

METALITERATURA EN CENTROAMÉRICA: CUADERNO DE TOKIO, DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

METALITERATURE IN CENTRAL AMERICA: “CUADERNO DE TOKIO”,
FROM HORACIO CASTELLANOS MOYA

Cristopher MONTERO CORRALES¹

Universidad Nacional (Costa Rica)

Universidad Técnica Nacional (Costa Rica)

Resumen: Este artículo se dedica al estudio del fenómeno metaliterario en Centroamérica durante el siglo XXI a partir del libro *Cuaderno de Tokio* (2015) de Horacio Castellanos-Moya. Este libro de narrativa se constituye como una propuesta literaria donde se exploran los procesos y problemáticas del “yo”, un yo que se constituye como escritor-personaje, que reflexiona y da testimonio de los problemas y procesos de la creación y del campo literario. Esto permite indagar no solo en los núcleos temáticos metaliterarios propuestos por José A. Pérez Bowie sino indagar en las nociones de escritor y literatura que funda este fenómeno en Centroamérica.

Palabras clave: Literatura centroamericana; Literatura salvadoreña; Metaliteratura; Horacio Castellanos Moya; *Cuaderno de Tokio*.

Summary: This article it's dedicated to the study of the metaliterary phenomenon in Central America during the XXI century, from the book “Cuaderno de Tokio” (2015), written by Horacio Castellanos-Moya. This narrative book constitutes a literature proposal where it explores the processes and problematics of “I”, an I established as a writer-character, who reflects and gives testimony of the problems and processes of the creation and literary field. This allows us to inquire not only on the metaliterary core themes proposed by José A. Pérez Bowie but also inquire in the notions of a writer and literature that established this phenomenon in Central America.

Keywords: Central American literature; Salvadoran literature; Metaliteratura; Horacio Castellanos Moya; *Cuaderno de Tokio*.

1 Antropólogo. Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en literatura de la Universidad Nacional de Costa Rica. Académico del área de extensión y acción social y del área de formación humanística de la Universidad Técnica Nacional. Premio Nacional de Literatura Aquileo J. Echeverría 2018.

Metaliteratura en la narrativa salvadoreña

Seguendo a Camarero (2004: 7) entendemos que la metaliteratura depende de un cambio en la referencialidad de la literatura, un giro hacia la autorreferencialidad del lenguaje que, justamente por este movimiento, funda otro alternativo que analiza la literatura misma. Cuando este giro se manifiesta en la narrativa, específicamente en la novela, se le refiere como metanovela:

Habría que añadir los elementos de la autoconsciencia, la develación del artificio narrativo y la peculiar relación que se establece con el lector, para obtener un bosquejo bastante aproximado de lo que concebimos como metaliteratura o metaficción y que, al manifestarse en el género novelesco, llamaremos metanovela (Quesada, 2009: 15).

Esta relación entre autorreferencialidad y narrativa es de suma importancia, ya que tanto para Catalina Quesada (2009: 37) como para Graciela Ferrero (2013: 2) es en este género literario el que aparece el concepto para tratar de entender una serie de características literarias. Ambas autoras coinciden en que fue durante la década del 1970 cuando emergieron estos conceptos; Quesada (2009: 37) señala que fue William H. Gaas quien acuñó el término *metaficción* y Ferrero (2013: 2), por el diccionario que usa, considera que fue Serge Doubrovsky:

El neologismo, cuya paternidad se atribuye a Serge Doubrovsky, designa a un texto ficcional en primera persona cuyo protagonista lleva el mismo nombre del autor editorial. Doubrovsky lo emplea por primera vez en un texto ficcional, *Fils*, de 1977.

Esto no implica que sea hasta la década del 1970 donde haya aparecido narrativa con estas características, lo que sí es cierto es que su presencia e importancia en la narrativa experimentaron un auge a partir de esta década. La misma Catalina Quesada apunta que ya *El Quijote* es un caso fundante en el mundo hispánico:

Al adentrarnos en el recinto de la metaliteratura, al igual que al hacerlo en tantas otras cuestiones literarias concernientes a la modernidad en el mundo hispánico, es ya un tópico afirmar que todo estaba en el *Quijote*. En el ámbito del que aquí nos ocupamos, el de lo metaficcional, la afirmación se vuelve deslumbrantemente certera, pues, casi con total seguridad, no hay obra que explore el juego de lo literario dentro de la literatura de manera más recurrente, llevando al extremo muchas de las posibilidades metaficcionales y autoconscientes (Quesada, 2009: 23).

La crítica utiliza el término para entender cierto giro en la referencialidad y sus características en la narrativa a partir de estos conceptos de la década de 1970. En el caso centroamericano, Alexandra Ortiz Wallner va a llamar la atención de cierto giro en la referencialidad, en la narrativa de los últimos 15 años del siglo XX, específicamente, en la novela:

[...] su capacidad de hacer de sí misma una práctica autoreferencial devela que se encuentra en ella un discurso sobre la novela y sobre la literatura misma, una autoreflexión que no se muestra de manera explícita, sino que es escenificada a través de las diversas estrategias narrativas y textuales a que recurre (Ortiz Wallner, 2012: 51).

Muchas de las características planteadas por la autora para el caso de la novela de finales de siglo, en Centroamérica, van a coincidir con las características de lo que entendemos por metaliteratura en esta investigación. Lo que sucede —y la autora lo afirma con claridad y perspicacia— es que este

giro se hace de manera solapada, no de manera explícita. Además, para el caso que analiza la autora respecto a la literatura salvadoreña, el caso de *La diáspora* (1989), de Horacio Castellanos Moya, no se va a desestabilizar la frontera entre el pacto ficcional y la autobiografía, que sería otra de las manifestaciones del giro referencial que permite la metaliteratura. La autora plantea que este giro en la narrativa centroamericana, pero para nuestro interés salvadoreña, se debe a espacios sociales fisurados:

[...] la transición de un periodo de represión y revolución hacia uno marcado por las imposiciones neoliberales y los efectos de la cuarta fase de globalización acelerada. El cese de los conflictos armados y el inicio de los esfuerzos de pacificación y democratización, pero muy especialmente las diversas miradas críticas sobre los procesos revolucionarios y las valoraciones del fracaso de las utopías van a ser los ejes determinantes para un cambio de perspectiva fundamental sobre el tiempo presente (Ortiz Wallner, 2012: 50).

