de Edipo y el concepto de “fijación”. De acuerdo con Freud, la fijación sucede en el momento en que un paciente se encuentra aislado tanto de su presente como de su futuro por algún tipo de sujeción con el pasado, generalmente provocada por un trauma:

An experience which we call traumatic is one which within a very short space of time subjects the mind to such a very high increase of stimulation that assimilation or elaboration of it can no longer be effected by normal means, so that the lasting disturbances must result in the distribution of the available energy in the mind. (1978 558)

En el caso particular de Richard Everett, la fijación provoca una neurosis que puede ser definida como “a morbid form of grief” (1978 558). La fijación, entonces, sirve para justificar la narración: es un mecanismo del narrador para subsanar el trauma mediante la escritura de sus memorias. Los impulsos emocionales, como se verá más adelante, suelen funcionar como

justificación para escribir memorias históricas, memorias ficcionales, y otro tipo de narraciones diarísticas.

El psicoanálisis también funciona para explicar los impulsos de Richard: “impulses, which can only be described as sexual in both the narrower and the wider sense, play a peculiarly large part, never before sufficiently appreciated, in the causation of nervous and mental disorders”(1978 452). De aquí podemos desprender uno de los principales intereses tanto del psicoanálisis como de la novela en cuestión: el complejo de Edipo. En el psicoanálisis, el complejo de Edipo es otra manera para explicar la neurosis y surge en el momento en el que un niño escoge como primer objeto de amor a su madre: “The little man wants his mother all to himself, finds his father in the way, becomes restive when the latter takes upon himself to caress her, and shows his satisfaction when the father goes away or is absent”(1978 582). El complejo de Edipo, además de evidenciar el enamoramiento de Richard Everett por su madre en la novela, también presenta el primero de los temas que el narrador explota en sus memorias: el sexo. “The hatred of the father and the death-wishes against him are no longer vague hints, the affection for the mother declares itself with the aim of possessing her as a woman” (584). De esa misma manera, el psicoanálisis también ayuda a explicar el desprecio que Richard siente hacia su padre, Elwood Everett.

La fascinación de Richard por su madre es quizás lo más constante en toda la novela de Oates, desde la forma en que la presenta ante los lectores y la introduce en la historia, hasta el momento en que la asesina. La primera descripción que Richard hace de Natashya Romanov es la siguiente:

The woman sitting beside him, with a dark mink collar lifting up about her throat, her skin pale and glowing with the winter light and her lips pursed after a morning of dissappointments and her eyes (those lovely eyes!) hidden at this moment by sunglasses. (This is my mother, Natashya Romanov Everett. She is thirty but looks twenty-five, twenty, eighteen! Any age! (8)

Si bien su admiración es evidente, la obsesión de Richard con su madre toma por momentos tintes más oscuros que nos hablan no sólo de amor sino de ciertos comportamientos poco convencionales en un niño de once años:

I went to school and cheated and worked like all the other boys, but my mind pondered upon Nada, and I tried to imagine her at lunch, at bridge, leaning forward prettily to hear what Bébé Hofstadter had to say [...] and squinting with a pretty helplessness at the bridge hand she'd just been dealt, pleased to be losing. Sometimes I called home between classes [...] I tried desperately to hear if there was some sound of Nada in the background (44).

El último ejemplo es cuando Richard expresa abiertamente la necesidad de que su madre lo ame: “[Y]ou could sleep forever and spend no energy. Ah, if I awoke I would do many things! I would grow into manhood and be a son worthy of my mother” (154).

El principio del complejo de Edipo es el momento en el que un infante encuentra placer y gratificación en alimentarse del pecho de su madre y, de acuerdo con el psicoanálisis, también cuando no se nutre de él. Esto es el punto de partida de todo tipo de satisfacción sexual que se presentará durante el desarrollo; el deseo de alimentarse implica el deseo por el pecho de la madre, que se convierte, como consecuencia, en el primer objeto de deseo sexual. Es aquí cuando surge otro tema subyacente en la novela de Oates: la fijación de Richard por la comida como sustituto del amor de Natashya. Ambos temas convergen en muchos puntos de la novela: Natashya y Richard conviven sobre todo cuando están comiendo u ordenando comida, Richard vomita los desayunos que su madre le prepara cuando se siente nervioso, etcétera. Pero más aún, la fijación de Richard con su madre y con la comida no sólo se da en un nivel en que Richard necesita a su madre por el instinto básico de supervivencia del infante (la necesidad de alimentarse y sentirse protegido), sino en la expresión de su deseo de concretar el acto sexual. En este momento la conexión entre el sexo y la comida es evidente en el deseo de conseguir placer por medio del cuerpo de la madre:

Two Nadas existed –the one who was free and who abandoned me often, and the other who has become fixed irreparably in my brain, an embryonic creature of my own making, my extravagant and deranged imagination –and I loved them both, I swear that it was both of them I craved. (83)

La comida y el sexo se presentan como los objetos de deseo y de lujuria y se conjugan en la figura de Natashya y en la necesidad de Richard de consumirla, de tenerla cerca, y de que ella lo ame o acceda a sus deseos.

El breve análisis que se ha hecho de los temas de la comida y el sexo en *Expensive People* ha comprobado que una lectura psicoanalítica de la novela no sólo es apropiada, sino incluso necesaria para los fines del narrador y la conformación de su psique. Recapitulando, podemos ver que, en el nivel metadieético del recuento de la infancia de Richard, los temas, en efecto, tienen el papel que el narrador decidió asignarles. Pero para un lector que ha estado consciente de los distintos niveles narrativos que la obra construye, surge la pregunta: ¿cuál es la razón por la que Richard Everett (o la figura autorial implícita de Joyce Carol Oates) incita al lector a tomar una perspectiva psicoanalítica para estudiar la novela, a pesar de que la presencia del psicoanálisis en *Expensive People* es tan evidente que probablemente el lector pudo haberla adoptado sin necesidad de que el narrador lo mencionara? La manera reiterada en que el psicoanálisis se menciona en *Expensive People* nos expulsa del análisis diegético de la trama hacia otro que también implica el nivel extradiegético en el que se inscribe. La primera vez que se menciona el psicoanálisis es la citada en el primer párrafo de este apartado; la segunda es cuando en el quinto capítulo (titulado REVIEWS OF EXPENSIVE PEOPLE) de la segunda parte de la novela, Richard Everett escribe para sus lectores las reseñas que cree que se escribirán sobre sus memorias. Escribe en nombre de *The New York Times Book Review*⁶, *Time Magazine*, *The New*

⁶ Ver apéndice I.

Republic, y el crítico (un personaje inventado), Hanley Stuart Hingham. El crítico listado en último lugar menciona en su reseña (que Richard admite haber escrito) lo siguiente:

Expensive People is nevertheless valuable as a fabulous excursion into the realm of the orally obsessed. Food abounds in this memoir. Sex is metamorphosed into the more immediate, more salivating form of food, so that it can be taken legally and morally through the mouth. But, as if to deny this surreptitious gratification, the novel is also filled with vomit. Those of us who have read Freud (I have read every book, essay, and scrap of paper written by Freud) will recognize easily the familiar domestic triangle here, of a son's homosexual and incestuous love for his father disguised by a humdrum Oedipal attachment to the mother. Author Everett, obviously an amateur, failed to make the best use of his oral theme by his crudity of material. (114)

Hay en el párrafo citado muchos aspectos que deben llamar la atención al lector de *Expensive People*. La primera es que Richard (en nombre del crítico Hingham), se refiere a su texto como “memoir” y como “novel” en el mismo párrafo. La segunda es el hecho de que se evidencien los temas que se han desarrollado en párrafos previos; si la novela requiere un análisis psicoanalítico que un buen lector sin duda proveerá, ¿qué necesidad hay de deglutir los temas y presentarlos digeridos al lector en una reseña ficticia?, ¿qué tan necesario es que Richard, en nombre de un crítico, nos explique los simbolismos de su obra? Es ingenuo pensar que Richard planea sustentar su construcción temática y sus símbolos con algún tipo de apoyo académico, porque al inicio del capítulo en el que Richard escribe las reseñas, admite que él mismo las inventó; el lector, entonces, no puede confiar en la opinión de un crítico, porque sabe que el crítico no existe y que quien dice eso es Richard Everett. El tercer aspecto del párrafo citado que debe llamar la atención del lector es la burla abierta contra el mundo académico que se nota en el enunciado sarcástico “I have read every book, essay, and scrap of paper written by Freud” (114). El enunciado no sólo es una mofa de la academia, sino también de los lectores que adoptaron una postura similar para analizar la novela de Oates. Todo lo anterior nos sirve para reafirmar que tanto el narrador de las

memorias como la autora implícita saben que su novela puede ser analizada por un lector implícito, y saben que puede hacerlo fácilmente desde el psicoanálisis.

A pesar de que los temas de la comida y el sexo tienen una importancia innegable en la metadiégesis de *Expensive People*, si lo extraemos hacia el siguiente nivel (en el que tanto el narrador como los lectores reconocemos que la obra que leemos es un artificio), es fácil darse cuenta de que la construcción temática se utiliza también como un recurso del autor para generar una obra literaria respetable y verosímil, con todos los elementos que una novela con esas características debe poseer. En el momento en el que Richard nos enfrenta con un análisis ya elaborado de ciertos aspectos de la novela, los símbolos que había desarrollado en el nivel diegético de la narración adquieren una función distinta en el extradiegético. La razón por la que Richard incluye los temas de la comida y el sexo y presenta la perspectiva desde la que desea que se analicen (el psicoanálisis), es que quiere cumplir con las normas de la escritura de ficción, y al haber realizado una investigación previa a la redacción de su texto, cree que el simbolismo y el poder ser analizado son dos características que toda obra literaria respetable debe tener.

