

# ESTRATEGIAS METAFICCIONALES Y EL OFICIO DEL ESCRITOR EN LA NOVELA *LLUVIA* (2002) DE VICTORIA DE STEFANO

Alba Paredes, Alexandra\*  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

## Resumen

Victoria de Stefano (1940) es una de las narradoras más representativas de la literatura venezolana contemporánea y a través de su obra ha dado a conocer una poética de alta factura estética, en la que se distingue una profunda reflexión acerca del acto de escribir, las relaciones que el escritor establece con el colectivo y las herramientas de las que éste hace uso para concebir su obra, revelando, muchas veces desde el juego metaficcional, la experiencia individual del escritor.

Por lo tanto, la presente propuesta de investigación se enfoca en estudiar la reflexión ante el oficio de escribir presente en la novela *Lluvia* (2002) de Victoria de Stefano, para ello se parte del análisis del discurso metaficcional como estrategia dialógica que hace manifiesta la relación existente entre el espacio doméstico y el proceso de creación. Lo anterior se aborda desde las perspectivas teóricas autores tales como Lucien Dällenbach, Michel Foucault, Gérard Genette, Antonio Gil González, Patricia Waugh y Catalina Gaspar.

**Palabras clave:** Victoria de Stefano; literatura venezolana; metaficción; espacio doméstico; oficio de escritor.

## Abstract

Victoria de Stefano (1940) is one of the most representative narrators of contemporary Venezuelan literature, and through her work she has unveiled a poetic of high aesthetic design, which distinguishes a deep reflection on the act of writing, the relationships that the writer establishes with the collective and the tools that he uses to conceive his work, revealing, many times from the metafictional game, the individual experience of the Writer.

Therefore, the present research proposal focuses on studying reflection on the craft of writing present in the novel *Lluvia* (2002) of Victoria Stefano, for this, the metaphorical discourse analysis is used as a dialogic strategy that makes manifest the existing relationship between the domestic space and the creation process. The above is approached from the theoretical perspectives authors such as Lucien Dällenbach, Michel Foucault, Gérard Genette, Antonio Gil González, Patricia Waugh and Catalina Gaspar.

**Keywords:** Victoria de Stefano; Venezuelan literature ; metafiction; domestic space; writer's profession.

\*Profesora Asistente adscrita al Departamento de Español y Literatura, Universidad de Los Andes, Núcleo "Pedro Rincón Gutiérrez", Táchira.

**Finalizado:** Tachira, Marzo-2018 / **Revisado:** Mayo-2018 / **Aceptado:** Junio-2018

El oficio de la escritura, como cualquier otro oficio, requiere del dominio de ciertas técnicas y de la cercanía profunda con el material de trabajo. Sin embargo, a diferencia de otros oficios, la materia con la que trabaja el arte de la escritura tiene el particular poder de llegar a constituirse como espacio de reflexión y de deconstrucción del propio objeto que conforma. La capacidad autorreflexiva que posee el lenguaje se extiende y magnifica cuando en el discurso literario actúa como herramienta de artificio, ya sea para ocultar las estrategias de representación o para revelarlas; la lengua como material de trabajo de una obra literaria ofrece la posibilidad de exponer la naturaleza de lo que ella misma funda, cómo lo organiza y el proceso que lo constituye. De ahí que situar la atención sobre este tipo de estrategias discursivas, en cierta medida, permita descubrir tanto la concepción acerca del oficio que posee un autor en particular, así como su noción acerca de la relación entre literatura y realidad.

Victoria de Stefano (1940), novelista, autora de *El desolvido* (1970), *La noche llama a la noche* (1985), *El lugar del escritor* (1992), *Cabo de vida* (1994), *Historias de la marcha a pie* (1997), *Lluvia* (2002), *Pedir demasiado* (2004), *Paleografías* (2010), de los ensayos: *Sartre y el marxismo* (1975), *Poesía y modernidad*, *Baudelaire* (1984), *La refiguración del viaje* (2005) y por último *Diarios 1988-1989. La insubordinación de los márgenes* (2016), se perfila como una de las narradoras más representativas de la literatura venezolana contemporánea, pues a través de su obra ha logrado configurar una poética particular que, muchas veces, se dispone como espacio de reflexión sobre el quehacer de la escritura y sobre las relaciones que se establecen entre la creación y la realidad.