Esta serie de tensiones también van a registrarse —y constituir— la literatura y los procesos literarios ya que va a estar relacionada con un intento de superación y desgaste de un tipo de literatura que había caracterizada a la región. Esa tendencia ha sido designada como literatura social, literatura del compromiso o literatura de los conflictos armados y la Guerra Fría:

Durante las décadas de 1960, 1970 y hasta inicios de los años ochenta primó en Centroamérica —como en todo América Latina— la concepción y definición de la literatura como arma ideológica de descolonización o como instrumento de cuestionamiento de la realidad social (ver Leyva 1995: 71,85; Zavala 1990) a partir de la segunda mitad de 1980 estos límites van a ser cuestionados por la ficción y la novela (Ortiz Wallner, 2012: 50).

Además, esta superación y desgaste, específicamente se traducirá en un intento por trascender el espacio narrativo que había sido ocupado por el testimonio. Es así entonces como la autora explica el surgimiento de un tipo de novela con una autorreferencialidad solapada en El Salvador. Esto estaría relacionado, como consecuencia, con un intento de superación de un tipo de narrativa asociada a los valores sociopolíticos y laudatorios de los procesos revolucionarios. Podemos poner el ejemplo centroamericano, emblemático, de *La montaña es algo más que una gran estepa verde* (2007), de Omar Cabezas y, en el caso salvadoreño, de *Álbum familiar* (1982), de Claribel Alegría.

En ambas obras narrativas se percibe que hay una concepción del escritor que no tiene la neutralidad como un valor, sino el compromiso social y, además, vinculado a procesos de construcción de la conciencia socialista, militante y de la reivindicación de la literatura de denuncia social, concientización social y política, con un única voz dando la globalidad interpretativa generando empatía con las causas revolucionarias aunque para ser exactos en el caso de *Álbum Familiar* (1982) se separa del realismo como tal e incorpora elementos mágicos y tanatológicos en la narración, separándose con esto de la tradición teórica del reflejo.

La novela que representará un cambio de esta tradición en la literatura salvadoreña, será *La diáspora* (1989):

En este sentido, es posible ubicar la propuesta de lectura de *La diáspora* aquí desarrollada como parte de una cartografía narrativa que va proporcionando indicios de un cambio, de un desplazamiento desde la ficción. Las múltiples perspectivas que toman los personajes de *La diáspora* y el gradual proceso de desmitificación y abandono de “la revolución” y sus ideales que se va gestando a través de sus percepciones y voces, pone en evidencia la relatividad de las posiciones de lo alterno, lo subalterno y lo hegemónico en el caso en el caso de la voces noveladas. Así,

ciertas literaturas nacionales como la guatemalteca, salvadoreña y la nicaragüense, especialmente a partir de su producción narrativa posterior al momento de incipiente modernización literaria y politización de la literatura y el arte, muestra tendencias que se inclinan por deconstruir, superar, o remantizar el espacio narrativo del testimonio (Ortiz Wallner, 2012: 81).

Este cambio se materializó con preocupaciones estéticas del narrar, miradas múltiples y críticas que superan una única visión de los procesos revolucionarios y, además, acompañada de muchas reflexiones sobre el papel del arte, del escritor-intelectual en los procesos de la posguerra centroamericana, a finales de los ochenta:

La novela, entonces, desintegra los vínculos entre literatura y revolución en la medida que fisura la noción canonizada del testimonio para, a través de la práctica escritural misma, restablecer el arte de ficcionar (Castellanos Moya, 1993: 68).

Apareciendo una literatura que concentra las reflexiones del individuo no desde la conciencia política ni social, sino con una atención en el aparato ficcional, en el texto literario y no en la referencialidad o concordancia con las realidades sociales de un determinado momento histórico. Presentándose la autorreferencialidad de manera poco explícita y no fue hasta la segunda parte de la década de 2010, cuando apareció la autorreferencialidad explícita, lo que hemos llamado metaliteratura, como una reacción al testimonio en el caso salvadoreño y, con el mismo autor, en *Cuaderno de Tokio* (2015) y *Envejece un perro tras los cristales* (2019) donde será evidente y explícito el giro autorreferencial y metaliterario.

Metaliteratura y *Cuaderno de Tokio*

Cuaderno de Tokio (2015), de Horacio Castellanos Moya, fue publicado por Editorial Huerders, en Chile. Este diario se abre con una pregunta: “¿Qué contar?” (Castellanos, 2015: 9). Esta interrogante nos refiere a una preocupación de la voz narrativa por la confección de un relato frente a la extrañeza que le produce Tokio: “Veo una masa amorfa, de rostros y nombres desconocidos, rótulos abigarrados y signos incomprensibles” (Castellanos, 2015: 9). El libro, en forma de diario, registra la experiencia de un escritor en una estancia de escritura de Japón. Está organizado en 309 anotaciones de tamaño variado donde la voz narrativa reflexiona sobre las imposibilidades de escribir un ensayo sobre el escritor Kenzaburo Oé y de escribir narrativa de forma sincera. El libro es una evidencia de estas dos imposibilidades y de las reflexiones de un autor que a pesar de no mostrar el nombre todo apunta que es sobre el mismo Horacio Castellanos Moya.

Desde la primera anotación vemos cómo en la voz narrativa aparece una preocupación sobre el acto de escribir. Esto lo lleva a la reflexión sobre cómo contar su experiencia. Concuerda con la definición respecto a la metanovela que brinda Quesada (2009:41): “Por esta circunstancia, decimos de la metanovela que deja al descubierto la condición artificiosa de la novela, esto es, crea una ficción y a la vez da testimonio del proceso de creación de la ficción”. Para el caso de *Cuaderno de Tokio* (2015), la metaliteratura narrativa va a tratar sobre el proceso de construcción fallido de una novela y un ensayo, pero en esta ficción no pretende hablarnos de lo real sino, justamente, nos concentra en su artificio develando su proceso de escritura, eso sería lo metaliterario. O mejor dicho la ficción metaliteraria:

La ficción metaliteraria da importancia al proceso de construcción efectuado en la obra por el autor (escritura) y por el lector (lectura). Además, permite que los mecanismos internos y

los referentes más íntimos de la escritura queden al alcance y a disposición de los agentes que los producen y consumen. O sea que la ficción metaliteraria ha puesto al descubierto una nueva dimensión de la referencialidad y un modo diferente de establecer el vínculo entre la obra y el mundo, fijando de paso un modelo humanista en el que el hombre-autor y el hombre-lector se vuelven protagonistas de la ficción creativa. En la ficción metaliteraria la realidad, por efecto de la endorreferencia, se desplaza de los sucesos relatados al hecho mismo de contarlos, o sea que lo real deja de ser considerado como foco de la atención y éste se dirige al proceso de la narración misma (Camarero, 2014: 9).

