

AUTOBIOGRAFÍA Y ESPECULARIDAD: LA AUTOFICCIÓN EN  
*UNA MUJER POR SIEMPRE JAMÁS*,  
DE ÁNGEL GUSTAVO INFANTE

Javier Ignacio Alarcón

Universidad de Alcalá

RESUMEN

En 2006, Ángel Gustavo Infante publica *Una mujer por siempre jamás*, su primera obra de ficción desde *Yo soy la rumba* (1992). Estamos frente a un texto autoficticio que, como el escritor venezolano señala en una reflexión teórica no publicada, hace ficción a partir de la vida del autor. De esta manera, aunque la experimentación formal no es tan extrema como en textos anteriores de Infante, los cuentos despliegan una metaficción cubierta que reflexiona sobre la escritura y la ficcionalización del yo, y que dialoga con el tema del libro, el amor, y con sus otros elementos, como la ironía. Partiendo de esta premisa, nos proponemos analizar la construcción del discurso autoficticio como una forma de estudiar a la “segunda edad” de la escritura de Ángel Gustavo Infante.

*Palabras clave:* Ángel Gustavo Infante, *Una mujer por siempre jamás*, autoficción, cuento, metaficción, autorreflexividad.

ABSTRACT

AUTOBIOGRAPHY AND SPECULARITY: THE AUTOFICTION IN *UNA MUJER POR SIEMPRE JAMÁS*, BY ÁNGEL GUSTAVO INFANTE

In 2006, Ángel Gustavo Infante published *Una mujer por siempre jamás*, his first fiction book since *Yo soy la rumba* (1992). We face an autofictional text that, as the Venezuelan writer pointed out in a non-published theoretical analysis, builds its fiction from the live of the author. In this sense, even if the formal experimentation is not as extreme as it was in Infante’s earlier works, the short stories deploys a covert metafiction that focus on writing and the fictionalization of the self, and that dialogues with the theme of the book –love– and with its other elements, like irony. From this premise, we want to analyze the construction of the autofictional discourse as a way to study the “second age” of Ángel Gustavo Infante’s writing.

*Key words:* Ángel Gustavo Infante, *Una mujer por siempre jamás*, autofiction, short story, metafiction, self-reflectivity.

## RÉSUMÉ

### AUTOBIOGRAPHIE ET SPÉCULARITÉ : L'AUTOFICTION DANS *UNA MUJER POR SIEMPRE JAMÁS* D'ÁNGEL GUSTAVO INFANTE.

En 2006, Ángel Gustavo Infante publie *Una mujer por siempre jamás*, son premier livre de fiction depuis *Yo soy la rumba* (1992). Nous sommes devant un texte auto fictif qui, comme l'auteur vénézuélien affirme dans une réflexion théorique non publiée, fait de la fiction à partir de la vie de l'auteur. De cette manière, même si l'expérimentation formelle n'est pas si extrême que dans d'autres textes d'Infante, les contes déploient une métafiction couverte qui réfléchit sur l'écriture et la fictionalisation du Je, et qui dialogue avec le sujet du livre, l'amour, et avec ses autres éléments comme l'ironie. Partant de cette prémisse, nous visons à analyser la construction du discours auto fictif comme une manière d'étudier le « deuxième âge » de l'écriture d'Ángel Gustavo Infante.

*Mots-clé:* Ángel Gustavo Infante, *Una mujer por siempre jamás*, auto fiction, conte, métafiction, autoréflexivité.

## RESUMO

### AUTOBIOGRAFIA E REFLEXOS: A AUTOFIÇÃO EM *UNA MUJER POR SIEMPRE JAMÁS*, DE ÁNGEL GUSTAVO INFANTE

Em 2006, Ángel Gustavo Infante publica *Una mujer por siempre jamás*, sua primeira obra de ficção desde *Yo soy la rumba* (1992). Estamos em frente a um texto auto fictício que, como o escritor venezuelano assinala em uma reflexão teórica não publicada, faz ficção a partir da vida do autor. Desta maneira, ainda que a experimentação formal não é tão extrema como em textos anteriores de Infante, os contos desligam uma metaficção coberta que reflexiona sobre a escritura e a funcionalização do eu, e que dialoga com o tema do livro, o amor, e com seus outros elementos, como a ironia. Partindo desta premissa, propomo-nos analisar a construção do discurso autofictício como uma forma de estudar à 'segunda idade' da escritura de Ángel Gustavo Infante.

*Palavras chave:* Ángel Gustavo Infante, *Una mujer por siempre jamás*, autoficção, conto, metaficção, autorreflexividade.

