

METAFICTION ON TWITTER: LOS MIL TRINOS Y UN TRINO BY HECTOR ABAD

PAULO VERDÍN

ORCID.ORG/0000-0002-0203-1180

Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de los Valles

cesar.verdin@academicos.udg.mx

Abstract: *The purpose of this article is to analyze the metafictional aspects of Colombian author Hector Abad's project to write a novel on twitter: Los mil trinos y un trino (2010a). The study of the metafiction consisted on identifying and explaining the literary tropes that made it possible for the author to generate a self-referential type of fiction. The elements examined included intertextuality, author and narrator categories, metalepsis and the construction processes of a novel explained by the narrative project itself. The results of the analysis were that the use of metafiction was not only limited to the different diegetic planes, but in terms of co-references, it also alluded to the external world: the users who interact with their accounts, the digital platform and, in general, the virtual environment that became part of this mode of writing.*

KEYWORDS: AUTHOR; HYPERTEXT; METALEPSIS; NARRATOR; NOVEL; TWITTERATURE

RECEPTION: 11/05/2023

ACCEPTANCE: 10/10/2023

LA METAFICCIÓN EN TWITTER: *LOS MIL TRINOS* Y *UN TRINO* DE HÉCTOR ABAD*

PAULO VERDÍN

ORCID.ORG/0000-0002-0203-1180

Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de los Valles

cesar.verdin@academicos.udg.mx

Resumen: El propósito de este artículo es analizar los aspectos metaficcionales del proyecto novelístico en Twitter,** *Los mil trinos y un trino* (2010a), del escritor colombiano Héctor Abad. El estudio de la metaficción consistió en identificar y explicar los recursos literarios que permitieron al autor generar una ficción de tipo autorreferencial. Los elementos que se examinaron fueron: la intertextualidad, las categorías *autor* y *narrador*, la metalepsis y los procesos de construcción de una novela explicados por el propio proyecto narrativo. Los resultados del análisis fueron que el empleo de la metaficción no sólo se limita a los distintos planos diegéticos, sino que, en términos de correferencias, alude también al mundo externo: los usuarios que interactúan con sus cuentas, la plataforma digital y, en general, el entorno virtual, los cuales se convierten en parte de este tipo de escritura.

PALABRAS CLAVE: AUTOR; HIPERTEXTO; METALEPSIS; NARRADOR; NOVELA; TUITERATURA

RECEPCIÓN: 11/05/2023

ACEPTACIÓN: 10/10/2023

* Este artículo está basado en mi tesis doctoral, titulada: *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento*, dirigida por el Dr. Jorge Martín Gómez Bocanegra.

** Desde julio de 2023 dejó de llamarse Twitter, ahora se conoce como X. El rediseño de la marca ha implicado también cambios en la terminología, por ejemplo, los tuits han cambiado de nombre a posts.

LOS MIL TRINOS Y UN TRINO: UN PROYECTO NOVELÍSTICO EN TWITTER

Este artículo tiene como objetivo analizar los recursos literarios que se utilizan para generar una narrativa de tipo metaficcional en la plataforma Twitter. La obra que se utiliza como objeto de estudio para este propósito es el proyecto novelístico *Los mil trinos y un trino* (2010a), que pertenece al escritor y periodista de origen colombiano Héctor Abad, un autor reconocido actualmente como uno de los escritores más importantes de la literatura contemporánea colombiana.

Los mil trinos y un trino (2010a) es una novela inconclusa escrita en una cuenta de mensajería pública e instantánea de contenidos breves, ubicada en la red social conocida como Twitter.¹ El proyecto quedó almacenado en la cuenta @AbadFaciolince. Su escritura inició el 20 de julio de 2012 y el último tuit escrito fue el 25 de marzo de 2014. La novela fue pensada por Héctor Abad como un proyecto de carácter temporal que consistía en la publicación de un tuit diario hasta alcanzar los 1 001, pero el objetivo inicial no se cumplió y quedó conformada tan sólo con 268 tuits. La obra se vincula con una cuenta secundaria, @MartinTuits (Abad, 2013),² también en Twitter, relativa a uno de los protagonistas de la novela, Martín Múnera.

La plataforma virtual tiene como una de sus características esenciales un modelo comunicativo que se desarrolla en un entorno hipertextual (Orihue-la, 2011). Así, la concepción del autor fue desde un inicio pensar, crear y desarrollar la obra en este ambiente. Es decir, en el caso concreto no se trata —usando los términos de Borrás— de “literatura digitalizada” (literatura impresa llevada a la pantalla), sino de “literatura digital”, “que nace y se crea mediante procedimientos electrónicos para ser leída y consumida también

¹ Héctor Abad se ha referido también a su escritura en la cuenta digital como un borrador: “Porque en este caso escribo el borrador en público, no corrijo lo que voy haciendo. En general, no hago un borrador de lo que pienso escribir mañana: es espontáneo, pongo lo que va saliendo, y quedan incluso los errores. En Twitter, además, no se puede volver atrás, y la novela va en orden, hay que empezarla a leer en lo que escribí hace más de cien días o cien tuits” (Abad en Rozo, 2013).

² El autor crea una especie de *alter ego* a través de la creación de otra cuenta en Twitter con el nombre del protagonista de la novela, Martín Múnera: @MartinTuits (Abad, 2013). En la *time line* se pueden apreciar siete escasos tuits publicados por el personaje y otros pocos retuits con opiniones de los lectores.

en este medio, de modo que la condiciona tanto en su creación como en su recepción” (Borrás en Mendoza, 2012: 14).

Los antecedentes del hipertexto se remontan a Ted Nelson, quien acuñó el término en 1965, y al ingeniero Vannevar Bush, quien en 1945 concibió la idea de una máquina cuyo modelo organizativo de la información funcionaba de manera asociativa; a esta máquina la designó con el nombre de Memex (Lamarca Lapuente, 2018). Desde entonces, el hipertexto digital ha sido ampliamente estudiado en el mundo académico, y teóricos como George Landow, Joyce y Jay David Bolter han defendido su aplicación dentro de la esfera de las humanidades. Ted Nelson asociaba el término al texto electrónico, pero, por ejemplo, Landow va más allá y ofrece una definición más precisa de lo que se debe entender por hipertexto: “Una tecnología informática que consiste en bloques individuales, las lexias, con enlaces electrónicos que los enlazan entre ellos, presenta muchos puntos en común con la teoría literaria y crítica más reciente” (1997: 17).

Además, Landow (1995) lo identifica como un texto disperso que contiene una serie de características específicas: aleatoriedad, pérdida de control del autor sobre él mismo, atomización de componentes, carácter dinámico (en el sentido de que puede ser actualizado, corregido o modificado), disponibilidad para el usuario para trazar un trayecto de lectura, asociación y dispersión con otros textos. Asimismo, señala que la “materia hipertextual, [...] por definición es abierta, expansible e incompleta” (Landow, 1995: 81). Esta perspectiva recuerda la concepción teórica del semiólogo italiano Umberto Eco (1992) sobre la “obra abierta”.

Otra definición de *hipertexto* es la dada por la investigadora Susana Pajares Tosca, quien lo considera “una estructura de base informática para organizar la información que hace posible la conexión electrónica de unidades textuales a través de enlaces dentro de un mismo documento o con documentos externos” (citada en Piscitelli, 2008: 2). Alejandro Piscitelli (2008) resume la definición en una fórmula con carácter operacional del siguiente modo: “Hipertexto = Texto electrónico (Nodos) + Enlaces”. En el caso específico de Twitter, José Luis Orihuela (2011) explica el carácter hipertextual del medio como “un entorno de lectoescritura en el que cada mensaje contiene enlaces por defecto (el usuario y el enlace permanente del mensaje) y donde el uso del símbolo @ (arroba) y del signo # (numeral) generan enlaces de manera automática”.

Por su parte, y de forma más particular, Carla Raguseo describe el entorno hipertextual de la red social de la siguiente manera:

Twitter, tanto como red social o como plataforma de microblogging, implica otras formas de producción, recepción y circulación de la palabra. La primera relación que encuentro es la de la interfaz de escritura que en sí misma sugiere la publicación de un texto muy breve, limitado a 140 caracteres, y una presentación fragmentada en un flujo de información. Asimismo, la publicación en este tipo de entorno requiere de ciertas estrategias como el uso de “hashtags” o “etiquetas” para poder filtrar y canalizar su circulación en las redes y poder establecer conexiones. (Raguseo en *Plesiosaurio*, 2014: 154 y 155)

Así, en este ambiente virtual surgen diversas manifestaciones de carácter literario, donde los propios escritores comienzan a identificar su producción escrita con diversos neologismos. Uno de los más conocidos es el de *tuitera-tura*, una palabra formada a partir de los vocablos *tuit* y *literatura*. El escritor mexicano Alberto Chimal estudia al término y lo define como un fenómeno que describe “un momento o una etapa del desarrollo temprano de la escritura digital, en el que las nuevas tecnologías disponibles permiten justamente una nueva explosión de formas de escritura” (2014: 158). Además, señala una serie de características que particularizan a la tuitera-tura: la escritura y la lectura comunales; la interacción instantánea y diversa; la mutación de géneros pre-existentes; la aparición de prácticas nuevas, y la erosión de los conceptos *texto definitivo* y *permanencia*. Aunque, como bien apunta Paulo A. Gatica Cote, algunas de estas características “podrían extrapolarse al espectro completo de toda la creación digital, aunque con algunas precisiones” (2020: 8).

Un término similar utiliza Francys Zambrano Yáñez (2015) para estudiar este fenómeno literario, al que sólo añade una palabra como complemento, con el fin de vincularlo con la narración. El concepto es *tuitera-tura narrativa*, una expresión que el investigador relaciona de forma específica con el género minificción. Por tal motivo, las características propias de este género, tales como la brevedad, la intertextualidad, el carácter proteico, la parodia y la ironía están presentes en los tuits con carácter literario. En sus conclusiones, el investigador termina vislumbrando a Twitter como una plataforma en consolidación literaria.

Por otro lado, existen también investigaciones que han puesto el foco en la narrativa de larga extensión. Un caso particular es el de la investigadora Concepción Torres Begines (2015), quien ha estudiado el fenómeno de la novela en Twitter. En su análisis realiza una taxonomía que agrupa a la producción novelística en tres categorías: las que “han surgido de la recopilación de tuits a lo largo del tiempo”; las “escritas en papel que se han convertido en tuits”, y, finalmente, las “que se han escrito directamente para la red social, siendo este su formato primigenio” (2015: 211). Dentro de este último grupo, además, se distinguen obras de carácter individual y colectivo.