Los trucos narrativos tanto de Richard Everett como de Joyce Carol Oates representan trampas para el lector, que no tiene manera de salir ganando o escapar del juego en el que narrador y autora implícita lo insertan. El lector no puede ganar ventaja frente al narrador mediante un análisis psicoanalítico que le explique sus reacciones porque ese análisis también fue propuesto por el mismo narrador. De la misma manera, el lector no puede ganar reconociendo que la propuesta de un análisis psicoanalítico es un truco del narrador, porque el narrador mismo lo reconoce con sus comentarios mofándose de la academia, y mediante el reconocimiento de la artificialidad de su discurso. En este momento, el lector no tiene manera de actuar con autonomía o escapar de las reacciones que el texto planea provocarle. Tal invasión del universo diegético en el extraficcional, junto con las otras estudiadas en este capítulo (los símbolos vacíos, las reseñas

falsas, y el manual para escribir memorias ficcionales), son estrategias de la autorreferencialidad y la autoconsciencia que caracterizan a *Expensive People* como una obra metaficcional.

Como se ha visto en párrafos anteriores, uno de los principales aspectos que complican el análisis de la novela de Oates es la presencia de distintos niveles narrativos que se mezclan, confunden y separan de acuerdo con las necesidades del narrador y la autora implícita. En el siguiente capítulo me dedicaré a explicar qué comprende cada uno de los niveles narrativos que conforman a *Expensive People* y la función que estos cumplen en la novela como un todo

2. Estrategias de la metaficción: metalepsis en los tres niveles narrativos de *Expensive People*

2.1 Voces en los distintos niveles narrativos

Ya que una de las características principales de los textos metaficcionales es que hablan sobre la ficción, muchos de ellos contienen dentro de sí historias o narraciones que constituyen un nivel narrativo distinto. Sin ir más lejos podemos ver que cuando el narrador de un texto literario se hace presente en el discurso para relatar algo que sucedió en el pasado, se crean dos tiempos narrativos: “[T]here are perforce two NOWs, that of the discourse, the moment occupied by the narrator in the present tense (“I’m going to tell you the following story”), and that of the story, the moment that the action began to transpire, usually in the preterite.” (Genette 1978 63).

En *El discurso narrativo*, Genette establece una distinción entre tres niveles existentes en una obra narrativa; el primero es el extradiegético, que es el del narrador de la historia (el presente de Richard Everett en el caso específico que concierne a esta tesina); después está el diegético o intradiegético, que correspondería, en este caso, a los eventos que Everett narra en sus memorias; por último, dice Genette, las historias que se inscriben en el nivel intradiegético conforman el nivel metadiegético. De acuerdo con Genette, los narradores del nivel extradiegético no tienen el papel de personajes de su propia historia, sino de “autores ficticios” (1980 228-229).

En *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Seymour Chatman utiliza un término similar al de “autor ficticio” de Genette: “autor implícito”. Para Chatman, el “autor implícito” (“the implied author”) es la figura del autor que el lector construye a partir de su presencia en la trama. La diferencia entre el “autor ficticio” de Genette y el “autor implícito” de Chatman, es que en el último caso el autor implícito no es el narrador, sino “the principle that invented the narrator along with everything else in the narrative” (1978 148). Considerando la

definición de Genette, el autor ficticio en este caso es Richard Everett; el autor implícito, de acuerdo con la terminología de Chatman, es la figura de Joyce Carol Oates que el lector logra reconstruir con los rastros de ella que hay en el discurso de Richard. La contraparte del “autor implícito” es el “lector implícito”: “not the flesh-and-bones you or I sitting in our living rooms reading the book, but the audience presupposed by the narrative itself” (149-150).

Se ha dicho en la introducción de este trabajo que *Expensive People* rompe con el pacto autobiográfico que dicta que en un texto diarista el autor, el narrador y el protagonista deben ser la misma persona; y dice Chatman que para la teoría literaria es indispensable no confundir al autor con el narrador (1978 147). Para hacer más evidentes las distinciones entre las voces que hablan en un texto narrativo, Chatman creó el siguiente esquema:

Autor real → [Autor implícito → (Narrador) → (Narratario) → Lector implícito] → Lector real

De acuerdo con Chatman, las únicas partes del proceso que no forman parte del juego diegético son el autor real y el lector real.

Si comenzamos con el análisis de los agentes que participan en la diégesis de la novela únicamente en los niveles extradiegético e intradiegético (sin considerar todavía los varios niveles metadieгéticos que existen en *Expensive People*), podemos afirmar que el autor implícito, como se ha dicho previamente, es la figura de Joyce Carol Oates que se construye con ciertos elementos de la trama de las memorias de Richard Everett que nos dejan entrever que sus memorias son en realidad una novela. Siguiendo adelante, el narrador del primer nivel dieгético de la novela es Richard Everett. En algunas narraciones diarísticas, de acuerdo con Chatman, el narrador y el narratario pueden ser la misma figura: “the narratee of a private diary is usually the writer himself, though the diary may ultimately be intended for someone else’s eyes [...]. The diarist may narratee events for his own edification and memory. But he may also be working out his problems on paper” (1978 172). Sin embargo, en el caso de *Expensive People*, y debido al

afán del narrador de comunicarse con los lectores, los narratarios de la novela pueden ser aquellos lectores implícitos a los que Everett quiere convencer de su inocencia. Los lectores implícitos son aquellos que Everett supone que leerán su novela: “I know you’re glancing through this book as you sit in someone’s bathroom attuned to other activities” (74). Finalmente, en el mundo extraficcional, está la autora real de la novela (Joyce Carol Oates) y el lector de carne y hueso que lee y analiza *Expensive People*.

Debemos considerar, además, que si *Expensive People* fuera unas memorias, deberíamos tener a alguien que nos diera acceso a ellas: “If we insist upon an agent beyond the implied author, he can only be a mere collector or collator” (1978 169). Es precisamente esa necesidad de un recopilador de las memorias lo que sugiere la existencia de un autor implícito (una versión diegética de Joyce Carol Oates) que de alguna manera nos da acceso a ellas; esa presencia del autor implícito le da verosimilitud a la narración de Richard.

Una de las razones por la que las voces en los distintos niveles narrativos en la novela de Oates pueden resultar difíciles de distinguir, es la manera en que estos niveles se relacionan entre ellos. Una de esas maneras es la metalepsis. En *El discurso del relato*, Gérard Genette la describe como “cualquier intrusión del narrador extradiegético en el universo diegético (o de un personaje diegético en un universo metadiegtico, etc.), o en el sentido opuesto” (1980 234) y después agrega que la metalepsis produce “un efecto de extrañeza” en el lector (235). Citando a Genette, Dorrit Cohn distingue dos tipos posibles de metalepsis en la estructura de un texto narrativo: la metalepsis exterior, que ocurre entre los niveles extradiegético y diegético, y la interior, que ocurre en dos niveles diegticos de una misma historia (2012 106).

Enseguida, Cohn retoma el concepto de *mise en abyme*⁷, y lo equipara con el de metalepsis: en una narración, ambos coinciden en tener al menos dos niveles narrativos (110). Sin embargo, la metalepsis difiere de la *mise en abyme* porque en la primera, la mezcla de dos o más de esos niveles provoca en el lector un sentimiento de “disarray, a kind of anxiety or vertigo” (110). Cohn encuentra una explicación para esa respuesta emocional por parte del lector en el ensayo *Magias parciales del Quijote* de Borges: “Tales inversiones [en el rol del lector y el escritor] sugieren que si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (2). La metalepsis en *Expensive People* funciona para establecer una relación distinta entre los mundos diegéticos y el extraficcional.

2.2 Los niveles narrativos

El primer nivel narrativo de *Expensive People* es imperceptible: hay una novela dentro de una novela (las memorias de Richard Everett dentro de la novela de Joyce Carol Oates), pero la historia en el nivel diegético niega la existencia de la historia en la que se inscribe. El nivel narrativo en el que la metalepsis funciona, entonces, no es el inmediato. En la novela *Si una noche de invierno un viajero*, por ejemplo, Ítalo Calvino utiliza la metalepsis desde el primer nivel narrativo y la relaciona con el mundo extradiegético: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Ítalo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate.” (1). En este caso, la relación se establece directamente entre el autor y el lector: deducimos, entonces, que la novela es metaficcional porque se refiere a sí misma, y utiliza la metalepsis porque genera una interacción entre dos niveles de realidad: el diegético (“la nueva novela de Ítalo Calvino”) y el extradiegético, cuya denotación es el verbo en segunda persona del indicativo “Estás”, y el

⁷ André Gide utiliza en su *Diario* el término *mise en abyme* (conocido en español como “puesta en abismo”) en 1893 para referirse a una imagen que contiene una copia más pequeña de sí misma.

referente a la persona Ítalo Calvino y a su nueva novela, ambos existentes tanto en mundo diegético como en el extraficcional. En el caso de *Expensive People*, por el contrario, la metalepsis funciona en otro nivel: no se habla de *Expensive People* de Joyce Carol Oates sino de las memorias (con el mismo título) que escribe Richard Everett. El mediador entre el lector y el autor no son sólo las palabras escritas en un libro, sino también un narrador y la figura autorial de Richard.

Esta conexión con el segundo nivel narrativo provoca un conflicto más, pues la novela de Richard no existe en realidad:

I know you're glancing through this book as you sit in someone's bathroom attuned to other activities, or as you wait in someone's downstairs den for that someone to announce he's ready, or as you wiggle and waggle around the library *Browsing & Drowsing* shelf, thinking *Expensive People* must be a social guidebook to Philadelphia highlife. (74)

En el fragmento anterior, Richard Everett realiza (o eso parece) una metalepsis exterior y se dirige al lector y al mundo extradiegético. Sin embargo, si el lector tiene la doble conciencia de la realidad diegética y la extraficcional, las mentiras del narrador se evidencian: el lector sabe muy bien que el libro *Expensive People* que podría encontrarse en una librería es una novela escrita por Joyce Carol Oates y no las memorias de Richard Everett; el nombre de la autora, y el libro en sí funcionan como paratextos que hacen imposible creer en lo que Richard dice.