## 1. INTRODUCCIÓN

En 2006, Ángel Gustavo Infante publica *Una mujer por siempre jamás*, su primera obra de ficción desde *Yo soy la rumba* (1992), única novela en el *corpus* del autor. Este silencio narrativo de casi quince años trajo consigo una transformación. La experimentación formal que lo hizo famoso en su cuento “Joselolo” (1987) sede espacio a otras estrategias narrativas más afines a los temas y búsquedas que aparecen en el nuevo volumen. Asimismo, el tema del “cerro”, tan importante en su primer libro, *Cerrícolas* (1986), desaparece casi por completo. Ambos trabajos, que le valieron un importante reconocimiento a finales de la década de los ochenta y lo posicionaron en el centro del campo literario venezolano, se dejan atrás para explorar nuevas propuestas.

El amor en todas sus modalidades es la motivación de los personajes que protagonizan los ocho relatos de *Una mujer por siempre jamás*. En su exploración de este tema, el texto construirá un discurso rememorativo cuyos aparentes guiños autobiográficos nos hacen pensar en la autoficción. Será esta “segunda edad” de Infante, como la llama Carlos Sandoval, prologuista de la compilación *Todos Vuelven* (2012), la que estudiaremos a continuación, con el objetivo de entenderla en toda su complejidad. Nos centraremos, por lo tanto, en el discurso autoficticio y en cómo este dialoga con los demás elementos del libro.

## 2. LA AUTOFICCIÓN

A pesar de la escalada comercial que ha experimentado la autoficción que Genette (2004, p. 96) señala con sospecha, todavía hoy puede resultar difícil precisar de qué hablamos al referirnos a esta noción. En parte, esto se debe a los debates que han existido, y que todavía hoy se mantienen, en torno a su conceptualización<sup>1</sup>. Nosotros partimos del estudio de Colonna, quién escribió la primera tesis completamente centrada en la noción (*L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, 1989), trabajo que devino, años después, en el libro *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004). Siguiendo a su maestro Genette, este teórico relaciona la autoficción con la novela más que con la

---

<sup>1</sup> Sobre la historia del término y los distintos debates sobre el mismo puede revisarse el texto de Philippe Gasparini dedicado a la noción, *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), o la introducción que realiza Ana Casas a la compilación *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), titulada “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”.

autobiografía. Concretamente, un texto autoficcional sería una ficción en la cual el autor deviene personaje: “la autoficción est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle” (Colonna, 1989, p.30)<sup>2</sup>. Coherente con esta postura, Colonna se centra en los procedimientos de ficcionalización del yo del escritor. Finalmente, en su libro, se referirá a cuatro propuestas: la autoficción fantástica, la autobiográfica, la especular y la intrusiva o autorial.

Con la vista puesta en *Una mujer por siempre jamás*, nos interesa retomar dos de estos conceptos. Primero, la autoficción biográfica, en la cual el autor es el centro del relato, un relato que es relativamente fiel a la realidad o, por lo menos, a la verdad subjetiva del autor (Colonna, 2004, p. 93). Esta definición calza perfectamente con los relatos de Infante, como podremos ver más adelante. Además, es la propuesta colonniana con mayor cercanía a las definiciones más conocidas de la autoficción, centradas en el carácter híbrido de este tipo de textos que parecen ubicarse entre la ficción y la veracidad, entre la novela y la autobiografía. Sin embargo, debemos recalcar otra modalidad autoficcional que resulta clave para entender los cuentos de *Una mujer por siempre jamás*: la autoficción especular. Si en la propuesta biográfica el autor debía ser el protagonista, en esta ocurre algo diferente. Lo importante es la especularidad generada por dos mecanismos metaficticiales, la metalepsis y la *mise en abyme*<sup>3</sup>. Este espejo intradieгético no requiere protagonismo, puede aparecer solo en un fragmento. Dicho de otro modo, no es necesario que la figura del autor sea prominente, basta con que aparezca brevemente y refleje lo que está más allá de la diégesis (Colonna, 2004, p. 119).

Antes de adentrarnos en nuestro análisis, debemos empezar por aclarar qué nos lleva a pensar en la autoficción cuando leemos *Una mujer por siempre jamás*. En contraste con la mayoría de los textos autofictionales, el narrador de los cuentos no muestra una coincidencia nominal con Infante —es, de hecho,

<sup>2</sup> “La autoficción es una obra literaria en la que un escritor inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real” (I. del Edit.).

<sup>3</sup> Colonna (2004) entiende la metalepsis como la transgresión a través la cual un personaje parece quebrar los límites ontológicos de la ficción (p. 127). Por *mise en abyme*, en cambio, entiende la inserción de un texto dentro de la diégesis (p. 131). Para una definición de metalepsis más extensa, puede revisarse el trabajo de Genette (2006). Por otro lado, Dällenbach (1977) realiza un análisis detenido de las distintas formas de *mise en abyme* literarias.

anónimo—, elemento que resulta, para un buen número de teóricos, clave en este tipo de textos<sup>4</sup>. A pesar de esto, encontramos distintas señas que apuntan hacia la autoficción.