Torres Begines clasifica el proyecto novelístico de Héctor Abad dentro de la primera categoría, referente a la recopilación de tuits a lo largo del tiempo:

Otros proyectos novelísticos se encuentran actualmente en periodo de creación, como la Tuitnovela del colombiano Héctor Abad Faciolince, quien el día que publicó su tuit número 1 000 decidió comenzar una novela formada por 1 001 tuits, uno diario, publicados en su perfil @AbadFaciolince. El experimento está basado en el azar, ya que el ritmo impuesto de una entrada al día hace que muchas veces pierda el hilo. Además de los 140 caracteres, el autor añade en algunas ocasiones vídeos e imágenes, lo que enriquece la narración con referencias intertextuales dentro de la red. Según el cálculo hecho por uno de sus seguidores, la novela estará terminada para el 16 de abril de 2015, 1001 días después de haberla empezado. (2015: 211)

Sin embargo, esta clasificación no es del todo correcta, porque, si bien es cierto que la obra se escribió a lo largo del tiempo, también es verdad que la novela de Héctor Abad fue escrita especialmente para Twitter, y, por lo tanto, la plataforma constituye su formato primigenio. El mismo autor lo confirma cuando, en una entrevista, se le pregunta que si reuniría todos los tuits al terminarla para publicarla de forma impresa. A lo que el escritor colombiano contesta: “Creo que no, este es su elemento. Tal vez podría convertirse en un e-book corregido, ahí sí. Pero no sé. No creo que sea un experimento que vaya a salir muy bien. Es un juego que se agota en sí mismo” (Abad en Rozo, 2013). Además de esto, la novela presenta muchos elementos hipertextuales de carácter digital que difícilmente podrían trasladarse al papel, y también muestra cierto carácter colectivo, porque hay una participación mínima de los lectores en su construcción narrativa.

En la cronografía que hace Torres Begines de las obras que se escribieron directamente para Twitter se puede observar que otras novelas se publicaron en 2012, año en el que comienza la escritura de *Los mil trinos y un trino*. Por ejemplo, la novela policíaca de Elliot Holt, en la cuenta @ElliotHolt, con el título de *Evidence*, en la que utilizó otras tres cuentas para construir la historia, y la novela *Black Box*, de la ganadora del Pulitzer en 2011, Jennifer Egan, publicada a través de la cuenta del Departamento de Ficción de *The New Yorker* @NYerFiction. Cabe mencionar que, un año antes, el escritor mexicano Mauricio Montiel Figueiras comenzó su novela de *folletuit*, titulada *El hombre de tweed* en @Elhombredetweed. Sin embargo, el comienzo de la novela en Twitter se retrotrae a julio de 2009, con la publicación de *Gatubellísima*, del autor venezolano Luis Alejandro Ordóñez, en la cuenta @laosven (Begines, 2015).

Héctor Abad no escapa de este influjo innovador que propicia la plataforma en lo que respecta a la publicación de ciertos contenidos literarios y, en el apartado biográfico de la cuenta de Twitter en la que se encuentra almacenada la obra (Abad, 2010a), especifica que se trata de una *noveleta* (un género definido por la longitud y que cabalga entre el cuento y la novela),³ pero tiene el cuidado de añadirle un complemento novedoso, la palabra *tuits*: “Noveleta por tuits”.⁴ También agrega, posterior a la marca genérica, una leyenda en inglés que dice: “*A tweet a day keeps literature away*” (Abad, 2010a). La frase —inquietante porque habla de mantener lejos a la literatura— resulta contradictoria, puesto que, por un lado, la obra está conectada a una tradición genérica literaria, pero, por el otro, parece negarle ese carácter al estar escrita en Twitter.

En este sentido, Ramírez Gröbli —con base en los estudios efectuados por Dhondt, Capote y Quesada en torno a la producción literaria del autor colombiano— ha manifestado que “la ambigüedad y la contradicción son dos características que están presentes [en su obra] reiterativamente”. Incluso, menciona que “es el mismo escritor quien las reconoce como estrategias a través de las cuales establece una relación con las cambiantes realidades” (2021: 316).

³ El autor también ha denominado a la obra “novela corta” (Abad en Rozo, 2013).

⁴ En el contexto introductorio de la entrevista que realiza el periodista Eduardo Rozo (2013), se utiliza el neologismo *tuitnovela* como marca genérica de la obra.

FIGURA 1. BIOGRAFÍA DE LA CUENTA DONDE SE ENCUENTRA ALMACENADA LA NOVELA



Fuente: Abad, 2010a.

En el caso específico, estas características se acentúan debido a que el autor siempre consideró la obra como un juego: “Me gusta jugar, pero no me gusta presumir de que estoy haciendo un juego muy bueno o muy interesante. Es un juego a secas. Sigo un precepto de don Antonio Machado: el arte es un juguete... y además no importa” (Abad en Rozo, 2013). Esta idea coincide plenamente con la de los investigadores Mario Tascón y Mar Abad: “Twitter es el mayor juego de palabras que ha existido jamás. Es el gimnasio de la mente y de la escritura, en el que la ortografía y la sintaxis son parte de las disciplinas con las que nos entrenamos cada día” (2011: 119). Es decir, es una plataforma concebida como centro de experimentación, laboratorio de escritura.

Por otra parte, es importante ubicar al autor dentro de la tipología de productores artístico-literarios que lleva a cabo Gatica Cote (2015) en su reflexión sobre el estatuto artístico y circulación de los productos culturales, como la literatura en Twitter. El autor identifica tres tipos: primero, el artista

legitimado *off-line*; segundo, el artista legitimado *off-line* y *on-line*, y tercero, las comunidades de *prosumidores* (productores y consumidores) *online*.

Con base en la tipología anterior y desde el punto de vista literario, Héctor Abad es un autor que encaja predominantemente en el primer criterio —es decir, como un artista legitimado *off-line*—porque casi toda su producción literaria está ubicada fuera de línea, en el mundo impreso. Dentro de su obra novelística se encuentran los siguientes títulos: *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000), *Angosta* (2003), *El olvido que seremos* (2006), *El amanecer de un marido* (2008), *La Oculta* (2014) y *Salvo mi corazón, todo está bien* (2022). El autor también ha cultivado otros géneros, como el ensayo y la poesía. Además, ha sido galardonado con diversos premios como el Nacional de Cuento de Colombia (1981), el Simón Bolívar de Periodismo de Opinión (1998), el Casa de América de Narrativa Innovadora (2000) y, en China, a la Mejor Novela Extranjera del Año, por *Angosta* (2000), por mencionar algunos.

Al revisar la trayectoria literaria de Héctor Abad, es notorio que la obra *Los mil trinos y un trino* figura como una excepción en su carrera. De hecho, *La Oculta*, novela que “narra una historia particular, la de la finca homónima —situada cerca de Jericó, en el departamento de Antioquia en el noreste de Colombia—, pero a la vez refleja la historia y trayectoria general del país colombino” (Fragero Guerra, 2018: 314), fue escrita mientras desarrollaba su proyecto novelístico en Twitter: “Trato de escribir una novela rural. Se llama *La Oculta* y el protagonista de ella es una finca que se llama así” (Abad en Rozo, 2013), dijo el autor en una entrevista a propósito de su tuitnovela, la que, por cierto, ya vislumbraba ciertos ecos de lo que posteriormente sería su publicación impresa.

Sin embargo, y pese a que casi la totalidad de su producción se encuentre ubicada en el mundo impreso, es preciso advertir que el escritor colombiano también puede ser catalogado como autor *on-line*, al menos en dos sentidos: primero, porque Héctor Abad maneja desde 2010 su cuenta personal de Twitter (@hectorabadf), donde se publicita en su faceta periodística, tal y como lo anuncia en la descripción de la biografía de su cuenta: “Escritor. Columnista de El Espectador. Editor” (Abad, 2010b), una cuenta que, a la fecha, tiene la enorme cantidad de 634 mil seguidores; segundo, porque la propia cuenta donde se encuentra hospedada la novela de *Los mil trinos y un trino* posee un gran porcentaje de seguidores, actualmente más de 20 mil.

FIGURA 2. BIOGRAFÍA DE LA CUENTA PERSONAL DEL AUTOR



Fuente: Abad, 2010b.

Lo anterior indica que el capital simbólico que le confieren sus publicaciones impresas no es el único determinante para legitimarlo dentro de la vía virtual, sino que también pesa bastante el número de seguidores. Gatica Cote explica estas vías de reconocimiento mediante las ideas del especialista en literatura digital Daniel Escandell y los sociólogos Pierre Bourdieu y Zygmunt Bauman:

En el caso concreto de la creación en Twitter, la presencia de un “nombre-marca” o “marcas yo” (Escandell, 2014: 109) es una de las principales vías de adquisición de reconocimiento. Si el yo “autorial” disfruta de suficiente capital simbólico, resultará más factible que sus contenidos cuenten con un alto nivel de atención; de esta manera, los mensajes serán leídos como un hecho diferenciado del resto desde su posicionamiento en el sistema literario. La autoridad no se cifra únicamente en el “capital de consagración” acumulado (Bourdieu, 1995: 224) en la esfera del libro, pues, según Bauman, “la autoridad sirve para engrosar las filas de los seguidores, pero en un mundo con objetivos inciertos

y crónicamente indeterminados, el número de seguidores es lo que define —y es— la autoridad” (2009: 73). (Gatica Cote, 2020: 3)

Por otro lado, y en cuanto a la obra, además del lenguaje escrito, *Los mil trinos y un trino* se apoya también en lenguaje de otros medios: imágenes, videos y páginas *web*. La información visual y auditiva que suministra es, en algunos casos, igual o más importante que la escrita. Tanto es así, que la obra rompe con la noción de *carácter individual*, puesto que la multitud de recursos utilizados de carácter multimedia (videos, imágenes, sonidos, otras cuentas) no son de la autoría del escritor y funcionan como textos o lexías que forman parte esencial de la historia, cuya caducidad o eliminación menoscaban su contenido.⁵ El investigador Isidro Moreno Sánchez califica estas producciones con el término de *hipermedia*, como sinónimo de multimedios interactivos, y explica que la diferencia entre las palabras *multimedia* e *hipermedia* estriba en que la primera designa “una suma de medios”, mientras que la segunda denota “una convergencia interactiva de medios” (2012: 21).

Como ya se ha comentado, la obra es un proyecto inacabado que el autor dejó de escribir el 25 de marzo de 2014. De cualquier manera, la cuenta no ha sido eliminada de la plataforma y no existe ninguna indicación textual del autor de que la novela haya finalizado. El silencio de todos estos años por parte de Abad parece indicar que la experiencia de escritura ha terminado, pero, al respecto, se pueden señalar las siguientes palabras de Piscitelli: “Los libros se terminan físicamente (aunque pueden continuar en otros volúmenes, que también se terminan físicamente). En cambio los hipertextos están eternamente abiertos” (2008: párr. 45). Esto indica que existe siempre la posibilidad de que el escritor pueda continuar en cualquier momento la obra mientras ésta exista en la plataforma como hipertexto.