Es, precisamente, en su novela *Lluvia* (2002) en donde se manifiesta una propuesta narrativa que apunta a la exposición de las pequeñas batallas que en el aislamiento experimenta quien escribe y cómo el proceso creador se alimenta de la experiencia y del

diálogo con el otro. Lo anterior se revela a través del juego metaficcional, el cual logra establecer un vínculo particular con el lector, haciéndole visibles los hilos comunicantes entre el discurso y sus referentes, entre la diégesis y su proceso de configuración.

La metaficción es uno de aquellos términos problemáticos que no poseen estandarizaciones conceptuales delimitadas y estáticas, hecho que produce cierta dificultad al momento de abordarlo, aunque también concede cierta libertad para hacerlo. De manera que aquí se tendrá en cuenta como un fenómeno textual que pone en tela de juicio la división entre realidad y ficción y que a través de una serie de estrategias narrativas replantea la naturaleza misma del lenguaje literario y sus géneros. Lo anterior, siguiendo al teórico de la Escuela Anglosajona Robert C. Spire, quien en *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel* (1984) sostiene que la naturaleza de la metaficción es una zona en la que:

(...) el artista crea y es creado por el lenguaje; en tanto escriba o invente, se transforma en un nuevo tipo de novelista. Así, los dos niveles del texto –proceso de escribir y producto del proceso– se funden y la base misma de la fusión es el esfuerzo por liberar totalmente el lenguaje de su concepto impuesto desde fuera (p. 36).

El proceso de escribir y el producto del proceso, dos momentos que se materializan en la novela *Lluvia* y que llegan a entrelazarse armónicamente, a reflejarse y, finalmente, a fundirse en uno solo, constituyen en sí mismos el núcleo argumental. Sin duda, en esa simbiosis, los avatares que atraviesa quien crea la obra quedan al descubierto por acción del lenguaje y por medio del mismo se proyecta un reflejo de la novelista y de la naturaleza de la obra, abriendo así un juego especular que materializa el concepto de *obra abierta en segundo grado* referido por Eco en 1962<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Eco distingue dos grados de desenvolvimiento de la “apertura” de la obra: la de primer grado: “el placer

En efecto, la metaficción posee una naturaleza similar a la del juego, pues a través del simulacro de la representación quienes están involucrados, lector, autor, narradores y lenguaje, están al acecho de una zona ambigua en la que se manifiesta la paradoja que implica la realidad-ficción como unidad. Así mismo, el fin inmanente característico del juego se distingue en el propio objeto de la narrativa metaficcional, ya que las estrategias de representación se ejecutan con fines internos que responden a su propio mundo y a reglas que sólo valen para su mismo espacio; con respecto a esa particularidad del juego Gadamer afirma lo siguiente: “es una construcción que ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él” (1975/1993, p. 156). También, en una novela en la que se articula el proceso de su creación con el simulacro del mismo ofrecerá las propias reglas que la abren a nuevos y diversos modos de lectura. Tal condición de la obra lleva a pensar que su núcleo argumental, el juego especular entre los mecanismos de creación y la obra misma, condiciona a los que en ella participan y no al contrario, dicho de otra manera: “el verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el juego mismo. Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él” (Gadamer, 1995, p. 149). De modo que en la narrativa metaficcional los mecanismos de producción de la novela son el centro de cualquier acción narrada, son el sujeto.

Es evidente que en ese juego de espejos se van revelando no solo las costuras de la construcción de ese discurso ficcional en particular que se le presenta al lector, sino

---

estético -como se realiza frente a toda obra de arte- se basa en los mismos mecanismos de integración y completamiento que resultaron típicos de todo proceso cognoscitivo. Este tipo de actividad es esencial al goce estético de una forma.” (p. 174); la apertura de segundo grado se produce cuando se enfatizan estos mecanismos y se hace consistir el goce estético “no tanto en el reconocimiento final de la forma como en el reconocimiento de aquel proceso abierto continuamente y que permite aislar siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades de una forma” (174).

que también configura a través del lenguaje una idea de lo que es la creación y en esa idea también se sospecha quién es el autor como creador, como sujeto creador. Ciertamente, en *Lluvia*, como lo asegura Spires, “el artista crea y es creado por el lenguaje”, tanto aquella voz que escribe en un diario que forma parte de la novela (voz ambigua, tal vez la propia autora, su alter-ego u otra), así como el personaje narrado, la escritora Clarisa, y la autora misma crean una obra y su vez son creadas por las estrategias discursivas que circulan a través del fenómeno metaficcional.