El primer indicio lo proporciona, como es previsible, uno de los cuentos, específicamente el inicial, titulado “Gracias Gallegos”. En este, el narrador describe su estrategia de seducción, la “técnica caimán”, con las siguientes palabras: “[consistía] en guardar silencio con carita de inocente, convertido en todo un ángel infante” (Infante, 2012a, p. 52). Resulta evidente cómo esta descripción señala indirectamente al nombre y al apellido del escritor, insinuando así el vínculo que une al ente ficcional con la persona real.

Esta sugerencia puede resultar demasiado sutil y, por esto mismo, insuficiente para sustentar una lectura autoficcional. Adquirirá fuerza cuando la confrontemos con un análisis no publicado de Infante. Una mujer por siempre jamás fue presentado como trabajo de ascenso en la Universidad Central de Venezuela, donde el autor ejerce como profesor e investigador. En este contexto, la ficción debe ser acompañada por una explicación teórica de su propuesta literaria. Si bien no queremos abordar los pormenores burocráticos del procedimiento, nos interesa recalcar cómo se comenta en este trabajo el carácter pseudo-autobiográfico del libro:

La realidad ofrece créditos que la ficción cancela lentamente para adueñarse de la historia: el color y la textura de esa voz reconducen el texto y, en ciertas ocasiones, le cambian el rumbo. Al final, el cuento sólo adeuda a mi biografía su fidelidad al tema. El proceso sólo restaura algunos días, borra las pruebas y, al hacerlo, destruye el testimonio. Toda verdad se diluye y me libera de culpas (Infante, 2009, p. XII).

Infante reconoce la cualidad híbrida de sus relatos. Su aproximación al problema se acerca a los conceptos proporcionados por Alberca (2007) y por Gasparini (2002, 2008), que subrayan la relevancia del carácter ambiguo e híbrido del texto autoficcional, respectivamente. En resumen, los cuentos parten de una anécdota autobiográfica que, al mezclarse con la ficción, adquieren una cualidad distinta que “destruye el testimonio”.

<sup>4</sup> Sobre la importancia de este elemento en la autoficción, podemos revisar lo que afirma Alberca (2007): “la identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales [...] y ocasiona una alteración de la expectativa del lector, que contrariamente al ‘aura de verdad’ que, a juicio de Lejeune, produce la presencia del nombre propio del autor en el relato autobiográfico, en la novela autoficcional no se cumple” (p. 145).

A estos dos indicios, el guiño de “Gracias Gallego” y el análisis introductorio, debemos sumar un tercero: el reconocimiento que ha recibido el autor en el campo literario venezolano. Infante no solo se ganó importantes premios con sus primeros relatos y con algunos capítulos de *Yo soy la rumba*, también tiene una trayectoria importante como crítico y profesor. Esto ha contribuido a la formación de una *postura literaria*<sup>5</sup> de la cual Sandoval da fe: “En la década de los noventa, incluso, algunos colegas escritores estuvieron llamando ‘Joselolo’ a Infante en prueba de reconocimiento afectuoso por el impacto de su trabajo” (2012, p. 13).

Este comentario muestra cómo Infante ha estado ligado a sus personajes, incluso cuando no presentan señas claramente autobiográficas –aunque la dedicatoria de “Joselolo” nos puede llevar a pensar que la anécdota está inspirada en hechos verídicos-. Frente a esto, no resulta extraño que una voz rememorativa, como la que encontramos en *Una mujer por siempre jamás*, lleve a pensar al lector que los cuentos poseen cierto carácter autobiográfico.

No sorprende, en otras palabras, la facilidad con la cual asociamos el narrador homodiegético de la mayoría de los relatos de este libro con su creador. Sin embargo, y como dijimos previamente, el acento de la autoficción recae sobre los mecanismos que ficcionalizan al “yo”. Por esto, debemos ir más allá de estas referencias, entre autobiográficas y ficcionales, y concentrarnos en los textos.

Desde esta óptica, nos interesa el análisis que desarrolla Alarcón (2009). Partiendo de los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) de Roland Barthes, este estudioso se centra en el tema del libro, el amor, y en cómo este se relaciona con la voz rememorativa que narra (pp. 12-13). Señala que se despliega una narración que imita al discurso autobiográfico, pero que, al implementarlo en un texto ficticio, lo cuestiona: “el *pacto autobiográfico* del que habla Pozuelo Yvancos entra en crisis pues, teniendo que ser real, es tamizado por la ficción” (p. 16).