La cita anterior nos permite apuntar hacia algunas características fundamentales de los textos metaliterarios. La primera sería que brinda una importancia mayor al proceso de construcción de la obra literaria, del mismo texto literarios, haciendo participe al lector del proceso íntimo de creación literario, tanto el autor como el lector participan del proceso, en tanto la escritura y lectura son procesos de relecturas de la misma obra y de otras obras. Como segunda característica sería el cambio de la relación obra-mundo, ya que la obra no hablaría del mundo, de su exterior, su referencialidad cambia al ser la misma obra literaria su referencia, su proceso de construcción. Así se deja de lado prioritariamente contar un hecho sino su narración se haya en cómo contarlos que otra vez nos lleva al proceso de la narración.

Entendiendo estas generalidades como constitutivas de la metaliteratura iniciamos de manera más operativa este análisis que trata de los temas metaliterarios presentes en el libro de Castellanos Moya. Horacio Castellanos Moya (1957) es un escritor salvadoreño, profesor de literatura en la Universidad de Iowa, USA. Autor de novelas como *La diáspora* (1989), *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013) y *Morongá* (2018). Además de la recopilación de artículos y ensayos en *La metamorfosis del sabueso* (2011) El acercamiento se realizará al libro *Cuaderno de Tokio* (2015) a través de una adaptación a la narrativa de los cinco núcleos temáticos propuestos por Pérez Bowie (1992: 239-247) para entender el fenómeno metapoético en la década del 70 en España. La adaptación es la siguiente:

Cuadro 1. Adaptación para la narrativa de los cinco núcleos temáticos de Pérez Bowie

| Núcleos temáticos de Pérez Bowie | Adaptación a la narrativa |
|------------------------------------|------------------------------------|
| La insuficiencia del lenguaje | La insuficiencia del lenguaje |
| La imposibilidad de decir | La imposibilidad de decir |
| El poema como poética | La narrativa como poética |
| El poema sobre el poema | La narrativa sobre la literatura |
| Protagonismo de la materia gráfica | Protagonismo de la materia gráfica |

Fuente: Elaboración propia, 2020

El primer tema que identificamos en “Cuaderno de Tokio” se refiere a *la imposibilidad de decir*. Tal imposibilidad se plantea mediante la pregunta sobre la construcción de un relato, la interrogante acerca de qué contar frente a esta extrañeza que le produce la ciudad de Tokio. Además, esta imposibilidad se acrecienta, ya que tiene que desarrollar el texto por encargo en la estancia de escritura en la cual se encuentra el personaje. La voz narrativa se da cuenta que padece “sequía”, una crisis de escritura que le impide tanto contar lo que ve, como su vida y, además, la imposibilidad de escribir un

ensayo dedicado a la vida del escritor Kenzaburo Oé: “Me percató de que padezco una crisis de estilo, traspíe de la sintaxis” (Castellanos, 2015: 12), afirma la voz narrativa como una revelación.

Estas dos imposibilidades, tanto de escribir narrativa como ensayo, permitirán la escritura metanarrativa que constituye este libro. Es decir, tanto la novela como la crítica no pueden resolverse satisfactoriamente por esta imposibilidad del escribir:

Me resulta imposible volver a la novela. Releo lo que llevo escrito, barajo posibilidades, rutas a seguir y hasta me entusiasmo, seguro de que he encontrado el camino. Pero no casi de inmediato vuelvo a paralizarme, a sentirme lejos de ella, víctima de la indolencia (Castellanos, 2015 :47).

Como hemos apuntado, se nota esta imposibilidad para escribir novela, pero también para escribir crítica. Esta imposibilidad de escribir un ensayo sobre Kenzaburo Oé produce en la voz narrativa una interpelación respecto a su desempeño en la escritura: “He perdido mi capacidad de concentración. Ninguna duda al respecto. Después de dedicarme a escribir el ensayo sobre Oé, no he alcanzado ni las cinco páginas” (Castellano, 2015: 79).

Estas dificultades lo llevan a vagar por las calles, donde aparecen reflexiones o lecturas que le dan un tono culturalista como “Buscar Petersburgo, del ruso Andréi Biely” (Castellanos, 2015: 25), citar a John Keats (Castellanos Moya, 2015: 24), recordar al Caín de Saramago o leer novelistas latinoamericanos como Rosero y Cozarinsky (Castellanos Moya, 2015 : 76). Este rasgo culturalista, entendido como la referencia a obras o autores internacionales, de la producción cultural, que realiza la literatura, en el fenómeno metaliterario del siglo XX es parte del análisis propuesto en el artículo “La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional”, de Francisco Rodríguez Cascante (2006), ya que implica una referencia culta que podemos relacionar propiamente con la práctica literaria del escritor.

También, se encuentra esta imposibilidad de escribir por haber perdido a una mujer: “Podría ser por el coño perdido” (Castellanos Moya, 2015: 47). Aquí vemos como sin pudor y con cinismo se refiere a una pérdida posible que tiene como consecuencia no poder escribir, pero no es una pérdida garrafal por el tono desinteresado con el que se refiere, no hay tragedia sino mero rebajamiento corporal. Aparece nuevamente un rebajamiento de la figura de la mujer amada anteriormente convertido en desprecio: “Reconocí cómo la has visto, lo que en verdad piensas de ella. Descubre que la desprecias y que estás aferrado a ese desprecio” (Castellanos, 2015:26). Este rebajamiento es constante en el texto, no se idealiza la figura amada y se sale del amor idealizado. Además, se comparte esta intimidad emocional sin moralismo respecto a las emociones, fundando un sujeto fragmentado en muchos sujetos².

Relacionado con la imposibilidad del decir, se halla el segundo tema: *la insuficiencia del lenguaje*. El agotamiento de la fe en las capacidades del lenguaje para aprehender el mundo y sus posibilidades de reivindicación social se hayan volcadas hacia la propia voz narrativa de manera

2 —¿Cómo puedes tratar de tan mala manera a la persona que supuestamente más has querido en los últimos años? ¿De veras la amabas?
—Hay uno dentro de mí que no la quiere nada, que busca macharcarla y luego deshacerse de ella.
—¿Uno dentro de ti?
—Varios. (Castellanos, 2015: 37).

ambivalente. Por un lado, la credibilidad en el lenguaje se ha volcado al sujeto y la voz narrativa afirma: “Sólo mientras escribes logras un poco de sosiego, vuelves en ti, en lo que alguna vez fuiste. Te gusta preguntar el porqué. Mejor abre una ventana” (Castellanos, 2015: 52). pero también está presente la incredulidad en la posibilidad de comunicar ideas por parte de la voz narrativa. En *Cuaderno de Tokio* se configura un intelectual, un escritor que siente pudor y ha dejado de creer incluso en sus propias ideas u opiniones: “Tener opiniones y querer pregonarlas me hizo sentir imbécil” (Castellanos, 2015: 10).