METODOLOGÍA Y REFERENTES TEÓRICOS

El acercamiento al proyecto novelístico en Twitter se efectuó de manera preliminar a través del método de análisis hipertextual propuesto por la académica Pajares Tosca (2004). Esta propuesta de análisis surge a partir de las reflexiones

⁵ Algunos enlaces puestos en la obra ya han caducado.

que Landow (1997) plantea sobre la función del crítico en la época del hipertexto. El análisis de hipertextos bajo esta perspectiva consiste en implementar la observación de cuatro factores: material, humano, estructural y conceptual.

El primer factor involucra la revisión de elementos como sistema, soporte, lenguaje informático, modo de almacenamiento, lenguajes utilizados y factores espacio-temporales. El segundo toma en cuenta la autoría, si se trata de un individuo o una colectividad. Además, considera al lector en cuanto a su actividad hipertextual. El tercero se compone de elementos como el grado de apertura del hipertexto, la caracterización y el funcionamiento de los enlaces, la interfaz, la estructura y el grado de linealidad del hipertexto, el grado de terminación y la procedencia del contenido. Por último, el cuarto factor establece la división ficción/no ficción, género y propósito.

Pese a que este modelo de análisis permitió hacer una cartografía general de la obra en cuanto a sus características hipertextuales, también presentó algunas carencias y limitantes: la primera es que el modelo de Pajares Tosca surge en 2004, por lo que es anterior a la creación de Twitter, que se remonta a los primeros meses de 2006, cuando surge como un proyecto empresarial por parte de Jack Dorsey, Biz Stone y Evan Williams. Por tanto, el método no contempla algunas características propias de la red social.

Por lo anterior, el modelo de análisis hipertextual se complementó con el estudio que hizo a profundidad Orihuela (2011), específicamente sobre la plataforma. Su investigación destaca las características del modelo comunicativo, la terminología que se usa en la red, elementos de la interfaz, funciones y usos, entre otros elementos. Las cuatro categorías de Pajares Tosca también fueron complementadas, por su cercanía, con dos categorías del modelo de análisis propuesto por Susana Patricia Ruiz Espinoza en 2016, el cual está formado a partir de teorías postestructuralistas, hipertextuales y de la concepción de Umberto Eco en torno a la obra abierta. Estas categorías son *la materialidad* y *la estructura*.

La materialidad “resalta la importancia que tiene el aspecto físico de la obra, desde los elementos contenidos en la página y la disposición de los mismos, hasta el exterior del objeto de lectura, definido por el soporte” (Ruiz Espinoza, 2016). Mientras que la estructura —advierte la investigadora— es una categoría que depende de la naturaleza de cada obra, y por eso es importante revisar con atención los siguientes parámetros: organización del texto, relación de la estructura con la trama y con la forma de lectura, y la estructura interna.

El análisis de todos los aspectos anteriores permitió identificar cómo se entrelazan los aspectos hipertextuales con el tema medular del proyecto novelístico: la metaficción. Ramírez Gröbli, reseñando las ideas de la investigadora Catalina Quesada Gómez, expresa la importancia que tiene este concepto —utilizado como una estrategia— dentro de la producción literaria de Héctor Abad: “El autor logra combinar los recursos metaficcionales, la memoria y el conflicto en relación con la formación del proceso de Estados-nación en su narrativa, trascendiendo lo puramente local y acercándose a características análogas en las realidades globales” (Ramírez Gröbli, 2021: 316).

Respecto a la metaficción, este término fue propuesto por el escritor estadounidense Philip Glass, en 1962 (Zavala, 2004), por lo que los estudios teóricos acerca de esta modalidad literaria tienen poco más de medio siglo. Clemencia Ardila (2009), en una revisión histórica del concepto, donde inspecciona su génesis y evolución en la crítica literaria, señala dos tendencias teóricas que lo estudian: la Escuela Anglosajona y la Escuela o Teoría Continental Europea.

La primera escuela —la anglosajona— señala distintos términos y definiciones por parte de diversos autores para referirse a esta realidad literaria: “Novela autoconsciente” (Robert Alter, 1975 y Brian Stonehill, 1989), “Novela auto-generadora” (Steven Kellman, 1980), “Sobreficción” (Raymond Federman, 1981), “Novela reflexiva” (Michel Boyd, 1983), “Metaficción historiográfica” (Linda Hutcheon, 1984) y “Metaficción” (Patricia Waugh, 1984). Respecto a la segunda —la Escuela o Teoría Continental Europea—, Ardila señala los siguientes: “Antinovela” (Jean Paul Sartre, 1957), “Aliteratura” (Claude Mauriac, 1972), “*Mise en abyme*” (Jean Ricardou, 1967 y Lucien Dällenbach, 1977), “Texto espejo” (Mieke Bal, 1977) y “Metadiégetico-Metalepsis” (Gérard Genette, 1972) (Ardila, 2009: 36-38).

Ardila tiene cuidado en señalar que los registros anteriores sólo son los antecedentes hasta la década de 1990 y que a esta lista posteriormente pueden agregarse otros elementos que, si bien, no son sinónimos, apuntan a lo metaficcional. Estos vocablos son, por ejemplo: “opacidad, reflexividad, autorreflexión, autotextualidad, recursividad, especularidad [y] desnudamiento” (2009: 38).

La investigadora señala, además, que “la tendencia general en los estudios sobre lo metaficcional, publicados en los años noventa en Inglaterra, Norteamérica, Canadá y en algunos países de América Latina, se enmarca en los

trabajos de Linda Hutcheon y Patricia Waugh” (Ardila, 2009: 38). Agrega, también, que a partir de entonces los estudios contemporáneos comenzaron a vincular el concepto de *posmodernidad* con el de *metaficción* y, por consiguiente, pasó a considerarse como “una estrategia narrativa y discursiva” dentro del fenómeno llamado *posmodernidad*.

En Francia —señala la académica—, la perspectiva fue distinta, desde un enfoque lingüístico con miras a lo “genérico más que lo específico” (Ardila, 2009: 39). En particular, en este artículo se trabaja con los conceptos de *metadiégesis* y *metalepsis*, que utiliza Genette en su obra *Figures III* (1972), desde una concepción retórica, para aludir al fenómeno metafictional. Helena Beristáin, a propósito del concepto de *metalepsis* del teórico francés, señala lo siguiente: “En la moderna *retórica*, Genette denomina [...] los traslados de un nivel ficcional a otro en las construcciones en abismo, ya sea que los realicen los personajes o el narrador” (2001: 321).

Debido a la importancia que tienen los estudios de la profesora emérita canadiense Linda Hutcheon y de la investigadora británica Patricia Waugh, se vuelve indispensable señalar sus respectivas definiciones en torno al polémico concepto. Hutcheon —estudiosa de la posmodernidad— plantea que no puede construirse una teoría al respecto, sino que sólo pueden existir implicaciones de la teoría literaria (Zavala, 1998). Su definición de *metaficción* se encuentra en su conocida obra *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox*, en cuya introducción apunta lo siguiente: “*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” (Hutcheon, 1985: 1).

Por otro lado, Patricia Waugh, en el capítulo primero de su obra *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, apunta lo siguiente:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (1984: 2)

Lauro Zavala critica esta postura en el sentido de que la teórica presupone que la metaficción es una estrategia de escritura que evidencia, ya sea de forma

explícita o implícita, los mecanismos que posibilitan la escritura, pues considera un tanto radical esta posición, ya que parte de dos supuestos: primero, uno de índole constructivista, el cual determina “que toda interpretación es una ficción”, y, segundo, que “las ficciones literarias son sólo una de las muchas estrategias que utilizamos los seres humanos para dar sentido a nuestra experiencia” (1998: 68).

Además, Zavala distingue entre metaficción moderna y posmoderna. La base para elaborar dicha distinción la encuentra entre el cuento clásico y moderno, y el posmoderno. El primero —afirma— tiene carácter “epifánico, monológico y sigue una secuencia cronológica lineal”, mientras que el segundo “puede ser definido como [...] irónico, carnavalesco, híbrido, altamente intertextual y que en ocasiones puede jugar con las fronteras canónicas para la extensión del cuento, llegando a rozar las fronteras de la novela corta o del cuento ultracorto, respectivamente” (1998: 69 y 70).

Ardila aclara que no se trata de un fenómeno exclusivamente literario, sino que se extiende a diversos campos culturales como el cine, las artes plásticas, el cómic y la música, por mencionar algunos. Especifica que, independientemente del estudio, pueden rastrearse tres semas constitutivos dentro del concepto: el primero se refiere a la autorreflexividad: “Hacer ficción sobre / dentro de la ficción”; el segundo, a la autoconciencia: “Indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma”, y, el tercero, a la autorreferencialidad: “Problematizar la relación ficción y realidad” (2009: 40).

Zavala señala una lista de autores dentro del cuento hispanoamericano y la narrativa contemporánea que han utilizado recursos metaficcionales dentro de sus tramas, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Salvador Elizondo, Augusto Monterroso, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Guillermo Samperio, Ana Lydia Vega, Mempo Giardinelli, Salvador Garmendia y Alejandro Rossi (2010: 353 y 354).

Por su parte, Ardila integra una lista de 33 novelas colombianas que hacen uso de la metaficción desde 1650 hasta 2003. Esta lista la conforma a partir de los estudios sobre el tema llevados a cabo entre 1990 y 2005 por investigadores como Álvaro Pineda Botero, Jaime Alejandro Rodríguez y Hubert Pöppel. En el listado aparecen autores como Jorge Isaacs con su novela *María* (1867), Gabriel García Márquez con *Cien Años de Soledad* (1967), María Helena Uribe con *Reptil en el tiempo* (1989), por mencionar algunos. En el

lugar número 31 figura Héctor Abad Faciolince con su obra *Basura*, publicada en 2000 (2009: 55).

En este sentido, la novela *Basura* (2000) constituye el primer antecedente del uso de la metaficción en la producción novelística de Héctor Abad. Quesada Gómez (2009) la incluye en su estudio en torno a la metanovela hispanoamericana de finales del siglo xx, la cual analiza desde la autoconciencia y la parodia. En la obra, se “describe a dos personajes-autores cuya prosa devela una forma particular de pensarse a sí mismos, presentando a través de su creación una serie de comentarios reflexivos que reflejan un proceso de escritura autoconsciente” (Salcedo, 2019: 124). Al respecto, Leonardo Monroy Zuluaga especifica que “es evidente que la pieza invita a un acercamiento sobre su componente metaficcional y las conclusiones que se pueden derivar de ello” (2014: 59).