Para Alarcón, el segundo elemento clave del libro es la risa, que agrega un nuevo matiz al discurso: “Infante, de este modo, consigue ver el amor desde una nueva perspectiva. No deja de reconocer los valores tradicionales [...], pero sí

<sup>5</sup> Tomamos este término de Meizoz (2007). Con la noción de “postura literaria” se apunta al *ethos* del autor: a la retórica producida por lo que podríamos llamar su forma de vida, o, por lo menos, la que proyecta en el campo. La tesis de Meizoz es que este tipo de posicionamientos, que incluyen cuestiones tanto actitudinales como discursivas, siempre han estado presentes en el arte y la literatura.

los degrada, les quita importancia, para generar un nuevo modo de manejarse en el discurso amoroso” (p. 22). Este “quitar importancia” no debe entenderse de forma peyorativa. Alarcón apunta, en cambio, a una restitución del sentido. Cuando habla de “degradar” como una vía para generar nuevos sentidos parece apuntar a una noción similar al rebajamiento carnalesco de Bajtín (2005)<sup>6</sup>.

Si bien consideramos este análisis acertado, nos parece que pasa por alto un elemento esencial para entender tanto la risa como el amor en los relatos de Infante: la metafictionalidad. Aunque se hace a través de una metafiction cubierta —cuya autoconsciencia está internalizada en la estructura y, por lo tanto, no es explícita<sup>7</sup>—, en *Una mujer por siempre jamás* se construye una autorreflexividad que se hace tangible cuando nos enteramos de que el narrador es un escritor que reflexiona sobre su vida y su labor literaria. Este es el centro del mecanismo de ficcionalización: el “yo” del narrador, que refleja al autor, existe en la medida en que se escribe. Como veremos más adelante, esta escritura se interpela a sí misma. En otras palabras, el texto se reconoce como producto artificial, poniendo en entredicho la supuesta honestidad del discurso autobiográfico y llevándolo, para decirlo con Alarcón, a un punto de crisis.

<sup>6</sup> Sobre esta forma de rebajamiento, afirma Bajtín (2005): “De este modo, la negación y la aniquilación del objeto son ante todo su permutación en el espacio, su modificación. La nada del objeto es su otra cara, su reverso. Y este reverso, o lado bajo, adquiere una coloración temporal, es entendido como el pasado, como lo antiguo, como lo no-presente. El objeto aniquilado parece permanecer en el mundo, pero con una nueva forma de existencia en el espacio y en el tiempo; se convierte, en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar” (p. 370).

<sup>7</sup> Usamos el término metafiction según lo define Hutcheon (2013): “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction –that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” “‘Metafiction’, como ha sido llamada, es ficción sobre ficción –esto es, ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia narratividad y/o identidad lingüística’ (p. 1) [T. Edt.]. De este mismo análisis tomamos la noción de “metafiction cubierta”: “Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the ‘fiction’. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious” ‘Las formas manifiestas de narcisismo están presentes en textos en los que la autoconsciencia y la autorreflexión son claramente evidentes, generalmente explícitamente tematizadas o incluso alegorizadas dentro de la “ficción”. En su forma encubierta, sin embargo, este proceso sería estructuralizado, internalizado, actualizado. Tal texto sería, de hecho, autorreflexivo, pero no necesariamente autoconsciente’(p. 23). [T. Edt.]’

### 3. LOS CUENTOS

Centrémonos ahora en los cuentos. Aunque hablemos de volumen de relatos, no podemos perder de vista que Infante (2009), sin dejar de reconocer la autonomía de cada texto, se refiere en su análisis introductorio a “una suerte de novela fragmentada” (p. XI). Esto se debe a que la mayoría de las anécdotas comparten un universo ficcional, así como un mismo narrador homodiegético. Este personaje, al contar sus devenires amorosos, articula lo que Sandoval (2012) denomina una “gramática de las relaciones de parejas” (p. 22). Sin duda, esto complementa el discurso pseudo-autobiográfico y metaficcional, pues otorga una coherencia interna a los textos.

Además de la presencia de un narrador común, el cosmos que habitan los personajes se explicita a través de referencias intertextuales entre los distintos relatos. Por ejemplo, en “Gracias Gallego” se menciona a la “sabelotodo”, protagonista del tercer cuento, “Claudia hablaba de André Bretón” (Infante, 2012, p. 55); en “Un busto en medio de la nada”, el narrador habla de la mujer que protagoniza “La letra de Millie” (Infante, 2012b, p. 75)<sup>8</sup>. Se aumenta así el carácter autorreflexivo: cosmos ficcional y voz narrativa permanecen vinculados en casi todos los relatos, y este nexo es parte esencial de la autoescritura que