Esta posición de la voz narrativa, del escritor en *Cuaderno de Tokio* difiere radicalmente de la predominante en la literatura previa. Los intelectuales de *La Diáspora* (1989), no se sentirán como imbéciles dando sus opiniones críticas, más bien se muestran deseosos de dar a conocer y difundir sus puntos de vista y de debatir. Haciendo de esta novela, en la diversidad de voces y puntos de vista que construyen el relato, un texto crítico que se ha entendido dentro de la tercera tendencia de la novela de los procesos revolucionarios, justamente su fase crítica³.

Lipovetsky (2002: 41) entiende la posmodernidad como un paso más en la escalada de personalización, entendida como un proceso que aumenta el individualismo y se dedica al autocomplacimento de los deseos de los individuos por medio de una serie de combinaciones de productos y ofertas que brinda el mercado, esto lo llama *self-service* narcisista y combinaciones caleidoscópicas indiferentes. Esto incidiría que las preocupaciones sociales de justicia y bienestar se dejen de lado para las satisfacciones individuales. Las decisiones o aspiraciones se definen de manera personalísima y no sopensando las mayorías ni la justicia social. Esto lo notamos en “Cuaderno de Tokio» (2015) ya que la credibilidad del lenguaje se ha movido de sus fines sociales a fines individuales, de autosatisfacción. Además, se acompaña en la renuncia a la pregunta, a la revelación por medio del preguntar sino del sentir la brisa que anuncia la voz narrativa en “Cuaderno de Tokio” (2015) anteriormente.

Este giro narcisista del lenguaje también se nota en los fines de la escritura cuando la voz narrativa se pregunta: “¿Por qué gastas tanto tiempo esperando que tu contemporaneidad te reconozca? ¿Tan bajo has caído?” (Castellanos Moya 2015: 67). Aquí claramente vemos un fin de autoservicio del lenguaje, ningún fin social del mismo y, esto es porque cuando aparece algún contexto social que podría necesitar de reivindicación, aparece en la voz narrativa como resignación en el recuerdo, en el proceso de construcción de la memoria individual: “Una sociedad que ha convertido el crimen en su principal valor. De ahí vengo” o el vínculo de la memoria con las cosas personales:

Son tres calzoncillos que me regaló doña G, la amiga de mi madre, en San Salvador. Sucedió hace diez años. Los recibí con un poco de altanería, porque me parecieron feos, baratos. Fueron hechos en la fábrica de doña G. Siempre los miré con cierto desprecio. Hasta hoy, cuando me doy cuenta de que son los más viejos que tengo, los que más me han durado. Han recorrido conmigo medio mundo, literalmente, y han dejado el camino a todos los demás calzoncillos que existían cuando ellos llegaron. Ahora cuelgan de un alambre frente a mi ventana, bajo el sol y la humedad de Tokio (Castellanos, 2015: 20).

3 Al respecto de las tres tendencias de la literatura de los procesos revolucionarios se puede ver Wellner, 2009: 70.

En *Cuaderno de Tokio*, estos contextos centroamericanos se han dejado atrás, no son parte del presente y, ahora, el contexto de la voz narrativa es otro lejano al de la violencia sino el del respeto de la sociedad japonesa⁴:

Leo en una revista mexicana el artículo de un colega en el que afirma que muchos japoneses usan tapabocas de gasa para protegerse de las alergias primaverales. Una verdad a medias. Lo usan en todas las estaciones, y desde el momento en que salen a la calle, como protección ante los gérmenes, es cierto, pero en especial como gesto de respeto para no contaminar con sus propios virus a los otros. La obediencia y el respeto son el pegamento de esta cultura. Prueba de ello es que yo también me he disciplinado: ahora que padezco esta gripe salgo a la calle embozado (Castellanos, 2015: 70).

Aquí, también se identifica el comentario crítico respecto al artículo, la insuficiencia del lenguaje académico para dar cuenta de las realidades culturales. Realidades culturales que se relacionan de manera peyorativa por las dinámicas de centro-periferia: “Los vagones son nuevos, limpios, impecables. Solo los usan diez años. Después se los venden al metro de Buenos Aires” (Castellanos, 2015: 19).

Además, esta insuficiencia del lenguaje no solo aparece como una crítica a ciertas formas de la escritura académica, sino que, también, se nota con una pregunta sobre la incredulidad total a manifestar las ideas que la voz narrativa tiene del mundo en un *blog*:

Debería tener un blog para dar a conocer lo que opino del mundo. ¿Valdrá la pena? ¿No será esa una evidencia de que me he salido del eje? Lo cierto es que me gana la pereza, la abulia (Castellanos, 2015: 58).

En esta insuficiencia del lenguaje, incluso para la sanación personal, dudando de la función catártica de la escritura, aparecen otras alternativas: el humor sería una posibilidad: “¿Por qué no intentar el humor? Si te ríes de ti mismo es porque te has aceptado y cualquier curación parte de la aceptación. Aleluya” (2015: 55). Aquí el humor aparece como una forma para la sanación personal, que no se puede alcanzar mediante la escritura, así el humor aparecería como un ahorro de energía en el acto de escribir que de todos modos no puede darle certeza a la voz narrativa, pero sin duda es un humor que puede disfrutarse en la individualidad como lo afirma Georges Minios (2018:331) respecto al humor según Freud:

Entre las piezas del arsenal de defensas psíquicas contra el dolor, Freud enumera la neurosis, la locura, el éxtasis, la embriaguez, el repliegue sobre sí mismo. El humor es el arma más refinada ya que, contrariamente a las otras, mantiene la salud psíquica y la equilibra, además de ser fuente de placer.