Victoria de Stefano en una entrevista concedida a Guadalupe Burelli explica su visión del proceso de escritura, evidenciando con sus palabras los paralelismos del mismo con la naturaleza del juego: un espacio cargado de libertad y a la vez de reglas internas, en el cual el lenguaje es herramienta de creación que condiciona lo creado a y al creador mismo:

Yo creo que si hay un lugar en el cual se puede ver cómo funciona la libertad es en la literatura, claro que es una libertad con sus reglas de hierro, que es la materia con la que tú trabajas, que son estas palabras, el lenguaje; de alguna manera hay un momento en que tienes todos esos instrumentos, esos materiales alrededor tuyo y puedes hacer con ellos lo que te dicta tu voluntad y tu deseo; la voluntad y los deseos de lo que se está creando también (2009, s. p.).

Dicha concepción del proceso de creación literaria esbozado por la propia autora se encarna en *Lluvia*, pues la obra proyecta una teoría sobre la novela, sobre esa novela en particular, que sugiere cómo el lenguaje y la propia obra pueden llegar a dominar al creador. Así, como el juego predetermina la actuación de los participantes, a pesar, de la libertad que ofrece al permitirles celebrar una experiencia sin un fin más allá de sí mismo, la obra de Victoria de Stefano ofrece una experiencia estética en la que la voluntad de lo creado actúa en sus participantes.

Conviene subrayar que la novela *Lluvia* parece decirnos, entre líneas, que el espacio propicio y natural para cuestionar y revelar qué podría ser la literatura es el propio espacio literario. La reflexión literaria entrelazada con la ficción ofrece una zona ambigua que está compuesta por la experiencia de quien escribe, los fenómenos discursivos literarios que permiten esa irrupción y la tradición literaria que los precede, admitiendo la confluencia de discursos que en ocasiones se encuentran en espacios separados. Dicha zona es el territorio habitado por la autorreflexividad y que parece funcionar como artefacto para poder explicar de manera certera las redes que atraviesan al texto, pues la intransitividad característica de la obra de arte remite a la necesidad de lo especular para explicarse a sí misma y para exponer los vasos comunicantes con las realidades en las que se encuentra inserta, incluyendo al autor y sus experiencias creativas.

Dicho de otra manera, la novela metaficcional parece contener en ella misma las claves para comprender las condiciones ontológicas que sostienen el género novelístico, condiciones mutables que responden a cada obra en particular, por tanto múltiples, pero que en sí mismas podrían ofrecer luces sobre las propiedades del género y sobre las relaciones que este establece con la realidad, con la tradición literaria y con la noción de autor. Foucault en “El lenguaje infinito” así lo intuye y advierte:

Yo me pregunto si no se podría hacer, o al menos esbozar a distancia, una ontología de la literatura a partir de esos fenómenos de autorepresentación del lenguaje. (...) La reduplicación del lenguaje, aunque sea secreta, es constitutiva de su ser como obra, y los signos de ella que pueden aparecer, hay que leerlos como indicaciones ontológicas (1963/1999, p. 132).

La conciencia de la propiedad del lenguaje para reduplicarse y por tanto la capacidad de reduplicación del proceso de creación del discurso literario expuesto en la propia obra, ya no como un poder secreto

del discurso, sino como centro mismo de la diégesis, involucra de forma directa una concepción particular del lenguaje literario, del ser de la novela, del ser de la literatura; así se puede decir que existen tantas concepciones de literatura como obras, diversas, múltiples, contrarias, afines, integradas, etc. Pues, como Roberto Piglia lo sugiere: “En un sentido, un escritor escribe para saber qué es la literatura” (p. 10).

Cada concepción individual de la novela, particularmente en aquellas obras que reflexionan sobre su propio ser, incluye un rasgo común a todas las obras y es que cada una es un reflejo de su tiempo, de la cultura que la rodea, de la tradición literaria que la soporta, o como diría Foucault, del cuerpo epistémico<sup>2</sup> que la atraviesa. Por lo tanto, esa búsqueda de lo que es la literatura, de su ser a través del propio discurso literario revela también quién es el autor mismo como creador en medio de un contexto histórico-cultural con características singulares que, de cierta manera, interactúan con su visión de mundo. Su obra literaria lo construirá, tal como el lenguaje inventa a quien lo enuncia, tal como el lenguaje determina la realidad. Así la multiplicidad de autores y por tanto de concepciones sobre lo literario construidas dentro de las obras literarias de naturaleza autorreflexiva ofrecerá, en conjunto, una posible perspectiva de los límites y posibilidades del lenguaje, su actuación al fabricar un espacio alterno a la realidad que se alimenta de la materialidad que constituye la propia realidad de quien la crea.

<sup>2</sup> “En otras palabras, la “realidad extradiscursiva” es mediada por la actividad de representación del discurso que, en parte, la constituye. De esta manera, el discurso crea objetos de conocimiento y, a la par que regula los modos posibles de hablar sobre esos objetos, deviene en autoridad para enarbolar la “verdad” sobre ellos. Este último aspecto es importante en la teoría de la representación de Foucault, pues pone de manifiesto el poder que ejercen los discursos sobre las prácticas sociales, ya que es a través del conocimiento –siempre discursivo– como se establecen las pautas de conducta válidas en momentos y contextos específicos” *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (2009). Coord. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (91).

De manera que al ser expuesto el acto de creación como elemento constitutivo de la diégesis se produce el fenómeno paradójico de la metaficción, el cual esconde una particular teoría del lenguaje que se ve reflejada en los planos de enunciación del texto, pues como asegura Zabala (2010): “La metaficción constituye, por su propia naturaleza, una estrategia de deconstrucción de las convenciones lingüísticas y literarias” (p. 365), dicha deconstrucción, pareciera, no sólo refutar la tradicional relación ficción - realidad, sino que en ese cruce de caminos propone un nuevo pacto entre el texto y lector en el que se incluye explorar los límites que existen entre el lenguaje y su capacidad de representar la realidad. Justamente, en dichas fronteras se inscribe la duda ante conceptos ligados al oficio de la escritura, tales como la noción de autor, las subjetividades que lo acompañan y la experiencia que, inevitablemente, se interpola entre los discursos. Surge además la idea de que toda forma de lenguaje representativa es ficcional y que tal vez la realidad no es más que otra construcción discursiva, no es más que representación y por tanto simulacro.

Se infiere entonces que el lenguaje metaficcional es también capaz de construir al autor a través del simulacro, construye la obra misma en su simulacro, se produce así una duplicación paradójica que viene a cuestionar los fundamentos mismos de lógica racional al producir el quiebre del sentido, que bien puede materializarse en lo inacabado o en la aporía como esencia de la representación, Víctor Bravo así lo explica: “La repetición diferencial presupone la crítica de la representación, la crítica del sentido y, en un instante abismal, de sus fundamentos mismos” (1999, p. 15), es así como en la representación de la representación la inteligibilidad de la realidad queda desvanecida, y con ello, las convenciones lingüísticas que la soportan se desequilibran, pues “la especularidad (la autoreflexividad) la duplicación de la obra dentro de la obra, responde en el fondo a la noción de insustancialidad de lo real y

su “recursividad” es propiciatoria para el surgimiento de la paradoja” (Bravo, 2003, p. 78).

Es así como un texto literario vuelto sobre sí mismo replantea e interroga su posición dentro la cultura y, de cierta manera, establece un cuestionamiento de la noción de poder en el que se encuentra involucrada la producción literaria, es decir, desarma las estructuras tradicionales a través de las cuales se establece el mundo ficcional al exponerlas y constituir las como núcleo narrativo que interpela la realidad del lector, dicho de otro modo, se produce una materialización de lo no visible en la representación de una realidad construida por el lenguaje. En el mismo orden de ideas Patricia Waugh en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* (1984) señala que la metaficción circula en “[...] aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (p. 34), de esa forma exponen la alteridad que esconde la naturaleza representacional del lenguaje y por tanto del discurso literario, sugiriendo con ello que toda representación de lo real siempre está, en menor o mayor medida, condicionada por cierta cuota de ficción, es decir, todo discurso es mediado y, por lo tanto, está atravesado por las relaciones de poder que componen en cuerpo social.

Efectivamente, en la novela *Lluvia* se despliega una interrogante que gira en torno a las complejas relaciones entre ficción y realidad, replanteando a través de lo inacabado, lo aporético o paradójico, el poder representativo del lenguaje. Una de las estrategias que permite tal perplejidad es la duplicación de los planos narrativos en torno a la misma representación, lo cual duplica, a su vez la modalización de las voces narradoras y permite el entrecruzamiento entre los planos y las formas de enunciación. La primera parte de la obra es narrada en tercera persona y se centra en una escritora llamada Clarice y las

experiencias cotidianas que esta atraviesa mientras escribe una novela; la segunda parte de la obra es compuesta por el diario de una escritora que parece en un primer momento ser la misma Clarice, pero que luego declara escribir sobre Clarice, por supuesto, el diario está escrito en primera persona. El párrafo final de la primera parte de la novela indica la última acción de Clarice y, precisamente, refiere a la escritura de su diario y al papel que el mismo ha ejercido en su oficio como escritora:

La mañana del día siguiente se la dedicó al diario que llevaba desde hacía más de cuatro años, y que a veces usaba como diálogo tácito con un interlocutor irónico, otras, como dietario de incursiones vagamente estéticas, de citas y lecturas. Otras veces, las más, como vía de comunicación funcional con la realidad, mentiras e ilusiones comprendidas, de ser esto posible y en la medida en que lo sea (p. 65).

Seguidamente, el cuerpo del texto se transfigura en diario, estableciendo a partir de aquel momento, una dinámica un tanto difusa entre los dos planos narrativos. Al cohabitar un espacio en el otro, se produce un juego de espejos, el juego del doble: dos voces, dos personajes que se reflejan; de manera que el “quién habla” es un aspecto variable y complejo, que lleva a lo paradójal. En el diario la voz narradora expresa que Clarice no es ella misma y a la vez lo es, ese personaje, Clarice, es una especie de duplicación diferenciada de quien escribe el diario y quien escribe el diario, tal vez, es una duplicación de la autora, de la propia Victoria de Stefano.

En las primeras entradas al diario la escritora organiza los personajes y con ello establece un vínculo directo entre ella y la escritora narrada en la primera parte:

*Dramatis personae*: José, su hijo Mauro, el suizo, Julian, yo misma, detrás de la máscara de alguien que no soy yo pero en quien (en el entendido de que bajo el resguardo del disfraz siempre debe haber alguien) pudiera haber encontrado (...) en cuanto al dejo de voluptuosidad

de su espíritu, la fuerza que reside en el sostén de un bello rostro. Y ese alguien a quien me acojo, se llamará Clarice como homenaje a Clarice Lispector (p. 66).

La construcción de tal ambigüedad funciona como una estrategia narrativa que demuestra la consciencia del proceso de creación, de las redes que lo constituyen y cómo esas mismas redes pueden ser dispositivos de cuestionamiento de la relación ficción-realidad, en este caso la estrategia cuestiona, entre otras cosas, la distanciamiento de un autor de su creación, la desaparición del autor dentro de la obra y lleva al lector a habitar, no solo los terrenos de lo no dicho en el campo de la representación, sino también la lucha interna por la que puede atravesar un creador al producir la obra. Se puede decir que el papel del lector es fundamental, pues es quien puede articular la disociación-reflejo de la identidad de los personajes principales y las enunciaciones que los acompañan para construir una interpretación a partir de lo que el texto calla. Rafael Castillo Zapata reconoce como rasgo característico en la obra de Victoria de Stefano esa capacidad de producir a través de refinadas estrategias narrativas un ambiente cargado de una sutil ambigüedad que permite al lector involucrarse y participar en la posible delineación de lo indefinido:

Su capacidad de dar una idea consistente de una personalidad en unas cuantas pinceladas, el modo sutil con el que muestra su simpatía por sus personajes (siempre recuerdo a Victoria, en este sentido, como una narradora cómplice), la capacidad para informar sin abrumar, de sugerir sin inquietar, de seducir todo el tiempo con la sabia disposición de la intriga y la repartición de los datos con su contenido enigmático nunca del todo resuelto, a medias revelado, a medias suspendido, lo que permite que pueda cautivarnos como lo hace cuando la leemos (2016, s. p.).

En *Lluvia* se produce esa revelación a medias que refiere Castillo Zapata y lo silenciado reclama, de cierta manera, ser completado por el lector. De manera que medio de ese raptó en el que se ve involucrado

el lector al leer la obra el tradicional pacto ficcional se quiebra, ya que el efecto de la ficción queda expuesto y enquistado en esa zona aporética en la que se tocan la realidad y la ficción; el lector se hace consciente del fenómeno dentro del cual está inserto como una ficha más de un rompecabezas inacabado. Justamente, en ese lugar donde se magnifica el poder de la ficción, ahí “en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (Piglia, 2003, p. 13) Ahí, en lo indecible, el lector halla la paradoja que contiene cualquier acto de autorrepresentación.

La perplejidad, causada por la paradoja que se representa en la totalidad del cuerpo de la obra, también es percibida por Clarice al intuirse como reflejo:

En la ventana percibe el reflejo vagamente definido de alguien sobre la mesa escribiendo... su mano derecha, índice, corazón y pulgar firmemente ceñidos a la pluma [...] En la vitrina, el reflejo de ese reflejo mirando el reflejo, cada vez más parecido a ella [...] ¿Cuál de los dos reflejos era el más auténtico? ¿El que escribía o que se observaba así mismo escribiendo? ¿El que mira y porque se mira como imagen revivida del estar escribiendo ya no escribe? ¿Lo que tiene o ya no tiene cabida en la refracción del presente? En el presente que ya es, en el presente que ya no es (p.22).

En este fragmento, a su vez se duplica la pregunta que bien puede fundarse en la interioridad de la propia autora y en el mismo lector. De manera que a medida que se avanza en la narración se va haciendo más difusa la línea entre quien escribe la obra, quien es escrito y el que es escrito construye una obra que tal vez sea la que el lector tiene entre manos. Además, va planteando una visión temporal que se relaciona con los fenómenos metaficcionales, constituyéndose como una de las interrogantes que acompaña la representación y la cual se hace visible en una especie de temporalidad cíclica y eterna que no da paso a lo cerrado sino que abre la obra hacia la reproducción infinita:

Miente, pero no sabría cómo decirle a qué había ido arriba. ¿A practicar la reducción estática del mundo a sus sentidos? ¿A percibir el tiempo simultáneo y los espacios sucesivos? ¿A alcanzar el clímax unitivo de sinergias y sinestesias de imaginación pura? ¿A hacerse parte del paisaje como araña del tejido? ¿A incluirse en esa perspectiva? (p. 16).

La estrategia textual de la autorrepresentación, conocida también como autorreferencialidad, se puede manifestar de diversas formas en la obra, puede ser a nivel de la historia (hechos narrados) y a nivel del discurso (enunciados). En la novela se manifiestan las variaciones de la autorrepresentación en esos niveles, llegando, por supuesto, a mezclarse. A nivel de la historia se producen varios hechos que hacen referencia a la propia novela, tal es el caso de situaciones relacionadas con el título, estas se exhiben desde la visión del narrador extradiegético que incluye las razones por las cuales el texto se podría llamar de ese modo y desde la primera persona en el diario. Tales irrupciones producen una sensación de extrañeza al enfrentar al lector con el abismo que existe entre la representación y su duplicación:

Justamente, estaba dándole vueltas a un relato en el que se describía un día, igual o parecido a ése, acoplándose a sus impresiones ópticas y auditivas, tanto como a las marcas olfativas almacenadas en su cerebro, y el cuento se llamaría *Aguacero*, o tal vez, *Lluvia* [...] (p. 14).

Ciertamente, parte de la novela *Lluvia* de Victoria de Stefano narra un día y las impresiones sensoriales que acompañan las experiencias cotidianas de Clarice en medio de su trabajo creativo, lo interesante es que el lector advierte que hay un cruce entre el mundo ficcional y la realidad al toparse con un reflejo directo de la obra dentro de la misma obra, situación que tal vez lo arrastra a pensar que está en presencia de un acertijo que debe resolver, y a lo largo de la narración encontrará diversas huellas que le permiten generar multiplicidad de interpretaciones e hipótesis

que, paradójicamente, son producidas por la mismas reglas internas de la narración.

En la primera fase de la obra se narran los hechos por un narrador extradiegético y, aparentemente, heterodiegético, que conoce la interioridad de Clarice y que expone ante el lector las reflexiones y luchas de una escritora ante el proceso de escribir una novela durante un día común, esas reflexiones se centran en las condiciones que rodean en el oficio de la escritura, conducen al personaje y lo envuelven en la atmósfera de una mañana lluviosa cargada de la interacción entre los quehaceres domésticos y el proceso creativo. La modalización de la voz, en esta primera parte, se detiene en descripciones y percepciones cargadas de subjetividad que parecen regodearse en los ritmos del propio discurso que, en ocasiones, ralentizan o aceleran la narración. Del mismo modo la voz narradora también se orienta hacia las vidas de dos personajes (José y el jardinero suizo) y, particularmente, en la interacción de Clarice con José. Lo anterior demuestra como el diálogo con el mundo, con el mismo lenguaje, con las voces tutelares y con el otro son piezas claves en el proceso creativo. Lo que la escritora desea lograr con su creación es expuesto por ese narrador en tercera persona y a la vez se produce en la totalidad de la obra, aquellos ritmos variados que logran hechizar al lector y llevarlo a la transfiguración de la persona gramatical que se producirá más adelante:

Deseaba [...] la exaltación y emoción de un adagio con el fin de aliviar, a partir de lo solemne, lento, pesados, y sin embargo variado del tono, los sentimientos del lector respecto a la determinación del personaje, *su* personaje (tan suyo como para que la tercera persona hubiera terminado siendo absorbida por la primera) (p.p. 50-51).

Asimismo, esa voz está directamente relacionada con la voz en primera persona (intradiegética y autodiegética) que se manifiesta en el diario, ya que parece llevar

a la realidad las reflexiones y decisiones en torno a la obra que menciona estar escribiendo quien escribe el diario. Es así como a pesar de ser enunciados que poseen modalizaciones distintas, estas terminan reflejándose y girando en torno al quehacer literario.

En la segunda fase de la novela se hacen más concretas las condiciones materiales y espirituales ligadas al oficio de la escritura, además expone el sustancioso diálogo que se produce entre las obras de otros escritores, en particular los diarios, es así como las relaciones de intertextualidad conciben una zona necesaria en la reflexión acerca de la relación entre la tradición literaria y el quehacer escritural. Por otra parte, la intratextualidad se hace visible, demostrando la duplicación diferenciada de ciertos aspectos expuestos anteriormente desde la tercera persona. Por ejemplo en el diario el tema del título de la obra también aparece, pero revelado a través de un diálogo entre la voz narradora y un personaje llamado P. quien también es escritor:

Por el camino repite la frase de Marx: “Los hombres son autores y los actores de su propio drama”. “¡Qué optimismo!”, añade y guiña los párpados, malicioso. “¿Pero quién no ha caído víctima de esa trampa?”. Al despedirse me pregunta qué título le he puesto a mi libro. *Lluvia*, respondo (p. 105).

El diario permite el registro de las experiencias, pero más allá de ello emite el pulso histórico que inunda a los autores, pues es una zona discursiva en la que los dolores y alegrías más íntimos por los que atraviesa quien lo escribe quedan expuestos. Así en el diario que conforma *Lluvia* es posible percibir entre líneas los temores de quien escribe desde una casa en Caracas ante las transformaciones sociales que ya comenzaban en Venezuela en los inicios del año 2000. En palabras de aquella escritora que nos habla en *Lluvia*:

Los diarios, aunque pretendan colocarse por encima, por detrás o por debajo de la época son el mejor documento del horizonte dentro del cual se han negado,



por las razones antedichas, a permanecer encastradas las libertades penosamente conquistadas del espíritu (p. 102).

En el diario se discurre alrededor de la naturaleza del diario como un lugar de absoluta libertad, en el cual no existen reglas muy firmes, que muchas veces reflejan aquello que otros discursos han silenciado. La narración llama la atención sobre su condición de artificio. Tal vez lo que nos quiere decir esta autora ficcional es que las historias siempre están, lo que importa es porqué existen, qué hay detrás de ellas y con ellas. De eso nos hablan las voces que se despliegan en *Lluvia*, una obra que no se deja confinar en los moldes de la unicidad de sentido, pues como obra abierta no se queda:

En un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente (Eco, 1962, p. 73).

De manera que una novela como *Lluvia* se inscribe dentro del panorama de la producción novelística del país como una de las propuestas estéticas que buscan interrogar el proceso mismo de creación a partir de la especularidad y que, de cierta forma, distinguen parte de la producción narrativa venezolana de los últimos tiempos, así lo asegura Catalina Gaspar Karosi en su artículo “De saberes y miradas: Metaficción y narrativa venezolana contemporánea” (2005):

Si algo puede decirse de la literatura venezolana de las últimas décadas es que ella reformula el status de lo literario y también el de la lectura. Por ello su estudio podría invertir el lugar de la mirada, más que plantearnos su “imposibilidad” sustentada en que no complace las expectativas y gustos del lector, podríamos, desde las propuestas metaficcionales que nos brinda nuestra literatura, darle una alta

valoración a lo opuesto: ella descentra nuestros cánones de lectura porque más que apelar a un compañero de ruta, a un lector cómplice, exige no sólo su participación sino también su responsabilidad en la generación de la significación, en la activación del complejísimo proceso intertextual que constituye, como sabemos, una de las características fundamentales de nuestra cultura contemporánea (s. p.).

La dinámica intertextual atraviesa en diversas direcciones la construcción del conocimiento y la producción del arte en la cultura contemporánea, y viene a constituirse como un rasgo distintivo de los procesos de pensamiento que desdibujan fronteras entre los discursos y entre los individuos y que permiten revelar lo oculto entre las grietas del lenguaje. Esta dinámica intertextual se inserta en la literatura venezolana de las últimas décadas con mayor fuerza, (aunque se inaugura en los tempranos años cincuenta con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) de Guillermo Meneses, texto que marca un hito de la literatura del país en lo que se refiere a la experimentación metaficcional).

La presencia de tales configuraciones en el panorama de la literatura venezolana contemporánea pareciera responder a la necesidad de interrogarse a sí misma y a sus formas de producción dentro de la realidad social que la refleja y la determina, partiendo de estrategias metaficcionales que se soportan en el amplio espacio de la intertextualidad, interpelando diversos discursos y desdibujando los límites entre el espacio cerrado de la ficción y la realidad.

Es bien sabido que la novela surgida durante las últimas décadas ha sido el género que ha recibido mayor atención por parte de la crítica de la literatura hispanoamericana contemporánea. Y precisamente el rasgo principal de esta escritura es su naturaleza de metaficción historiográfica, ya que la novela neobarroca hispanoamericana se caracteriza por ser una escritura en la que se cuestionan simultáneamente las convenciones del lenguaje, de la literatura y de la visión tradicional de la historia colectiva (Zabala, 2010, p. 352).

La autoreflexividad como un rasgo que distingue parte de la narrativa contemporánea requiere de un abordaje crítico que permita entender las dinámicas que determinan la naturaleza de la creación literaria en la actualidad y la naturaleza de los discursos que caracterizan conciencia de la época. Es la metaficción el espacio en el que la autorreflexividad se hace posible y se hace protagonista para revelar algo que está más allá de la mera representación de un universo ficcional, ese algo es un entramado de concepciones acerca del oficio de la escritura, del arte, del autor, el lector y de la relación de la escritura con lo colectivo y con la tradición, por sólo mencionar algunas.

Dentro de este panorama se inscribe la novela *Lluvia*, de ahí que sea interesante y enriquecedor abordar las estrategias metaficcionales que maneja la autora con el fin de encontrar los vasos comunicantes con ciertas nociones vinculadas a la experiencia de la escritura que responden a un diálogo con la cultura contemporánea.

### Referencias bibliográficas:

- Bravo, V. (2003). *El orden y la paradoja*. Mérida: Universidad de Los Andes. Ediciones del Vicerrectorado Académico
- Bravo, V. (1999) "Representación y repetición en Michael Foucault". En: *Literatura y conocimiento*. Mérida: Universidad de Los Andes, Consejo de Estudios de Postgrado.
- Burelli, G. Entrevista "Literatura y vida de Victoria de Stefano" *Provinci*, 18 noviembre 2009
- De Stefano, V. (2002). *Lluvia*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.
- Eco, U. (1962) *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI
- Foucault, M. (1999) "El lenguaje infinito" En: *Literatura y conocimiento*. Mérida: Universidad de Los Andes, Consejo de Estudios de Postgrado.
- Gadamer, H. (1977/1993). *Verdad y Método*. (Trad. de Ana Aguaded Aparicio y Rafael de Agapito). Salamanca: Ediciones Sígueme,
- Gadamer, H. (1995). *El Giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Gaspar, C. (2005) *De saberes y miradas: Metaficción y narrativa venezolana contemporánea*. En Letralia [en línea]. Disponible en <https://letralia.com/128/ensayo01.htm> [Consulta 03/05/2018]
- Gil García, A. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Colección Vítor.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen
- Piglia, R. (2014). *Crítica y ficción*. Madrid: Debolsillo
- Castillo Zapata, R. (2016). *Victoria de Stefano: Escribir es una diaria insubordinación marginal*. El estilete [en línea]. Disponible en <http://www.elestilete.com/escritura/victoria-stefano-escribir-una-diaria-insubordinacion-marginal/> [Consulta 15/ 12/ 2017]
- Spires, R. (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*
- Zavala, L. (2010), *Leer metaficción es una actividad riesgosa*. En *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (Universidad Nacional de Colombia), n.º 12, p. 353.