---

<sup>8</sup> Los relatos que más claramente se entrecruzan y que, por lo tanto, complementan el carácter autobiográfico son: “Gracias Gallegos”, “Un busto en medio de la nada”, “Claudia hablaba de André Bretón”, “Ella vino para matarme” y “La letra de Millie”. Por otro lado, “Milanesas de Pollo” y “Una mujer por siempre jamás”, aunque nunca explicitan una relación con otras anécdotas, sí presentan un narrador que podemos asociar a la voz aparentemente autobiográfica de los primeros textos. Por último, “Díptico para Tidinha” parece quedar excluido de este entrecruzamiento, aunque su narrador no deja de mostrar cierto carácter análogo con los demás. Sobre esto, afirma Infante: “El macrotexto que sintetiza los efectos de la pasión amorosa en el plano semántico, se materializa en el plano formal sobre una suerte de contrapunto temporal organizado por el narrador oculto, implícito. Así, el ímpetu del novísimo personaje-narrador de la primera historia, ‘Gracias Gallegos’, se convierte en reflexión en el personaje maduro y reposado de la segunda: ‘Un busto en medio de la nada’. Vuelve el amante inexperto en ‘Claudia hablaba de André Breton’, la tercera historia, y desaparece en la cuarta: ‘Ella vino a matarme’, emitida por la voz resignada del adulto que adquiere matices irónicos y burlescos en ‘Milanesas de pollo’, la quinta historia. La rememoración y el tono pausado se incrementan en la vejez: ‘Díptico para Tidinha’, la sexta, se combina con la voz reflexiva que evalúa la pasión en la séptima historia: ‘La letra de Millie’. La octava y última historia: ‘Una mujer por siempre jamás’ –la primera por orden de producción- la emite un amante medio cuya educación sentimental le permite alternar acción y reflexión” (2009, pp. IX-X).



realiza el personaje que reproduce al autor en la diégesis. En consecuencia, estos diálogos intertextuales que configuran el volumen sostienen la autorreflexividad del mismo.

En “Gracias Gallego”, primer relato del libro, estos elementos —el tema del amor, la voz rememorativa, la risa que señala Alarcón y la metaficcionalidad— confluyen de manera ejemplar. Como texto inicial, es un punto clave en la lectura, traza las líneas que se recorrerán a lo largo del libro. En consecuencia, no debe extrañarnos que, ya en las primeras líneas, Infante sintetice las cuestiones que hemos revisado:

Rómulo Gallegos me brindó la primera novia definitiva. Cuando la conocí en la casa del maestro [Rómulo Gallegos] jamás imaginé acceder a su belleza de tan rara competencia y, mucho menos, asegurar mi Doña Bárbara particular al casarme con ella tres años después (2012a: 51).

Se conjuran los dos elementos centrales del relato: la iniciación literaria y el punto definitivo de la vida amorosa del narrador. El primero se desarrolla en el taller que se llevará a cabo en la casa del autor de *Doña Bárbara* (1929). El segundo ocurre cuando, en esta clase, entre el grupo de amigos que forman los asistentes, aparece la mujer que será la “novia definitiva” del personaje. Como podemos ver en este fragmento, estos dos elementos no están aislados. Por el contrario, en el discurso narrativo, poseen una conexión ineludible.

En este diálogo entre iniciación en la escritura y en la vida amorosa, la tradición literaria, encarnada en la figura de Gallegos, sirve como elemento aglutinante. Para empezar, el escritor de Caracas es más que un autor del canon venezolano. A lo largo del cuento, será perfilado no solo como figura modélica, también como una suerte de padre literario. Existen distintos pasajes a través de los cuales se dibuja este perfil. El protagonista se refiere a Gallegos como el “maestro” (Infante, 2012a, p. 51). Asimismo, establece cierta relación al señalar que “el joven Gallegos” iba a visitar a su novia en un barrio del sur donde él, el narrador, ha vivido (2012a, p. 51). Por último, no podemos dejar de citar esta escena en la cual se describe el regreso al taller tras los fines de semana de fiesta: “Con el único que sentía vergüenza era con Don Rómulo, que reprobaba mis recientes barrancos desde el retrato más grande con su rostro de maestro severo y puntual guía de juventudes” (2012a, p. 54). En el fragmento, Gallegos es un modelo moral absoluto que juzga la vida disoluta del narrador, como un padre que le recrimina con la mirada sus “barrancos”.

Por otro lado, volviendo al fragmento que abre el cuento, la vida matrimonial es descrita irónicamente haciendo referencia a *Doña Bárbara*. Con esta referencia, el texto se reconoce deudor de una tradición y nos recuerda que cualquier discurso literario, aunque aparentemente íntimo y biográfico (como señala Alarcón sobre estos cuentos), se construye a partir de referentes transtextuales (Genett, 1989). Esto se hace explícito pues la vida del protagonista no solo deviene escritura, también adquiere sentido a través de la tradición. En este caso, en la analogía entre la “novia definitiva” y el personaje de la novela de Gallegos.

Sacar esta conclusión de un fragmento tan puntual puede resultar arbitrario. Sin embargo, esta dialéctica entre escritura y amor se ve reproducida en otros episodios. Por ejemplo, el final de la relación de uno de los personajes se traduce en un metatexto: “No lloró. En su lugar escribió un texto largo y triste sobre un transatlántico. Un relato creado para ir rellenando la ausencia: un barco vacío desapareciendo lentamente a la luz del día” (2012a, p. 57). En este caso, la vida deviene ficción o, para ser precisos, la vida ficticia de un personaje deviene en texto metaficticio.