4 La voz narrativa nos indica que vive en una sociedad donde el orden y el respeto hacia las otras personas es muy importante: “Las reglas de silencio son estrictas: sé que tengo vecinos solo por el ruido que hacen al abrir sus puertas” (Castellanos, 2015: 10). Este orden no solo se ve en “Cuaderno de Tokio” (2015) en los ámbitos privados sino en los espacios públicos: “R me advierte que la ley es tremenda, que por nada en el mundo se me vaya a ocurrir tocarle las nalgas a una niña en el metro” (Castellanos, 2015: 12). Como podemos ver no es casualidad la advertencia a un latinoamericano respecto a ciertas prácticas de acoso callejero.

Claramente el dolor que podría solventar en este caso, es la neurosis del escritor, preguntarse repetidamente ¿podré volver a escribir? No es la única certeza que aparece como posibilidad. También aparece el silencio, la ausencia de lenguaje como otras de las maneras de solventar esta incredulidad en el lenguaje y también la imposibilidad del decir: “En el silencio, ¿qué quedaría de ti” (Castellanos Moya, 2015: 38) y la importancia de la experiencia personal ya que el lenguaje no logra dar cuenta de la complejidad de la percepción: “Ciertas percepciones no pueden ser mencionadas, no pueden ser alcanzadas por las palabras. El intento de nombrarlas es inútil” (Castellanos, 2015: 17).

Esta incredulidad se manifiesta con la exploración de otros géneros, por parte de la voz narrativa, como podría ser el cuento: “Y si volviera al cuento, con humildad, con sentido del placer, ¿recuperaría la identidad perdida?” (2015: 72). Notamos como la pretensión de solventar estas imposibilidades siempre está orientada para fines personalísimos, narcisos: “el narcisismo no significa la exclusión del otro, designa la transcripción progresiva de las realidades individuales y sociales en el código de la subjetividad” (Lipovetsky, 2002: 71). Aquí notamos como hay un cambio respecto a la narrativa social centroamericana donde los fines del escribir son para la reivindicación social de la justicia:

—Váyase y escriba todo lo que ha visto, todo lo que ha vivido. Cuéntelo usted.

Se lo prometí, dándole seguridades de cumplimiento.

—Como usted, yo también me voy me largo. El cariño a la humanidad me ha envenenado: no tendré tranquilidad hasta que se acabe la injusticia. (Quintana, 1985: 130).

Bananos (1985), de Emilio Quintana sería un ejemplo de cómo la escritura y sus fines están relacionados con problemáticas sociales y, además, la creencia que el lenguaje puede dar cuenta de la realidad social y transformar la conciencia de los lectores. En *Cuaderno de Tokio* no aparece la afectación por las injusticias que se sufren en algunas sociedades, sino más bien el miedo a la afectación del otro: “Pero tienes miedo. Te aterra la aventura de convertirte en otro” (Castellanos, 2015: 23). Concuere da con una de las características del sujeto del iluminismo burgués que plantea Adorno y Horkheimer (2008: 18), aquel “que no puede perderse en la identificación con otro, sino que se posee de una vez para siempre, como máscara impenetrable”.

La representación literaria del pseudointelectual aburguesado aparece con fines muy distintos a la transformación social. Lo vemos en este reclamo que se hace a sí misma la voz narrativa: “Te dedicas a escribir cartas, a responder comentarios, a satisfacer las peticiones de los que te adulan. ¿Imaginaste alguna vez que terminarías así?” (Castellanos, 2015: 51).

En estos fines personalísimos que plantea la voz narrativa en “Cuaderno de Tokio” se dilucida el tercer tema metaliterario presente en el texto, este sería *la narrativa como poética*. Es decir, en el uso del texto narrativo para proponer un tipo de definición estético-literaria. En este caso la voz narrativa ansía recurrentemente una “poética auténtica” que deje atrás el ego por medio de algunas formas literarias breves: “Te has inflado. Quieres la gran obra. En tus novelitas breves eres más auténtico” (Castellanos, 2015: 38).

Con una mirada crítica no omite socializarnos un tipo de disputa poética, relacionada, justamente con los fines, afirma: “Cada vez estoy más convencido de que Oé ha ejercido su oficio de escritor de tal forma que yo soy su antípoda” (Castellanos, 2015: 50). Confirmemos esta renuncia al

ego y a los proyectos y al acogimiento de la incertidumbre⁵ que propone que propone un autor como Yoshida Kenko y, que la voz narrativa cita. Claramente la entendemos con una tensión entre poéticas.

Una vez que un hombre comprende la fugacidad de la vida y decide escapar a toda costa del ciclo de nacimiento y muerte, ¿qué placer puede obtener de servir diariamente a un patrón o de impulsar proyectos para beneficiar a su familia? (Kenko) (Castellanos, 2015: 32).

Si el ejercicio de la escritura lo vemos relacionada, en la voz narrativa, a la satisfacción personal, a la vanidad y al ego, aquí nos presenta un autor asociado a otro tipo de poética. Dilucidando cierto tipo de confrontación con otras poéticas, por ejemplo, con la poética que “trataba de desarrollar un arte específicamente proletario que organizaría las ideas y los sentimientos de la clase trabajadora en relación con metas colectivas más que individuales” (Eagleton, 2013: 95).

Además, también se nota una poética relacionada con el silencio, con la intención de acallar el ego y el ruido interno para poder escribir: “Lo que te bloquea, lo que te impide escribir lo que podrías escribir, no es el ruido de afuera, el tiovivo de imágenes que deslumbran, sino el ruido de adentro, tu propio bullicio inútil e inmovilizador” (2015: 64). Aparece en la voz narrativa una asimilación de religiones orientales que buscan acallar el pensamiento y se concentran en el desprendimiento del ego y del ruido interno, justamente esto aparece en Japón. Otra de las características de esta poética que se halla en el libro sería la importancia del cuerpo que se relaciona en una ciudad y esto tiene consecuencias con la forma de la escritura.

Con Judith Butler (2016: 27), sabemos que el cuerpo se sostiene o no en las tecnologías, las estructuras con las que se establecen relaciones personales, es decir para la autora la aparición del discurso no supone un desplazamiento del cuerpo sino más bien el cuerpo y su relación con las estructuras, las tecnologías, las instituciones, el espacio físico, permiten que estas actúen en el discurso. Además, también apunta Butler (2012: 17) que este contexto condiciona la forma de las problemáticas. En “Cuaderno de Tokio” la problemática mayor es el escribir en un contexto específico donde está apoyado el cuerpo:

Todo a escala reducida. Una gran ciudad donde todo lo personal es a escala bonsaí, como si la intención fuera hacer al hombre cada vez más pequeño. Escribes como si estuvieras preso en una pequeña celda. Tienes que buscar las posiciones más insólitas para poder escribir. Y lo haces sin comodidad. Tu escritura será reflejo de ello (Castellanos, 2015: 15).