Por otra parte, Zavala ha advertido ya en diversos artículos que “la escritura metaficcional parece ser una escritura sin objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación” (2010: 355) y que “su estudio ha desafiado todas la teorías, llegando a afirmarse que es imposible teorizar sobre ella, pues cada texto metaficcional subvierte la idea misma de literatura” (2004: 741). Por lo tanto, y siguiendo estas prevenciones, se ha diseñado una táctica teórica *sui generis* para encarar el objeto de estudio y develar los mecanismos metaficcionales que particularizan y definen a la novela de Twitter, *Los mil trinos y un trino* (2010a), pues cada texto metaficcional “contiene sus propias estrategias dialógicas, carnalescas, deconstructivas para la lectura de la tradición literaria de la que surge, y también cada texto explicita o pone en práctica su propia teoría del lenguaje, de la narrativa, de la lectura o de la escritura literarias” (Zavala, 2010: 361).

Debido a que los estudios de Lauro Zavala (2007) fueron una herramienta de gran ayuda para cartografiar la metaficción en la obra, en los siguientes apartados se analiza el intertexto de *Las mil y una noches* como una estrategia inicial para producir la idea de metaficción en la novela. También se rastrean diversas categorías narratológicas como: narrador intrusivo, autor de la ficción y autor ficcional, las cuales son necesarias para examinar y distinguir los juegos metaficcionales que plantea la trama con ayuda del soporte virtual. Por último, se analiza la metalepsis, una estrategia medular utilizada por Héctor Abad para contar una historia mediante otras dos al interior de la novela. En

este punto, se analizan también las correlaciones entre el mundo interno de la novela y el mundo externo.

LAS MIL Y UNA NOCHES EN LOS MIL TRINOS Y UN TRINO

Hay un intertexto fundamental en la novela que remite a la idea de metaficción. Este elemento textual ofrece ciertas claves o pistas al lector para reconocer las convenciones genéricas sobre las cuales se ha construido la obra. Genette ha definido el concepto de *intertexto* como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10), y Zavala ha señalado que “la metaficción puede ser considerada como una forma de intertextualidad” (2004: 741). El intertexto en estudio es referente al célebre libro medieval del Oriente Medio, *Las mil y una noches*. Este modelo literario usado por el autor colombiano como una estrategia para producir su novela en tuits perfila a su obra como una “metaficción moderna (pretextual, apoyada en la relación con textos específicos)” (Zavala, 2004: 741).

La famosa compilación de historias folclóricas árabes se hace presente desde el propio título de la obra mediante dos estrategias intertextuales: la alusión y el pastiche. Zavala define la primera estrategia como una “referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas” (2007: 71).

En efecto, al leer el título de la novela de Héctor Abad, *Los mil trinos y un trino* (2010a), se encuentra una referencia implícita que se corresponde con el título del libro persa, *Las mil y una noches*, pero, al no ser literal la alusión, la estrategia deviene en una imitación paródica, puesto que —como bien indica Hutcheon— la parodia consiste en la “imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto” (Hutcheon en Zavala, 2007: 76) y, en este caso, al no ser idéntica, la copia del título resulta una especie de calco lingüístico, toda vez que sólo se toma del texto de origen la palabra *mil* y la conjunción *y*, mientras que los demás elementos puestos en conjunto son una copia de la estructura del título original.

Por ejemplo, el título de la obra en estudio utiliza el artículo determinado *los*, en vez del artículo *las* de la obra primigenia, y, en el caso de la estructura “una noches”, ésta varía en la novela de Twitter con el término en plural, “trinos”. Por lo tanto, hay una alteración en la semántica al cambiar el sus-

tantivo *noches* por el de *trinos*, situación que hizo variar, también, el artículo indeterminado, para no afectar la concordancia entre éste y el sustantivo. Es decir, la obra de referencia utiliza el artículo *un*, mientras que el pre-texto del cual se toma el calco utiliza la palabra *una*.

Sin embargo, el análisis anterior sólo prueba que se presenta un caso de intertextualidad desde el comienzo de la obra, pero ¿qué indica esto respecto a la metaficción? La respuesta se encuentra en el juego lingüístico con las palabras en el título, pues actualiza la denominada metaficción lingüística, la cual es definida por Hutcheon como una “ficción en la que se tematizan o se juega con las convenciones lingüísticas, de tal manera que estos juegos afecten directamente el universo narrativo del relato” (Hutcheon en Zavala, 2007: 63).

Desde este punto de vista, la metaficción aparece de forma implícita y el lector, de acuerdo con sus competencias de lectura, podrá o no reconocerla. Así, la propia alusión a *Las mil y una noches* sirve como un indicador textual que apunta a este recurso, pues su propia historia está llena de juegos metaficcionales: sus narraciones se enmarcan dentro de otras historias, actualizando la técnica literaria conocida como “cajas chinas”. Esta forma de organizar la narración se conoce también dentro de la retórica como estructura abismada, construcción en abismo y metalepsis, la cual, según Beristáin, consiste en:

[el] desarrollo de una *acción* dentro de los límites de otra acción, es decir, de la *Metadiégesis* (ofrecida por un narrador/personaje) dentro del marco de la *diégesis* o *narración primaria* o de *primer grado*. Esto ocurre cuando un *personaje* de la *historia* relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas, convirtiéndose así en un personaje *narrador (intradiegético)*, de una narración secundaria o de segundo grado. (2001: 1)

No obstante, lo que se actualiza en la novela de Héctor Abad no es solamente este tipo de estructura, sino una convención, una regla de construcción del relato creada por el propio autor, relativa a la temporalidad y extensión de la obra. Para entender esto, es necesario remitirse a la palabra *trino* que utiliza en el título. Dicha noción hace referencia a la plataforma Twitter, pues este último término, proveniente del inglés, alude al verbo *trinar* o *gorjear*

en español. En este sentido, la palabra *trino*, para ser más precisos, remite al vocablo inglés *tweet*.⁶ Es decir, designa al mensaje instantáneo, el cual, en el tiempo en el que escribía la historia el autor, se limitaba a 140 caracteres.⁷

Por lo tanto, el título de la obra de Héctor Abad señala desde el principio una meta: el objetivo de escribir 1 001 *tweets* o trinos dentro del marco temporal que delimita el intertexto de origen, es decir, 1 001 días. Esto se puede corroborar, además, con la información extratextual que proporcionó el autor en su propia cuenta personal de Twitter (@hectorabadf), el 20 de julio de 2012, en el que manifiesta lo siguiente: “Pienso escribir una novela por tuits: Los mil trinos y un trino. Uno al día durante mil y un días. En esta cuenta” (Abad, 2010b).

FIGURA 3. TUIT DE LA CUENTA PERSONAL DEL AUTOR



Fuente: Abad, 2010b.

Esta meta no se cumplió, pues la obra no cubre ni la tercera parte de la extensión planeada (mil y un tuits); tampoco cumplió, por tanto, con la temporalidad fijada. De hecho, si se sigue la temporalidad de los tuits que contiene la novela, se puede observar que tampoco respeta la regla de escribir

⁶ El título de Héctor Abad remite a la plataforma, pues en la red, los tuits son conocidos también como trinos: “Twitter es un caso más de este proceso de enriquecimiento y transformación del lenguaje al haber adoptado como marcas metáforas relacionadas con el gorjeo de los pájaros (Twitter: trinar, Tweet: trino, Chirp: gorjeo)” (Orihuela, 2011).

⁷ En la actualidad, la plataforma permite como límite 280 caracteres.

sólo un tuit por día, de manera consecutiva. Sin embargo, es preciso reiterar que, aunque la novela no haya cumplido con la propia regla enunciada y que estableció el mismo autor, esta situación no impide que el título de la obra indique un mecanismo metaficcional.

UN INTRUSO EN LA NARRACIÓN

En su glosario en torno al estudio de la metaficción, Zavala explica que una estrategia propia de la metaficción novelesca es el narrador intrusivo, al cual define como una “voz narrativa que no participa directamente en los acontecimientos narrados, pero que hace constantes comentarios acerca del carácter de los personajes y de las consecuencias que tienen sobre ellos las decisiones que toma el autor” (2007: 64).

En efecto, el narrador de *Los mil trinos y un trino* cumple con todas las características enunciadas en la definición, y esto a su vez nos habla de cierto proceso de autoconciencia del narrador, un elemento clave en las historias metaficcionales. Por su parte, Ardila afirma que esta estrategia se presenta cuando:

El narrador se sabe a sí mismo escritor e incluye en su trama fragmentos discursivos en los cuales da cuenta de su labor de indagación, análisis, razonamiento, elucubración, acerca del oficio de escribir o, también, cuando manifiesta sus opiniones acerca de su desempeño como escritor, de las dificultades, alegrías o sinsabores que le significa el ejercicio que en ese momento está realizando. (2012: 127)

En primer término, el narrador que presenta la historia es del tipo heterodiegético, en el sentido de que no interviene en la diégesis como personaje; sin embargo, su voz narrativa constantemente está haciendo ciertas disquisiciones: notas y opiniones acerca de los personajes y del género novela. Sobre todo, esta entidad narrativa contribuye a crear un ambiente metaficcional, pues sus intervenciones tienden a generar confusión dentro de la historia, a formar una mezcla de planos entre lo real y lo ficticio en la narración, además de que su autoridad nunca es cuestionada.

La injerencia de este narrador ocurre desde el íncipit de la historia, en el primer tuit, fechado el 20 de julio de 2012, en el cual se aprecia un juicio de valor acerca de la novela.

FIGURA 4. TUIT INICIAL DE LA NOVELA



Fuente: Abad, 2010a.

Este primer tuit en sí mismo ya emplea un juego metaficcional, pues se establece un paralelismo entre dos historias. En primer término, el narrador nos dice que el libro que realiza el escritor comienza con un paréntesis, pero, al mismo tiempo, la novela que estamos leyendo como lectores de esta narración comienza con un paréntesis. Es decir, dicha equivalencia contribuye a que no se puedan distinguir con claridad estos dos planos o dos dimensiones dentro de la obra, la cual confunde al lector, pues plantea el enigma de quién es la voz narrativa: ¿se trata de un narrador protagonista o de un narrador omnisciente?

En el desarrollo del comienzo de la historia se observa la utilización de distintos verbos en tercera persona, como *tiró*, *volvió*, *llamó*; entonces, el lector comienza a salir poco a poco de dudas y empieza a observar a un narrador omnisciente que cuenta la historia de dos personajes: Ramón Múnera (personaje que más adelante se nombra Martín Múnera) y otra persona que lo está creando a éste. El señalamiento explícito y textual de este último personaje sucede hasta el tuit del 20 de agosto de 2012, que lo identifica como “el escritor”, como se observa en la figura 5.

FIGURA 5. TUIT CORRESPONDIENTE A LA NOVELA



Fuente: Abad, 2010a.

Sin embargo, lejos de aclararse el estado de cosas, la ambigüedad comienza a acelerarse por las intervenciones del narrador, las cuales hace en forma de tres notas que intercala en la narración referentes al nombre del personaje que está creando el escritor. La confusión radica en que cada una de las notas juega con el nombre que debe tener el personaje. En la primera, afirma que nació como Pedro Múnera, situación que es incoherente si nos remitimos al primer tuit de la historia que lo señala con el nombre de Ramón. Además, afirma que “en la mente del escritor se obstina en llamarse Martín”, nombre que utiliza también en la segunda nota. Sin embargo, en la tercera nota agrega el nombre de Pedro —otro más a los ya mencionados, el cual tampoco utilizará posteriormente—, e insiste en que el personaje se llamará Martín, como se designará al personaje hasta el último tuit.

Por otro lado, el narrador reflexiona sobre el proceso de creación y configuración de la novela y funge también como una especie de narrador-escritor que conoce los gajes del oficio. Estas intrusiones metaficticias se identifican sobre todo en la serie de tuits fechados del 25 al 28 de agosto de 2012, en donde se aprecian opiniones supersticiosas acerca de la escritura, como la siguiente: “todo escritor sabe que matar de cáncer a una esposa es como un conjuro, como invocar el abismo, como *[sic]* tentar el azar o darle ideas a la adversidad” (Abad, 2010a). Además, en esta serie de tuits la voz narrativa parece entremezclarse; la carencia de comillas que anuncien el diálogo indirecto propicia esta confusión y por un momento parece que el narrador se identifica con el personaje escritor que está creando, a su vez, la novela de Martín Múnera.

FIGURA 6. INTERVENCIONES DEL NARRADOR



Fuente: Abad, 2010a.⁸

Otro juicio acerca de la construcción del género novelesco, en la serie de tuits, es el siguiente: “Quería una novela donde pasaran cosas; no una novela de remordimientos y dudas psicológicas. Ahora debía pasar algo” (Abad, 2010a). En este sentido, Ardila, en relación con el narrador de las novelas metaficticias, afirma: “en muchas ocasiones, ese narrador-escritor inserta disquisiciones acerca del género en que inscribe su texto y acerca de los rasgos formales que lo definen, según un determinado canon” (2012: 127). Esta concepción de la novela enunciada por la voz narrativa de *Los mil trinos y un trino* (Abad, 2010a) roza también, de algún modo, con la concepción estética que propuso Miguel de Unamuno en *Niebla* para su novela, es decir, una obra sin mucha psicología, ni mucha descripción, pero sí mucho diálogo. Sólo que, en el caso concreto, el narrador, desde su concepción estética, enuncia que la acción es la parte medular del género, expresada a través de la interacción constante entre escritor y protagonista.

⁸ Es importante señalar que la lectura de los tuits se realiza de forma inversa, es decir, de abajo hacia arriba, del más antiguo al más actual. Esto perfila a la obra como no-lineal por las características de su estructura. Actualmente, la plataforma permite crear hilos narrativos cuya linealidad no difiere de los textos que tradicionalmente leemos.

FIGURA 7. INTRUSIONES METAFICTICIAS



Fuente: Abad, 2010a.⁹

¿QUIÉN ES QUIÉN? EL AUTOR DE LA FICCIÓN Y EL AUTOR FICCIONAL

Zavala hace una distinción tajante de dichos términos. El primero —autor de la ficción— lo define como el “creador de la voz narrativa”, mientras que el segundo —el autor ficcional— lo identifica con el “personaje que escribe” (2007: 61). Esta diferencia es importante en las historias metaficcionales, porque estas dos entidades pueden llegar a confundirse dentro del juego metaficcional que plantea la misma obra.

El autor de la ficción es el que se identifica con la persona de carne y hueso, real, física. Es una realidad extratextual, un autor empírico que hace posible la creación. Sin él, no existiría el escrito. En el caso concreto, esta persona es el colombiano Héctor Abad. Su presencia es importante dentro de la historia,

⁹ Una de las características especiales que presenta la obra, además de la lectura inversa, es que los tuits aparecen inacabados, es decir, no terminan la idea completa en cada tuit, sino que continúa el flujo de la narración en el siguiente tuit y así sucesivamente, como si se tratara de la figura poética del encabalgamiento. Una acción de escritura que pareciera tratar de recuperar la unidad perdida por la fragmentación de los tuits.

porque, aunque no figura dentro de ella, las condiciones de cómo fue configurada la cuenta de Twitter hacen ineludible su presencia.

Por ejemplo, desde la recepción de la obra, un lector comentó en la plataforma el 25 de octubre de 2012 el primer tuit que abre la historia, y señaló tres elementos que le parecían llamativos en relación con la novela: “libro que empieza con paréntesis, que se lee de abajo para arriba y además viendo la foto del autor en cada párrafo” (Restrepo, 2012). Es obvio que el comentario no es del todo acertado, en el sentido de que utiliza algunos términos inexactos, puesto que no se trata de un libro, sino de un soporte electrónico, y que cada tuit tampoco constituye una unidad temática diferenciada por un punto y aparte.

FIGURA 8. COMENTARIO A LA NOVELA POR PARTE DE UN USUARIO DE TWITTER



Fuente: Restrepo, 2012.

A pesar de las imprecisiones terminológicas del seguidor de la cuenta, lo que llama la atención de la recepción de la obra por parte del usuario es que en cada lectura de tuit está presente la imagen del autor empírico; sin embargo, esta apreciación es limitada, porque el lector no sólo ve la fotografía del autor, sino que también debe ver repetidas veces el nombre de usuario (Héctor Abad) y el nombre de la cuenta (@AbadFaciolince), es decir, el nombre propio y los apellidos del creador.

Así, esta situación contribuye a que la figura del autor se identifique tanto con la del narrador, como con la del personaje-escritor del que se habla en la

obra. Esta identificación favorece el juego metaficcional que se plantea en la trama, pues ayuda a la confusión de los planos real y ficticio. Por una parte, el autor es considerado una figura extratextual, ubicada fuera del texto, mientras que las del narrador y el personaje-escritor son consideradas realidades intratextuales, entidades dentro del texto; pero, en el caso concreto, ¿dónde se puede ubicar la figura de autor, en lo extratextual o lo intratextual? Su fotografía y mención en cada tuit hacen que las fronteras entre una y otra no sean del todo claras, pues el escritor real se confunde con sus creaciones: el narrador y el personaje-escritor (autor ficcional), en un escenario muy similar a la figura de la autoficción. Al respecto, Alicia Molero de la Iglesia señala:

[La autoficción] surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción. Luego, el diferente estatuto de lectura que establece la autonovelación, respecto del enunciado autobiográfico, reside en la imposibilidad de que en este último quede solapado el autor, dejando de hablar en su propio nombre para recurrir al fingimiento de voces, como hace en la novela. (2006: párr. 7)

Por otra parte, el autor ficcional —“el personaje que escribe” (Zavala, 2007: 61)— coincide con el personaje-escritor —protagonista de la novela en un primer nivel—, pues la obra tiene un carácter diegético bivalente. Por un lado, se narra la historia de un personaje-escritor, y, por el otro, la historia del personaje Martín, que inventa el escritor. Es decir, la novela sigue el mismo principio que señaló Ricardo Piglia en su primera tesis sobre el cuento, respecto a que éste siempre cuenta dos historias (1999: 107-108), y, en el caso concreto, la historia que nos narra en primera instancia *Los mil trinos y un trino* es la del personaje-escritor.

Este protagonista de la primera historia nunca es señalado por el narrador con su nombre propio, siempre es enunciado por el sustantivo común que designa su oficio relativo a la escritura. Este contexto contribuye a que el personaje-escritor se identifique —una vez más y de una manera más profunda— con la figura de autor empírico, pues, al existir una referencia general,

es fácil que el lector particularice la referencia y llene ese vacío semántico con el nombre propio, Héctor Abad, multirrepetido de forma automática en cada tuit, lo que favorece el juego metaficcional que se plantea en la obra. La función principal de este personaje consiste en presentar el proceso de escritura de una novela, en particular, la manera en la que se construye el personaje principal y el mundo posible en el que se desarrollará su historia.

Por otro lado, la confusión entre el autor de la ficción (empírico) y el autor ficcional (personaje-escritor) se acentúa con las observaciones que hace el narrador omnisciente, cuando, luego del suicidio del escritor (autor ficcional), el personaje Martín acude a un café para ingresar a su cuenta de Twitter y esperar a que algún usuario escriba su historia. En ese momento, el narrador afirma que Martín “[s]abía que su vida era definida en otra cuenta en Twitter, pero en esa lo tenían bloqueado” (Abad, 2010a). Es decir, hay una alusión al escritor empírico, al autor de la ficción.

Esta valoración indica al menos dos aspectos relevantes en el juego metaficcional: primero, que el personaje es consciente de que su historia se escribe en Twitter, independientemente del autor ficcional, y, segundo, que el escritor al que se alude por parte del narrador corresponde a la figura autor de la ficción y a su cuenta personal. Es decir, mediante esos indicios, el lector puede suponer que se trata del autor empírico, Héctor Abad, y su cuenta personal de Twitter, que en este caso es @hectorabadf, una cuenta diferente a aquella en la que se escribe la novela.

DOS PERSONAJES, DOS HISTORIAS: LA METALEPSIS

El principio enunciado por Piglia para el cuento es de mucha utilidad en este apartado para entender la metalepsis, pues la novela cuenta dos historias yuxtapuestas, cuyos ejes centrales se sitúan en las dos figuras de los protagonistas de cada historia: el escritor en primer grado y, en segundo, el personaje creado por el escritor, Martín, protagonista de la novela que escribe. Estas dos historias finalmente acaban fundiéndose en una sola.

La metalepsis es definida por Zavala como la “yuxtaposición del universo diegético y del universo metadiegético en el interior de la ficción” (2007: 64), y el crítico menciona tres ejemplos de obras que utilizan esta figura literaria dentro de sus tramas: “*El experimento del doctor Kugelmaas*, de Woody Allen; *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar [y] *Jaques le fataliste*, de Denis

de Diderot” (2007: 64). En el caso particular, la historia diegética correspondería a la del escritor, mientras que la metadiégetica (la historia dentro de la historia) correspondería a la historia de Martín.

Sin embargo, y para complementar la definición anterior y el análisis, se citará también la interpretación de *metalepsis narrativa* ofrecida por Genette: “ Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadieético, etc.), o inversamente ” (1989a: 290). Para el caso específico, lo importante de esta definición radica en lo que enuncia entre paréntesis y al final del texto citado, porque aclara que la metaficción también es posible entre personajes y que puede funcionar en dos direcciones.

En primer término, los personajes diegéticos pueden intervenir en (o transgredir)¹⁰ el mundo metadieético, pero estos últimos también pueden introducirse al mundo diegético. Estas dos formas de intrusión ocurren en la historia de *Los mil trinos y un trino* (2010a), pues el protagonista escritor interviene dentro del segundo plano (el ficcional), y el personaje ficticio (Martín) interviene en el supuesto primer plano (el real). Genette ilustra la interrelación de ambos planos con la obra de *Las mil y una noches*, la cual, como se ha indicado con anterioridad, guarda estrecha relación con la novela en estudio desde su alusión en el título:

La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dispone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como “real” en comparación con su propia (meta) diégesis. (2004: 30)

¹⁰ Genette también califica estas intervenciones como una forma de transgresión, ya sea en una dirección ascendente —es decir, la injerencia del autor en la ficción— o descendente —si fuera en dirección inversa—. Incluso, este último modo llegó a catalogarlo como una especie de *antimetalepsis*: “la teoría no abordaba con el nombre de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción [...] y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica [...], se podría calificar de *antimetalepsis*” (2004: 31).

En este orden de ideas y para entender el funcionamiento de la metalepsis, se describirán a continuación los dos planos ficcionales (diegético y metadiegético) que se desarrollan en la obra, utilizando como eje central a los protagonistas que intervienen en cada uno; por un lado, el escritor, y, por el otro, su creación, Martín Múnera. También, se profundizará en las transgresiones que se dan entre ambos niveles.

Finalmente, se analizarán las relaciones establecidas entre el mundo interno de la novela y su dimensión extraliteraria: el mundo externo. En otras palabras, se estudiará la relación entre estos dos mundos en términos de correferencia (Gómez Bocanegra, 2018: 18 y 19). Por tanto, se señalarán las evidencias textuales que demuestren esta relación con los hechos del mundo real.

a) Nivel diegético: el escritor

Este nivel, dentro de la historia, es el que se asume como real. Su protagonista es un escritor (al parecer colombiano),¹¹ cuyo nombre nunca menciona el narrador, que tiene 53 años de edad, casado y con dos hijos. La descripción de su perfil profesional —es decir, relativo a su oficio de escribir— apunta a que se trata de un personaje importante o reconocido a nivel mundial, un escritor cuya vida activa consiste no sólo en la escritura de artículos, poemas, cuentos o novelas, sino también en dar entrevistas y ofrecer discursos aquí y allá.

Éste es un profesional de la escritura cosmopolita que viaja por todo el mundo: México, España, Inglaterra, Estados Unidos y Colombia. Aunque es famoso, su identidad permanece oculta para los lectores: un personaje que escribe “breves trinos”, monta a caballo y que no sólo interviene en charlas literarias, sino también en discusiones políticas y religiosas. Un escritor que el narrador describe como infeliz. Un personaje que finalmente opta por arrebatarse la vida, suicidándose en un lago.

¹¹ Se infiere por los datos contextuales de la obra. Por ejemplo, su creación, el personaje Martín Múnera, reside en Colombia, y su creador va a visitarlo a ese país. Además, la identificación entre autor empírico y autor ficticio coadyuvan a pensar que el escritor ficticio es colombiano, pues la nacionalidad del primero es ésta.

b) Nivel metadieético: el personaje Martín Múnera

Este nivel, dentro de la historia, es el que se asume como ficticio. El personaje central que encabeza este plano es Martín Múnera (bautizado en un principio como Pedro), es decir, el protagonista de la novela que escribe el escritor que aparece en el nivel diegético. Este personaje tiene 54 años, es viudo y tiene dos hijos. En un primer momento, es descrito por su autor como un hombre de campo, feliz y que vive una vida contemplativa. “Un maestro en el arte de la indiferencia” (Abad, 2010a), cuya vida es dictada por el azar, por otros o por el contenido de textos literarios. Un personaje que es atracado, que tiene una novia venezolana y que fuma marihuana. Un personaje que enferma de nostalgia, que se duele por su creador y cuya vida cae en crisis por su muerte (la muerte del escritor). Un protagonista sobre el cual recae el peso de decidir su propia vida después de la muerte de su autor. Un personaje que ve también como opción el suicidio, pero que se detiene al momento de llevar a cabo tal acto, al pensar que no puede existir una novela sin protagonista.

c) Transgresión de niveles

Estas transgresiones suceden en dos direcciones: la primera como una intrusión del escritor en el plano ficticio (nivel metadieético), y la segunda, como una intromisión del protagonista de la novela que escribe el escritor, Martín Múnera, en el plano pretendido como real. La enumeración de transgresiones que se señalarán en los siguientes apartados son ejemplificativas. La complejidad de la obra, respecto al manejo de la metaficción y la confusión que se genera entre ambos niveles hace muy difícil hacer una lista limitada y definida entre las interferencias de los planos diegéticos.

- **Intrusión del escritor en el plano ficticio**

En este caso, la intrusión del escritor en la historia metadieética se presenta de manera progresiva y paulatina. Los primeros acercamientos con la realidad ficticia se dan entre el parecido del escritor y su personaje, mismo que el novelista atribuye a la suerte: “El azar se confabulaba para que la persona ficticia se pareciera a la real” (2010a). Una de estas similitudes es, por ejemplo, la edad

de ambos personajes:¹² “el escritor tenía 53 años y el azar le había asignado una edad de 54 al protagonista. En pocos meses —y mientras la novela se escribía— su edad y la del personaje serían las mismas” (2010a). Éstas y otras correspondencias entre los personajes fueron señaladas, casi al final de la obra, por el mismo escritor, como relaciones de contraste y complemento entre los dos, y contribuyen tanto a la diferenciación de planos diegéticos como a la confusión entre ambos.

La primera intromisión tajante y evidente se da cuando el escritor y su protagonista dialogan entre sí. El escritor cuestiona a su personaje sobre si tiene o no aspiraciones en la vida, incluso lo reta a muerte: “¿No tienes ambiciones, no deseas nada?”, le preguntó el escritor a Martín. ‘Ni siquiera entiendo bien qué son ambiciones’. Y añadió: ‘A mí me basta con dejarme vivir, como los árboles’. ‘¿Quieres morirte ahora?’ lo retó el escritor” (2010a).

Otra transgresión de la diégesis al plano metadieгético se efectúa cuando el escritor decide visitar a su personaje Martín en su lugar de residencia, La Ceja, en Colombia. Al no encontrarlo en el sitio, decide ponerse su ropa y convertirse en su personaje Martín por un día. Es decir, se convierte en una especie de doble idéntico de su protagonista y llega incluso a mostrarle al personaje Próspero (empleado de Martín) la herida a cuchillo que sufriera en uno de sus costados durante un atraco que sucede en la historia.

Esta transformación del personaje real en el fantástico está acompañada también de elementos religiosos y mágicos. El primer caso se verifica cuando el escritor (ahora Martín) permite que Próspero introduzca sus dedos en la llaga que dejó el cuchillo para borrar su escepticismo, situación que recuerda el pasaje bíblico en el que Jesús permite a su discípulo Tomás introducir sus dedos en la herida de su costado para que pueda creer en la resurrección.¹³ Este elemento es reforzado con un recurso multimedia: una imagen de una pintura, cuya fuente donde fue tomada no se indica y que parece recrear este episodio bíblico.

¹² A esta similitud de edades puede sumarse la edad del propio autor empírico, Héctor Abad, que también coincide con la de sus personajes en el momento en que escribía la novela en Twitter.

¹³ Este episodio aparece en el Evangelio de Juan.

FIGURA 9. RECURSO MULTIMEDIA USADO POR EL AUTOR



Fuente: Abad, 2010a.

Por otro lado, el aspecto mágico que acompaña la transformación del escritor estriba en la cita que hace el narrador de un personaje fantástico: “La maga Merlina” (Abad, 2010a), que ayuda al escritor (ahora Martín) a cruzar un río. La mención de este nuevo personaje recuerda, en primer término, las leyendas artúricas de origen medieval donde figura el mago Merlín como uno de los personajes más importantes de este ciclo literario. Por otra parte, el nombre propio insertado en la novela sufre una transformación genérica, pues refiere a un personaje femenino y no masculino, como el que participa en la epopeya artúrica. Dicha variación hace pensar también en la alusión a Wednesday Addams, un personaje de la conocida serie estadounidense *Los locos Addams* (1964), conocido en Hispanoamérica como Merlina, una niña tétrica, macabra y siniestra.

Sin embargo, la transgresión más importante dentro de la historia ocurre cuando el escritor decide suicidarse en un lago de La Ceja (el lugar donde reside su personaje), para que la historia avance y su personaje pueda ser libre. En este punto, la confusión entre el plano real y el ficcional se vuelve total.

¿Dónde sucede el hecho del suicidio? ¿En la historia diegética o en la meta-diegética? ¿En ambas? Por el lugar donde ocurre el suicidio podría pensarse que se trata del plano ficcional, pero la interacción constante entre ambos planos, hasta antes de ese hecho, hace pensar al lector que sucede en ambos.

Lo que sí es un hecho es que el propio autosacrificio del escritor, al eliminarse en beneficio de su propia historia, es un incidente que anula el plano de la diégesis y deja sólo en funcionamiento el metadieético, el cual, de ahora en adelante, convivirá sólo con un plano diverso —el extradiegético—, entendido este último como la realidad extralingüística. A partir de ese momento, la ficción se vuelve realidad y, por ende, el primer plano de la historia. Así, la ficción adquiere una dimensión de naturaleza existencial, lo que da lugar a la metaficción ontológica, que Zavala define como “aquella en la cual la ficción propone un mundo ontológico autónomo” (2007: 63). Al morir el autor, el personaje de Martín cobra una verdadera existencia; su autonomía y libertad plena marcan, entre tanto, el nuevo derrotero que seguirá la historia.

- Intrusión del protagonista Martín Múnera en el plano real

La primera intromisión directa del protagonista dentro del plano real se da mediante un incipiente diálogo con el escritor, cuando este último decide que su personaje debe poner en peligro a su propia hija, de nombre Antonia. En su estancia por Marruecos, ella estuvo a punto de morir por la caída de unos ladrillos en su cabeza. En esta posible trágica escena, el protagonista interpela de viva voz al escritor de la siguiente manera: “Pero el azar juega con la vida de tu hija, lo quieras o no”, respondió Martín” (Abad, 2010a). Una intervención que parece escapar de la voluntad de su creador.

La siguiente injerencia de Martín dentro del plano real sucede en un diálogo que comienza el escritor con su personaje, respecto de sus aspiraciones en la vida. La conversación llega a un punto culmen con el reto que el escritor hace a Martín para jugarse su vida al azar. Este último responde con indiferencia y de manera indirecta con una canción, cuya letra es un poema del poeta romántico Friedrich Rückert:¹⁴ “‘Recuerde’, dijo Martín, ‘que yo estoy muerto hace tiempo. Oiga esta canción de Mahler, que ahí está todo explicado’”

¹⁴ El tuit contiene un enlace a la plataforma de videos Youtube que todavía se encuentra en funcionamiento: [<https://www.youtube.com/watch?v=vTqbTP5qy7k&feature=youtu.be>].

(Abad, 2010a). Esta intervención de Martín da cuenta de que es consciente de su existencia ficticia. Convencido el escritor de las razones de su personaje, decide no matarlo y el protagonista metadieético vuelve a mostrar una actitud autónoma, pues el narrador indica: “Martín se fue a ordeñar la vaca, Galatea, y mientras la ordeñaba, el escritor hacía fila” (Abad, 2010a). Estos ejemplos revelan cierto grado de conciencia del protagonista sobre su propia naturaleza, como un ente meramente ficcional. Adriana Azucena Rodríguez, en una breve taxonomía que plantea sobre el personaje metaficcional, cataloga al de este tipo como fantástico:

Propongo una posible taxonomía de personajes metaficcionales: *el humano* incapaz de asumir su condición ficcional; *el artefacto* que resulta el pretexto para que el narrador exponga el carácter ficcional del personaje; y el *fantástico* que es consciente de la imposibilidad de su existencia. (2016: 75)

La intrusión definitiva en el plano real por parte de Martín —el personaje ficticio— ocurre con el suicidio del escritor. Muerto su autor, la historia de Múnera se eleva al primer plano, pues el protagonista adquiere libertad y voluntad propia como si fuera un individuo de carne y hueso. Sin embargo, aunque el escritor sale de la historia, su protagonista toma decisiones muy similares a su creador, como lanzar monedas para resolver sus dudas o visitar un cibercafé para esperar quién le diga qué hacer a través de su cuenta de Twitter. Es decir, recurre al azar para determinar su destino, su propia historia.

Todos los anteriores casos de intrusión del protagonista de la novela (Martín) actualizan también el juego metaficcional conocido como *Role-Playing*: “en el cual un personaje se asume como producto de una ficción, y se dirige al lector o al autor ficcional y hace comentarios acerca de su identidad y su destino ficcionales” (Zavala, 2007: 64).

d) La correferencia: mundo interno de la novela y mundo externo

En este apartado, se entenderá el mundo interno que presenta la novela como la historia global constituida por los dos planos analizados previamente: diegético y metadieético. El objetivo es verificar las conexiones que tiene el mundo empírico en el que están presentes tanto el autor como los lectores, con la dimensión extraliteraria, el mundo real o el mundo externo a la novela. Estas relaciones se analizarán como correferencias, un término propuesto

por el investigador Gómez Bocanegra que explica “cómo la realidad de dos mundos (tanto el interno como el externo a la novela) se sostienen con base [en] signos que hacen referencia a fenómenos sociales co-relativos” (2018: 19).

En este sentido, la primera relación de correferencia sucede en términos de metaficción virtual. La investigadora Liduvina Carrera explica la construcción de este concepto del siguiente modo:

El avance de la informática ha sido muy veloz en la segunda mitad del siglo xx, dando origen al desarrollo de incomparables modelos de comunicación. En ellos, se ha ensayado un proceso interactivo en cuanto que se ha introducido la reversibilidad de los *roles*; esto es, que el enunciador puede ser, alternativamente, enunciador y enunciatario. Dicha interacción se encuentra también en el centro de la experiencia perceptiva de la realidad virtual, que, llevada a la narrativa de ficción, consistirá una forma —otra— de presentar un proceso autorreflexivo. Cuando esto sucede y las obras de ficción producen un entorno artificial-textual, creado con las características propias de la realidad virtual en el evento literario, se produce [...] [la] metaficción virtual. (2001: 36)

En efecto, Héctor Abad —el autor—, aprovechando las características inherentes a la plataforma Twitter, permite la participación de los seguidores de la cuenta en la construcción de la historia mediante la herramienta *retuit*. Esta intromisión de los lectores tiene efectos no sólo en función del cambio de papeles entre escritor y lector, sino que también tiene consecuencias dentro de la propia diégesis, en el mundo interno de la novela, ya que el narrador dice, por ejemplo: “El escritor dejaba que su historia la escribieran los otros” (Abad, 2010a). Por lo tanto, en primer término, los participantes asumen el papel de escritores de la ficción; en segundo, el de escritores ficcionales, y, en tercero, el de narradores, pues continúan la tarea del narrador omnisciente al mismo tiempo. Este complejo panorama interactivo da lugar a la metaficción virtual.

FIGURA 10. PARTICIPACIÓN EN LA NARRACIÓN DE TRES LECTORES (USUARIOS DE TWITTER)
DESDE SUS RESPECTIVAS CUENTAS EN LA NARRACIÓN



Fuente: Abad, 2010a.

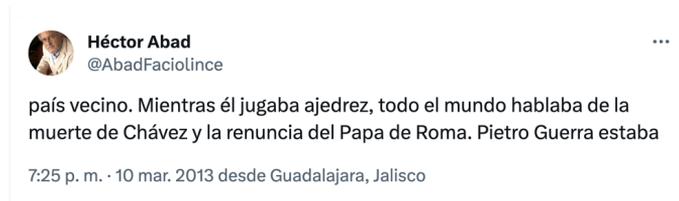
Por otra parte, una característica inherente a cada tuit es que, por defecto, aparece la fecha de publicación de cada contenido. Este detalle es muy importante en términos de correferencia, pues los lectores de la cuenta pueden establecer conexiones entre el mundo real y el de la novela de dos maneras: la primera ocurre en tiempo real, es decir, en el momento en el que fueron publicados y leídos los tuits; la segunda se presenta con la verificación de la fecha en la que se publicó el tuit y el acontecimiento al que se alude.

Por ejemplo, en los tuits fechados 14 y 15 de noviembre de 2012, el narrador dice lo siguiente: “El escritor había llegado al hotel en Madrid, el Hotel de las Letras en la Gran Vía, y presencié una inmensa manifestación por las calles. Tiraban petardos, quebraban vidrios” (2010a). Probablemente, los lectores que leyeron al momento esos tuits relacionaron de inmediato ese evento con

los disturbios ocurridos durante la “huelga general europea de 2012”.¹⁵ Por su parte, quienes leyeron fuera del momento y de la publicación real sólo tendrían que hacer una búsqueda por internet con la fecha de publicación y el acontecimiento que se nombra en la novela para establecer la correferencia.

Otro ejemplo en términos de correferencia son los sucesos mencionados por el narrador en el tuit de fecha 10 de marzo de 2013: “Mientras él jugaba ajedrez, todo el mundo hablaba de la muerte de Chávez y la renuncia del Papa de Roma” (2010a). Si bien estos dos eventos no ocurrieron exactamente en la fecha de la publicación del tuit respectivo, sí resulta verdadero que son muy cercanos: el presidente de Venezuela, Hugo Chávez, murió el 5 de marzo de 2013, cinco días antes de la publicación del contenido en Twitter, mientras que la renuncia del papa Benedicto fue anunciada el 11 de febrero de 2013 y aceptada el 28 de febrero de 2013, es decir, 10 días antes de la publicación del tuit de Abad. Lo que específicamente ocurría en el momento de la publicación de ese fragmento en la novela era la deliberación del cónclave para la elección del nuevo Sumo Pontífice de la Iglesia católica.

FIGURA 11. EJEMPLO DE UN TUIT CON CORREFERENCIA



Fuente: Abad, 2010a.

Por otro lado, en la obra también se dan intromisiones en otros planos que no se relacionan específicamente con la realidad del mundo externo, sino con la realidad virtual en términos de hipertextualidad. Por ejemplo, en dos tuits publicados el 28 de febrero se hace alusión a la cuenta de Twitter del personaje: “Se fue a un café internet y entró a Twitter. Tenía una cuenta, @MartinTuits,

¹⁵ Véase, por ejemplo, “Cientos de miles de manifestantes cierran la protesta de la huelga general del 14-N”, *El País* (14 de noviembre de 2012).

pero hasta ahora nadie lo seguía” (2010a), y el otro que dice: “Le bastó pensar estas palabras para que, en su cuenta, @MartinTuits, aparecieran 9 nuevos seguidores” (2010a). Es obvio que con este tipo de acciones el personaje no sólo interviene en el plano ficticio de la obra, sino que también se simula su actuación en el plano de la realidad, pues la cuenta @MartinTuits existe en la plataforma Twitter, y esto, al menos, habla de una relación con la realidad virtual establecida por la plataforma digital.

FIGURA 12. IMAGEN DE LA CUENTA DEL PERSONAJE MARTÍN MÚNERA



Fuente: Abad, 2013.

El señalamiento de estos casos sirve para dejar en claro que la historia no sólo funciona en términos de metalepsis, con saltos entre una diegésis y otra, sino que la obra también muestra saltos hacia la realidad, en términos de metaficción virtual y correferencia, lo que hace más complicada la trama en cuanto a técnicas metaficcionales.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de este análisis se ha podido observar que el uso de la meta-ficción se extiende más allá del texto literario y abarca, también, la plataforma Twitter y la realidad virtual que ésta conlleva. Desde el propio título se puede verificar que la obra establece ciertas convenciones y directrices que determinan el carácter metaficcional que tendrá la historia. La denominación de la novela, además, funciona como una especie de híbrido, puesto que, por un lado, enlaza al texto con una tradición literaria clásica, y, por el otro, lo vincula a la escritura digital, al mencionar dentro de su composición la palabra *trino*, *tweet* en inglés.

Mediante intextos clave, la novela anuncia ciertas características metaficcionales; esta situación se manifiesta desde el comienzo con la alusión a *Las mil y una noches*. Como apunta Andrea Torres Perdigón, “el texto metaficcional reescribe y alude con frecuencia a la tradición literaria, de manera explícita o implícita, tratando de explorar y formular la pregunta por la literatura” (2011: 4). La profundización en los juegos metaficcionales se da también con una hábil utilización de las distintas categorías: narrador intrusivo, autor de la ficción y autor ficcional. El manejo de estas categorías dentro de la realidad intratextual y extratextual genera una complicada confusión de realidades, situación que se acentúa debido a las propias características del soporte digital, pues los datos del autor empírico aparecen repetidamente en cada tuit. La confusión es tal que, en algunos momentos de la historia, es difícil separar las fronteras entre el hombre, el autor, el narrador y sus protagonistas.