La anterior, entonces, es una metalepsis falsa a menos que el lector se cuestione si sigue siendo Everett quien narra y cuenta el proceso de escritura de sus memorias, o si la metalepsis es una irrupción momentánea de la autora en la narración para hacer anotaciones sobre su proceso creativo, lo cual, por la ausencia de pronombres que denoten género, es posible. Sin embargo, si la elección del lector fuera considerar a Joyce Carol Oates la narradora en este capítulo, la metalepsis trabajaría en un nivel más profundo, ya que la autora se insertaría en el nivel metadieético para comunicarse con el extradiegético.

En efecto, hay momentos en que la presencia de Joyce Carol Oates como autora implícita se hace evidente. En uno de ellos, mientras el narrador se esfuerza por convencer al lector de que lo que lee no es ficción (segundo nivel narrativo), hay una nota a pie de página (primer nivel narrativo) en el que la identidad de la novela se explicita para desmentir su veracidad: “As I read this over, this rendition of infant impressions strikes me as very bad, but let it stand. [...] Everything I type out turns into a lie simply because it is not the truth.” (24). El pie de página se reconoce como un recurso paratextual y pocas veces se utiliza dentro de la ficción. El lector, entonces, podría pensar que la nota no es un recurso de Richard Everett sino de la autora.

El pie de página no es la única interrupción que provoca un cuestionamiento de los límites del marco narrativo de la novela. Cuando Natashya Romanov abandona a su hijo Richard, el niño se mete al estudio de la mujer y espía sus papeles. En uno de sus cuadernos encuentra una nota que dice “Revise “Death and the Maiden” and change title”. “Death and the Maiden” es el título original del cuento “Where Are You Going, Where Have You Been?” de Joyce Carol Oates, que se publicó por primera vez en 1966. Partiendo de esa pequeña pista, el lector comienza a cuestionar la manera en que el universo diegético y el mundo extraficcional se relacionan, y vincula a la figura de Natashya con la de Joyce Carol Oates.

El tercer nivel narrativo de *Expensive People* surge justo cuando Richard inserta la historia “The Molesters”⁸ en medio de la narración. Al ser abandonado por tercera vez, Richard acude a una biblioteca y busca el nombre de su madre entre los títulos; en una revista (*The Quarterly Review*), encuentra el cuento “The Molesters” escrito por Natashya Romanov y lo inserta en su historia para los lectores. A principios de 1968 (año de publicación de *Expensive People*), Joyce Carol Oates publicó el mismo cuento con el mismo título en una revista del

⁸ “The Molesters” cuenta la historia de una niña que en dos ocasiones es víctima de abuso sexual cuando va a jugar al río cerca de su casa. El cuento presenta ciertos paralelos con “An Encounter” de James Joyce.

mismo nombre. Con esto, la relación entre Natashya y Oates se estrecha y el lector se pregunta cuál es la función de citar un cuento de quince páginas dentro de una novela. Cabe la posibilidad de que sea una estrategia de Richard Everett para solapar su ficción y darle más veracidad mediante la inserción de un pedazo de vida real cuya existencia es comprobable en el nivel extradieético. Solapando su ficción con un fragmento de realidad, Richard puede hablar en nombre de la verdad.

Es difícil acomodar las voces narrativas dentro del cuento “The Molesters” de acuerdo con el esquema de Chatman. En el nivel metadieético, la “autora real” de “The Molesters” es Natashya Romanov. La autora implícita es la Natashya Romanov que se relaciona con el lector real (Richard Everett) porque es su madre. La narradora del cuento es una niña de seis años que es víctima de un abuso sexual. El narratario es aquél a quien la niña dirige su testimonio. El lector implícito es cualquiera que lea el cuento escrito por Natashya Romanov en *The Quarterly Review*. También es posible hacer el análisis con el esquema de Chatman en un nivel extradieético: La autora real es, entonces, Joyce Carol Oates. La autora implícita de “The Molesters” también es Joyce Carol Oates, y su presencia se nota cuando el lector real se entera de que el cuento también existe en la realidad extradieética. El narrador de “The Molesters” en este caso, sigue siendo Richard Everett, porque no tenemos manera de comprobar la validez interna de sus aseveraciones en el nivel metadieético; es decir, no nos consta que Natashya Romanov haya escrito el cuento porque sólo podemos saberlo mediante el discurso cuestionable de Richard. En este punto, la figura del narratario y el lector implícito es la misma: el lector de *Expensive People*. El lector real es el individuo extradieético que adquiere el libro.

Después de la inserción del texto que ya existía fuera del mundo dieético, Richard lo recontextualiza y presenta un análisis del mismo en el contexto nuevo de su publicación ficticia, manipulando así la posible interpretación del lector para que se adecue a los fines de sus

memorias: caracterizarse como víctima. Sin embargo, el rol del lector no tiene por qué limitarse a aceptar una realidad ya interpretada; puede, en cambio, desafiar lo que Richard asegura (la novela misma requiere el desafío de las convenciones) y preguntarse cuál es la verdadera función del cuento “The Molesters” en la novela *Expensive People* de Joyce Carol Oates y en las memorias de Richard Everett.

En el capítulo que sigue a “The Molesters”, Richard admite que posee en su cuarto diecisiete copias de la revista donde aparece el cuento (lo cual enfatiza el impacto que la historia tuvo en el niño), y enlista los puntos más importantes de la historia en su opinión. De acuerdo con Richard, la niña, víctima de abuso sexual, es un símbolo de él mismo. Además, Richard cree que en la historia Natashya reconoce que ha abusado de su hijo y admite su culpa. Lo que el análisis de Richard demuestra es la imperiosa necesidad de sentir que su madre lo protege, aunque sea de sí misma.

Al llevar a cabo el proceso de reinterpretación de la historia “The Molesters”, y también del análisis de Richard, el lector puede darle un significado distinto aun sin salir del nivel diegético en el que la historia se inscribe. “The Molesters” hace una reflexión en un nivel más profundo de la incapacidad del lenguaje para relatar las experiencias, que es un tema constante a lo largo de toda la novela *Expensive People*. La historia puede también ser la manera en que Natashya intenta asimilar sus experiencias mediante la ficcionalización, de la misma manera en que Richard quiere hacerlo al escribir sus memorias. Además, “The Molesters” puede ser en parte una explicación de la imposibilidad de Natashya de mantener relaciones armónicas con los hombres en general, y consigo misma en el rol de madre en particular.

El nivel narrativo extradiegético vuelve a unirse con el diegético cuando Richard encuentra entre las anotaciones de su madre dos ideas que la mujer escribió para desarrollar cuentos y las escribe a sus lectores:

There must be a thread of story somewhere but where? the climax will be the death of X, but one must get past. The trouble is getting there... and getting past. As in any first-person narrative there can be a lot of freedom. Certain central events—what the hell can they be? —leading up to the death. (98)

El fragmento citado tiene ciertas similitudes con la trama misma de la novela de Oates, al igual que el siguiente:

Idea for a short novel: the young man (like J?) leads two lives, one public and the other secret. buys a gun. frightens people, doesn't hurt them. [*sic*] I can stretch this out to three episodes but no more, fine... then the fourth, when you've been conditioned to the others, results in the murder: planned all along though maybe he didn't know it. (Too corny? Should he know it, or not?) The sniper. "The Sniper." I'll think of a theme later. (98)

Esa dos ideas para cuentos son también esbozos de la trama de *Expensive People*: el clímax de la novela, como dicta el primer fragmento, es la muerte de X (Natashya, cuya muerte se introduce desde el primer capítulo), y el resto de los capítulos lo construyen los acontecimientos que llevan al asesinato de la mujer y fragmentos intercalados de lo que sucede después. En la segunda idea para un cuento la similitud es aún más evidente, en especial en la tercera parte de la novela, cuando Richard ("the young man") compra una pistola y la usa para asustar a la gente sin herir a nadie hasta que, después de unos cuantos capítulos, mata a su madre con ella. En *Expensive People*, los titulares de los periódicos en que se relatan las fechorías de Richard, citan "The Sniper".

En este momento, las ideas de Natashya en el nivel metadieético de sus historias se unen con el nivel dieético en el que Richard lee lo que ella escribe; además, se unen el nivel metadieético en el que Natashya escribe, y con el mundo extraficcional en el que quizás Joyce Carol Oates escribió las mismas notas antes de desarrollar *Expensive People*. Ese nivel metadieético (tercer nivel narrativo) también se une con el segundo nivel narrativo, en el que las ideas para cuentos no se refieren a la novela *Expensive People* de Joyce Carol Oates sino a dos textos que jamás se escribieron porque se inscriben en un universo dieético sin materialidad en

el mundo extraficcional: Natashya Romanov no pudo haber desarrollado esas dos ideas para cuentos porque es un personaje y las únicas acciones que lleva a cabo son las que se describen en la diégesis a la que pertenece.

La mezcla de niveles narrativos y la inclusión de las dos semblanzas de cuentos explicitan la artificialidad del lenguaje y de la trama. Después de leerlas, Richard escribe “My heart began to pound as if it knew something already that I myself did not know” (98). Leer un resumen de la historia en que su vida se inscribe hace a Richard dudar de su identidad misma como un personaje y no como la persona real que dice ser; la idea se refuerza cuando, después de encontrar a su madre en la cama con un hombre que no es su padre, Richard empieza el capítulo 11 de la tercera parte de la novela escribiendo: “In that way I became a Minor Character” (194). Es curioso que la sensación que Borges describe en el fragmento de *Magias parciales del Quijote* citado en el apartado 2.1 (“tales inversiones sugieren que si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”(2)), la experimente un personaje ficticio dentro de una novela y, no (al menos en ese momento) los lectores en el mundo extraficcional.

La mezcla de los niveles narrativos (o la falta de una distinción clara entre cada uno), también indica una tendencia universal a dudar sobre la capacidad del lenguaje para relatar experiencias y el poder de las palabras; en un momento, Richard mismo se descubre dudando sobre su identidad a partir del lenguaje y de su madre:

Words to Nada must have been different from everything else in the world – weapons but not just weapons, candies, spices, jabs of pleasure and pain –and it made no difference whether they were about anything “true” or not. I think my own problems about life, about what is real and what is fiction in my own life, in this memoir, might come from her, though I don’t want to blame her for anything (43).

2.3 La muerte de los personajes

Respecto a la identidad diegética y extradiegética del narrador, es importante subrayar las maneras en que cada personaje se crea y desarrolla, y la relevancia que adquiere el acto creativo en las distintas secciones de la novela; Richard, el autor de las memorias, existe porque Natashya Everett lo concibió al ser su madre biológica en la diégesis de la novela. Por otro lado, la identidad diegética que Richard se atribuye dentro del cuento “The Molesters” es también creación única de Natashya. Sin embargo, en las memorias, es también Richard Everett quien crea a Natashya a través de lo que él mismo escribe, y es sólo desde su perspectiva que nosotros conocemos a la mujer. Ahondando, y haciendo intervenir al siguiente nivel narrativo, es Joyce Carol Oates quien creó a ambos personajes que, a su vez, se crean y recrean entre ellos mismos.

Además de la existencia de sus personajes en los niveles diegético y extradiegético, la muerte de Richard Everett también podría considerarse un símbolo de la artificialidad del discurso; a pesar de que su muerte no sucede en la trama, el narrador afirma en repetidas ocasiones que se va a suicidar al terminar de escribir sus memorias, empezando en el capítulo 23: “Since I plan on committing suicide immediately after this memoir is finished I won’t be around to throw a damp blanket into the cogs of any critical/scholarly machinery and ruin anyone’s theories. You can trust me! (Did I mention the suicide plan yet? I don’t think so. More of that soon.)” (75) y, aunque lo hace muchas veces más, la repetición cobra particular importancia en el capítulo 6 de la tercera parte de la novela: “Here is my problem: I am afraid to die, and when I finish writing this memoir I will be faced with suicide. I have made up my mind. There’s no turning back. But still I am terribly afraid, which is why my memoir keeps going on, going on” (178). Para el lector, entonces, puede ser evidente que Richard morirá al terminar de escribir las memorias: él lo promete. Pero además, al leer se sabe que, sin importar si Everett tendrá el valor de suicidarse o no, el personaje dejará de existir cuando ya no haya páginas en la novela sobre las

que su historia pueda escribirse. El recordatorio constante de que Richard va a morir es otro recurso deliberado para mantener el suspenso en la trama, y le sirve al lector como recordatorio de su propia vulnerabilidad.

3. Estrategias de la metaficción: el papel del lector de *Expensive People* y el proceso de construcción de significado como una actividad conjunta entre lector y autora

En las primeras páginas de *S/Z*, Roland Barthes plantea establecer una tipología que permita vincular la interpretación de un texto con la práctica de la escritura. Con ese propósito, y antes de comenzar su análisis en tiempo real de *Sarrasine*, Barthes hace una distinción entre dos tipos de textos: el legible (*lisible*) y el escribible (*scriptible*):

¿Por qué es lo *escribible* nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. [...] [F]rente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído, pero no escrito: lo *legible*. (2)

De acuerdo con Barthes, un texto legible sólo puede juzgarse de manera pasiva y como sus recursos retóricos lo exijan. En el texto escribible, por el contrario, el lector se convierte en co-escritor (2009 44). *Expensive People* es un texto escribible, puesto que su lector no es sólo un receptor de información sino una parte activa en la creación de significado.

Al igual que la tipología del texto de Barthes, y como ya se dijo en el primer capítulo de este trabajo, la metaficción también se encarga de estudiar la manera en que el texto se relaciona con el lector. Si bien el lector tiene el mismo rol en todos los textos (el de darle significado a los signos lingüísticos escritos en el papel), la metaficción exige un esfuerzo extra en la lectura: “Narcissistic narrative demands just this sort of involvement, yet also a detachment and ability to judge, to face certain implications for both art and life.” (1980 147). En *Expensive People*, la relación entre el texto y el lector tiene dos mediadores: la autora y el narrador. La relación entre el significado y el lector, sin embargo, parece establecerse sin ayuda de la autora, como si el narrador tomara el control de lo que se dice sin considerar los deseos de la autora implícita. Es importante reconocer que, si bien la mayoría de las obras literarias consideran a los lectores implícitos, *Expensive People* parece ignorar ese paso y simula hablarle directamente al lector

real; pero la autora real puede relacionarse con el lector únicamente por medio de la narración, de la misma manera que el lector real sólo puede establecer una relación con la autora implícita y no con la real.

El tipo de relación que se establecerá entre el narrador y el lector implícito se dicta desde el primer capítulo de la novela. Sin decir más, el simple hecho de que la primera línea (y el primer párrafo) de la obra sea el enunciado “I was a child murderer.” (3) parece ser un intento por desafiar la voluntad del lector de continuar leyendo una novela cuyo narrador anuncia lo despreciable de su personalidad desde el primer tipo de contacto que se establece, o bien, por atraer su curiosidad dando por sentado el morbo que caracteriza a un sector de los lectores. El siguiente párrafo rectifica el significado del primero: “I don’t mean child-murderer, though that’s an idea. I mean child murderer, that is, a murderer who happens to be a child, or a child who happens to be a murderer” (3). La rectificación del narrador indica que su intención principal era dar la idea incorrecta y causar cierta impresión en el lector.

La primera ocasión en la que el narrador le habla a los lectores es en la línea inmediata a las que se citaron en el párrafo anterior: “You can take your choice.” (3); desde este momento hay tres cosas que podrían causar ansiedad en el lector: a) que el narrador sepa que tiene lectores, b) que les hable directamente, y c) que lo haga desde una situación de poder privilegiada que le otorga la posibilidad de conceder permisos a quienes lo leen. Unas líneas más adelante, el narrador (cuyo nombre todavía no sabemos), nos da otro indicio del crimen que ha cometido: “Normal people always make noise. So it crosses my desperate, corrupt, cobwebbed mind, my flabby, cringing mind, that those noises could be silenced in the way I once silenced someone else. Already you are struggling and tugging with your distaste, eh?” (3) y unas líneas antes: “It took me years to start writing this memoir”. A partir de este momento la artificialidad del discurso del narrador también se hace evidente; el lector sabe que está leyendo algo que se

reconoce abiertamente como un texto, que la relación con el narrador se establecerá bajo los términos del último, y de que el texto está consciente de las posibles reacciones del lector. En otras palabras, *Expensive People* derrumba las expectativas del código novelístico desde la primera página: el lector no puede confiar en seguir una narración lineal porque debe estar pendiente de los trucos e intenciones del narrador (1980 139).

Unos párrafos después, Everett anuncia: “One thing I want to do is to minimize the tension between writer and reader. Yes, there is tension. You think I am trying to put something over on you, but that isn’t true. It isn’t true. I am honest and dogged and eventually the truth will be told” (4). La manera (poco útil) que el narrador encuentra para disminuir la tensión entre el lector y él mismo, es hablarle directamente. El diálogo⁹ que Richard Everett establece con el lector es, como se ha dicho antes, una metalepsis exterior; sin embargo, Richard Everett parece ser demasiado violento como para que el lector se sienta cómodo con su intrusión en el mundo extradiegético. En este momento surge otra vez el conflicto generado por la paradoja metaficcional: el narrador establece una relación con el lector en el universo extradiegético, pero al mismo tiempo el lector es “a function implicit in the text, an element of the narrative situation. No specific real person is meant; the reader has only a diegetic identity and an active diegetic role to play” (Hutcheon, 1980 139). Es decir, el lector no tiene más que una identidad diegética, y el papel que le corresponde en la novela es el mismo para él y para cualquier otro lector que hubiera optado por adquirir *Expensive People*: es un lector implícito. Una vez más, el lector es introducido y expulsado del texto al mismo tiempo; además, el rol entre él y el protagonista de la novela se invierte: el ente diegético sale del libro sin invitación y perturba al lector, que suele tener un papel voyerista pero que ahora se concibe a sí mismo con una identidad diegética.

⁹ En la comunicación que se establece entre el lector de la novela y el narrador, el discurso del lector se construye sólo con respuestas emocionales, las cuales son asumidas y articuladas por el narrador.

Ante esta intrusión de un Richard Everett violento y delirante, la paradoja metaficcional, entonces, proporciona un consuelo falso, similar a cuando tiene que evidenciarse la ficcionalidad de una obra para sobrellevar el desagrado que provoca. La película *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), por ejemplo, se promocionó con el eslogan “To avoid fainting, keep repeating, it’s only a movie, only a movie, only a movie”. Dividir lo real y lo ficcional se hace con frecuencia en distintas disciplinas; en el caso del cine, puede hacerse para que la advertencia condicione el acercamiento a la obra y predisponga a la audiencia, y que de esa manera la respuesta que se supone no sea “demasiado verdadera” y provoque que el espectador pierda el control. Esto no sucede sólo con las películas: en las pinturas (en particular en las pinturas realistas e hiperrealistas), el marco funciona para indicar dónde termina el arte y comienza el mundo real; lo mismo sucede con los marcos narrativos en la literatura (2009 36). Hacer evidente que lo que se está viendo, escuchando o leyendo no es verdad, agranda la brecha entre la obra de arte y el receptor, y posiciona a la audiencia en un lugar más seguro: le promete que el nivel narrativo en el que uno se adentra no puede, por voluntad propia, entrometerse en la realidad del espectador. La metaficción, al estar consciente de sí misma (ser “self-conscious fiction”) tiene, de hecho, ese poder. Esa es una de las razones por las que la metaficción desafía el papel del lector como receptor y, de esa manera, todo tipo de intromisiones de un nivel a otro se hacen posibles.

Además de eso, hay muchos momentos en *Expensive People* donde el lector tiene que atar los cabos sueltos para intentar dar significado a la historia. Es el narrador quien decide qué datos darnos, y como hay datos que no son útiles para sus propósitos en la historia, sólo proporciona fragmentos de información cuyo significado tiene que descifrar el lector. Un ejemplo claro es el capítulo 8 de la primera parte de la novela, titulado “MY EARLIEST MEMORY” (23). En ese capítulo, Richard nos quiere hacer creer que recuerda a su madre vestida con un

camisón rosa, leyéndole un libro cuando él era apenas un bebé. La recuerda muy exaltada, mirando nerviosa hacia la puerta como si estuviera esperando algo o a alguien. De pronto, la puerta del cuarto se abre violentamente y después se describe “a blinding, exploding flash of light, and then everything is still again and there, behind him, stands Father. The strange man has a black instrument with a light bulb on it.” (24) Un párrafo después, la narración del primer recuerdo de Richard concluye, y no se abunda más al respecto. En el capítulo previo tampoco puede encontrarse una explicación concreta; en él, Richard habla sobre Fernwood como su lugar de desintegración, y al concluir, dice: “Any reader could tell, however, that the seeds had been sown much earlier. For instance:” (23), terminando el capítulo con dos puntos para dar la explicación en el siguiente. La relación de la escena que Richard Everett narra en el capítulo 8 con el resto de la novela es muy ambigua. Por el contexto, el lector puede deducir lo siguiente: a) el instrumento negro que el hombre desconocido cargaba es una cámara; el foco es el flash. b) Si Richard Everett tiene 11 años en 1968, es muy probable que la escena narrada haya sucedido a finales de los años cincuenta. c) Debido a la nacionalidad rusa de Natashya Romanov y su familia (“exiled nobility”(16)), cabe la posibilidad de que haya sido perseguida por el gobierno estadounidense en la década de los cincuenta, época del MacCarthismo. Es posible también que el nacimiento de Richard haya tenido un propósito específico para Natashya (conformar una típica familia estadounidense), con más razón si tomamos en cuenta que Elwood Everett, en una borrachera, comenta a Richard que su madre planeaba abortarlo en un principio, pero por alguna razón, decidió no hacerlo (89).

Es probable que Natashya no quisiera tener un hijo y que se haya sentido forzada a ser madre para pretender que llevaba una vida igual a la de cualquier mujer estadounidense de clase media alta, y así evitar la persecución. Las pistas que el narrador proporciona (que, si consideramos *Expensive People* como las memorias de Everett y no un texto ficcional, no serían

pistas, sino porciones fragmentadas de una historia), sirven para que el lector llene los espacios que el narrador dejó en blanco. Esto, sin lugar a dudas, le añade autenticidad al discurso de Richard. Es una manera de comprobar su historia por nuestros propios medios, sin tener la necesidad de cuestionarlo. Si el lector se conformara con los fragmentos de información que el narrador aporta sin indagar más al respecto, la función del capítulo 8 dentro de la novela sería todavía menos clara.

También es importante tomar en cuenta que muchos de los capítulos de *Expensive People* tienen finales enigmáticos; algunos incluso terminan con puntos suspensivos, un signo de interrogación, o dos puntos. El uso principal de los puntos suspensivos es señalar que se omitió un fragmento de información, y, considerando que Richard Everett alega haberse documentado sobre las técnicas narrativas para construir suspenso, podría decirse que es probable que el narrador los use para dejar suspendidos a sus lectores. Sin embargo, otro posible uso de los signos de puntuación mencionados (que invitaría a cuestionar si de verdad es Richard Everett quien está utilizando esos recursos), es marcar de manera directa aquellos lugares donde la información se fragmenta, y exigir al lector que complete los espacios en blanco, o al menos que repare en ellos. De ser así, sería poco razonable pensar que es Richard Everett mismo quien llama la atención hacia los fragmentos faltantes de información en un nivel extradiegético del texto. Quizás sería más lógico considerar nuevamente la presencia de la autora implícita que, desde su propia perspectiva (y no de la de Everett), pudo haber externado sus propios mecanismos para definir dónde es necesaria la intervención del lector y en qué proporción. En el epílogo¹⁰ de la novela, Joyce Carol Oates afirma: “The “I” of my protagonist Richard became so readily the “eye” of the novelist that, at times, the barrier between us dissolved completely and the voice in which I wrote was, if not strictly speaking my own, an only slightly exaggerated approximation

¹⁰ El epílogo de *Expensive People* se publicó por primera vez la edición de 1990 de la novela.

of my own” (222). En este momento la relación entre las distintas voces del texto que se determinó con el esquema de Chatman resulta poco útil: la voz de Everett se confunde con la de su creadora, cuya voz, a su vez, habíamos relacionado previamente con la personalidad de Natashya Romanov. Queda muy claro que el lector está sometido a los trucos narrativos no sólo de Richard Everett, sino también de Joyce Carol Oates.

Otra función importante del lector de *Expensive People* surge de la neurosis de Richard y de su deseo por psicoanalizarse. Debe notarse que es el narrador mismo quien menciona la necesidad (o al menos lo adecuado) de examinar sus memorias partiendo del psicoanálisis, de manera que el lector puede adoptar el rol del psicoanalista. En palabras de Freud, en el tratamiento psicoanalítico:

Nothing happens but an exchange of words between the patient and physician. The patient talks, tells of his past experiences and present impressions, complains and expresses his wishes and emotions. The physician listens, attempts to direct the patient's thought-processes, reminds him, forces his attention in certain directions, gives him explanations and observes the reactions of understanding or denial thus evoked (450).

Es evidente que la primera parte del fragmento citado coincide a la perfección con la narración de Richard, en la que nos habla de sus experiencias pasadas y cómo influyeron en su presente, se queja y expresa sus deseos y emociones. El narrador (el paciente) incluso se dirige al lector llamándole “you”, como lo haría con un terapeuta. Por su parte, el papel del lector es establecer un diálogo con el narrador de la novela donde su única respuesta se da con reacciones emocionales; pero aún sin formular verbalmente un análisis de la personalidad de Richard, el lector de *Expensive People* desempeña un papel similar al del psicoanalista: escucha, intenta desentrañar los procesos mentales del narrador, busca explicaciones, y observa sus reacciones de entendimiento o negación. Al final de la novela y después de haber confesado todos sus crímenes

ante el lector, el narrador se cuestiona si ha obtenido alguna especie de consuelo en el último párrafo de sus memorias:

All I ask is the strength to fill the emptiness inside me, to stuff it once and for all!

That and the fierce consolation of knowing that whatever I did, whatever degradations and evil, stupidities, blunders, moronic intrusions, whatever single ghastly act I did manage to achieve, it was done out of freedom, out of choice. This is the only consolation I have in the face of death, my readers, the thought of my free will. But I must confess that there are moments when I doubt even this consolation.... (219)

Lo que sucede en el último párrafo citado es de mucha importancia para el análisis de toda la novela, en primer lugar porque Everett admite que el único consuelo que encuentra para todas las aberraciones que cometió durante su vida, es la capacidad que tuvo para decidir realizarlas; su libre albedrío, entonces, es lo único que le da calma antes de suicidarse. Sin embargo, llega también el momento en que el narrador se cuestiona si en verdad tuvo la capacidad de decidir, como si sospechara que su vida en realidad estaba determinada desde el principio por un ser superior (una autora) que lo manejaba a su gusto como a un personaje. Un final de ese estilo es desolador para el narrador por razones evidentes, pero para el lector/psiconalista también lo es porque ha fallado en su objetivo de curar o entender a Richard. De la misma manera, Richard muere ante nosotros como narrador (porque sus memorias han terminado) y como personaje, debido a todas las veces que prometió suicidarse al concluir sus memorias.

Al terminar de leer las memorias de Richard y con ellas la novela de Joyce Carol Oates, el lector pierde la identidad diegética que había construido a lo largo de toda la obra con base en los requerimientos del narrador y de la figura autorial implícita. La confusión de niveles narrativos que se estudió en el segundo capítulo de este trabajo de investigación contribuye a que el lector cierre la novela con un sentimiento de incomodidad que surge de los límites mal delimitados entre realidad y ficción. La manera reiterativa en la que Richard Everett nos recuerda que va a

morir al terminarse las páginas de *Expensive People*, así como el cuestionamiento final que el narrador hace sobre su identidad y su libre albedrío, provoca que nosotros mismos nos demos cuenta de que no somos menos vulnerables que un personaje de ficción.

Conclusiones

La subjetividad del lenguaje en la literatura, la Historia, y el psicoanálisis

Los aspectos de lo metaficcional en *Expensive People* que se han estudiado en este trabajo de investigación siempre remiten a la manera en que la obra de Oates relaciona la diégesis con el mundo extraficcional. Para realizar el análisis, se escogió la contraposición realidad/ficción tal como ha sido representada en la escritura de la Historia y la novela. Ambas convergen, como se estudió en la introducción, en la subjetividad propia del género de las memorias, y en la escritura de las memorias ficcionales. En su estudio sobre la relación entre el proceso de rememoración y la literatura, Brigit Neumann identifica las siguientes características de los textos literarios que se ocupan de la memoria: “They are concerned with the mnemonic presence of the past in the present, they re-examine the relationship between past and present, and they illuminate the manifold functions that memories fulfill for the constitution of identity” (2010 339). Como memorias ficcionales, *Expensive People* se vale de los procesos de rememoración para demostrar el impacto del pasado en el presente (las consecuencias de los eventos traumáticos a los que Richard se enfrentó en su personalidad), es decir, construye la historia e identidad de un personaje a partir de los recuerdos del individuo.

Por otro lado, la Historia, si bien tiene como base la memoria individual de aquellos que atestiguaron su suceder, termina por construir una memoria colectiva que representa la Historia cultural de todo un conjunto de individuos. Debido a la manera en que tanto literatura (en este caso, las memorias ficcionales) como la Historia pueden inspirar desconfianza en el lector simplemente por la subjetividad intrínseca de la memoria, resulta más relevante reconocer que ambas disciplinas se valen de narraciones para transmitir la experiencia y el conocimiento humano que adjudicar más autoridad a una que a otra. Es importante hacer notar que el género de las memorias (tanto históricas como ficcionales), puede sugerir un acto de resistencia frente a los

discursos hegemónicos al favorecer el discurso subjetivo del individuo. Así, a expensas de la confiabilidad que parece inspirar la tutela de una institución conformada por un grupo de individuos, el discurso memorístico y ficcional plantea la posibilidad de elegir una versión, un fragmento de la Historia concebida por un individuo que, como el lector, es capaz de narrar una historia más humanizada que la que podría encontrarse en libros de Historia o en un noticiero; esas historias si bien generan la duda que inspira la capacidad humana de mentir, no genera la misma duda que inspiran los organismos de poder, que tienen la costumbre de hacerlo.

Retomando la temática de la novela y la necesidad de una lectura psicoanalítica, puede apreciarse que la subjetividad presente tanto en la Historia como la literatura también se encuentra en el psicoanálisis. Debido a que a los malestares del cuerpo se les atribuyeron durante mucho tiempo causas exclusivamente biológicas o anatómicas con explicaciones físicas y químicas, al psicoanálisis, en un principio, se le negó la cientificidad. Así lo dijo Freud en una conferencia a un grupo de jóvenes estudiantes: “a psychological attitude of mind is still foreign to you, and you are accustomed to regard it with suspicion, to deny it a scientific status, and to leave it to the general public, poets, mystics, and philosophers” (1978 451). En contraposición con otros discursos científicos, el psicoanálisis solía ser considerado con displicencia porque la confiabilidad que ofrece el diagnóstico proviene únicamente del discurso del psicoanalista y su paciente y no de hechos comprobables expresados en un lenguaje objetivo y matemático. De hecho, como admite Freud, muchas personas habían considerado que los trastornos de los neuróticos estaban sólo en la imaginación, en gran parte porque la única manera de tratar al paciente en el psicoanálisis es mediante el lenguaje, y el lenguaje puede usarse para mentir; además, la memoria cambia constantemente, y en muchas ocasiones los recuerdos distan mucho de la manera real en que los eventos sucedieron.

La conclusión a la que llegamos, entonces, es que el lenguaje, sea científico, histórico o narrativo, puede, de manera intrínseca, inspirar duda e incredulidad. En este punto es importante hacer notar que gran parte de la credibilidad que un discurso pueda ganar depende más de quién lo pronuncie y cómo lo haga que del contenido en sí, como si aquél que lo enuncia fuera un hipnotista o un encantador de serpientes: “Words and magic were in the beginning one and the same thing, and even today words retain much of their magical power” (1978 450).

Dos ejemplos de metalepsis

De la misma manera en que el género de las memorias funciona como un acto de resistencia ante los discursos hegemónicos, ciertos aspectos de lo metaficcional (la metalepsis en particular), funcionan como una forma de ruptura, en este caso, del contrato implícito entre lector y texto. En el cuento "The Crop", incluido en la obra *The Geranium: A Collection of Short Stories*, de la autora del gótico sureño Flannery O'Connor, encontramos un claro ejemplo de lo subversivo que tal recurso puede llegar a ser. Aparte de la relación que Oates establece con O'Connor al instituirse como heredera de la tradición del gótico por su manera de lidiar con temas de violencia, monstruosidad, deformidad, etcétera, el cuento de O'Connor también se relaciona con la novela de Oates por la manera en que ambos utilizan la metalepsis para analizar la función misma de la ficción en un nivel narrativo metadieético. Además, es importante señalar que las dos autoras, en sus contextos respectivos, han sido consideradas subversivas por la manera cruda en que representan la violencia: la ruptura de la diégesis que genera la metalepsis tiene un paralelo en el nivel extraficcional con la ruptura de ciertas convenciones relacionadas con la manera en que se cree que las mujeres deben escribir ficción.

“The Crop” narra la historia de una escritora amateur (Miss Willerton) que se adentra en su propio cuento mientras lo planea. Miss Willerton (dentro del cuento de Flannery O'Connor),

escribe: “The woman would yowl at him for not cutting enough wood for her stove and would whine about the pain in her back” (734); como es posible ver, el personaje (Miss Willerton) utiliza el segundo condicional porque está planeando la historia de su propio personaje. Después de eso, Miss Willerton sigue imaginando la historia, y de pronto se mete en ella para intervenir en una pelea entre los personajes:

She [la mujer sobre la que Miss Willerton está escribiendo] would sit and stare at him eating the sour grits and say he didn't have nerve enough to steal food. “You're just a damn beggar!” she'd sneer. Then he'd tell her to keep quiet. “Shut your mouth!” he'd shout, “I've taken all I'm gonna.” She'd roll her eyes mocking him and laugh-“I ain't afraid er nothin' that looks like you.” Then he'd push his chair behind him and head toward her. She'd snatch a knife off the table -Miss Willerton wondered what kind of a fool the woman was- and back away holding it in front of her. He'd lunge forward but she'd dart from him like a wild horse. Then they'd face each other again -their eyes brimming with hate- and swat back and forth. Miss Willerton could hear the seconds dropping on the tin roof outside. He'd dart at her again but she'd have the knife ready and would plunge it into him in an instant- Miss Willerton could stand it no longer. She struck the woman a terrific blow on the head from behind. The knife dropped out of her hands and a mist swept her from the room. Miss Willerton turned to Lot. “Let me get you some hot grits,” she said. She went over to the stove and got a clean plat of smooth white grits and a piece of butter (736).

Aunque el proceso es lento, la mezcla de los dos niveles es violenta: Miss Willerton deja de ser un personaje con papel de narrador para convertirse en un personaje más dentro del cuento que ella misma creó, y elimina a la mujer de la que escribe sin darle mayor importancia: “and a mist swept her from the room”. El fenómeno que ocurre en el fragmento citado provoca confusión en el lector, cuya reacción inmediata es preguntarse quién es el narrador dentro del nuevo nivel narrativo, y cómo fue que Miss Willerton se metió en la historia; de la misma manera, la intrusión del narrador en la historia que ha creado abre frente al lector la posibilidad de sumergirse él mismo en una historia de la que, en principio, sólo era espectador. Al final del cuento, el lector se entera de que la vida de Miss Willerton es miserable; entonces, cabe la posibilidad de que la metalepsis interior sea un mecanismo de supervivencia de la mujer para

abstraerse de la realidad en la que se ve inmersa, e inventar su propia vida. Teniendo esto en mente, es pertinente decir que la función de la ficción en “The Crop” es similar a la función de la ficción en *Expensive People*: darle a los respectivos narradores/personajes una alternativa a la vida que sus autoras les proporcionaron.

En el teatro y el cine, el término “metalepsis” se conoce como “romper la cuarta pared”. En la película *Funny Games*¹¹ (1997) del director austriaco Michael Haneke, los personajes principales Peter y Paul (dos asesinos) rompen la cuarta pared para reafirmar su existencia al dirigirse hacia los espectadores, hacer comentarios sobre la ficción y la realidad, e incluso modificar la trama de su propia película. En los últimos minutos, los personajes tienen la siguiente conversación:

PETER. ...when Kelvin overcomes gravitation, it turns out that one universe is real, but the other is just a fiction.

PAUL. How does that happen?

PETER. What do I know! It was a kind of model projection in cyberspace.

PAUL. And where is your hero now? In reality or fiction?

PETER. His family is in reality and he's in fiction.

PAUL. But the fiction is real, isn't it?

PETER. What do you mean?

PAUL. Well, you see it in the film, right?

PETER. Of course.

PAUL. So, it's just as real as the reality which you see likewise, right? (1:44:16 2007)

Aunque los personajes están hablando de una obra de ficción (un libro o una película), el espectador también puede relacionar la credulidad absoluta de Peter y Paul con la manera en que se escribe la Historia: el que las palabras estén escritas las excusa del juicio que las convertiría en “verdaderas” o “falsas” (de acuerdo con nuestros estándares extradiegéticos), y el simple hecho de que signifiquen algo hace que lo que narran sea, en primera instancia, algo real. Respecto a la

¹¹ *Funny Games* es un thriller psicológico/de terror que narra la historia de dos asesinos que entran a una casa y victimizan a una familia durante una noche entera antes de matarlos.

relación entre la representación de la realidad (el lenguaje) y la realidad misma, el filósofo de la Historia F.R. Ankersmit asegura:

[L]a relación entre lenguaje y realidad se desestabiliza sistemáticamente; el lenguaje narrativo puede alterar ese equilibrio entre lenguaje y realidad, pues tiene una autonomía propia. El lenguaje narrativo se liberó de sus lazos con la realidad (histórica) y se construyó así una plataforma desde la cual opera como árbitro en el debate sobre cómo deben relacionarse entre sí el lenguaje y la realidad (188).

Lo que Ankersmit defiende es que no es necesario o apropiado transferir al lenguaje narrativo (sea histórico o no histórico) la obligación de vincularse directamente con la realidad que parece representar. “Tiene autonomía propia”, dice Akersmit, de la misma manera en que un mundo ficcional no puede considerarse una mentira, y de la misma manera en que la historia sucedió más allá de los límites de lo que se ha escrito sobre ella. Entonces es, como ya se ha dicho, paradójico e innecesario, considerar si el discurso de un personaje ficticio puede ser mentira; el simple hecho de estar escrito, lo hace, si no verdadero, al menos real. En las narraciones no es ni sencillo ni pertinente juzgar algo como mentira. En el momento en el que algo está escrito, las nociones de verdad o mentira pierden relevancia, y lo que importa entonces son las intenciones que hay detrás de lo que se escribe.

La metaficción y la obsesión con la muerte

Como habrán podido ilustrar los ejemplos anteriores (el cuento “The Crop” de Flannery O’Connor y el fragmento citado de la película de Haneke), la manera en que tanto los individuos que pertenecen a una diégesis como los lectores se ven inmersos en una narrativa que cuestiona la relación entre realidad y ficción no es propia sólo de la metaficción, sino también característica del género del horror, que reflexiona sobre las convenciones que se usan para generar miedo en el espectador y, al hacerlo, requiere un papel más activo por parte de la audiencia. La razón es que

el género del horror, más que cualquier otro, reconoce la muerte como un elemento clave para vincularse con el mundo real¹². Siguiendo esa línea, puede notarse que lo que vincula a los personajes de los textos metaficticiales que se ofrecieron como ejemplo no es sólo la manera en que se mueven de un plano de realidad a otro, sino también que suelen estar obsesionados o relacionados de manera muy cercana con la muerte: Peter y Paul porque son una herramienta del director para hacer un comentario sobre la manera en la que la violencia que se muestra en los medios influye en los espectadores, Miss Willerton porque comete un crimen, y en el caso de Richard, porque la muerte (el asesinato) es la justificación de todas sus memorias.

De acuerdo con Karin Kukkonen y Sonja Klimek, la metalepsis no es una consecuencia de la “crisis de representación” del posmodernismo sino un recurso mucho más antiguo que relaciona al amor y a la muerte como los dos elementos básicos no sólo de la ficción, sino también de la vida: ambos son capaces de violentar el plano afectivo real del lector (o espectador) (2011 9). Y en efecto, la muerte en *Expensive People* es una manera segura de mantener la atención del lector durante las 219 páginas de la novela, como dice el mismo Everett en el capítulo 23 de sus memorias:

7. I am wringing for all it's worth the “device of emotional preparation,” that is, letting the readers come to know the characters. Will they give a damn about some poor bastard who is killed on page one? They will not. They are hard-hearted and cynical. But move that poor bastard's death to page 300, build a story around him, and they will care if you've done your job and they have any tears left to be wrung out of their skulls, those selfish bastards (74)¹³.

En las obras en las que la línea que separa a la realidad y la ficción se difumina, la metaficción prioriza el egoísmo del lector sobre el valor artístico de lo que se lee u observa y, además, lo pone

¹² Es importante hacer notar, en este punto, que distintas fuentes han catalogado a *Expensive People* como una mezcla entre sátira social y horror.

¹³ En el fragmento citado es curioso también que Everett usa el mismo adjetivo (“bastard”) para referirse tanto a sus propios personajes como a sus lectores.

en una situación incómoda al evidenciar su propia obsesión con la muerte.¹⁴ Dice Michel de Certeau, de la misma manera, que la Historia “[p]rivilegia lo anormal (el acontecimiento es primeramente un accidente, una desgracia, una crisis), porque se torna urgente volver a coser de inmediato estos desgarrones con un lenguaje de sentido. Pero recíprocamente, las desgracias son generadoras de relatos, autorizan su inagotable producción” (6). Es ahí, me parece, donde convergen las narrativas históricas y ficcionales: en su obsesión con la muerte. A fin de cuentas, como dice Michelet en la obra de Certeau, “Narrar es el trabajo de los vivos para calmar a los muertos” (2004 6) y, a mi parecer, a los otros vivos.

Así como Paul en *Funny Games*, Miss Willerton en “The Crop” y Richard en *Expensive People* utilizan la metalepsis para cuestionar por qué sus realidades son menos válidas que la nuestra, este trabajo de investigación llega a la conclusión de que analizar los niveles en que la metaficción funciona sólo sirve para reivindicar lo que está implícito en el resto de los textos, simplemente porque están escritos: todo lo que se inscribe en un contexto y tiene la capacidad de influir o modificar la realidad es, sin lugar a dudas, real. En *Expensive People*, los tres niveles narrativos lo son. La línea que usamos para fijar la distinción entre lo real y la ficción (por ejemplo, las anotaciones reiterativas de Richard sobre la veracidad de su discurso y todo este trabajo de investigación), existe sólo porque nos da miedo pensar qué sería de nosotros si no existiera. Considerar que la totalidad de los discursos que se escriben es real y puede influir en las vidas, convierte al lenguaje narrativo en algo peligroso.¹⁵ Es por eso que la manipulación de los discursos (literarios, históricos, psicoanalíticos), es problemática y conflictiva desde el comienzo, y es por eso también que el papel del lector, sin importar que el texto que lee sea historiográfico o

¹⁴ Al igual que Richard, Peter reflexiona sobre su rol como personaje de una ficción en *Funny Games* cuando Anna, madre de la familia a la que planean asesinar, pregunta “Why don’t you just kill us?” y él, sonriendo, contesta: “You shouldn’t forget the importance of entertainment” (53:48 2007).

¹⁵ El mismo Richard Everett lo reconoce en el capítulo 15 de la segunda parte de sus memorias: “Think of the power of words, my readers! Everything depends upon the style, the tone, the exact gesture, the divine play of words” (152).

metaficcional, debe ser reflexionar sobre las implicaciones de lo que se escribe y la intención detrás.

La influencia que los textos tienen sobre nosotros es lo que impulsa cualquier análisis literario, y es también lo que le da valor a cualquier obra de arte; eso podría, sin embargo, llegar a olvidarse al hacer un análisis demasiado estricto u objetivo. Pero la metaficción, por darle un rol más activo al lector, nos permite estudiar cuál es el efecto de las palabras en nuestra sensibilidad, y traspasar la barrera que se ha construido para separar lo que sucede dentro de la ficción de lo que sucede afuera. La metaficción revela que el libro mismo funciona como un paratexto que hace imposible la suspensión de la incredulidad de la que hablaba Coleridge, y eso aplica tanto en el caso de *Expensive People* como en el resto de las obras de ficción que se han escrito. Sin embargo, al mismo tiempo, y como afirma Ronald B. Richardson en su reflexión *Why Meta Matters*, la función principal de la metaficción es demostrar que, aún después de que se evidencia la artificialidad del lenguaje, la magia de una historia es capaz de trascender su propia destrucción. Es por eso que seguimos leyéndolas.

Los tres elementos de la metaficción que se mencionaron en este trabajo (la autorreferencialidad, la mezcla de niveles narrativos, y el énfasis en el papel del lector), son la manera en que tanto Richard Everett como Joyce Carol Oates hacen partícipe al lector del acto creativo y le contagian de la angustia del escritor, que es una de las características principales de las figuras autoriales reales e implícitas desde que la ficción se concibe como tal. Puede que esto se deba, como dice Cioran en el volumen de aforismos titulado *En las cimas de la desesperación*, a que el lirismo “es una expresión bárbara: su valor consiste, precisamente, en no ser más que sangre, sinceridad y llamas”(2009 17). Al final, es justo ese el mérito de Joyce Carol Oates al construir al personaje de Richard Everett (y en menor escala, al de Natashya Romanov): su manera de reflejar cómo la identidad del escritor se construye desde la necesidad de escribir, y

cómo esa necesidad surge de la sangre, la sinceridad y las llamas, o en otras palabras, del amor, el dolor y el miedo. En ese momento, la violencia con la que Oates y Richard nos recuerdan lo ordinarios que somos al ser lectores y no escritores puede servir para instarnos a que, aún inmersos como estamos en un sistema en el que lo único que parece concedernos la existencia es el amparo de una institución, tengamos la posibilidad de concebirnos mediante la escritura.

Apéndice I

A continuación se encuentra transcrita la reseña que Richard Everett escribe en la novela de parte de “The New York Times Book Review” y su equivalente real, la reseña del “New York Times Book Review” (que se publicó el 3 de noviembre de 1968) sobre la novela *Expensive People* de Joyce Carol Oates. En la reseña escrita por John Knowles, señalo en negritas las secciones que me parece que tienen más relación con los temas que se analizaron en esta tesina.

Reseña escrita por Joyce Carol Oates en *Expensive People*:

The New York Times Book Review:

It is sheer cant (though speculative) that the product of a mad, feverish mind must be in itself mad and feverish, as if the mind, like Kant's kneecap, could bend only one way. This dogma seems possible only when the “voice” of the madman is so hysterical that it engulfs –one might say *drowns out*- the legitimate feverish voice of the writer. Verbal felicity or verbal awkwardness aside, the essential rhetorical pose of *Expensive People* is perhaps more mad than simply feverish, more sentimentally eclectic (in the *kitsch* sense) than tragically enlightened... (2006 112)

Reseña escrita por John Knowles en el *New York Times Book Review*:

Nada at the Core

By JOHN KNOWLES

In her new novel, "Expensive People," Joyce Carol Oates has made a very large demand upon her literary imagination and her talent. She has asked herself to become a 250-pound 18-year-old boy- genius sitting alone in a shabby rented room composing a memoir about how he assassinated one of his parents seven years before. The novel has, among its other qualities, a great deal of good old- fashioned suspense, so I won't say which parent, although by the time the act is committed this choice has the inevitability of tragedy.

Miss Oates, as her earlier books "A Garden of Earthly Delights" and "With Shuddering Fall" established, has a great deal of talent, and it rises strongly to this formidable challenge.

Richard, who is 10 years old and then 11 during the events he is feverishly telling us about, is a queasy library person," all thick glasses and ailments and precocity, a child of affluence whose parents rather forget he exists for long periods. Moving from one privileged Midwestern suburb to another as his father rises in the corporate world, he is thrust, aged 10, into a certain species of academically demanding, expensive private school to which bright, rich, neglected boys are sent

too young. This frees his father to continue his business successes; and it frees his mother, Nada, to be nothing in the family group.

Nada is the core of the novel. She is a beautiful woman in her thirties, Russian by descent, determined to have all the privileges of affluence but driven periodically to abandon her husband and son and suburb for New York, lovers and literature. Nada is a writer of national reputation. An extremely effective, and relevant, story by her is printed to prove her talent. In her family, and in this novel, however, we do not otherwise experience that side of her. "My mother wasn't stupid," Richard writes, "but for some reason I will never know she acted stupid most of the time. She was deliberately, spitefully, stubbornly, passionately stupid." I will never know the reason for that either.

Miss Oates has no trouble becoming a semi-insane, boy-genius murderer, but she doesn't quite bring off a talented woman writer. We do not see many responses to her beauty, except her son's, so we have to take that quality of hers more or less on faith too. It is her stupidity, bitchiness, solipsistic outlook, and superficiality that is portrayed in the novel.

Nada loves the suburbs. She writes with extreme sensitivity and skill, but she loves the Anglophile country clubs, the comfy libraries, the horrendous beauty shops Miss Oates evokes so well. This world of fit men and slim women who never "come loose" is expertly depicted in all its privilege and isolation. But finally Nada's other nature reasserts itself, and she flees to some invisible Bohemia; and Richard, after this third abandonment by an adored mother who was in any case "always backing out of the driveway," slips into a permanent daze. Most persuasively, Miss Oates then leads us through his alienation, his ordering a shotgun by mail, his deliberately off-target pot shots at the neighbors, to the moment when he must turn on one of his own parents.

Does anyone question the wide and immediate relevance of this material? I wonder how many hundred, or thousand, American boys each year suddenly begin sniping at people. And the role the sudden shot out of nowhere has played on our national scene is there before us.

Technically, Miss Oates had many problems, with which she was usually, but not always, successful. The most pressing problem with first-person narrative is how to include scenes the narrator would not ordinarily witness. No unearthed diaries or stumbled-upon letters for Joyce Carol Oates. Her narrator is a compulsive spy, that's all, and skillfully uses laundry chutes and upstairs landings to eavesdrop.

First-person narrative is a powerful and tricky concoction. Like a shot of sodium pentothal. it leads to eloquent self-revelations, to strong, immediate effects, and it can also lead to self-concern, self-indulgence, this-is-me-in-all-my-complexity writing. This occurs from time to time here. **Richard Everett interrupts his gripping narrative quite often to insist that this is fact, not fiction, that it is all absolutely true and therefore hasn't the formal organization of fiction. And yet he writes all these conventionally expert novelistic scenes. He digresses to give us his views on art, writing, imagery, puns, you, me, and so on. For example, he wrote this review for me.**

In 1968 we want the facts; we want "The Confessions of Nat Turner," just as though they were really his; we want "In Cold Blood," and Miss Oates here gives us what might be subtitled "The Absolutely True Confessions of a Parent Murderer." Very well, if she wants it that way. I myself didn't need it. I was more than willing to believe that this excellent novel was all too desperately true of human nature, of intellectually gifted, neglected boys, of our affluence and our strangeness in this country now.

Mr. Knowles's new book is "Phineas and Other Stories."

Apéndice II

CAN A MOVIE GO TOO FAR?

MARI, SEVENTEEN,
IS DYING. EVEN FOR HER
THE WORST IS YET
TO COME!

**LAST HOUSE
ON THE LEFT**

**TO AVOID FAINTING,
KEEP REPEATING,
IT'S ONLY A MOVIE
..ONLY A MOVIE**

**... IT'S
JUST
ACROSS
THE
STREET
FROM
"JOE"!**

**WARNING!
NOT RECOMMENDED
FOR PERSONS
OVER 30!**

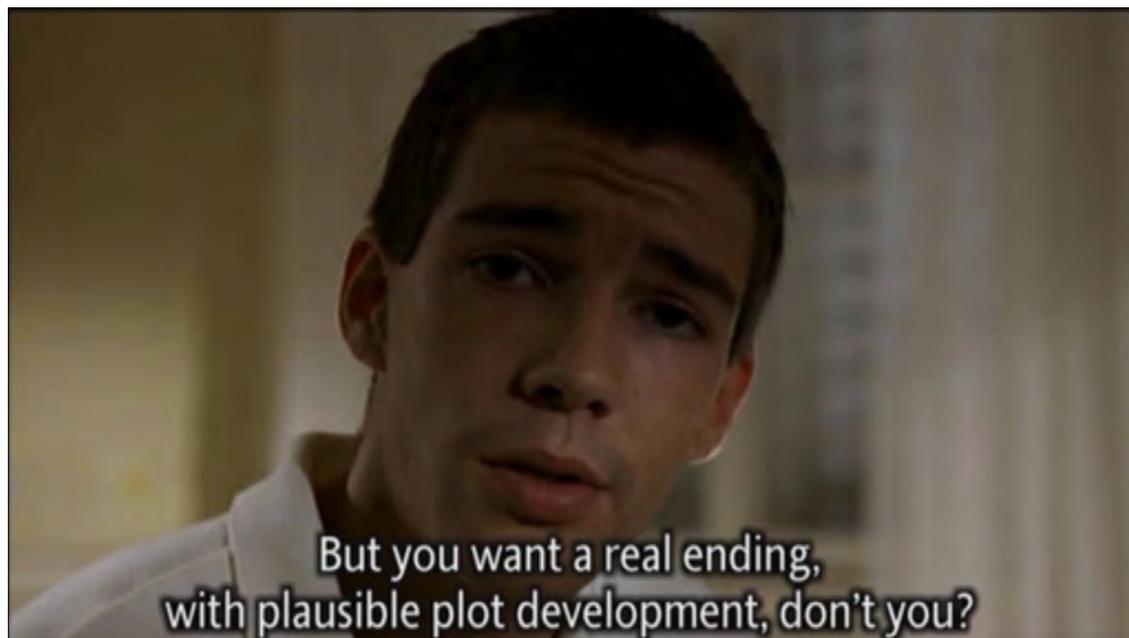
SEAN S. CUNNINGHAM FILMS LTD. Presents "THE LAST HOUSE ON THE LEFT"
Starring: DAVID HESS • LUCY GRANTHAM • SANDRA CAGGIE • MARY SHEIDLER
• and introducing ABB WASHINGTON • Produced by SEAN S. CUNNINGHAM
Written and Directed by WES CRAVEN • COLOR BY MOVIELAB

R RESTRICTED. UNDER 17 REQUIRES
ACCOMPANYING PARENT OR ADULT GUARDIAN

Lo que más llama la atención del poster promocional de la película *Last House on the Left* (1972), además del reiterativo consejo "TO AVOID FAINTING KEEP REPEATING, IT'S

ONLY A MOVIE... ONLY A MOVIE”, es la pregunta que enmarca la imagen: “CAN A MOVIE GO TOO FAR?”, siendo el “demasiado lejos” la realidad en la que se encuentra el espectador. El enunciado “IT’S JUST ACROSS THE STREET FROM JOE” sugiere que cada espectador tiene un vecino “Joe” y que, por lo tanto, él o ella puede ser víctima igual que Mari. Al igual que la película, el poster de “Last House on the Left” juega con las expectativas del espectador, convenciéndolo para que se adentre en el mundo de ficción y, al mismo tiempo, recordándole que lo que está viendo es un artificio.

Apéndice III



Paul, protagonista de *Funny Games* se esmera en cumplir las expectativas del espectador de la misma manera en que Richard Everett, en el primer capítulo de sus memorias, afirma “And you are impatient because I can’t seem to get started telling this story in any normal way (I don’t mean to be ironic so much, irony is an unpleasant character trait).” (4)

Bibliografía

- Anderson, Linda. *Autobiography*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Ankersmit, F. R. *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*. Trad. Ricardo Martín Rubio Ruiz. México: FCE, 2004.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Argentina: Siglo Veintiuno, 1980.
- Blumenberg, Hans. "El ser, un MacGuffin." *Thémata* 13 (1995): 325-327.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1978.
- Cioran, E.M. *En las cimas de la desesperación*. México: Fábula Tusquets Editores, 2009.
- Cohn, Dorrit. "Metalepsis and Mise En Abyme." *Narrative* 20.1 (2012): 105-14.
- Cornis-Pope, Marcel. "Self-Referentiality." *International Postmodernism*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Philadelphia: Utrecht University, 1997.
- Certeau, Michel. *Historia y psicoanálisis*. Trad. Alfonso Mendiola. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- Doležel, Lubomír. "Mímesis y mundos posibles." *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. España: Arco Libros, 1997
- Doležel, Lubomír. "Verdad y autenticidad en la narrativa." *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. España: Arco Libros, 1997
- Freud, Sigmund. *The Major Works of Sigmund Freud*. London: William Benton., Encyclopædia Britannica, 1978.
- Genette, Gérard. "Voice." *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, Nueva York: Cornell UP, 1980.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York: Methuen, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1991.
- Oates, Joyce Carol. "Where Are You Going, Where Have You Been?". *Where Are You Going, Where Have You Been?*. 1974.

- , *Expensive People*. New York: Modern Library, 2006.¹⁶
- , *Little Bird of Heaven*. New York: HarperCollins, 2010
- , *My Sister, My Love*. New York: HarperCollins, 2008.
- Kukkonen, Karin., y Sonja Klimek. *Metalepsis in Popular Culture*. New York: De Gruyter, 2011.
- Navarro, Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 2002.
- Neumann, Brigit. "The Literary Representation of Memory". *A Companion to Cultural Memory Studies*. De Gruyter, 2010.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2009.
- Richardson, Ronald B. *Why Metta Matters*. 19 Oct. 2015. Web. <http://ronaldbrichardson.com/metafiction/why-meta-matters/>
- Rimmon-Kennan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Smith, Sidonie, y Watson, Julia. "The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists". *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Pheelan y Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005.
- Storr, Anthony. *Freud: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Piñeiro, Aurora. "La imaginación alada o los procesos de autorización y desautorización en el contexto de la censura en *Joseph Anton: a Memoir*". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 2015: 191-199.
- Torres Rojo, Luis Arturo. "Nietzsche y el MacGuffin. Ensayo de Historiografía Cultural." *Devenires* (2013): 9-33.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- White, Hayden V. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.
- Zavala, Lauro. "Leer metaficción es una actividad riesgosa." *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. México: UAM, 2010.

Filmografía

The Last House on the Left. Dir. Wes Craven. Perf. Sandra Peabody and Lucy Grantham. Hallmark, 1972.

¹⁶ Es posible consultar una bibliografía más extensa de Joyce Carol Oates en el sitio https://en.wikipedia.org/wiki/Joyce_Carol_Oates_bibliography

Funny Games. Dir. Michael Haneke. Perf. Arno Frisch and Frank Giering. Universal Studios, 1997.