Resultante interesante esta propuesta ya que establece una relación fundamental con el cuerpo situado en un contexto social específico. De esta manera está lejano a una explicación de la escritura respecto a la catarsis, la emotividad o el genio creativo, sino relacionada con el cuerpo situado en un tipo de contexto de orden, no solo social sino estético. Además, aparece una crítica que relaciona lo personal con escalas mínimas ingenieriles. Respecto a estas reflexiones estéticas, también aparecen como el cuarto de los temas en “Ciudad de Tokio”, *la narrativa sobre la literatura*. Camarero (2014: 10) define esta cuestión en los siguientes términos: “La ficción metaliteraria temática es aquella en que la obra de ficción hace referencia al universo literario en que se escribe la obra”.

5 “Lo más precioso en la vida es la incertidumbre”. El compañerito Kenko, con sus ensayos sobre el ocio o la pereza, me acompañarán estos días.” (Castellanos, 2015: 29).

Para este caso encontramos el contexto del surgimiento de una escritura ensayística relacionada con la cultura japonesa: “La ceremonia del baño japonés merece un ensayo aparte: una práctica tan reveladora de su cultura como el desayuno con pescado” (Castellanos, 2015: 46). Aunque con mayor claridad se nota en este párrafo:

He terminado *A Healing Family*, de Oé. Por alguna extraña asociación, me hizo rememorar mi primera publicación, la primera vez que vi un texto mío en las letras de imprenta. Fue en San Salvador, quizá en 1976. El poema se titulaba “El Hatillo” y un fragmento fue publicado por MHM en la página literaria que semanalmente editaba en el diario *El Mundo*. ¿Cómo se llamaba esa página?... En “El Hatillo”, y en las condiciones de su publicación, estaban en germen mis mundos literarios, mi permanente contradicción (Castellanos, 2015: 50).

Aquí vemos cómo la voz narrativa nos muestra un escenario en donde aparece el recuerdo de su primer texto publicado, el inicio de su carrera literaria y comenta una de las características de su literatura, la contradicción, según lo advierte la voz narrativa. Además, alude a otros aspectos del universo literario en que se escribe este diario, por ejemplo: “Noche de escritores en la embajada mexicana. Dos de ellos se presentaron como discípulos de Octavio Paz. No heredaron su talento, solo el amaneramiento en la voz y los gestos” (Castellanos, 2015: 66). También, con tono humorístico se habla a sí mismo: “Si te vieras el rostro cuando escribes, las maromas de tu mente convertidas en gestos, muecas, poses, no escribirías lo que escribes.” (Castellanos, 2015: 77). Apareciendo un tipo de risa que duda del proyecto civilizatorio del lenguaje, del sentido de superioridad intelectual del escritor centroamericano de finales del siglo XIX, según Carlos Villalobos (2016:145) “la figura del escritor como un ilustrado de dotes culturales”. Aparece esta risa, que Georges Minois (2018:340) explica

La risa, la diabólica risa, viene con la inteligencia de que los motivos de la comicidad aumenten según el grado de civilización. Cuanto más civilizado es el hombre, más razones tiene de creerse superior, y mayor conciencia del abismo que existe entre su grandeza y su miseria.

Aparece un humor constitutivo de la metaliteratura, el humor meteliterario que se burla las concepciones estéticas tradicionales denostando la figura del autor encumbrado por el ejercicio de la escritura.

Otras de las formas de la narrativa sobre la literatura consisten en las reflexiones teórico-literarias respecto de las obras, por ejemplo: “La idea de la redención en Oé es cristiana. Sus referentes literarios son Dante y Blake. Y detrás de la aceptación de su destino podría estar muy bien el libro de Job” (Castellanos, 2015: 46). Aquí se nota una reflexión estética respecto a la propuesta del escritor Oé, una reflexión muy provocativa, ya que alude a la influencia cristiana de un escritor japonés. Aunado a esto un comentario respecto a la obra de Pablo Tarso: “El estilo de Pablo Tarso, pese a las exaltaciones y la grandilocuencia admonitoria, es el estilo de un hombre quebrado” (Castellanos, 2015: 82).

No solo aparecen reflexiones críticas de la literatura sino también citas que acerca de los secretos de ser autor de literatura, aparecen en inglés con una nota de traducción por parte del editor:

El secreto de ser autor consiste en una música constante e involuntaria del alma. Si no existe, un hombre sólo puede “hacer se sí mismo un escritor”. Pero no es un verdadero escritor. Algo fluye desde el alma. Eterna y constantemente. ¿Qué? ¿Por qué? ¿Quién sabe? El que menos lo sabe es el escritor (N. del E.) (Castellanos, 2015: 20).

Este recurso de incorporación de la traducción y la nota explicativa llama la atención en la artificialidad del texto como tal, separándose del realismo⁶:

El realismo literario es, más que un arte mimético, un arte del enmascaramiento ficcional de los textos [...] La metaliteratura se subleva contra esa impostura, con recursos desenmascaradores, dejando al descubierto las estructuras narrativas y llamando la atención sobre la ficcionalidad textual, haciéndole ver que lo que lee es literatura (Quesada, 2009: 56).

El tema de la narrativa sobre la literatura, aparece en un género como el teatro donde se la voz narrativa hace el comentario respecto a la obra vista:

Tarde de teatro en el Kabuki-za, en la zona de Ginsa. C pagó las entradas. La función constataba de dos obras: una historia de fantasmas y la otra, de guerra. Ambas tradicionales, simples. Actitudes melodramáticas, gestualidad, exagerada, vestuario impresionante y lo ceremonioso permeándolo todo (Castellanos, 2015: 27).

Además, encontramos otra, no es la más frecuente, que Camarero (2014: 10) la define así: “la ficción metaliteraria estructural es aquella en que la obra tiene como tema y pone al descubierto el proceso interno de su construcción, en concreto los mecanismos formales y estructuras narrativas que se convierten en tema de la obra junto a todo lo demás”. En el siguiente párrafo vemos este tipo de rasgo metaliterario, la voz se refiere de manera autoreferencial al propio texto, lo hace de manera crítica con respecto a otros libros del mismo autor:

Solo el extremo amor a ti mismo te hace suponer que estos apuntes tienen el mismo valor literario que los que escribiste cuando no eras nada y la escritura lo era todo. Ahora tú eres todo y tu escritura, una mierda (Castellanos, 2015: 61).