Este relato intradieгético funciona como una *mise en abyme* que reproduce la diégesis de “Gracias Gallegos”, porque el mayor exponente de este proceso de ficcionalización de la vida es, lo descubrimos en la conclusión, el texto que estamos leyendo. Cierra, el narrador, completando el círculo que abrió al iniciar. Se casa con su “novia definitiva” y se sienta “a escribir [...] para saldar la deuda con el coordinador [del taller] y agradecerle el favor a Don Rómulo” (2012a, p. 71).

Como podemos ver, no es casual que el narrador constantemente nos recuerde la presencia de Gallegos. Toda escritura empieza por la lectura. La ficcionalización del “yo”, que se estructura como un discurso amoroso, rememorativo e impregnado de ironía<sup>9</sup>, no solo es deudora del coordinador que inicia al personaje en la labor escritural, también lo es de la tradición literaria que lo precede. Dicho de otro modo, Gallegos no solo le proporciona al protagonista su primer romance serio al brindar la casa donde se reúne el taller literario. En tanto que figura del canon venezolano, es parte del espacio que posibilita la aparición de este nuevo discurso.

---

<sup>9</sup> Para una definición del concepto de ironía, se puede revisar el trabajo de Hutcheon (1994).

Bajo la luz de estas reflexiones, y del fragmento que cierra “Gracias Gallegos”, otros episodios cobran relevancia. En las primeras páginas, el protagonista afirma que necesita, para lograr el éxito amoroso tras un par de fracasos, asumir la postura de los grandes autores latinoamericanos:

En consecuencia, debí sacar fuerzas de mis exiguos apuntes y convertirme en personaje, limpiar un poco mi expediente de antihéroe –mi hoja de servicios ficticios como pedía Garmendia el viejo- y adoptar aires de escritor imitando a los del *boom* que aparecen en los libros de texto de Lengua y Literatura adaptados a los programas de bachillerato: uno, cara de aburrido desolado o profundo; dos, mano sosteniendo la mandíbula y tres, mostrar solo medio cuerpo: cabeza y tronco, cero extremidades inferiores, solo la parte alta del cuerpo donde acaso reside el genio del autor y en verdad qué otra cosa puede interesar de él sino la cabeza, las manos y el texto y este no lo escribe con el corazón, el sexo o los pies [...] pero eso le corresponde al hombre y hombre ya era, de modo que me faltaba ser escritor y a eso iba con mi estampa tipo carnet, mi aburrimiento crónico, mi angustia impostada, mi profundidad superficial, mi soledad real y unas ganas inmensas de levantarme a alguien ( 2012a, p. 53).

Aunque la cita puede resultar larga, no podemos cerrar la lectura de “Gracias Gallegos” sin analizar este pasaje que sintetiza lo que hemos dicho arriba. Para empezar, el narrador confiesa que debe devenir en personaje – como, de hecho, hace al ser el protagonista de su relato pseudo-autobiográfico-. Por otro lado, el pasaje ironiza sobre la forma en que los jóvenes escritores imitan, de forma superficial, a las grandes figuras que los precedieron.

Asimismo, también se percibe la ironía en torno a la imagen estereotípica de los autores, completamente asexuada en los retratos del libro de castellano, que el protagonista quiere asumir para “levantarse” a alguien. En otras palabras, para lograr tener relaciones sexuales con alguna compañera del taller. En esta contradicción se encuentra la potencia irónica del fragmento, ironía que se proyecta hacia el resto del relato en el que la iniciación en la escritura está ligada a la vida sexual y amorosa de los personajes.

No todos los cuentos se enfocan de manera tan prominente en la conjunción de la vida y la literatura como “Gracias Gallegos”. Sin embargo, esta forma de metaficcionalidad siempre está presente, aunque en distintas modalidades. En “Claudia hablaba de André Bretón”, la afinidad vida-literatura es representada a través de la formación académica. El acento está puesto sobre la lectura y la escritura no aparece explícitamente. El narrador cuenta sus días en la escuela

de Letras de la Universidad Central de Venezuela, donde conoció y tuvo un romance con Claudia, una alumna sabelotodo que no deja de pensar en literatura. El personaje femenino se caracteriza por sus obsesivas lecturas y sus imposturas literarias. Estas llegan al límite el día que Julio Cortazar visita el auditorio de la universidad y ella lo confronta disfrazada de la Maga, el famoso personaje de *Rayuela* (1963), mientras los demás asistentes la abucheaban (Infante, 2012c, pp. 81-82).

Como parte de su excentricidad, Claudia exige a sus amantes ser cultos y bien leídos. El narrador establece un vínculo entre estudios literarios y seducción:

A ella no se la amaba, se la cursaba. *That is the cuestión*. Sus armas cognoscitivas deslumbraban al incauto que advertía sus limitaciones, generalmente, al final del semestre, al presentar por suficiencia sexo I, II y III en la calle de los hoteles de Sábana Grande [...]. Al pasante se le exigía la pericia de un escultor para moldear senos, caderas y trasero sobre las planicies originales (Infante, 2012c, pp. 80-81).

Continuando el juego irónico, cuando el personaje empieza a involucrarse con “la sabelotodo”, recibirá del Camarada Alfredo, ex amante de Claudia, la lista de libros que debe leer para aprobar el curso (2012c, p. 88). El discurso se construye estableciendo una relación entre el estudio de la literatura y el romance, en este caso frustrado, del protagonista. Repitiendo una estructura similar a la que apreciamos en “Gracias Gallegos”, la tradición literaria es la que posibilita la relación amorosa, aunque en este caso la relación es explícita: conocer la tradición es un requerimiento del personaje femenino.

Como señala Alarcón, la risa es un elemento clave dentro del libro y lo podemos ver en los dos cuentos que hemos analizado. Sin embargo, esto no impide que existan relatos en los cuales desaparezca. Algo natural si recordamos que Infante explora las distintas facetas del amor. En “Ella vino para matarme”, se narra el final de la relación que inició en “Gracias Gallegos”. El nexo entre ambos textos es explicitado cuando el protagonista, al mirar a su ex pareja, recuerda los días en que eran “tan, pero tan locos que [se reunían] en un manicomio” (2012d, p. 94). La frase señala a las fiestas descritas en el primer cuento del libro, algunas de las cuales ocurrían en un sanatorio (2012a, pp. 58-59). El matrimonio ha llegado a su final después de que el personaje fuera descubierto siendo infiel. A la ya compleja situación, debemos sumar que la esposa atravesaba el proceso de una difícil enfermedad. La risa, como es de esperarse, no tiene lugar en esta anécdota.

Sin embargo, la escritura sigue estando presente: “La espera me condujo a jugar con las teclas, a contemplar por última vez el abecedario aprendido tantos años atrás y, en lugar de redactar una carta, preferí escribir cosas sin sentido” (2012d, p. 93). En contraste con “Gracias Gallegos”, la redacción no coincide con la diégesis. Aparece, en cambio, como una mención intradiegética que señala la imposibilidad de escribir frente al nuevo panorama. La autoconsciencia vuelve a ser esencial, sobre todo cuando consideramos el diálogo que se establece con el primer relato. Si antes la voz narrativa construía la historia a partir de los recuerdos y daba por cumplida su labor en la conclusión, ahora es incapaz de dar forma al discurso en tanto que el mundo parece haber perdido sentido.

Frente a esta incapacidad de narrar, cobra relevancia un comentario en “La letra de Millie”. Aunque, en un primer momento, el cuento parece narrado por una voz heterodiegética, eventualmente el narrador aparece en escena y explica cómo escuchó la anécdota:

Gracias a mi médico me enteré de lo anterior [lo que se ha narrado hasta este punto]. Felipe tejera fue dejando la historia en cada ronda como quien olvida pequeñas pertenencias a su paso. A cambio yo solo podía darle lástima: por tercera vez había ingresado al hospital con el hígado destrozado. Mi rehabilitación progresaba con el cuento y ambos sabíamos, sin llegar a reconocerlo, que la terapia también iba dirigida a reactivar mi viejo hábito de narrar (2012g, pp. 131-132).

No existen señas que nos permitan afirmar que el alcoholismo del personaje es consecuencia de la crisis retratada en “Ella vino a matarme”. Lo que sí podemos apreciar es la relación entre esta voz narrativa y las que hemos visto en los otros relatos –relación que el mismo Infante señala (2009, p. X)–. Por lo tanto, la referencia a la actividad de narrar, como parte de la rehabilitación del personaje, enlaza con los demás comentarios metaficcionales que encontramos en *Una mujer por siempre jamás* y contrasta particularmente con la impotencia narrativa que vimos en “Ella vino para matarme”.

Más allá, y más importante para nuestro análisis, resulta el carácter autorreflexivo de este fragmento. El narrador explica el origen de la anécdota e, indirectamente, señala las intenciones que lo han llevado a transformarla en texto –es parte tácita de su rehabilitación–. Esta intención es ficticia o, por lo menos, se nos presenta dentro de la ficción (comprobar su veracidad es imposible e irrelevante). Pero esto no reduce la fuerza especular del fragmento: es un auto-comentario que nos recuerda que detrás de toda narración hay una persona con unas intenciones ajenas a la historia.

Si bien la autoconsciencia textual se sostiene, vemos cómo se hace menos prominente. Mientras que “Gracias Gallego” se construye sobre su autorreflexividad, en los otros relatos que hemos revisado está limitada a fragmentos puntuales. Esto se reduce todavía más en los demás textos –esta es la razón por la cual no nos adentraremos en su lectura -. Sin embargo, en los ejemplos analizados podemos apreciar cómo los elementos que señalamos al iniciar, en especial la metaficcionalidad, son la clave de la lectura de *Una mujer por siempre jamás*.

#### 4. LA MODALIDAD ESPECULAR DE LA AUTOFICCIÓN: UNA CONCLUSIÓN

Antes de cerrar, debemos volver sobre la autoficción. Ya en el análisis que realiza el propio Ángel Gustavo Infante se hace tangible por qué podíamos hacer una lectura de sus relatos desde la propuesta autobiográfica de Colonna: con algunas excepciones, los textos que conforman *Una mujer por siempre jamás* se centran en un personaje que narra en primera persona sus desventuras amorosas; estas narraciones poseen cierto carácter autobiográfico que podemos identificar a través de elementos intradieгéticos, intertextuales y paratextuales (Genette, 1987). Sin embargo, aunque hemos visto el carácter marcadamente autorreflexivo de los relatos, todavía no hemos argumentado cómo entra el libro en la modalidad especular de la autoficción.

La clave está en la autoconsciencia que muestran los cuentos. Esta se logra a través de un personaje que refleja, dentro de las diégesis, la figura del autor. Para Colonna, la especularidad autoficticia se despliega a través de dos mecanismos metaficcionales: la *mise en abyme* y la metalepsis. *Una mujer por siempre jamás* no muestra ejemplos evidentes de estos, más allá de algunos pasajes –por ejemplo, el relato del naufragio del transatlántico en “Gracias Gallegos”-. Esta es la razón por la cual insistimos en el carácter cubierto de la metaficción, porque los relatos internalizan las estrategias que le otorgan un carácter especular. El narrador, en tanto que señala la figura autorial, es una *mise en abyme* de la enunciación, del proceso de producción del texto. En otras palabras, es un elemento metaficticio que refleja al productor y a la producción del texto. Consecuentemente, su figura posee un carácter metaléptico: es capaz de sobrepasar los límites ontológicos de la ficción, para decirlo con Colonna (2004, p. 127). Aunque es un ente ficticio, este personaje pareciera proyectarse hacia el mundo fuera de la diégesis. Frente a algunos episodios, el lector vacila y puede inclinarse a pensar que está frente a una persona real que se ha sumergido en la ficción.

En resumen, el narrador y protagonista de los relatos es un elemento especular. Es un espejo que refleja, dentro del texto, la figura del autor y, al hacerlo, reflexiona sobre la labor literaria y sus implicaciones.

De esta manera, la “segunda edad” de Infante, a pesar de que no lleva la experimentación al extremo que alcanzó en sus libros anteriores, sí construye una propuesta narrativa compleja que brilla, no solo por su calidad literaria, sino por su capacidad de desplegar estructuras autoficticias que interpelan tanto a los discursos tradicionales del amor y la memoria, como a quien lee *Una mujer por siempre jamás*.

## REFERENCIAS

- Alberca, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Alarcón, V. (2009). Recordar y reír: el discurso amoroso de *Una mujer por siempre jamás*. *Investigaciones Librerías*, I (17) (enero-diciembre 2009), 11-25.
- Barthes, R. (2004). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En Casas, A. (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Madrid: Arco/Libros.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam.
- Cortazar, J. (2008). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographie et autofiction*. París: Seuil.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. París: Seuils.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (2006). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Barcelona, España: Reverso.
- Hutcheon, L. (2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Nueva York y Londres: Methuen.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's Edge*. Nueva York y Londres: Routledge.

- Infante, A. G. (1986). *Cerrícolas*. Caracas, Fundarte.
- Infante, A. G. (2009). Introducción. Una mujer por siempre jamás en la frontera autobiográfica. En Infante, A. I., *Una mujer por siempre jamás*. Trabajo de ascenso no publicado, Universidad Central de Venezuela, I-XVI.
- Infante, A. G. (2012a). Gracias Gallegos. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 51-71). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012b). Un busto en medio de la nada. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 73-77). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012c). Claudia hablaba de André Bretón. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 79-91). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012d). Ella vino a matarme. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 93-99). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012e). Milanesa de pollo. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 101-111). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012f). Díptico para Tídirha. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 113-128). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012g). La letra de Millie. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 129-140). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012h). Una mujer por siempre jamás. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 141-153). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012i). Yo soy la rumba. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 269-422). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Infante, A. G. (2012j). Joselolo. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 255-268). Caracas, Editorial Equinoccio.
- Meizoz, J. (2007). *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Éditions Slatkine.
- Sandoval, C. (2012). Las edades de una escritura. En Infante, A. G., *Todos vuelven* (pp. 11-28). Caracas, Editorial Equinoccio.