Por otro lado, el empleo de la metalepsis es un recurso medular que permite generar diversos planos dentro de la historia. La injerencia entre uno y otro, así como su interrelación constante hacen que la obra posea una estructura altamente compleja. Asimismo, el uso de recursos multimedia como música, imágenes, video y efectos de sonido se suma a esta complejidad y a los juegos metaficcionales. Un aspecto interesante en torno a la metalepsis es que no sólo se limita a dos planos diegéticos, sino que, en términos de correferencias, alude también al mundo externo: los usuarios de la cuenta, la plataforma digital y, en general, el entorno virtual pasa a formar parte de la meta-ficción.

Por último, la novela da cuenta de sus propias convenciones y procesos de construcción. La historia nos deja ver el proceso creativo que sigue un escritor y las tres vertientes que desatan la escritura: la fantasía, el azar y la voluntad. Al mismo tiempo, deja en claro el poder del intertexto, al plantear una polifonía

literaria que va definiendo paulatinamente a los personajes. Así, una lectura detallada de esta novela inconclusa revela al texto como un proyecto de difícil análisis y, aunque no cumple con el requisito de ser una obra terminada, manifiesta una plena complejidad literaria y un eficaz empleo de la escritura dentro de un entorno digital.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Héctor (2013), @MartinTuits [cuenta], *Twitter*, disponible en [https://twitter.com/MartinTuits?t=fOIsaZ07I29WbyZv_XrhhA&cs=08], consultado: 15 de octubre de 2019.
- Abad, Héctor (2010a), @AbadFaciolince, *Los mil trinos y un trino* [Noveleta por tuits], *Twitter*, disponible en [<https://twitter.com/AbadFaciolince?t=sZwj7p-nLLuRRDn7mvBTNAw&cs=08>], consultado: 4 de agosto de 2019.
- Abad, Héctor (2010b), @hectorabadf [cuenta], *Twitter*, disponible en [<https://twitter.com/hectorabadf?t=ZT0HipzxqCkwGzB245siuQ&cs=08>], consultado: 22 de septiembre de 2019.
- Ardila J., Clemencia (2012), “Metaficción y crimen en tres novelas colombianas”, *Co-herencia. Revista de Humanidades*, vol. XIX, núm. 17, julio-diciembre, pp. 115-130, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/774/77425374006.pdf>], consultado: 3 de septiembre de 2019.
- Ardila J., Clemencia (2009) “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 25, julio-diciembre, pp. 35-59, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355919003.pdf>], consultado: 15 de agosto de 2019.
- Beristáin, Helena (2001), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Carrera, Liduvina (2001), *La metaficción virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- Chimal, Alberto (2014), “De Tuititeratura”, *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, año VII, núm. 7, vol. I, pp. 157-161.
- Eco, Umberto (1992 [1962]), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- El País* (2012), “Cientos de miles de manifestantes cierran la protesta de la huelga general del 14-N”, *El País*, 14 de noviembre, disponible en [https://elpais.com/politica/2012/11/13/actualidad/1352838703_548795.html], consultado: 28 de agosto de 2019.

- Fragero Guerra, Carmen (2018), “*La Oculata* (2014) de Héctor Abad Faciolince: situaciones narrativas y oralidad. Hacia un ‘realismo real’”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 47, pp. 313-326.
- Gatica Cote, Paulo A. (2020), “De Tuitertura: una aproximación (y algunas reflexiones desde la tuitertura mexicana)”, *ILCEA*, núm. 41, disponible en [<https://journals.openedition.org/ilcea/11357>], consultado: 8 de septiembre de 2023.
- Gatica Cote, Paulo A. (2015), “La obra de arte en la época de la retuiteabilidad”, *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, vol. III, núm. 2, pp. 81-98, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4952007>], consultado: 4 de marzo de 2019.
- Genette, Gerard (2004), *Metalepsis de la figura a la ficción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gerard (1989a [1972]), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gerard (1989b [1962]), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gómez Bocanegra, Jorge Martín (2018), *Problemáticas del mundo globalizado en seis novelas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Hutcheon, Linda (1985 [1980]), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nueva York/Londres, Methuen.
- Lamarca Lapuente, María Jesús (2018), *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, tesis de doctorado en Fundamentos, Metodología y Aplicaciones de las Tecnologías Documentales y Procesamiento de la Información, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en [Tesis: Hipertexto el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen], consultado: 19 de enero de 2019.
- Landow, George P. (comp.) (1997), *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós.
- Landow, George P. (1995), *Hipertexto*, Barcelona, Paidós.
- Lantigua, Isabel F. y Yasmina Jiménez (2013), “Muere Hugo Chávez”. *El Mundo*, 6 de marzo, disponible en [<https://www.elmundo.es/america/2013/03/05/venezuela/1362520545.html>], consultado: 28 de agosto de 2019.
- Mendoza, Antonio (coord.) (2012), *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*, Barcelona, Octaedro.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2006), “Figuras y significados de la autonovelación”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 33, disponible en [<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>], consultado: 26 de enero de 2019.

- Monroy Zuluaga, Leonardo (2014), “Entre el artista y el crítico: *Basura* de Héctor Abad Faciolince”, *La Palabra*, núm. 25, julio-diciembre, pp. 57-68.
- Moreno Sánchez, Isidro (2012), “Narrativa hipermedia y transmedia”, en Verónica Perales Blanco (coord.), *Creatividad y discursos hipermedia*, Murcia, Universidad de Murcia, disponible en [<https://eprints.ucm.es/45471/1/Narrativa-HyT-Isidro%20Moreno.pdf>], consultado: 19 de febrero de 2019.
- Ordaz, Pablo (2013), “El Papa anuncia su renuncia el próximo 28 de febrero por razones de salud”, *El País*, 11 de febrero, disponible en [https://elpais.com/internacional/2013/02/11/actualidad/1360580038_865243.html], consultado: 28 de agosto de 2019.
- Orihuela, José Luis (2011), *Mundo Twitter. una guía para comprender y dominar la plataforma que cambió la red*, Barcelona, Alienta Editorial.
- Pajares Tosca, Susana (2004), *Literatura digital. El paradigma hipertextual*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Piglia, Ricardo (1999), *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial SRL.
- Piscitelli, Alejandro (2008), “Hipertexto, definición y características”, *Educ.Ar* (Portal), 25 de abril, disponible en [<https://www.educ.ar/recursos/92605/hipertexto-definicion-y-caracteristicas>], consultado: 14 de abril de 2019.
- Quesada Gómez, Catalina (2009), *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Madrid, Arco Libros.
- Plesiosaurio* (2014), “Entrevista a Carla Raguseo. La brevedad en Twitter”, *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, año VII, núm. 7, vol. I, pp. 153-156.
- Ramírez Gröbli, María del Pilar (2021), “*El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*”, Catalina Quesada Gómez y Kristine Vanden Berghe, Presses Universitaire de Liège-Universidad Eafit, Liège, 2019, 204 p.” (reseña), *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 48, enero-junio, pp. 315-318, disponible en [<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/343338/20804408>], consultado: 27 de agosto de 2023.
- Restrepo, Andrés (2012), @andres_subra [Tuit], *Twitter*, disponible en [https://twitter.com/andres_subra/status/261582234866294784?t=zrz_Qb7sgHY26k-tWlIeOcw&s=08], consultado: 14 de mayo de 2019.
- Rodríguez, Adriana Azucena (2016), “El personaje metaficcional”, *Graffilia*, núm. 22, enero-julio, pp. 73-83, disponible en [http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1841/06.pdf], consultado: 16 de mayo de 2019.

- Rozo, Eduardo (2013), “Los mil y un trino de Héctor Abad” (entrevista), *La Patria*, miércoles, 16 de enero, disponible en [<http://www.lapatria.com/cultural/los-mil-y-un-trino-de-hector-abad-23978>], consultado: 27 de marzo de 2019.
- Ruiz Espinosa, Susana Patricia (2016), *La obra literaria abierta: del soporte digital al impreso*, México, Bonilla Artigas Editores, Versión: epub.
- Salcedo, Ana María (2019), “*Mise en abyme* y autoconciencia narrativa en *Basura* de Héctor Abad Faciolince”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 45, pp. 123-138, DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n45a07>
- Tascón, Mario y Mar Abad (2011), *Twittergrafía. El arte de la nueva escritura*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Torres Begines, Concepción (2015), “Novelas en Twitter: el fenómeno de la narrativa en 140 caracteres”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 54, enero-junio, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4973851>], consultado: 17 de enero de 2019.
- Torres Perdigón, Andrea (2011), “La noción de metaficción en la novela contemporánea”, disponible en [https://www.researchgate.net/publication/260952631_La_nocion_de_metaficcio_n_en_la_novela_contemporanea/link/0c960532bf654ab1e0000000/download], consultado: 28 de abril de 2020.
- Verdín Padilla, Paulo César (2020), *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento*, tesis de Doctorado en Humanidades, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Methuen.
- Zambrano Yáñez, Francys (2015), “La creación literaria en 140 caracteres”, *Boletín de la Academia Venezolana de la Lengua 130 años. Dossier: Escritura analógica y digital*, marzo, pp. 41-54, disponible en [<https://docplayer.es/66774831-Dossier-escritura-analogica-y-escritura-digital-avance-marzo-2015.html>], consultado: 29 de agosto de 2019.

- Zavala, Lauro (2010), “Leer metaficción es una actividad riesgosa”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, octubre, pp. 353-369, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/5037/503750726014.pdf>], consultado: 12 de agosto de 2019.
- Zavala, Lauro (2007), *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*, México, Trillas.
- Zavala, Lauro (2004), “Metaficción en literatura y cine”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, s. l., Centro Virtual Cervantes, disponible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_058.pdf], consultado: 10 de agosto de 2019.
- Zavala, Lauro (1998), “Cuento y metaficción en México: a propósito de ‘La fiesta brava’ de José Emilio Pacheco”, *Revista de la Universidad de México*, enero, pp. 68-70, disponible en [<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/5ff42493-e1b8-4b2c-909e-61249f102cec/cuento-y-metaficcio-en-mexico-a-proposito-de-la-fiesta-brava-de-jose-emilio-pacheco>], consultado: 19 de agosto de 2019.

PAULO VERDÍN: Es licenciado en Derecho y en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, así como maestro en Literatura Mexicana y doctor en Humanidades por la misma casa de estudios. Asimismo, es docente de asignatura en el Centro Universitario de los Valles, de la Universidad de Guadalajara y candidato a Investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación son la narrativa digital, la narrativa hispanoamericana y la minificción.

D.R. © Paulo Verdín, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.