Aquí aparecen varias autorreferencialidades: por un lado, el amor hacia la voz misma y la interpelación de la misma voz narrativa para consigo; y por otro, la autorreferencialidad a otras obras del mismo escritor y, además, el comentario a propósito de la forma en “apuntes” del mismo libro “Cuaderno de Tokio” que tiene la forma de anotaciones breves y no de la prosa novelística. Es recurrente en el libro que se hagan relaciones favorables con las formas breves y la autenticidad del escritor.

En *Cuaderno de Tokio* este giro, por el que el escribir literatura no es un tema menor en la literatura sino es el foco de atención de la misma narrativa, llevando a continuas reflexiones de los géneros literarios, socialización de disputas entre poéticas, develación de las estrategias de escritura, los escenarios de aparición de la creatividad o las sequías y frustraciones del escritor e incluso traducciones donde el escritor-personaje muestra sus muchas facetas implicando que el lector participe de los procesos de construcción y decepción de las obras literarias, aumentando el conocimiento de las personas lectoras de muchos aspectos del campo literario y de la escritura como tal. Esa necesidad que padecen los escritores de reinventarse para escribir otro libro:

6 Aparece también como una traducción de una cita tomada de una carta de Jonh Keats que equipara a la vida de los hombres con la vida de los personajes: «* “La vida de un hombre valioso es una alegoría continua, y muy pocos ojos pueden ver su misterio: es una vida como las escrituras, figurativa”» (John Keats en Castellanos, 2015: 24).

No quieres partir, pero tienes que partir. ¿Habrá una misión, algo por hacer? Lo que has perdido en ambición lo has ganado en vanidad. Deberías guarecerte; luego tratar de reinventarte (Castellanos Moya, 2015: 85).

Es esta reinención literaria, que nos habla la voz narrativa en “Cuaderno de Tokio” (2015), que está sucediendo en el texto metaliterario, la insuficiencia del lenguaje para explicar y transformar la realidad representa una reinención en la narrativa del autor, aunado a esto el padecimiento de una crisis narrativa y ensayística que, justamente, es la que permite el narrar metaliterario permitiendo ahondar en crítica de otras poéticas e incluso que aparezca el humor y la burla de la figura del escritor ilustrado, la burla hacia el mismo oficio por medio del humor metaliterario.

Conclusiones

Para realizar estas conclusiones se utiliza la adaptación de los núcleos temáticos de Pérez Bowie (1992: 239-247). Esto permitió ahondar en conclusiones al respecto del narcisismo del escritor-personaje, las poéticas, la relación política y literatura como críticas al amor romántico.

Cuaderno de Tokio (2015) refiere a la situación de un enunciador-escritor que padece de bloqueo. Propone una equivalencia entre el bloqueo ya que no puede escribir narrativa, pero tampoco crítica. Como resultado de ello, se desdibuja la distinción entre literatura creativa y crítica y se discute la relación de ambas formas de escritura con las crisis de creatividad. La imposibilidad de escribir narrativa, acompañada de la imposibilidad de escribir crítica, se convierten en los ejes fundamentales del discurso metaliterario que atraviesa la obra estudiada en esta investigación.

La imposibilidad del escribir está asociada, a su vez, a un tipo de amor que se diferencia del amor idealizado en *Cuaderno de Tokio*, existe un rebajamiento cínico y ofensivo del ideal amoroso. Así que no figura la tragedia relacionada al amor ideal; caso distinto, se elaboran sendas críticas del amor romántico. Es el rebajamiento del amor y del cuerpo amado y la burla hacia el sufrimiento amoroso.

Aparece la incredulidad en las capacidades del lenguaje, tanto para explicar la realidad de manera cabal como objeto que pueda brindar consuelo al personaje-escritor. Esta incredulidad en el lenguaje se expresa de manera específica para los artículos académicos, es decir, para los modelos de comunicación del conocimiento científico, un discurso que se entiende como capaz de penetrar en fenómenos complejos de la realidad. Como consecuencia de la incredulidad presente en *Cuaderno de Tokio*, aparecen los temas de la vida cotidiana, como una respuesta más plausible para generar certeza, apareciendo el disfrute de las flores o de la brisa como una respuesta. La vida cotidiana se presenta como un espacio que puede brindar certezas, ajeno a grandes proyectos sociales y al conocimiento mismo por medio del lenguaje.

También en *Cuaderno de Tokio* aparece el humor como una respuesta a las problemáticas superficiales que sufre el personaje-escritor, un tipo de humor asociado a la sanación personal, por un lado, o a la burla demoníaca del civilizado respecto a la civilización, por el otro. Aparece una risa metaliteraria ya que se burla de otros personajes-escritores asociados a poéticas modernistas.

En *Cuaderno de Tokio* las preocupaciones conciernen al plano individual, pues no aparecen grandes preocupaciones sociales, pero sí las preocupaciones más íntimas como aquellas referidas a la fama. Esto lo asociamos a un ámbito del yo, de los vínculos más cercanos del personaje o incluso al narcisismo del escritor-personaje. A la idea de una literatura ensimismada como tal. Así las

preocupaciones de las voces narrativas son neonarcisistas de acuerdo con los fines de la literatura, ya que se relacionan con la fama en el caso de *Cuaderno de Tokio*.

Materializa poéticas con fines muy individuales de la literatura, corresponden con la estética de una literatura ensimismada donde hay un distanciamiento consciente de los valores de la narrativa social o comprometida, de la literatura de metas colectivas hacia fines individuales o de trascendencia individual.

En el plano de la poética, no solo se encuentran en este libro críticas respecto a otras poéticas sino también se proponen poéticas de la narrativa: En *Cuaderno de Tokio* se encuentran poéticas relacionadas con el cuerpo, espacio de identidad donde se instala una centralidad de lo corporal, de la geografía y de las instituciones en el proceso de creación literaria.

En *Cuaderno de Tokio*, es el recuerdo del incipiente escritor en un país centroamericano y el contraste cultural que actualmente vive como escritor consolidado con la tensión San Salvador-Tokio. Esta tensión se da como una forma de solventar justamente la violencia social de San Salvador, que añora para poder escribir, ya que accede a estas estancias de escrituras debido a la vida construida fuera del país, en universidades estadounidenses.

Aparece el comentario crítico más allá del arte literario como tal. En *Cuaderno de Tokio* respecto de los aspectos formales implicados en la puesta en escena de una obra de teatro. Ambos dan cuenta de un capital simbólico que trasciende la especialización literaria y conforma un escritor-intelectual versátil y capaz de moverse en distintos ambientes de la cultura con solvencia cosmopolita.

La voz narrativa nos habla desde escenarios de bienestar material, donde las preocupaciones se hayan en aspectos más elaborados y no primarios como el hambre, el techo o el trabajo. En este sentido, aluden al bienestar de la intelectualidad y su desconexión con el mundo de los hombres ordinarios. No se muestra incertidumbre material en el presente del texto, e incluso, esta incertidumbre tampoco aparece en las proyecciones que hacen al futuro. En *Cuaderno de Tokio* el escritor-intelectual realiza labores cotidianas y cuenta con buenas condiciones materiales. Incluso muestra el reclamo de no poder escribir desde sociedades sin violencia explícita como la japonesa.

Se ha planteado que la metaliteratura es una afrenta respecto a ciertas estéticas desgastadas, como las estéticas de compromiso social que buscan transformar la realidad y concientizar sobre las desigualdades sociales pero la estética metaliteraria también funciona exagerando ciertas conquistas de este tipo de literatura comprometida o social, ya que si la noción de compromiso en la literatura permitía el deslizamiento de la obra a la vida; la metaliteratura es una radicalización de dicha consigna.

El escritor/intelectual que se constituye en la metaliteratura centroamericana a partir de *Cuaderno de Tokio* es un tipo de escritor que está concentrado en proyectos con fines individuales del ejercicio literario o que privilegia las relaciones familiares. Alude al proceso de reconfiguración del campo literario centroamericano a partir de los noventa como un narcisismo nuevo y exagerado de una literatura del yo.

Apareciendo también un escritor-intelectual que duda de su escritura, del lenguaje, de las revelaciones que pueda brindar la escritura y el oficio mismo. Duda de su proyecto como escritor-intelectual y de la relevancia social de los discursos estético-literarios. Esta imagen del escritor centroamericano se opone a la imagen del escritor comprometido socialmente que veía en la literatura una forma de denuncia de las injusticias sociales y una manera de llamar la atención sobre la dignidad humana. El tipo de escritor/intelectual que constituye el fenómeno metaliterario dificulta a los lectores los

pactos tradicionales de lectura, como lo son la separación entre autor y obra, y configura un espacio donde constantemente se vulnera esta frontera, pero sin la aspiración realista y comprometida de la verosimilitud.

El escritor/intelectual que constituye la metaliteratura es un escritor que comparte intimidades, tanto sus desesperaciones y frustraciones como sus amores y vínculos más cercanos, ya que en estos construye sentido, al menos de manera momentánea. Esta representación o concepto del escritor comparte la verdad de sí mismo a un costo: “De modo que el relato de la verdad de uno mismo tiene un costo, y este consiste en la suspensión de una relación crítica con el régimen de verdad en que vivimos” (Butler, 2012: 165). Es decir, al compartir y concentrarse en sus verdades, el nuevo intelectual suspende la crítica hacia la exterioridad. Este escritor-intelectual, a diferencia del hombre inútil de la crisis de fin de siglo XIX, al modernismo y a la vanguardia, no muestra frialdad ni mucho menos solemnidad; es capaz de burlarse de sí mismo sin pudor y con ironía o de ver una certeza en el humor.

Aparece, entonces, el humor metaliterario, producto de la reflexión del campo literario: el escritor-intelectual consciente de su dimensión se burla de las pretensiones del pasado o de las ideas del escritor-intelectual de otras tradiciones. Es humor del campo literario, de su poca trascendencia y de sus objetivos. Es humor de la historia y descreída de la capacidad del escritor-intelectual.

Estos escritores-intelectuales se muestran despolitizados, pero esto no significa que se abandona la añoranza de algún proyecto común ni la crítica al individualismo donde aparece también la queja de las promesas incumplidas. En *Cuaderno de Tokio* aparece la autocrítica del narcisismo de este escritor-intelectual ya que hay una fuerte crítica a esos sentimientos que asocian la escritura con los fines narcisos como la fama. En el fenómeno metaliterario aparece un tipo de escritor-intelectual que puede referirse al propio texto literario de manera especializada, crítica. Así, de esta manera con el comentario hacia el propio texto el escritor-intelectual devela la estructura de la propia obra profundizando la comprensión de las personas lectoras. Es decir, la literatura como un artefacto-teórico que también ayuda a esta idea de la literatura producto de la inteligencia. En *Cuaderno de Tokio* se constituyen nociones de la literatura donde la literatura es incapaz de brindar certezas ni sentido. Esto significa un rebajamiento de la literatura ya que al ser incapaz de brindar sentido existencial ni ser proyecto para el futuro se le despoja de sus fines más loables y sociales. Si como vimos anteriormente en el caso del escritor-intelectual del fenómeno metaliterario hay una pérdida del sentido crítico contextual en el proceso de autorreflexión, en el proceso de autorreflexión textual, se pierde la importancia de la resolución de la trama y se privilegia la digresión metanarrativa.

Bibliografía

- ADORNO, T. y M. HORKHEIMER (2004). *Dialéctica del iluminismo*. Recuperado de <<https://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm>> [Consulta 13 may. 2021].
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALEGRÍA, C. (1982). *Álbum Familiar*. San José: EDUCA.
- BUTLER, J. (2012). *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2016). *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder Editorial.
- CABEZAS, O. (2007). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Managua: Ediciones Anamá.

- CAMARERO, J. (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Antropos.
- CASTELLANOS MOYA, H. (2015). *Cuaderno de Tokio*. Santiago: Editorial Hueders.
- (2019). *Envejece un perro tras los cristales*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (1989). *La diáspora*. San Salvador: UCA Editores.
- EAGLETON, T. (2013). *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- FERRERO, G. (2013). Autoficciones líricas, (Una vez más, el enigma enunciativo). *Revista del CIFYH, Racial*. Volumen (4), N.º 4, 68-81. Recuperado de <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/717>>.
- LIPOVETSKY, G. (2002). *La era del vacío, Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- MINOIS, G. (2015). *Historia de la risa y de la burla, del renacimiento a nuestros días*. (J. Barsh, tr.). México: Ficticia.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1994). “Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. Vol. 2. 237-248.
- QUESADA-GÓMEZ, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.
- QUINTANA, E. (1985). *Bananos*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, F. (2006). “La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional”. *Kañina*, 30(2). Recuperado a partir de <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4628>>.
- WALLNER ORTIZ, A. (2012). *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamérica.