



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

---

---

Intertextualidad y parodia en tres cuentos  
de Enrique Anderson Imbert

T E S I S

que para obtener el título de  
licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta:

Blanca Verónica García Ruiz

Directora de tesis:

Dra. Adriana María de Teresa Ochoa



Ciudad Universitaria, enero de 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Para mi papá y mis hermanos, Ady y Lalo.

Agradezco a Adriana de Teresa por todo su apoyo.

*La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro donde acaba por perderse toda identidad.*

*Un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras.*

Roland Barthes, "La muerte del autor".

## ÍNDICE

Introducción.....	5
1. Apuntes de una poética.....	8
2. Marco teórico.....	18
2.1 Intertextualidad.....	18
2.2 Parodia.....	22
3. Intertextualidad y parodia en los cuentos de Enrique Anderson Imbert.....	31
3.1 “Los duendes deterministas”: subversión e ideología.....	31
3.1.1 Relación intertextual con los cuentos de Lewis Carroll.....	31
3.1.2 Parodia e inversión: oposición razón/magia, determinismo/fantasía.....	40
3.2 “La bala cansada”: la realidad elidida.....	48
3.2.1 El límite de la diégesis.....	48
3.2.2 Parodia y metaficción del género policiaco.....	57
3.3 “Un navajazo en Madrid”: la inversión especular.....	65
3.3.1 Hipertextualidad y parodia.....	65
3.3.2 Metaficción: relación ficción/realidad.....	75
Conclusiones.....	87
Bibliografía y hemerografía.....	93

## INTRODUCCIÓN

Enrique Anderson Imbert (Córdoba, 12 de febrero de 1910 — Buenos Aires, 6 de diciembre de 2000) es reconocido principalmente por su productiva labor como crítico literario. Sus libros de teoría e historia literaria se han convertido una referencia obligada para cualquier estudioso de la literatura. La importancia de su labor teórica ha oscurecido su faceta de escritor de ficciones, igual de significativa, pero poco atendida por la crítica literaria. Aunque con la publicación en 1973 del *Homenaje a Enrique Anderson Imbert, variaciones interpretativas en torno a su obra*, coordinado por Helmy F. Giacomani, y con el homenaje póstumo de 2001, *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*, editado por Juana Alcira Arancibia, se ha comenzado a valorar su obra, todavía no existen estudios profundos sobre ésta.

La calidad literaria de la obra de Anderson Imbert y la escasa crítica sobre ella fue un incentivo para que decidiera realizar un estudio de sus cuentos. En éstos percibí características particulares que dejaron claro las pocas similitudes entre lo escrito por el argentino y sus antecesores y contemporáneos. Su rechazo al realismo y la concepción de la literatura como un arma que transgrede los registros discursivos anteriores y desautomatiza las concepciones tradicionales de realidad, son rasgos que percibí en la mayoría de sus relatos. Para explorar los temas que motivaron su actividad creadora, me pareció necesario conocer los textos que constituyen su poética. Al revisar los prólogos a sus libros y sus ensayos pude comprobar que la intertextualidad y la parodia son mecanismos fundamentales en su cuentística y que, hasta donde yo tengo conocimiento, no habían sido abordados por la crítica literaria. Sus relatos establecen una relación dialógica, intertextual, con los textos provenientes de la tradición literaria, la cual transgrede nociones que se dan por sentado.

Así, el objetivo de este trabajo es analizar cómo se articula la parodia y la intertextualidad en la narrativa de Anderson Imbert. Debido a que su producción literaria es extensa y rebasa los límites de una tesis de licenciatura, he restringido el *corpus* de investigación a tres relatos, provenientes de dos de sus primeros

libros: *El grimorio* (1961) y *La sandía y otros cuentos* (1969), pues considero que estas colecciones de cuentos sientan las bases de lo que más tarde distinguiría literariamente al escritor argentino. Es importante señalar que la elección de los textos no fue arbitraria, sino que pretendí establecer los diferentes tipos de parodia que se efectúan en su obra; de esta manera, organicé el análisis de la parodia más simple a la más compleja: en “Los duendes deterministas” se realiza una parodia de un texto específico; en “La bala cansada” se parodia un género y se realizan reflexiones metaficcionales; en “Un navajazo en Madrid” se parodian dos géneros y la conciencia textual ocupa un primer plano.

Para realizar el análisis de los cuentos empleé un método que contempla la teoría de la intertextualidad y la parodia. La intertextualidad asume a toda obra como un collage textual ya que diversas obras entran en un nuevo contexto ya sea como citas, alusiones, entre comillas o plagios. En este sentido, los relatos constituyen cajas de resonancia de muchos ecos culturales que hacen recordar no sólo temas o expresiones, sino rasgos característicos de lenguas, géneros, épocas. Si bien la intertextualidad es una característica fundamental de todo discurso, no afecta de igual manera a los textos; los cuentos analizados dependen de ella en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción. Debido a que la teoría de la intertextualidad es muy extensa y en ocasiones contradictoria, para el análisis de los cuentos recurrí principalmente a Gerard Genette, pues considero que la nomenclatura que propone permite un acercamiento más profundo a los múltiples fenómenos transtextuales que me interesa explorar en los relatos de Imbert.

La parodia ha dejado de ser un género social bajo y se ha vuelto, para algunos autores, la metonimia de la literatura. Su reivindicación ha permitido explorar sus mecanismos subversivos y considerarla como una herramienta discursiva que ayuda a transgredir el canon literario. En este trabajo, la parodia fue estudiada a la luz de los textos teóricos de Linda Hutcheon. Desde su perspectiva, la parodia es una exploración activa que, además de cuestionar un texto particular y de reflexionar sobre las prácticas ficcionales, plantea un diálogo con la tradición literaria que favorece la deconstrucción de conceptos o convenciones. Esta visión

de la parodia es clave para comprender los cuentos de Imbert, pues todos establecen un diálogo con la tradición literaria, para instaurar una señal de diferencia entre el texto parodiante y el texto parodiado, y así renovar los sistemas de escritura. Dado que en los relatos de Anderson Imbert se parodian tanto obras específicas como discursos, fue necesario definir los distintos tipos de parodia existentes; para ello recurrí a la tipología de Margaret Rose.

El presente estudio se divide en tres capítulos. En el primero se reconstruye la poética de Anderson Imbert a partir de sus textos teóricos y artículos periodísticos, y se intenta trazar algunas líneas sobre su concepción de la literatura y el papel que le confiere al escritor; resulta interesante observar que la visión del teórico se ve reflejada en la del creador. Debido a que el objetivo de esta tesis es analizar de qué manera los cuentos establecen un vínculo intertextual con otros textos y se apartan de las convenciones literarias, el segundo capítulo propone un marco teórico en el que se describen algunas de las teorías de la intertextualidad y la parodia, y se desarrollan los enfoques críticos empleados para abordar los relatos. En el tercer capítulo se realiza el análisis individual de los tres cuentos seleccionados. Cada análisis está dividido en dos partes: en la primera, hago una breve aproximación narratológica de los textos y estudio las relaciones intertextuales que plantean; en la segunda, exploro en qué medida parodian las convenciones de la tradición literaria.

Por último, debo mencionar que he tratado de elaborar un análisis detallado de cada texto con la finalidad de comprender la construcción, el funcionamiento y las implicaciones de la parodia y la intertextualidad. Me parece que la reiterada subversión de las convenciones textuales es una de las vetas más ricas de la narrativa de Anderson Imbert que debe ser investigada con detenimiento. Sin embargo, no pretendo trazar un camino interpretativo invariable en su obra ni reducir su concepción literaria a dos herramientas discursivas; este trabajo debe ser entendido como una aproximación a algunas de las motivaciones de su actividad creadora.

## 1. APUNTES DE UNA POÉTICA

Enrique Anderson Imbert incursionó en casi todos los ámbitos del quehacer literario: fue periodista, editor, crítico, escritor y profesor. En 1940 obtuvo el título de profesor de literatura y en 1946 el de doctor en filosofía y letras, ambos por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Desde 1941 fue profesor de literatura en la Universidad Nacional de Tucumán, a cuya cátedra renunció en 1947 por solidaridad con los profesores expulsados por el gobierno de Juan Domingo Perón; se exilió en Estados Unidos e impartió clases en diversas universidades, como Harvard, Princeton, Duke y Michigan. En 1965 fue designado Victor S. Thomas, Professor of Hispanic American Literature, en la Universidad de Harvard, cargo que mantuvo hasta su jubilación en 1980.

Su faceta como escritor fue prolífica y corrió a la par de su labor como profesor y crítico literario. En 1934 publicó su primera novela, *Vigilia*, con la que obtuvo un premio en el Concurso Municipal de Literatura; esta novela narra la historia de Beltrán, un adolescente que vive en un mundo imaginario y trata de definir su identidad. Más tarde escribió *Fuga* (1951), publicada por entregas en México en *Cuadernos americanos* y reeditada, junto con *Vigilia*, en Buenos Aires en 1963; *Fuga* desarrolla el tema del doble y del eterno retorno. A pesar de sus incursiones en la novela, el género que más desarrolló fue el cuento. En 1946 publicó su primera colección de cuentos, *Las pruebas del caos*, en la que abunda el humor y la parodia. Años después reunió en *El grimorio* (1961) los textos de *Las pruebas del caos* y una nueva serie de cuentos, minicuentos y dramas a los que llamó mágicos pues “con rigor constructivo obliteran el mundo físico, juegan con el espacio y el tiempo y sacan del caos un universo nuevo”.<sup>1</sup> En *El gato Cheshire* (1965) exploró aún más el minicuento y lo cargó de ironía; la crítica lo ha calificado como “un muestrario completo de las situaciones posibles de la literatura fantástica”.<sup>2</sup> *La sandía y otros cuentos* (1969) se caracteriza por reunir relatos con apariencia realista, pero con desenlaces que transgreden la lógica de la realidad

---

<sup>1</sup> Enrique Anderson Imbert, “Prólogo”, *El grimorio*, p. 7.

<sup>2</sup> Alfredo A. Roggiano, “Vida y obra de Enrique Anderson Imbert”, p. 33.

objetiva. En sus siguientes libros —*La locura juega al ajedrez* (1971), *La botella de Klein* (1975), *Dos mujeres y un Julián* (1982), *El tamaño de las brujas* (1986), *El anillo de Mozart* (1990)— continuó explorando el relato fantástico como una forma de subvertir la realidad.

Su trabajo como ensayista y teórico literario es el más conocido de todos. De 1931 a 1937 fue periodista cultural en el diario socialista *La vanguardia*, de cuyo suplemento literario también fue director; muchos de sus artículos periodísticos se recopilaron en *La flecha en el aire* (1972). También colaboró en *La nación* y *Sur*. Su labor como investigador y teórico de la literatura ha quedado registrada en numerosos libros, entre los que destacan *Teoría y técnica del cuento* (1979), *La crítica literaria y sus métodos* (1979) y *Los domingos del profesor* (1965). Los elementos constitutivos de su poética pueden rastrearse fundamentalmente en sus artículos periodísticos, textos teóricos y prólogos, los cuales reflejan tanto la visión del creador como la del profundo conocedor de la teoría literaria. Iniciaré la reconstrucción de su poética con las reflexiones que el escritor argentino hace en torno de la literatura hispanoamericana, luego continuaré con su definición de literatura y con el papel que le confiere al escritor.

En la segunda década del siglo XX comienza a desarrollarse en América Latina la *novela regionalista* o *telúrica*, que pretende establecer un distanciamiento con la literatura europea y reflejar la realidad latinoamericana. La novela telúrica es heredera del mimetismo realista del siglo XIX; su tema central es la naturaleza americana indómita y el esfuerzo del ser humano por someterla. En la obra de escritores como Mariano Azuela, Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y Graciliano Ramos, “La naturaleza y el paisaje americanos dominan de tal modo al hombre, lo aplastan y lo someten hasta un punto, que los individuos casi desaparecen, sus conflictos se tornan demasiado generales y hasta abstractos, sus pasiones se anonimizan”.<sup>3</sup> No obstante, en la década de 1930 surge una generación de escritores como Juan Carlos Onetti, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Agustín Yáñez, entre otros, que, influidos por las vanguardias europeas, rompen con el afán imitativo y testimonial de la novela

---

<sup>3</sup> Emir Rodríguez Monegal, “La nueva novela de latinoamericana...”, p. 25.

telúrica, y promueven la *novela de creación*. Aunque muchos retoman los motivos de aquélla, ya no se basan en una realidad única. La ficción gira de la naturaleza a los tormentos del ser humano. Como indica Vargas Llosa, “Los asuntos que expresa han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal [...] la novela deja de ser ‘latinoamericana’ [...] ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad”.<sup>4</sup>

La novela telúrica y la de creación promovieron en la década de 1940 una polémica sobre el derrotero que debía seguir la literatura latinoamericana: nacionalismo literario/universalismo literario. Desde sus primeros ensayos, Anderson Imbert critica esta dicotomía. El *nacionalismo literario* plantea que la literatura debe reflejar y exaltar las peculiaridades de la nación donde surge. Así, concede primacía al vasto escenario geográfico, explota el color local y registra los principales problemas (morales, sociales, políticos, étnicos) de cada zona americana. El *universalismo literario* supone que cada obra artística nacional debe establecer un diálogo con el exterior, con la literatura universal, por lo que prescinde de la geografía, ignora lo típico, y aspira a plantear cuestiones de vigencia universal humana. La crítica literaria ha concebido el nacionalismo como arraigo y el universalismo como evasión, y ha exaltado la literatura regionalista por encima de la cosmopolita.<sup>5</sup> Frente a esta concepción, Anderson Imbert considera que las nociones de nacionalismo/universalismo constituyen un “falso dualismo verbal” ya que son esquemas disociados de una realidad única.

Para el escritor argentino, la literatura hispanoamericana bebe de diversas fuentes y es imposible reducirla a una realidad nacional o universal: “Sólo al armonizar las dos series discursivas [nacionalismo/universalismo] recobramos vivo y operante el fenómeno de la creación poética, donde lo dado históricamente

---

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, pp. 187-188.

<sup>5</sup> Entre los teóricos que consideran más representativa de América la literatura regionalista se encuentra Rodríguez Monegal, quien indica que “Si se aceptan como igualmente legítimas para el artista hispanoamericano la fórmula regionalista de la novela y la universalista, puede señalarse que es dentro del realismo regionalista donde se ha producido las obras de más basta proyección americana”. “La crisis del realismo”, p. 40.

y lo innovado individualmente entran en una misma línea expresiva”.<sup>6</sup> De esta manera, niega que “las novelas verdaderamente americanas sean aquellas en que montañas, selvas, llanuras y ríos actúan con más intensidad que los hombres”,<sup>7</sup> pues es propio del nacionalismo literario considerar que “las novelas representativas de un país son las que reflejan su realidad exterior, visible, pública”.<sup>8</sup> Asimismo, objeta que la literatura hispanoamericana mantiene una relación simbiótica con la literatura europea —en particular con la española—; si bien hasta el siglo XIX siguió a ésta en todas sus vicisitudes, el modernismo allanó el camino para la construcción de una literatura propia, porque “enriqueció en perspectivas la novela hispanoamericana y fue una genuina manifestación de nuestra cultura”.<sup>9</sup>

Anderson Imbert afirma que aunque el naturalismo y el realismo han dominado en Hispanoamérica, los escritores que han transformado la literatura son los que se alejan de pretensiones miméticas y construyen nuevas realidades ficcionales, ya que “Lo que importa en el arte no son los objetos reales que estudian las ciencias naturales, sino las figuras de la fantasía que estudia la estética”.<sup>10</sup> La literatura argentina se ha perdido en pretensiones universalistas librescas o en las pampas gauchescas, por lo que es necesario desarrollar obras que efectúen una simbiosis y transformen las letras nacionales. Desde su perspectiva, la literatura debe construir organismos estéticos absolutos:

*Mis relatos van contra la corriente dominante en Hispanoamérica: la del realismo, la del naturalismo. No me interesa escribir una literatura que sea disfraz de la etnografía, la sociología, la política, etc. Me disgusta la literatura impura, contaminada con preocupaciones no estéticas. Desprecio la propaganda. Desdeño novelas y cuentos que atraen a los lectores por la sola virtud de sus temas. Después de todo, lo que importa en el arte no son los temas, sino el tratamiento original, sorprendente, que cada escritor sea capaz de dar a los temas universales.*<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Enrique Anderson Imbert, “El nacionalismo literario”, *Los domingos del profesor*, p. 16. Todas las citas corresponden a este libro, en adelante sólo indicaré el nombre del artículo y el número de página. Las cursivas, salvo indicaciones que señalen lo contrario, son mías.

<sup>7</sup> Enrique Anderson Imbert, “Discusión sobre la novela en América”, p. 197.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>11</sup> Robert G. Mead, “Entrevista a Enrique Anderson Imbert”, p. 109.

El realismo ha pretendido que el arte duplique objetivamente la realidad que nos rodea, “su fórmula poética podría ser esta: el mundo tal como es”.<sup>12</sup> Para Anderson Imbert, el concepto de *realidad* tiene muchos referentes: “¿Realista de qué realidad? Porque todo es real. Reales son las telarañas de la imaginación. Real es el sueño”.<sup>13</sup> De esta forma, rechaza el realismo porque promueve una visión única del mundo y descarta otras realidades discursivas. Considera que su fórmula poética es una falacia ya que es imposible saber cómo es la realidad en sí; lo que existen son diversas interpretaciones de lo que nos rodea y “la poesía es un modo más de asomarse a las cosas, una perspectiva más, es decir, una forma interior del espíritu”.<sup>14</sup> El escritor realista no puede copiar objetivamente la realidad porque siempre la configurará a partir de su experiencia; lo que hace es crear una obra que genera una ilusión de realidad.

Desde su perspectiva, en la literatura las categorías fondo y forma son indisolubles; para construir un relato no basta con escribir una anécdota de principio a fin, también debe diseñarse una estructura que articule de manera “original y sorprendente” la ideología y la temática del texto. Todo relato “se ha cristalizado en una unidad indivisible que no se deja separar en fondo y forma porque nació como una imagen verbal”.<sup>15</sup> Puede decirse que en el texto existe “una especie de armonía preestablecida entre los elementos y el conjunto, entre el conjunto de la obra y los principios formativos, entre estos principios y una insobornable visión estética”.<sup>16</sup> Esta armonía es producto del lenguaje y no se reduce a un fin mimético.

Para Imbert, la literatura es un producto lingüístico, una construcción discursiva que debe “expresar con imágenes líricas nuestra intuición estética de esa realidad”.<sup>17</sup> Aunque el relato refiera épocas, humanos, situaciones existentes, la realidad ha sido modificada por la escritura: “El narrador ha transformado la

---

<sup>12</sup> Enrique Anderson Imbert, “El realismo en la novela”, p. 274.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 276. Vargas Llosa afirma que la diferencia entre la nueva novela y la telúrica es la importancia de los temas fantásticos sobre los realistas. “¿Son menos reales, menos humanos, el sueño y la fantasía que los actos y los seres verificables por la experiencia? En los nuevos autores la concepción de la realidad es más ancha que en la novela primitiva”. *Op. cit.*, p. 191.

<sup>14</sup> Enrique Anderson Imbert, *Crítica interna*, p. 93.

<sup>15</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 11.

<sup>16</sup> Enrique Anderson Imbert, *La crítica literaria contemporánea*, pp. 101-102.

<sup>17</sup> Robert G. Mead, *op. cit.*, p. 109.

realidad en símbolos verbales que crean el espejismo de una realidad virtual, ilusoria. Esa realidad es la que vale estéticamente”.<sup>18</sup> La realidad ficcional es pura porque construye imágenes que sólo existen en la realidad de los signos y que se bastan a sí mismas para producir efectos de sentido: “Es una realidad representada en el texto. Una vez escrito, el cuento ya no se relaciona con la realidad extraliteraria. Es una creación artística que agota su significación en sí misma”.<sup>19</sup>

Al igual que los formalistas rusos,<sup>20</sup> Imbert considera que la literatura constituye un arma de liberación en la medida en que su lenguaje se desvía de la norma gramatical que rige al lenguaje estándar y lo transgrede por medio de la desautomatización; es decir, por medio de su oscurecimiento y la singularización de las expresiones. Así, sus signos ya no son referenciales como en el lenguaje cotidiano, sino poéticos, ficcionales: “En la tendencia discursiva estándar el poder de la lógica reduce a frío esqueleto la riqueza y la plenitud de la experiencia original. En la tendencia metafórica, en cambio, *el poder artístico libera la vida en forma de ficción*”.<sup>21</sup> La ficción literaria permite al escritor y al lector distanciarse de la realidad e ingresar a otros universos discursivos: “En el instante de la creación literaria la realidad pierde su imperio sobre nosotros. El contenido de nuestra conciencia no se ajusta a objetos externos, sino que concuerda consigo mismo: es decir, nuestra verdad es estética no lógica [...] Nos despegamos de los hechos y nos apegamos a las metáforas”.<sup>22</sup>

En su afán por transgredir las convenciones del realismo, Anderson Imbert emplea la fantasía como mecanismo para construir su literatura:

---

<sup>18</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 166.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> V. Shklovski indica que el arte transforma nuestra concepción automatizada del mundo: “Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte [...] Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. *Vid.* “El arte como artificio”, p. 60. Anderson Imbert es heredero del formalismo ruso: “En lugar de hablar de las circunstancias de una obra o de la impresión que la obra le produce al lector, los críticos formalistas se dedican a analizar el texto de obras individuales. Para mí es el mejor método [...] Tal es la actitud con que yo, a ratos crítico formalista, aprecio el arte de narrar”. *Vid.* “Intertextualidad en la literatura”, pp. 47-48.

<sup>21</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pp. 9-10.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 12.

*El tema de mis narraciones, creo, es la libertad creadora de nuestro espíritu, la capacidad humana de rechazar la realidad natural e inventar un mundo propio, de pura fantasía [...] En mis relatos la realidad no se comporta de acuerdo con las leyes de causalidad. Un personaje de repente se echa a volar; otro puede saltar fuera del tiempo; otro puede proyectar sus sueños al espacio y materializarlos.*<sup>23</sup>

Lo fantástico se opone a lo real y tiene la finalidad de crear una inquietante extrañeza en el mundo tal y como lo conocemos. Los espacios discursivos son asaltados por fenómenos que transgreden las leyes que organizan el mundo real; esto plantea la existencia de universos diferentes e incomprensibles, ajenos a la lógica racional. Como señala Armand Baker, en los cuentos de Imbert, la fantasía evidencia que la razón no es suficiente para aprehender y explicar lo existente.<sup>24</sup> Por lo general, sus relatos se ambientan en una realidad cotidiana, verosímil, que se destruye al entrar en contacto con una sobrenatural: “Con elementos reales inventamos un mundo irreal y, al revés, con elementos fantásticos inventamos un mundo verosímil”.<sup>25</sup>

Asimismo, desde mi perspectiva, la mayoría de sus cuentos se construyen a partir de fragmentos provenientes de otros textos. Imbert afirma que “El narrador de gusto clásico [...] junta sin disimulo lo que ha inventado y lo que ha construido con invenciones ajenas. *En el acto de aprovechar antiguas ficciones siente la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente*”.<sup>26</sup> Puede decirse que su narrativa plantea una relación intertextual con los modelos tradicionales de la literatura. Sin embargo, el vínculo intertextual no es pasivo, sino paródico ya que efectúa desviaciones de los registros discursivos anteriores. Así, entre el texto parodiado y el construido por él siempre existe un distanciamiento: “Admira la magia del plagio. Consiste en desvalijar a alguien, pero 1) la valija, después de desvalijada, no ha perdido nada, y 2) lo que el plagiario sacó no sólo sigue estando en la valija, sino

---

<sup>23</sup> Robert G. Mead, “Entrevista a Enrique Anderson Imbert”, p. 110.

<sup>24</sup> Armand Baker, “La visión del mundo en los cuentos de Enrique Anderson Imbert”, p. 498.

<sup>25</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 12.

<sup>26</sup> Enrique Anderson Imbert, “Prólogo”, *El gato Cheshire*, p. 8.

que ahora luce como si fuera nuevo”.<sup>27</sup> Al parodiar no sólo imita, sino también transforma el discurso.

No obstante, el escritor argentino no acepta que la intertextualidad sea “una relación objetiva que preexista en un sistema lingüístico literario ya constituido, donde todas las obras del mundo resultarían ser intertextuales y todos los escritores habidos y por haber resultarían ser repetidores, imitadores, reelaboradores o plagiarios”.<sup>28</sup> Considera que la intertextualidad es una categoría que permite describir las relaciones que se crean entre los textos pero no existe fuera de la conciencia del escritor y del lector. Hay críticos que conciben la literatura como reescritura, como una copia de estructuras abstractas y universales; niegan que el escritor sea creador y lo reducen a un mero reproductor de modelos literarios preexistentes. Para Anderson Imbert, la literatura es ante todo una construcción humana, “es un mundo independiente, un texto autónomo, en el que están objetivadas, cristalizadas, las intenciones con que el narrador expresó su visión estética”.<sup>29</sup> Así, aunque se construya a partir de registros discursivos anteriores, constituye un acto individual puesto que un hombre concreto, de carne y hueso, la inventa.

La función del escritor radica en registrar en su obra una experiencia particular y configurar las palabras de tal manera que evoquen en el lector una experiencia semejante. Sus libros aunque están influidos por su comunidad, educación y los libros que ha leído, son una creación original. En vez de comunicar un conocimiento general, como lo hace el científico, el escritor expresa una intuición estética mediante imágenes concretas. El universo discursivo que presenta al lector da la ilusión de realidad pero es un espacio meramente ficcional, ajeno al escritor y al lector, que cuestiona las nociones más arraigadas del mundo objetivo. Así, “El goce estético consiste en que, al expresarnos nos sentimos libres [...] En el fondo la intención es fantasear, imaginar, crear. Fingimos. Los sucesos que evocamos son ficticios. La literatura, pues, es ficción”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Enrique Anderson Imbert, “Influencias, fuentes, contaminaciones”, p. 280.

<sup>28</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 98.

<sup>29</sup> Enrique Anderson Imbert, “La intertextualidad en la narrativa”, p. 48.

<sup>30</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 12.

Pese a su concepción de la literatura como arte puro, como ficción desligada de la realidad objetiva, Anderson Imbert rechaza la noción de “arte por el arte”: “Yo creo que en la función social del arte, y el ‘arte por el arte’ me parece tan sin sentido como ‘la concepción marxista del arte’”.<sup>31</sup> El arte por el arte concibe la literatura como lenguaje con valor en sí mismo, por lo que el mundo exterior, los lectores o la subjetividad del autor son superfluos al momento de crear o producir la obra. Por su parte, el marxismo considera el arte como un fenómeno social que únicamente expresa la ideología dominante de una época; así, constituye un reflejo de las estructuras sociales, las relaciones establecidas entre los individuos y las instituciones y la base económica que las determina. Frente a estas concepciones opuestas, el escritor argentino indica que “El arte no tiene una función social sino a condición de ser puro”,<sup>32</sup> su deber es “crear una concepción del mundo orgánica, coherente, actual [...] y esta concepción estará muy lejos de ser completada si se deja de lado la vida social”.<sup>33</sup>

Aunque en la creación estética se construya una realidad pura, el escritor debe poseer una conciencia crítica de la realidad pues esto le permitirá cuestionar y transgredir los discursos oficiales. Para Imbert, “Un pensador que no se interese por las pugnas políticas del siglo y que no tenga conciencia de los factibles cambios del actual orden social que pueden remediar la miseria física de la humanidad es un bárbaro, un tonto y un inútil para la comunidad”.<sup>34</sup> Sin embargo, no se trata de que el artista ponga sus destrezas técnicas y estéticas al servicio de una propaganda social, reaccionaria o revolucionaria; el artista debe “expresar un modo original de ver y sentir el mundo, y la única obligación del escritor es decir algo nuevo y decirlo con talento”.<sup>35</sup> El mensaje del artista puede producir realidades fantásticas, delicadas, sin intenciones políticas o religiosas; o bien anunciar cambios espirituales, llamamientos a la lucha o criticar a un régimen o una religión; no importa la temática “si en uno y otro caso el artista nos pone en

---

<sup>31</sup> Enrique Anderson Imbert, “Astillas de una polémica sobre arte y política: Borges”, *La flecha en el aire*, pp. 125-126.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 126.

contacto con un universo singular, de intuiciones ricas y nuevas, su obra tendrá la dignidad de arte puro”. Lejos del falaz virtuosismo del “arte por el arte” y de la demagogia política, “la misión de las letras consiste en las posibilidades de enriquecimiento y expansión que prodigan a la personalidad del lector, al ponerlo en contacto con múltiples universos de estructura distinta. Esta misión se logra exclusivamente en la literatura que no es nada más que literatura”.<sup>36</sup>

El afán de Enrique Anderson Imbert por hacer de la literatura una herramienta de liberación y de conciencia crítica del entorno lo condujo a emplear diversos mecanismos que transgredieran las nociones de realidad y de literatura. La fantasía, la intertextualidad y la parodia constituyen herramientas que cuestionan el dominio de la realidad y favorecen la exploración de otros universos discursivos. De estas reflexiones surge mi interés por estudiar la narrativa de Anderson Imbert. En los relatos que abordaré más adelante, intentaré analizar de qué manera subvierten la estética realista y, por tanto, no se construyen como una reproducción de la realidad, sino como mundos posibles, como relatos contruidos a partir de otros textos.

---

<sup>36</sup> *Idem.*

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad es, en términos generales, el conjunto de relaciones que un texto establece desde su interior con otros textos de manera explícita o implícita. El término se compone etimológicamente por la preposición latina *intĕr* (“entre”) que connota relación, conexión, y por el participio pasado *textus* (“tejido”) que metafóricamente designa al discurso como un tejido o una red de palabras. Fue acuñado por Julia Kristeva en 1966 a partir de las teorías de la polifonía y el dialogismo<sup>1</sup> de Mijaíl Bajtín, su definición dice así: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee como doble”.<sup>2</sup> Al igual que Bajtín, Kristeva considera que la palabra es bivocal, que es réplica y tiene réplica; desde su perspectiva, otras lenguas y otros discursos entran en un nuevo texto como citas, recuerdos, entre comillas o como plagios.

La noción de intertextualidad desplazó los estudios de fuentes que — derivados de la metodología positivista del siglo XIX— no analizaban el texto literario en sí mismo, sólo investigaban, de forma meramente analógica y descriptiva, las filiaciones e influencias histórico-literarias de una obra para establecer un modelo o estructura. Así, la intertextualidad aparece como un estatuto cimentador de la textualidad, no asume el texto como un modelo autónomo ni cerrado en sí mismo, sino como una construcción dinámica y heterogénea, abierta al diálogo con otros textos: “La noción de intertextualidad representa un refinamiento y un cambio respecto al manejo y estudio de las fuentes. Donde el estudio de las fuentes buscaba la huella de una idea [...] la

---

<sup>1</sup> El *dialogismo* es la interacción de voces y conciencias sin que una domine a la otra; la *polifonía* es la pluralidad de voces y conciencia autónomas e independientes. Vid. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 15.

<sup>2</sup> Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, p. 3.

intertextualidad se limita a estudiar la relación creadora entre dos o más textos en su condición de lenguaje”.<sup>3</sup>

Desde que el concepto de intertextualidad fue puesto en circulación se ha producido una numerosa bibliografía en torno de él. A lo largo de cuarenta años teóricos y críticos lo han reelaborado, ampliando o restringiendo su campo significativo; esto ha originado contradicciones en su definición, que varía según sea el marco teórico que lo describa (estructuralismo, posestructuralismo, teoría de la recepción, etcétera). La falta de acuerdo entre las corrientes críticas ha promovido dos nociones de intertextualidad: intertextualidad generalizada e intertextualidad restringida.

La *intertextualidad generalizada* asume la intertextualidad como una cualidad ontológica de todo texto, esto es, contempla la actividad verbal como huella de discursos anteriores y entiende al texto como cruce de textos.<sup>4</sup> En esta acepción se ubica la definición ya mencionada de Kristeva, y la de Roland Barthes: “Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles [...] todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores”.<sup>5</sup> La *intertextualidad restringida* se fundamenta en un ejercicio de lectura y escritura que implica la presencia concreta y efectiva en un texto de fragmentos textuales —citas, prestamos, alusiones concretas, marcadas o no marcadas, etcétera— provenientes de otros textos.<sup>6</sup> Esta segunda acepción es abanderada por teóricos como Pérez Firmat, que señala: “la intertextualidad no es un factor constitutivo de todo texto [...] es más bien un mecanismo textual que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias”;<sup>7</sup> también por Gerard Genette, que coloca a la intertextualidad dentro de los cinco tipos de relaciones transtextuales: “La intertextualidad, de manera restrictiva, es la

---

<sup>3</sup> J. Alazraki *apud* Adrián Huici, “Jorge Luis Borges. Teoría y práctica de la intertextualidad”, p. 664.

<sup>4</sup> José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 63.

<sup>5</sup> Roland Barthes *apud* Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, s. v. intertextualidad.

<sup>6</sup> José Enrique Martínez, *op. cit.*, p. 63.

<sup>7</sup> G. Pérez Firmat referido por José Enrique Martínez, *op. cit.*, p. 75.

relación de copresencia entre dos o más textos, su forma más explícita es la cita; menos explícita, el plagio; menos aún, la alusión”.<sup>8</sup>

Por otro lado, críticos como Umberto Eco, Wolfgang Iser y Jonathan Culler conciben la intertextualidad como un acto de lectura y colocan en primer plano no al texto sino al lector, que deberá reconocer en el texto esquemas narrativos o retóricos que guíen su actividad de desciframiento según un principio de expectativas satisfechas o frustradas: “la intertextualidad es tanto el nombre para referirse a la relación de una obra con determinados textos previos, como la afirmación de que leer una obra es ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura”.<sup>9</sup>

A mi parecer, la intertextualidad —dada la ambigüedad de su campo significativo— es una noción que si quiere resultar precisa debe circunscribirse a hechos concretos, de lo contrario corre el riesgo de ser inoperable críticamente. Aunque considero, al igual que Kristeva y Barthes, que todo texto plantea una relación con otros textos, también creo que existen textos en los que la intertextualidad posee un principio constructivo central. Para efectos de este trabajo tomaré como base la definición de intertextualidad de Gerard Genette y su teoría de la transtextualidad ya que la nomenclatura que propone permite un acercamiento más profundo a los múltiples fenómenos transtextuales que me interesa estudiar en los cuentos de Enrique Anderson Imbert.

Gerard Genette considera el texto como un *palimpsesto*, es decir, un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Dado los múltiples grados de presencia de un texto en otro, así como los varios tipos de relaciones textuales, Genette propone una teoría de la transtextualidad. En *Palimpsestos* afirma que la transtextualidad, o trascendencia del texto, es todo aquello que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos. Señala cinco tipos de relaciones transtextuales que “no deben considerarse clases estancas sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos

---

<sup>8</sup> Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 10.

<sup>9</sup> María Amoretti Hurtado, “La intertextualidad como ruptura epistemológica en el discurso literario”, p. 36.

pues, por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas”.<sup>10</sup> intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. 1) La *intertextualidad* es la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la representación efectiva de un texto en otro; la cita es su forma más explícita (con comillas o sin referencia precisa), en una forma menos explícita está el plagio, y en una forma todavía menos explícita está la alusión, esto es, los textos que poseen lexemas o grupos de lexemas que remiten indirectamente a otros textos. 2) La *paratextualidad* está constituida por señales accesorias que procuran un entorno al texto, como los títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, notas a pie, advertencias, prólogos, imágenes, etc. 3) La *metatextualidad* es la relación crítica que une a un texto con otro del que habla, sin que la cita sea indispensable; es la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística o narrativa. 4) La *architextualidad* es la relación más abstracta e implícita, y se presenta como una relación de filiación genérica; se refiere al conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, géneros literarios, etcétera— a las que cada texto singular se adapta. 5) La *hipertextualidad* describe una relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto). El tipo de derivación no es, sin embargo, una relación de comentario crítico —como en la metatextual— sino una operación de transformación. El hipertexto no puede existir cabalmente sin el hipotexto, pero no sólo habla de él o lo cita, sino que lo transforma para construir un nuevo texto con propiedades literarias.<sup>11</sup>

Es importante señalar que las relaciones hipertextuales engloban y trascienden las intertextuales. Es claro que un hipertexto tiende a relacionarse con el hipotexto por medio de citas o alusiones, pero la diferencia reside en que, en la relación hipertextual, las relaciones intertextuales entre ambos textos son sistemáticas y se extienden a la totalidad del texto. Además, la relación hipertextual está basada en la estructura global propuesta por el hipotexto. Este carácter sistemático y totalizador de la relación hipertextual le da una cierta

---

<sup>10</sup> Gerard Genette, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 9-17.

autonomía y, al mismo tiempo, le permite incorporar otro tipo de relaciones transtextuales (intertextuales, paratextuales, etcétera).

Finalmente debe decirse que para que las relaciones transtextuales funcionen es necesario que el lector descodifique las señales que el texto posee; si el lector no es capaz de reconocer el hipotexto o la situación con la que se establece la relación transtextual, no logrará reconocer tampoco el cambio ni el cuestionamiento presentado. En este sentido, para que la transtextualidad sea efectiva deben existir códigos compartidos por el emisor (autor) y el receptor (lector).

## 2.2 PARODIA

Siempre que escuchamos el término parodia lo primero que viene a nuestra mente es la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad; aunque en algunos casos la parodia es utilizada para burlar un modelo o para hacer hincapié en algún defecto, su alcance no se reduce al mero campo imitativo. Su origen se remonta a la antigüedad clásica donde ya existen textos como *La batracomiomaquia* que realiza una parodia de la *Iliada*. Más que ser un género es un procedimiento discursivo que afecta a todos los textos. En su *Poética*, Julio César Escalígero señala que así como la sátira nació de la tragedia, la parodia surgió de la rapsodia pues “cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A éstos les llamaron parodistas, porque al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos”.<sup>12</sup>

El término parodia se compone etimológicamente por el sufijo griego *odos* (“canto”) y por el prefijo griego *paro* que posee dos significados contradictorios; el primero de ellos es “frente a” o “contra”, del que se deriva una primera definición de parodia como “contra canto”, es decir, oposición o contraste entre dos textos con una finalidad cómica, burlesca o denigrante. El segundo significado de *paro* es “a lado de” o “junto a”, si bien sugiere una diferencia de identidad entre los textos,

---

<sup>12</sup> *Apud* Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 24.

también indica una proximidad, una relación estrecha entre ellos y no un contraste degradante; de esta manera, permite entender la parodia como la interacción y transformación de identidades textuales.<sup>13</sup> La existencia de dos significados en la etimología de parodia ha promovido una falta de conceso crítico en su definición; mientras algunos teóricos se apegan a la acepción cómica, otros lo hacen al sentido transformador. Noe Jitrik en “Rehabilitación de la parodia” pugna por librar el concepto de su connotación degradante: “Será entonces conveniente librarse de estas connotaciones para recuperar un campo diferente: la consideraremos ‘artefacto’ o aparato productor de textos”.<sup>14</sup> Como él, muchos teóricos han buscado dejar atrás los límites estrechos de las definiciones tradicionales de parodia e intentan reconfigurarla como una forma de relacionarse con el pasado, de transgredir o suspender modos de lectura.

La mayoría de los críticos actuales señalan que los trabajos Mijaíl Bajtín sientan las bases para renovar la teoría de la parodia. La concepción de la parodia en Bajtín parte de su análisis del carnaval y de la literatura carnavalesca, cuyos orígenes los remonta a la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. Mijaíl Bajtín explica el carnaval como una parodia festiva de ritos litúrgicos y de personajes célebres. En la antigüedad, el carnaval era un periodo de subversión; representaba una manera auténtica para que el pueblo despojara a la vida de su aspecto de orden y de normalidad, y permitiera la incorporación de su lado extravagante y prohibido. La dinámica del carnaval estaba basada en la existencia simultánea del orden y el desorden, de lo prohibido y su violación. Según Bajtín, el principio carnavalesco, basado en la contradicción y simultaneidad, fue asumido más tarde por la literatura a través del tropo de la parodia.<sup>15</sup> Por medio de la parodia, el realismo grotesco incorporaba los elementos antitéticos que distinguían al carnaval antiguo y confrontaba la retórica establecida con la popular, con el fin de degradar a la primera. Para Bajtín, la parodia es una de las múltiples formas del discurso bivocal; logra la degradación de todo lo que es alto, espiritual, idealizado, llevándolo a la esfera de lo mundano y lo terrenal.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>14</sup> Noe Jitrik, “Rehabilitación de la parodia”, p. 13.

<sup>15</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 16.

Los formalistas rusos consideran la parodia como un mecanismo renovador y productor que transgrede una norma literaria y pone de manifiesto la relatividad de los lenguajes. Tynianov indica que la parodia es un recurso esencial para la desfamiliarización de formas artísticas petrificadas. Para Shklovski la parodia es un reemplazamiento dialéctico de elementos estructurales en los que la función se había automatizado, estereotipado; en este sentido, su función sería la desautomatización de los textos<sup>16</sup> pues, al asociarlos con otros textos de manera inhabitual, los singulariza y contribuye a que dejen de percibirse de manera rutinaria e inconsciente. Kiremidjan señala que “la parodie est un facteur important de l’évolution générale des genres, et que cela est particulièrement évident quand une tradition touche à sa fin et que les formules consacrées en viennent à s’épusier”; así, la parodia permite neutralizar el predominio de un sistema literario e inaugurar otro sistema aunque ratificando el anterior.<sup>17</sup> Gerard Genette, en su taxonomía de las relaciones transtextuales, sitúa la parodia en las prácticas hipertextuales y la define como la transformación lúdica que un hipertexto B hace de un hipotexto A.<sup>18</sup>

Linda Hutcheon también estudia la función renovadora y transgresora de la parodia. Para ella, la parodia es una modalidad del canon de la intertextualidad — al igual que la imitación, el pastiche, el travestimiento<sup>19</sup> — que efectúa una superposición estructural de textos. Tiene una especificidad textual, por lo que su “blanco” sólo puede ser otra obra de arte u otra forma de discurso codificado, a diferencia de la sátira cuyo “blanco” es la realidad extratextual. Hutcheon define la parodia como

Una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión con la *doxa* literaria [...] En el nivel de su estructura

---

<sup>16</sup> *Apud* Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, p. 475.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 474. [“La parodia es un factor importante en la evolución general de los textos; es particularmente evidente cuando una tradición toca su fin o cuando las fórmulas consagradas van a agotarse.” La traducción es mía.]

<sup>18</sup> Gerard Genette, *op. cit.*, p. 36.

<sup>19</sup> Según la terminología de Gerard Genette, el *travestimiento* es en la transformación estilística de un texto A en un texto B con función satírica o degradante; y el *pastiche* es la imitación del estilo de un texto A en un texto B sin función satírica, *vid. op. cit.*, p. 37.

un texto paródico es una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, en un engarce de lo viejo en lo nuevo.<sup>20</sup>

En este sentido, la parodia consiste en la desviación de una norma literaria registrada en un texto A (parodiado o hipotexto) y la inclusión de esa norma como material interiorizado en un texto B (parodiante o hipertexto), con el objetivo de establecer una diferencia, un distanciamiento crítico entre ellos

La parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalé par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus anaytiquement critique que destructrice [...] l'acte de parodier est un acte d'incorporation, sa fonction est aussi celle d'une séparation, d'un contraste.<sup>21</sup>

Este señalamiento de diferencia determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades intertextuales —como el pastiche o el travestimiento—, en las que se resalta la semejanza de los textos superpuestos. La estructura de la parodia se puede comparar con la de la metáfora pues las dos exigen que el lector construya un segundo significado a partir de la información contenida en el texto y que relacione la nueva construcción con el contexto precedente: “el lector debe completar el primer plano con la ayuda del conocimiento y reconocimiento que tiene del contexto de segundo plano”. Así, se puede decir que la aparición del texto B (parodiante) modifica al texto A (parodiado) o lo que es lo mismo: la aparición del texto B hace leer a A de otro modo, así como ocurrió con el *Quijote* que modificó la recepción de las novelas de caballería. Esta modificación textual se efectúa por medio de la ironía, de la cual hablaré más adelante.

A partir de la noción de *ethos*<sup>22</sup> del Grupo  $\mu$ , Hutcheon señala que la parodia posee dos *ethos* que difieren en su significado pero que mantienen un

---

<sup>20</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, p. 178.

<sup>21</sup> Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, p. 468-469. [“La parodia implica sobre todo una distancia crítica entre el texto en primer plano que es parodiado y el nuevo texto engarzado, una distancia señalada por la ironía. Pero esta ironía es más euphorizante que desvalorizante, o más analíticamente crítica que destructiva. El acto de parodiar es un acto de incorporación, su función es también el de una separación, un contraste.” La traducción es mía.]

<sup>22</sup> Esta acepción de *ethos* no es, en absoluto, comparable con el *ethos* aristotélico; al contrario, se emparenta más al *pathos*, al sentimiento que el codificador busca comunicar al decodificador. Según el Grupo  $\mu$ , “el *ethos* consiste en una reacción buscada, una impresión subjetiva suscitada en el receptor por el texto literario”, Linda Hutcheon en “Ironía, sátira y parodia”, p. 180.

distanciamiento crítico entre el hipotexto y el hipertexto; el primero es un *ethos* peyorativo que la reduce a imitación degradante de un texto anterior (hipotexto), el segundo es un *ethos* respetuoso que no funciona de manera perjudicial para el texto o convenciones literarias parodiados, sino que se trata de un homenaje, una reescritura de un admirado y clásico original en términos contemporáneos. Dada la existencia de estos dos *ethos*, Hutcheon concluye que es erróneo sólo definir la parodia por su relación degradante con el texto parodiado o por su carácter imitativo. La parodia debe ser vista como una construcción, una exploración activa que, además de cuestionar un texto particular y de reflexionar sobre las prácticas ficcionales, plantea un diálogo con la tradición literaria que permite deconstruir conceptos o convenciones que se dan por sentados y así mostrar que todo lo que se asume como natural, dado e inevitable tiene un origen discursivo: “la parodie est à la fois recreation et creation; elle est une critique qui est aussi une forme d’exploration active”.<sup>23</sup> Su función es, ante todo, la de poner de manifiesto la huella de la recepción activa de la palabra ajena.

Para Linda Hutcheon, la ironía es el principal mecanismo retórico que emplea la parodia para establecer un contraste, un distanciamiento crítico entre el hipotexto y el hipertexto. En el nivel semántico, la ironía se define como antífrasis, esto es, como una oposición o contraste entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender. En el nivel pragmático, la ironía consiste en un señalamiento evaluativo casi siempre peyorativo, posee un *ethos* burlón que se manifiesta en expresiones elogiosas que implican un juicio negativo. Hutcheon afirma que la ironía no es una simple sustitución antifrástica de lo no dicho por su opuesto lo dicho, sino es un tropo que goza de una especificidad doble: semántica y pragmática. La ironía es una estrategia discursiva más lúdica que ridiculizante, más crítica que destructiva. Opera en el nivel de la lengua (estrategia verbal) o de la forma (estrategia musical, visual, etcétera) y que supone, al mismo tiempo, una inclusión, una relación y un contraste: “lo dicho y lo no dicho coexisten y toman su

---

<sup>23</sup> Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, p. 474. [“La parodia es a la vez recreación y creación; ella es un crítica que también es una forma de exploración activa.” La traducción es mía.]

significado el uno en relación con el otro porque están literalmente en interacción para crear el verdadero sentido irónico”.<sup>24</sup>

En este sentido, la ironía puede definirse como “la presencia simultánea de perspectivas diferentes que se manifiestan al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparentemente describe una situación, y una perspectiva implícita que muestra el sentido paradójico, incongruente de la situación observada”;<sup>25</sup> de esta manera, el significado final de la ironía se deducirá a partir de la superposición de las dos perspectivas. La parodia emplea la ironía como estrategia ya que le permite efectuar una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/lo que se quiere que se entienda) y textuales (hipotexto/ hipertexto) y, de esta manera, establecer una señal de diferencia y significado entre el texto parodiante y el texto parodiado. Cabe señalar que, al igual que en la ironía, la significación última del texto paródico reside en la superposición de los dos contextos semánticos y textuales.

Una vez explicado el concepto de parodia y su relación con la ironía es necesario definir los tipos de parodia que servirán como base en análisis de los cuentos de Enrique Anderson Imbert. Mientras que para Gerard Genette sólo puede parodiarse una obra singular, Margaret Rose afirma que también puede parodiarse un género, un discurso o un estilo. Por su parte, Noe Jitrik señala que la parodia se puede realizar de un solo texto, de un conjunto de textos, de un género o de un subgénero literario, de lenguajes y de discursos.<sup>26</sup> Rose contempla dos tipos de parodia: el específico, que restringe la parodia al hipotexto único; y el general, que se fundamenta en un hipotexto múltiple y es metaficcional ya que al parodiar un texto o un tipo de texto, la parodia funciona como un espejo para sus propias prácticas ficcionales.<sup>27</sup> Dado que varios de los cuentos que se analizarán emplean este último tipo de parodia metaficcional, es pertinente realizar una breve explicación de su funcionamiento.

---

<sup>24</sup> Linda Hutcheon, “Política de la ironía”, p. 242.

<sup>25</sup> Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, p. 39.

<sup>26</sup> Noe Jitrik, *op. cit.*, p. 21.

<sup>27</sup> Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern (Literature, Culture, Theory)*, pp. 47-53.

La reflexión implícita en la parodia, el análisis de la ficción dentro de la ficción, hace de ella una forma metaficcional. La metaficción aparece cuando la literatura supone una reflexión sobre la literatura misma, sintiéndose doble. Como señala Ana M. Dotras, “la metaficción es una forma de literatura que explora los aspectos formales del texto mismo, cuestiona los códigos del realismo narrativo (en ocasiones sirviéndose de ellos) y, a través de diversos recursos, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en su proceso de creación”.<sup>28</sup> Aparece inscrita en el conjunto de textos que comúnmente denominamos intertextuales —polifónicos, en la terminología de Bajtín— y que en la narratología de Gerard Genette se consideran hipertextuales. Para Francisco Orejas, las principales características de la metaficción son: 1) la *autoconsciencia*: se puede presentar en distintos niveles como en el personaje que se sabe ente de ficción y generalmente se rebela y exige su independencia; en el autor que hace patente que está creando una obra de ficción; en la obra que se presenta como una construcción ficcional, etc. 2) La *autorreferencialidad*: consiste en una reflexión sobre la obra misma. El texto literario remite a sí mismo o a otros textos, incluso a la tradición literaria en la que se inscribe, pero no mediante marcas textuales sino convirtiéndose en texto-espejo, desdoblándose en otros relatos en los que se proyecta o refleja. 3) La *ficcionalidad*: la metaficción es antirrealista y hace patente su carácter de construcción literaria. 4) La *hipertextualidad*: la historia narrada puede remitir a un hipotexto evidente pero, además, la trama es violentada mediante la incorporación de distintos textos narrativos o de otra índole, incorporados al relato con la técnica del *collage*, por medio de citas explícitas o implícitas.<sup>29</sup>

Según Hutcheon, no es posible establecer una teoría de la metaficción sino solamente señalar ciertas implicaciones teóricas. Hutcheon la define como “una ficción sobre la ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística o narrativa”.<sup>30</sup> Se pueden distinguir dos modalidades de metaficción: metaficción diegética y metaficción

---

<sup>28</sup> Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción*, pp. 27-28.

<sup>29</sup> Francisco Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, pp.135-140.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 21.

enunciativa, las cuales no constituyen categorías puras e individuales, sino que pueden presentarse combinadas entre sí, confiriéndose a una u otra un papel más relevante en la estructura interna de la obra. La metaficción diegética se da a nivel de la historia, es decir, en la sucesión de acciones que constituyen una narración. En esta modalidad, la historia remite en algún momento, explícita o implícitamente, al relato, o éste incide sobre la historia cuando menos en un punto determinado, imbricándose con ella. Así, el lector debe abandonar la expectativa de lectura habitual y realizar una interpretación autorreferencial de la obra, cuyo narrador o protagonista suele ser un escritor, o en la que se cuenta el proceso de elaboración de un texto narrativo que puede acabar por ser el mismo que el lector tiene en sus manos. La metaficción enunciativa se da a nivel del discurso, esto es, en el proceso de enunciación de la historia. En esta modalidad, el equilibrio entre historia y relato se desplaza a favor de éste y, al contrario de la metaficción diegética, la conciencia textual ocupa el primer plano. De esta forma, el contrato de lectura que autor y lector establecen en la ficción tradicional queda invalidado por completo. El narrador suele tomar el control de la narración y por medio de relaciones hipertextuales, el diálogo directo con los personajes, reflexiones teóricas, etcétera, contradice abiertamente los códigos narrativos convencionales y pone de relieve la ficcionalidad de la obra.

Dados los múltiples fenómenos que entran en juego en la configuración de la parodia, ésta debe asumirse como un fenómeno dialógico que implica un intercambio entre lector, texto y escritor. En este diálogo, el lector desempeña un papel fundamental “para explicar el efecto estético pues forma parte del marco generativo del propio texto”.<sup>31</sup> Según Hutcheon, debe contar con una triple competencia (lingüística, genérica e ideológica) que le ayude a reconocer los textos, personajes o situaciones parodiados y así pueda realizar inferencias interpretativas. La competencia genérica del lector presupone el conocimiento de las normas retóricas y discursivas que constituyen el canon literario, esto le permitirá identificar cualquier desvío o transgresión. La competencia lingüística le ayudará a descifrar lo que está implícito en el discurso, además de lo dicho. La

---

<sup>31</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, p. 187.

competencia ideológica, la más compleja, se refiere a los valores compartidos por los hablantes y la sociedad a la que pertenecen; ésta le facilitará el reconocimiento de la transgresión que el texto realiza a los valores institucionalizados. Si el lector no es capaz de reconocer que lo que lee es una parodia, neutralizará la doble estructura del texto y éste perderá mucho de su sentido; de esta manera se puede afirmar que la parodia existe sólo virtualmente en el texto codificado por el autor y sólo es actualizada, cobra vida, cuando el lector es capaz de descifrar las señales que el texto contiene.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Idem.*

### 3. INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA EN LOS CUENTOS DE ENRIQUE ANDERSON IMBERT

#### 3.1 “LOS DUENDES DETERMINISTAS”: SUBVERSIÓN E IDEOLOGÍA

##### 3.1.1 *Relación intertextual con los cuentos de Lewis Carroll*

“Los duendes deterministas”<sup>1</sup> fue publicado originalmente en el volumen de cuentos *Las pruebas del caos*, en 1946. Es un texto que no corresponde estrictamente al género narrativo, sino que yuxtapone elementos del drama y la poesía: se trata de un diálogo con anotaciones didascálicas que emplea tanto el lenguaje poético como el narrativo. De esta forma, puede decirse que es un relato híbrido que combina elementos de distintos géneros literarios y que no se ajusta a los sistemas tradicionales de clasificación literaria.

La historia o argumento se resume de la siguiente manera: Alicia viaja al País de los Duendes con el fin de presenciar un acto de magia. Al llegar, se entera que el Rey ha prohibido la magia y ha instaurado un régimen dominado por la razón y el determinismo. Aunque la mayoría de los duendes se ha sometido, existen otros que se rehúsan, por lo que son enjuiciados y castigados severamente. Tras una larga discusión con el Rey, Alicia exhorta a los duendes a rebelarse y a huir; todos lo hacen, excepto el Rey, que prefiere quedarse pues se asume como un verdadero hombre.

La historia puede dividirse en tres secuencias, esto es, en series narrativas cuyos nudos guardan entre sí una relación de interdependencia, de tal modo que juntas establecen una sucesión continua en la historia.<sup>2</sup> La primera es la introductoria, anuncia el viaje de Alicia al País de los Duendes. La segunda secuencia representa la complicación y transformación de la situación inicial, se desarrolla desde que Alicia se entera de que el Rey ha prohibido la magia hasta que presencia el juicio de los duendes. La tercera secuencia es la resolución del

---

<sup>1</sup> Enrique Anderson Imbert, *El grimorio*, pp. 12-24. En adelante sólo consignaré el número de páginas entre paréntesis; todas las cursivas, salvo indicaciones que señalen lo contrario, son mías.

<sup>2</sup> Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, p. 15.

breve proceso que ha encaminado la acción del relato, se desarrolla a partir de que Alicia enfrenta al Rey y cuestiona su ideología, hasta que insta a los duendes a huir.

El primer paratexto que aparece en este relato es el título, el cual, como afirma Roland Barthes, tiene una doble función: la primera es enunciativa ya que es la palabra o frase inicial que anuncia algo sobre el contenido del texto; y la segunda es deíctica pues aunque designa al hecho relatado y anticipa ideas o sentidos ocultos en éste, su referente sólo puede determinarse a partir de las circunstancias de la enunciación (emisor, receptor y las coordenadas espacio-temporales), por lo que siempre aparece ligado a lo que habrá de seguir y ocurrir en el texto.<sup>3</sup> Al leer el título del relato, “Los duendes deterministas”, se puede observar que concilia dos órdenes de conocimiento que son constitutivamente antagónicos; por un lado, la palabra *duendes* remite al conocimiento mágico, al arte o ciencia oculta con que se pretende producir —valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables— resultados contrarios a las leyes naturales; por otro, el adjetivo *deterministas* se refiere a la doctrina filosófica que sostiene que todo acontecimiento, incluyendo el pensamiento humano y las acciones, está condicionado por una relación causa-consecuencia, por lo que no puede ser modificado. La aproximación que se hace en el título de estos dos campos de conocimiento opuestos no es arbitraria ya que, como se verá, constituye una anticipación, un anuncio, de las oposiciones que subyacen al relato: razón/magia, determinismo/fantasmía.

El relato inicia con una didascalia<sup>4</sup> que describe las acciones de Alicia. Con este segundo paratexto comienza la primera secuencia que plantea la situación inicial y la relación intertextual que rige la obra. En la didascalia se describe que Alicia, después de un largo viaje, sube por los senderos boscosos de una montaña; no se especifica de dónde viene ni cuál es su destino, simplemente

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, “Análisis estructural de un cuento de Edgar Allan Poe”, p. 209.

<sup>4</sup> Las *didascalias* son acotaciones que preceden a cada escena en las obras teatrales, y que contienen instrucciones, advertencias y explicaciones que no constituyen parlamentos que deban pronunciar los actores, sino que están encaminadas a señalar aspectos de la puesta en escena, como los movimientos de los personajes, el manejo de las luces y sonidos, la ubicación de objetos en el espacio, etc. *Vid.* Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, s. v. didascalia.

aparece con el vestido desgarrado por las zarzas y ansiosa por descubrir lo que hay más allá de las montañas:

*Alicia ha subido por los senderos del bosque de la montaña y ahora la selva la aprisiona en su blando hueco. El alma se le está yendo por los ojos ansiosos. No parece fatigada, aunque el viaje ha sido largo. El vestido, desgarrado por las zarzas, es violeta, tan luminoso que en la penumbra del bosque Alicia parece andar bajo el móvil de un reflector que sigue a las bailarinas en el tablado. El sol se filtra —verde, oro— por los intersticios del follaje (p. 12).*

La didascalía es configurada por un narrador heterodiegético omnisciente, es decir, un narrador que no participa en los hechos como personaje, está ubicado detrás de escena y es dueño de un conocimiento mayor que el de cualquier personaje. El narrador heterodiegético aparecerá en todas las didascalías pues éstas no constituyen sólo meras instrucciones o explicaciones sobre la puesta en escena o los movimientos de los personajes, sino acotaciones que nos permiten conocer sus estados anímicos y reflexiones. La perspectiva<sup>5</sup> narrativa de la didascalía se construye por medio de Alicia; no obstante, se trata de una focalización cero pues en las didascalías el narrador tiene un mínimo de restricciones para entrar y salir de la mente de los personajes, y ofrece información que no depende de limitaciones cognitivas, espaciales o temporales.<sup>6</sup>

Lo primero que destaca en este paratexto es el nombre de Alicia ya que plantea una relación intertextual con los cuentos *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*, de Lewis Carroll. Se trata, por tanto, de un personaje referencial<sup>7</sup> cuya identidad física y moral ya ha sido fijada por la literatura, el cine y las artes plásticas. Al aparecer su nombre en el relato lo dota de referencias, funge al mismo tiempo como una especie de resumen de la historia y como orientación

---

<sup>5</sup> La *perspectiva* es el punto de vista desde el que se narra la acción, esto es, el principio a partir del cual se realiza una selección y combinación de la información narrativa. En su división de las categorías del relato (tiempo, modo y voz), Gerard Genette establece una distinción entre voz y perspectiva, pues afirma que no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra. De esta forma, la perspectiva es un filtro de información que permite expresar distintos puntos de vista, lo que implica una postura frente al mundo. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 95.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>7</sup> Los personajes referenciales “se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención social y/o literaria, pueden ser de tipo histórico, mitológico, alegórico o social”, pueden estar asociados con ciertos géneros literarios o bien ser personajes literarios célebres. *Ibidem*, p. 64.

temática del relato; casi se podría decir que constituye un anuncio, una premonición del curso de la trama. Como señala Luz Aurora Pimentel, “con los nombres referenciales la historia ya está contada y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en relación con el despliegue conocido”.<sup>8</sup>

La relación intertextual que el cuento establece con los hipotextos, *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*, se efectúa por medio de una alusión indirecta —según la categoría de Luz Aurora Pimentel— pues si bien en el relato no se realizan citas textuales, sí se recogen varios lexemas que provienen de los otros textos y se asimilan al nuevo contexto.<sup>9</sup> Los lexemas que plantean inicialmente la relación intertextual son el nombre “Alicia” y la mención del “viaje”. Es importante destacar que el reconocimiento de estos lexemas supone una lectura diferente ya que invita a realizar una doble mirada: por un lado, hacia el texto primero del que estos lexemas proceden; por otro, al nuevo texto al que el fragmento se ha incorporado. Como se señaló en la segunda parte de este trabajo, la intertextualidad exige que el lector relacione la nueva construcción con el contexto precedente pues sólo así podrá explorar las reelaboraciones, matizaciones, réplicas, etc. que se efectúan entre los textos.<sup>10</sup>

Espacialmente vemos que Alicia, después de haber realizado un “largo viaje”, llega a un entorno natural, presumiblemente un bosque. El narrador anuncia que “Alicia ha *subido* por los senderos del bosque de la montaña” y ha llegado a un espacio abierto donde abunda la vegetación y la luz del sol apenas logra colarse (“El sol se filtra —verde, oro— por los intersticios del follaje”); esto establece una primera diferencia con la Alicia referencial, que para viajar al País de las Maravillas *baja* por las profundidades de una madriguera y llega a un espacio en primera instancia cerrado y alumbrado por luz artificial: “Un salón estrecho y alargado, iluminado por una serie de lámparas que colgaban del techo. En aquel salón había varias puertas, pero estaban todas cerradas”.<sup>11</sup> En el

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>9</sup> Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, p. 224.

<sup>10</sup> José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad narrativa*, p. 141.

<sup>11</sup> Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, p. 117.

segundo cuento de Carroll, Alicia atraviesa el espejo y llega al salón de la Casa del Espejo, el cual es un reflejo casi idéntico de su casa: un espacio cerrado, confortable y alumbrado por el fuego de la chimenea. De esta manera se crean entre los textos relaciones espaciales opuestas: arriba/abajo, natural/artificial. Según José Amezcua, “Lo alto puede denominar lo inalcanzable o lo Sagrado, en tanto que lo bajo llega a indicar la inferioridad, pero así mismo la vida terrenal y las limitaciones del hombre”.<sup>12</sup> En este relato se verá que el “abajo” posee connotaciones negativas ya que se asocia a lo oculto, lo subterráneo, lo prohibido, mientras que el “arriba” connota ascenso, elevación. En principio puede inferirse que Alicia ha ascendido, se ha elevado tanto física como espiritualmente, y ha llegado a un espacio natural, alejado de lo humano, de lo “artificial”.

Alicia, lejos de sentir miedo por hallarse en un espacio desconocido, está “ansiosa” por encontrar un duende y presenciar un acto de magia, ello recuerda la actitud de la Alicia del País de las Maravillas, que luego de ver al conejo blanco lo sigue “muerta de curiosidad”.<sup>13</sup> Ninguna de las dos protagonistas siente extrañamiento ni al perseguir a un conejo que habla ni al buscar a un duende, lo que las dos poseen es una insaciable curiosidad por descubrir su entorno; esto les permitirá contrastar su visión de mundo con la de los habitantes del nuevo país.<sup>14</sup> Cuando Alicia llama a un duende y aparece un Muchacho que dice serlo, ella se muestra escéptica y le pide que haga un milagro para demostrarle que en realidad lo es:

Alicia: ¡Duendes! ¡Duendes! ¿No hay un duende, uno solo, que me oiga?  
Muchacho: Te oigo. ¿Qué quieres? [...]

---

<sup>12</sup> José Amezcua, “El espacio y los objetos”, p. 24.

<sup>13</sup> “En realidad no había nada extraño en ello y Alicia no se sorprendió ni si quiera cuando le oyó decir: —¡Ay, Dios mío, qué tarde se me está haciendo—! [...] Alicia se levantó de un brinco y, muerta de curiosidad, corrió por la pradera hacia el lugar donde se encontraba el conejo.” Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 114.

<sup>14</sup> La falta de extrañamiento ante la presencia de fenómenos fantásticos o maravillosos es propia de los cuentos de hadas. En ellos, la aparición de acontecimientos y seres supranaturales que actúan fuera de los esquemas de lo racional o de lo ordinario no representan un problema para los personajes ni para el lector, pues se trata de una convención del género. “Los personajes y lectores aceptan la dimensión de lo maravilloso y lo supranatural, y su relación con el mundo ordinario no les causa ninguna sorpresa ni les plantea ninguna inquietud especial”. Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, p. 76.

Alicia: ¿Tú? Vete. (*Gritando*) ¡Eh, duendes! ¡Duendes! (*El muchacho empieza a alejarse. Ella lo mira, ahora detenidamente.*) Oye ¿podrías hacer un milagro?  
 Muchacho: ¿Milagro?  
 Alicia: Sí, un duende tiene que hacer milagros, algo imposible que de pronto ya es posible para siempre. ¡Qué sé yo! ¿Podrías... por ejemplo... pintar en el aire?  
 Muchacho: Regando con la manguera del jardín puedo pintarte un arco iris.  
 Alicia: ¡Bah! Tú no eres un duende. Apenas un estudiante de física.  
 Se va. *El muchacho la come con los ojos mientras ella —ceñido talle, caderas redondas, piernas desnudas— trepa por el cerro* (p. 12-13).

Dado que se trata de un diálogo,<sup>15</sup> las formas discursivas no están mediadas por un narrador —salvo las didascalias—, sino que se introduce al lector directamente en la situación donde se producen los actos de habla ficcionales de los personajes. En este sentido, la perspectiva narrativa se organiza a partir de cada personaje que toma la palabra, “es decir, en torno de restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados”.<sup>16</sup> Tal forma de fragmentar y dispersar la fuente de información genera polifonía pues “la información narrativa proviene no de un solo narrador informado, sino de muchos narradores delegados que además de una función vocal cumplen con la función diegética de ser actores en el mundo narrado”.<sup>17</sup>

Alicia exhorta al Muchacho a que “pinte en el aire” pero éste, en lugar de realizar “el milagro”, le dice que con la manguera puede pintar un arco iris. Así, mientras ella pide la evidencia de un conocimiento mágico que no se ajusta ni a la lógica ni a las leyes naturales (“un milagro algo imposible que de pronto ya es posible para siempre”), el Muchacho hace alarde de un conocimiento científico y pretende crear un arco iris según los principios de la física. Alicia aparece como portadora de una visión de mundo mágica que se opone a la visión racional del Muchacho; esto establece otro contraste fundamental con los hipotextos ya que en el País del las Maravillas y en la Casa del Espejo Alicia posee una visión de

---

<sup>15</sup> El *diálogo* es el “discurso imitado, el estilo de la representación escénica que ofrece un máximo de información mediante un mínimo de informantes y produce la ilusión de que muestra los hechos”. *Vid.* Helena Beristáin, *op. cit.*, s. v. diálogo.

<sup>16</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 115.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 120.

mundo racional que se enfrenta, en el transcurso del viaje, con la visión ilógica, mágica, de los personajes que habitan esos espacios.

La descripción que el narrador omnisciente hace de Alicia tampoco coincide con la del personaje referencial; no se trata de una ingenua niña de siete años que sucumbe ante la hostilidad del País de las Maravillas y de la Casa del Espejo ni ante las dudas metafísicas que sus habitantes le provocan. La Alicia del cuento es una adolescente atractiva (“ceñido talle, caderas redondas, piernas desnudas”) que despierta el deseo erótico del Muchacho;<sup>18</sup> asimismo, la nueva Alicia retará a los personajes del nuevo país y cuestionará sus métodos de conocimiento y sus convenciones sociales. Las transgresiones que se realizan en el hipertexto en relación con los hipotextos pueden verse como leves indicios, es decir, insinuaciones semánticas que anticipan el rumbo de la intriga y nos advierten que Alicia ha llegado a un país completamente distinto al de sus anteriores viajes.

Luego que el Muchacho le concede un milagro, Alicia se sorprende de que en realidad sea un duende: “Alicia: no pareces un duende. Eres como un muchacho de mi país” (p. 15). El Muchacho le explica que desde hace tiempo los duendes son “serios y reposados” y tienen prohibido hacer magia porque su padre, el Rey de los duendes, estudió con los humanos y la considera nociva:

De niño lo habían enviado a estudiar con los hombres y regresó cuando le tocó reinar. [...] Las costumbres de los duendes le daban mareos. *En aquella época los duendes vivían en libertad [...] Mi padre decidió entonces difundir las virtudes estables de la cultura humana. A la magia de los duendes —primitiva, caótica, vulgar, fácil— opuso el noble ejemplo de la humanidad de munición, siempre igual a sí misma, regular en sus hábitos, con ideales de organización [...] Impuso así el nuevo orden. Desde entonces los duendes no hacemos magia* (p. 16).

A partir de aquí se desarrolla la segunda secuencia que establece un distanciamiento ideológico entre el hipotexto y el hipertexto; Alicia no viaja a un país de maravillas, sino a uno racional, en el que la magia ha sido prohibida. El Rey rechaza y cuestiona su condición de duende y anhela ser humano. Ha

---

<sup>18</sup> La descripción erótica de Alicia y el deseo que despierta en el Muchacho quizá podría ser una alusión a la atracción que, desde el primer encuentro, Alicia Liddell —modelo real de la heroína del relato— despertó en Carroll. Manuel Garrido compara el papel que jugó Alicia Liddell en la vida de Carroll al de Beatriz en la vida de Dante y al de Lolita en la vida de Nabokov. *Vid.* Manuel Garrido, “Introducción”, en Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*, p. 53.

proscrito la magia porque es “primitiva, caótica, vulgar, fácil”; está asociada al desorden y a la falta de racionalidad, es un engaño que puede ser explicado y desmentido por el conocimiento científico. Ha decidido que los duendes sigan las “virtudes estables de la cultura humana” y adopten su organización para que, de esta manera, el caos y la libertad se sometan al orden racional, ideal, de los hábitos humanos. Los habitantes del País de los Duendes están sujetos a un “nuevo orden” en el que la razón permite regular la realidad y alejarla de la fantasía, de la irracionalidad que produce la magia.

Alicia le explica al Muchacho que llegó al País de los Duendes haciendo todo al revés: “Lo que a nadie se le hubiera ocurrido, eso preferí yo. Así, *haciéndolo todo al revés*, llegué a este monte. Parece que ya estoy en el País de los Duendes” (p. 15). Para salir del ámbito humano e ingresar al de los duendes, Alicia hace lo contrario de lo común, de lo racional. Esta trayectoria invertida es igual a la que realiza en la Casa del Espejo, donde sigue la dirección opuesta para llegar a su destino: “Algo contrariada, deshizo el camino que había andado [...] y decidió entonces *proceder de forma inversa* a como acostumbraba hacer, y en lugar de caminar hacia la Reina, echó a andar en dirección contraria”.<sup>19</sup> Este revés espacial se suma a las oposiciones estructurales e ideológicas que se han presentado desde el inicio del relato. En su viaje, Alicia, “haciéndolo todo al revés”, ha llegado a un universo que constituye un *revés*, una inversión, de los que ha conocido en el pasado.

Es necesario señalar que la inversión de valores también está presente en los hipotextos; en *Alicia en el País de las Maravillas* la protagonista viaja a un país que constituye un revés lógico del mundo real pues muchos de los principios y leyes que consideramos válidos ceden el paso a otros que los contradicen. En *A través del Espejo*, Alicia ingresa a un universo asimétrico en el que el espacio y tiempo se invierten. Sin embargo, en “Los duendes deterministas” Alicia ha llegado a un universo que transgrede la estructura de los universos fantásticos, pues la magia, lo irracional —que estaban presentes tanto el País de las Maravillas como en la Casa del Espejo— se han sometido al orden y la razón.

---

<sup>19</sup> Lewis Carroll, *A través del espejo*, p. 257.

Alicia no concibe que los duendes tengan prohibido hacer magia: “¡No puede ser! ¡Si sois duendes es para hacer magia!” (p. 19). El desconcierto de Alicia es compartido por el lector que, por un lado, reconoce las desviaciones estructurales y temáticas que el relato realiza del hipotexto; por otro, sabe que se enfrenta a un texto que no se ajusta a la estructura canónica del relato maravilloso pues los personajes cuestionan y rechazan su condición sobrenatural. Si se parte de que

El relato maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones natural/sobrenatural, ordinario/extraordinario no se plantean puesto que en él todo es posible —encantamientos, milagros, metamorfosis— sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural<sup>20</sup>

el cuento de Imbert no es un cuento maravilloso convencional. Transgrede la tipología del relato maravilloso porque lo sobrenatural entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos. Esta desviación architextual obliga al lector a ajustar su horizonte de expectativas y a establecer nuevos puntos de referencia que faciliten y enmarquen nuevas posibilidades de lectura.

Al igual que en hipotexto, en “Los duendes deterministas” se efectúa un juicio donde el Rey —que recuerda a la Reina de *Alicia en el País de las Maravillas*— juzga a tres duendes que han desobedecido sus órdenes y han practicado la magia. Alicia observa el juicio escondida entre los matorrales, mas cuando el Rey ordena que decapiten a uno de los duendes, aparece intempestivamente. El Rey se siente orgulloso de tener en su reino a un humano y le muestra todos los avances que ha tenido su civilización. Los duendes ya no viven en un entorno agreste, “No creas que nuestro país es tan salvaje como este monte. ¡No! Tenemos ciudades tan estupendas como las vuestras” (p. 15). El Rey ha edificado un reino que alberga “las artes, las instituciones, las leyes, las costumbres de los hombres” (p. 20).

Los dos elementos locativos, ciudad y monte, se convierten en símbolos contrastantes que plantean una oposición: el monte remite a un estado primitivo y

---

<sup>20</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, p. 10.

natural, mientras que la ciudad representa el desarrollo de la civilización. Esta oposición espacial se contrapone a las presentadas al inicio del relato: arriba/abajo, natural/artificial. Los duendes se han alejado de lo mágico primitivo, de lo “natural”; han “ascendido”, según la perspectiva del Rey, y han ingresado a lo racional urbano, a lo “artificial”, donde lo humano es lo único aceptado. Esto diverge de lo ocurrido en los hipotextos, pues ahí la protagonista viaja a lugares donde la lógica y los conocimientos humanos no tienen ninguna validez.

Las inversiones estructurales y architextuales que se producen en el hipertexto en relación con los hipotextos nos permiten afirmar que aunque con los nombres referenciales la historia ya está contada, éstos deben ser aprehendidos y reconocidos. Por medio del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento debido a que los personajes “llenos” generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. De tal manera que “si el nombre referencial es un nombre relativamente pleno al inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando esa plenitud”.<sup>21</sup>

Las diferentes posturas ideológicas del Rey y Alicia se registran en un diálogo que inaugura la tercera secuencia narrativa: la del desenlace. Aquí el uso del discurso directo cobra verdadera importancia pues, además de crear la ilusión de representación y de acelerar el ritmo de la narración, confronta las diferentes perspectivas ideológicas de Alicia y el Rey y hace más patente la transgresión de los hipotextos. Debido a la importancia de la tercera secuencia, considero pertinente realizar su análisis en el segundo apartado, ya que ahí estudiaré con mayor detenimiento la transvalorización que realiza el relato.

### 3.1.2 Parodia e inversión: oposición razón/magia, determinismo/fantasía

“Los duendes deterministas” no plantea un vínculo intertextual pasivo con *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*, sino que efectúa una relación hipertextual y, más concretamente, una parodia. Se trata de una parodia

---

<sup>21</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 65.

específica, como la denomina Margaret Rose, que tiene como hipotextos únicos los dos cuentos de Lewis Carroll. El objetivo de la narración es establecer un distanciamiento crítico entre hipotextos e hipertexto para así inaugurar una nueva forma de lectura y establecer una diferencia entre los textos parodiados y el parodiante. Para comprender con mayor claridad el proceso de parodia hay que remitirse al referente original.

*Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y *A través del espejo* (1871) representaron, en la Inglaterra victoriana del siglo XIX, una “orgía del contrasentido lógico”.<sup>22</sup> Sus publicaciones coinciden con el apogeo del racionalismo y el dominio de la ciencia; es una época en la que la razón excluye todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la magia como medios para explicar la realidad. Dentro de este universo dominado por la razón, la literatura se vuelve un espacio subversivo que explora lo que aquélla desconoce. La literatura “sin rechazar las conquistas de la ciencia, postuló que la razón no era el único instrumento que podía captar la realidad. La intuición, la fantasía y la imaginación eran otros medios válidos para hacerlo”.<sup>23</sup> De esta manera, la literatura promueve la existencia de lo imposible, de una realidad diferente de la nuestra.

El primer cuento de Lewis Carroll, al igual que gran parte de la literatura del siglo XIX, subvierte la ideología de la época. Narra el viaje que, por medio del sueño, hace Alicia al País de la Maravillas, un país que constituye un contramundo del mundo real pues ahí se cuestionan y anulan muchos de los principios que gobiernan los sistemas de pensamiento y que se asumen como axiomas inmutables. Las concepciones tradicionales del tiempo, del lenguaje y de la lógica sufren un revés. Alicia se enfrenta a personajes que la hacen dudar de su identidad, como es el caso de la Oruga: “¿Será que he cambiado durante la noche?... Si ya no soy la misma entonces quién demonios soy”,<sup>24</sup> o el Gato Cheshire, que enuncia una tesis de la locura universal y hace que Alicia dude de

---

<sup>22</sup> Manuel Garrido, *op. cit.*, p. 22.

<sup>23</sup> David Roas, *op. cit.*, p. 9.

<sup>24</sup> Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, p. 123.

su capacidad intelectual y de la certeza de los conocimientos que ha adquirido en el mundo real: “Aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú también”.<sup>25</sup>

En *Alicia en el País de las Maravillas* la razón deja de ser vista como el único instrumento que permite aprehender la realidad y se evidencia que todo lo que se asume como natural, dado e inevitable es una construcción discursiva. “Lo que la fauna subterránea suele poner con más frecuencia en cuestión no es la lógica como tal, sino falacias y anfibologías del lenguaje ordinario, y la parroquialidad y falta de base de muchos de nuestros prejuicios y creencias”.<sup>26</sup> Lewis Carroll manifiesta los límites y la insuficiencia de la razón para dar respuesta a las interrogantes humanas, y se mofa de todos los conocimientos que se creen seguros. “Descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habíamos habitado, de una realidad diferente e incomprensible, y, por tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y tranquilidad.”<sup>27</sup>

*A través del espejo* narra otro sueño; se trata del viaje que, seis meses después del hecho al País de las Maravillas, Alicia efectúa a la Casa del Espejo. La protagonista tiene ya siete años y medio. La vía de acceso al mundo de fantasía es el cristal del espejo, que se disuelve como bruma y permite a Alicia cruzar. “Si el juego de croquet y la acción de los naipes dominaban el argumento en la segunda mitad de *Alicia en el País de las Maravillas*, ahora es una partida de un juego más lógico, el ajedrez, la que sirve de marco a toda la acción del segundo cuento.”<sup>28</sup> Los juegos lingüísticos y lógicos se multiplican y se tornan más racionales. Como indica Garrido, “La segunda Alicia ha perdido, como el *Quijote*, la visceralidad y la emoción espontánea de su primera parte, mientras que acusa un mayor grado de elaboración cerebral y una reflexión más descarnada”.<sup>29</sup>

En la Casa del Espejo, Alicia conoce un universo especularmente inverso al nuestro. Los libros tienen los caracteres al revés; Alicia tiene que caminar en sentido contrario para llegar a su destino o correr a toda velocidad para

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>26</sup> Manuel Garrido, *op. cit.*, p. 22.

<sup>27</sup> David Roas, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> Manuel Garrido, *op. cit.*, p. 62.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 63.

permanecer en el mismo sitio. La Reina Blanca le hace saber que en la Casa del Espejo se “vive al revés”, por lo que se invierte el curso del tiempo y la memoria. Así, el castigo precede a la comisión del delito y se puede recordar tanto el pasado como el futuro: “[El mensajero del Rey] está en la cárcel cumpliendo una condena, pero el juicio no empezará hasta el próximo miércoles y, por supuesto, el crimen todavía no se ha cometido”.<sup>30</sup> El juego de ajedrez funciona como metáfora del mundo y complementa la concepción del universo especular: “Las piezas de ajedrez son imágenes especulares unas de otras, con relaciones de contrariedad en el color que distingue a los elementos de cada equipo, en el blanco y negro del tablero y en la disposición de las piezas”. Además de las inversiones espaciales y temporales, Carroll realiza inversiones metafísicas: Alicia no es la productora de ese universo de fantasía, sólo es un personaje del sueño del Rey Rojo, y su existencia depende de que el Rey no despierte y continúe soñándola.

“Los duendes deterministas” plantea una parodia del universo ficcional construido por Lewis Carroll. A diferencia de los hipotextos, en el País de los Duendes se anula la posibilidad de romper con las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso de la vida normal. La magia ha retrocedido frente a la razón que intenta imponer verdades absolutas y una estricta relación causa-efecto en todos los fenómenos. Los duendes tienen que abandonar la magia y ajustarse a la lógica del determinismo: “mágico es lo que no podría hacer un hombre, y eso tampoco nosotros debemos hacerlo porque la magia es inmoral. Estudiamos atentamente vuestras costumbres, vuestros libros, vuestras técnicas y os seguimos los pasos en todo” (p. 16).

Desde el título del relato se establece una clara oposición entre razón/magia. Esto se puede observar en el juicio de los duendes:

Rey: [...] Ni la persuasión ni el castigo conseguirán que os pongáis *ideales de conducta* ¿Por qué no emuláis nuestro ejemplo? *Mirad a estos nobles y cultos señores. Todos hemos renunciado a los privilegios de la magia.* En cualquier momento se podría *pronosticar nuestro porvenir*, porque nos hemos comprometido que cada *acto* nuestro aparezca como *determinado por causas razonables*. *Pero si persistís con vuestras magias ¿quién podrá adivinar el oficio que tenías ayer, y*

---

<sup>30</sup> Lewis Carroll, *A través del espejo*, p. 298.

*aun la figura que elegiréis mañana? ¿Quién puede confiar en un duende que no se comporta lógicamente? (p. 17).*

En el País de las Maravillas y en la Casa del Espejo, la razón es un obstáculo que impide a Alicia comprender la lógica de los personajes de ese mundo. En el relato analizado, la razón es el único órgano adecuado y completo de conocimiento, representa la posibilidad de conocer y controlar el futuro, y, de esta manera, dominar el entorno; es un “ideal de conducta” que implica un ascenso social: dejar de ser duendes y convertirse en “nobles y cultos señores”. Horkheimer y Adorno señalan que la razón nace bajo el signo del dominio; su objetivo fue, desde un principio, “liberar a los hombres del miedo [a lo desconocido] y constituirlos en señores. [...] Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia”.<sup>31</sup> Frente a la razón, la magia es inestable porque es impredecible y no se ajusta al orden racional que el Rey pretende imponer. La razón produce un conocimiento universal y eterno; por el contrario, la magia plantea la existencia de una realidad desconocida, que transgrede las leyes naturales y produce resultados ilógicos e irracionales.

Al asumir la razón como la única fuente de conocimiento verdadero, se establece un racionalismo metafísico que afirma que la realidad es, en último término, de carácter racional. Así como en el siglo XV Dios fue el origen y la explicación de todas las cosas, ahora la realidad está gobernada por un principio inteligible, accesible al pensamiento y susceptible de evidencia racional.<sup>32</sup> El racionalismo metafísico puede observarse en el juicio contra los duendes pues los crímenes cometidos por éstos son en realidad pecados cometidos contra la diosa razón. El primer duende comete los pecados de gula y pereza al intentar saciar su hambre sin fatigarse; el segundo, lujuria al diseñar mujeres perfectas y satisfacer sus apetitos carnales; y el tercero, soberbia al pretender conocer más de lo permitido y desafiar al Rey. El soberano les reprocha su falta de lógica y les confiere castigos que bien podrían pasar por penitencias, incluso manda decapitar a uno.

---

<sup>31</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 59.

<sup>32</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, s. v. racionalismo.

De esta manera, el racionalismo del Rey es una forma de represión que impone valores absolutos y descarta y castiga —en nombre de la razón— todo lo que no se ajusta a su visión de mundo. Como afirma José Ferrater, “el racionalismo se convierte en la expresión de un supuesto metafísico y a la vez religioso por el cual se hace de Dios la suprema garantía de las verdades racionales y, por consiguiente, el apoyo último de un universo concebido como inteligible”.<sup>33</sup> Aunque se cree que Dios ha sido desplazado por el intelecto y que el universo puede explicarse sin la intervención de fuerzas superiores, la concepción de la razón como la única categoría válida para hacer inteligible la realidad y erigir verdades absolutas sigue apelando a un ente metafísico que es origen y explicación de todo: “Reconoce sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas”.<sup>34</sup>

La oposición que divide el título del relato en razón/magia y que plantea dos visiones de mundo opuestas da pie a otra oposición que enfrenta la ideología del Rey con la de Alicia: determinismo/fantasía. Ésta se desarrolla principalmente en la tercera secuencia, cuando el Rey dialoga con Alicia.

Alicia: ¿Pero es posible no veáis que los duendes sois muy superiores a los hombres? ¡Ojalá pudieran los hombres hacer milagros! Todos aspiramos a una vida por lo menos tan libre como nuestra fantasía. ¡Ah, si el hombre pudiera ser como el duende!

Rey: Llamas libertad al desorden. Los duendes somos criaturas elementales, como el polvo que baila en un rayo de sol. No somos libres: somos anárquicos, caprichosos (p. 20).

Alicia considera absurdo el interés del Rey por crear duendes racionales y rechazar su condición de seres maravillosos. Al poner en duda todos los razonamientos del Rey, Alicia cuestiona indirectamente la validez del orden al que con tanta desesperación trata de aferrarse y sugiere la existencia de un orden alternativo en el que no hay rutas ni destinos inexorables: la fantasía. Ésta representa la posibilidad de romper con los límites de la realidad establecida y de ingresar a otros niveles de realidad que subvierten la estructura racional; aspira a la disolución de un orden que se siente opresivo e insuficiente, y cuestiona y

---

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 62.

ridiculiza los presupuestos ideológicos de la sociedad. “La función de la fantasía es demostrar que el mundo coherente en el que creemos vivir, gobernado por la razón y por categorías inmutables, no es real [...] la realidad es incomprensible, pero eso no ha impedido al hombre elaborar multitud de esquemas que intenten explicarla (filosofía metafísica, religión, ciencia).”<sup>35</sup> Sin embargo, para el soberano la fantasía es “anárquica y caprichosa” porque es impredecible y no se ajusta al orden racional que pretende imponer.

Alicia: Ya te voy comprendiendo: quieres que todo, hasta la vida, sea como la piedra que cae. ¡Entre tanto, nosotros, los vivos, presos, presos, entre las rejas de esa prisión maldita, entre las rejas cruzadas de causas y efectos, causas y efectos, causas y efectos!

Rey: *Esa naturaleza que procede de causas y efectos no es una prisión: es un refugio, un templo, una obra de arte, la luz de los ojos de Dios [...] La naturaleza que obedece a leyes es sólo una yema pequeñísima dentro del caos, es como el rostro más o menos esbozado de una escultura gigantesca en bruto. Pero Dios se ha propuesto concluirlo. ¡Ese ideal de un universo normalizado se realizará alguna vez!* (p. 21).

El Rey se ajusta al más estricto determinismo, el cual sostiene que “todo está de antemano fijado, condicionado y establecido [...] por una estricta causalidad que rige el universo entero”.<sup>36</sup> Para Alicia el determinismo es una “prisión de causas y efectos” que contradice la libertad inherente del ser humano y más aún la de los duendes; para el soberano “es un refugio, un templo” contra el relativismo, representa la posibilidad de pronosticar el devenir pues al sujetar tanto los fenómenos naturales como las acciones a una estricta relación causa-efecto se puede prever, reducir e identificar todo lo existente. El Rey no aspira a “la felicidad del conocimiento, a la verdad sino a la explotación y al dominio sobre la naturaleza desencantada [...] El conocimiento se torna en poder y la naturaleza queda reducida a pura materia o sustrato de dominio”.<sup>37</sup> Si todos los actos están determinados se establece un destino ineluctable y no existe ni libertad ni posibilidad de creación; todo acontecimiento resulta ser una consecuencia necesaria de un acontecimiento anterior o de una serie de acontecimientos

---

<sup>35</sup> David Roas, *op. cit.*, p. 38.

<sup>36</sup> José Ferrater Mora, *op. cit.*, s. v. determinismo.

<sup>37</sup> Juan José Sánchez, “Introducción”, en Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 12.

anteriores, por lo que se establece un encadenamiento riguroso de todos los fenómenos.<sup>38</sup>

El Rey se asume el representante de Dios en la tierra y ve en el determinismo la manera de concluir su obra: alcanzar “el ideal de un universo normalizado”. El Rey no pretende únicamente describir y explicar los hechos de la realidad, sino controlarla, alcanzar la inmovilidad total para que, de esta manera, nadie intervenga ni interrumpa el encadenamiento riguroso de todos los fenómenos: “Por ahora nos es más fácil comportarnos como hombres. Después imitaremos al budista en nirvana, que se pudre al lado del camino, inmóvil como una tortuga contraída, como un hongo, como una piedra. Y ¡quién sabe! Tal vez consigamos *apagar la consciencia y quedarnos a oscuras*” (p. 22). La oscuridad que intenta imponer el Rey me parece relevante ya que puede interpretarse como símbolo del desconocimiento y la irracionalidad, y se opone a la luz que es conocimiento y, por tanto, razón. Con la oscuridad, el soberano aspira a aniquilar todo lo existente e imponer un estado en el que sólo exista “inmovilidad” y nada se genere. Puede decirse que, paradójicamente, el Rey defiende la razón para llegar a un punto donde ésta produzca ausencia de razón y un vacío total.

La única solución que encuentra Alicia para salvar a los duendes de la razón es instarlos a que huyan al país de los hombres. Mientras en el País de los Duendes la razón impera y la magia es proscrita, en el país de los hombres la magia y la fantasía aparecen como una liberación, son formas de escabullirse de la razón y el orden. La inversión del hipotexto es clara. El terreno de la fantasía ya no pertenece a la magia, sino a la razón; por el contrario, lo real transgrede el límite de lo racional y acepta la existencia de realidades fantásticas. Todos los duendes huyen, incluso la Reina, únicamente el Rey se resiste ya que, alejado de los duendes y la magia, será un verdadero hombre.

La parodia que “Los duendes deterministas” hace de *Alicia en el País de las Maravillas* no se efectúa únicamente en el nivel estructural, sino también en el ideológico. En el cuento de Carroll, Alicia viaja a un universo fantástico que reacciona contra las ideas mecanicistas que consideran el universo una estructura

---

<sup>38</sup> José Ferrater Mora, *op. cit.*, s. v. determinismo.

que obedece leyes lógicas y que es susceptible de explicación racional. En el relato de Anderson Imbert, la concepción mecanicista ha rebasado los límites estrictamente humanos y ha invadido el terreno de la fantasía: Alicia ingresa a un mundo de maravillas que se torna racional y pretende destruir todo rastro de fantasía.

Las diferentes oposiciones planteadas a lo largo del cuento (relativismo/racionalismo, magia/determinismo, arriba/abajo, natural/artificial, luz/oscuridad), además de evidenciar la inversión que se efectúa del hipotexto, ponen en escena la vieja oposición entre razón y fantasía. Desde Platón, la razón se erige como el único medio que hace inteligible la realidad, y la fantasía es expulsada por representar una fuerza subversiva que amenaza las estructuras racionales dominantes. Enrique Anderson Imbert invierte esta oposición y afirma que la razón es una máquina que intenta homogeneizar, reducir y unificar la realidad para oscurecerla e inmovilizarla; por el contrario, la fantasía trasciende la realidad, moviliza al ser humano, e ilumina los terrenos que la razón no puede comprender.

### 3.2 “LA BALA CANSADA”: LA REALIDAD ELIDIDA

#### 3.2.1 *El límite de la diégesis*

“La bala cansada”<sup>39</sup> (1961) narra la historia de Jorge Greb, un bibliotecario misántropo, aficionado a las novelas policiacas. En una plaza cercana a la biblioteca donde trabaja se desarrolla una manifestación estudiantil en contra de la dictadura de Perón, prontamente reprimida por la policía. Muchos de los manifestantes se refugian en la biblioteca. Jorge Greb, indiferente, decide abstraerse de la realidad y convertirla en un cuento policiaco. Cuando la policía lo

---

<sup>39</sup> Enrique Anderson Imbert, *El grimorio*, pp. 196-205. En adelante sólo indicaré el número de páginas entre paréntesis; todas las cursivas, salvo indicaciones que señalen lo contrario, son mías.

interroga, es incapaz de responder, por lo que es acusado de encubrir a los manifestantes y es destituido.

La estructura del relato se conforma por fragmentos textuales yuxtapuestos que paulatinamente van entrelazándose y producen un efecto de simultaneidad en la narración; cada segmento de la historia se diferencia por la tipografía o por el uso de paréntesis. Los fragmentos textuales pueden agruparse en tres historias que complementan, como un mosaico, el cuento en su totalidad: la historia de los estudiantes, la historia de Jorge Greb, el cuento que escribe Jorge Greb. De esta forma, puede decirse que aunque el discurso conforma una unidad, éste se configura a partir de lo fragmentario y lo discontinuo.

Así como el discurso se divide en tres historias, el espacio también acusa cierta fragmentariedad. El relato se desarrolla en dos espacios: la biblioteca y la plaza; cada uno de estos lugares es escenario y punto de referencia de una historia diferente: el primero, la de Jorge Greb; el segundo, la de los estudiantes. Las escisiones del espacio y de la diégesis van acompañadas por un cambio de perspectiva que, como se verá en el transcurso del análisis, refuerzan la oposición ideológica que existe entre Greb y los estudiantes. Al inicio del cuento un narrador heterodiegético omnisciente realiza una descripción panorámica de estos dos espacios que funcionarán como deixis de referencia:<sup>40</sup>

(Lugar, *una plaza de barrio de Buenos Aires. Época, la dictadura de Perón. Estudiantes* —socialistas en su mayoría— empiezan a llegar de distintas direcciones [...] Escondidos entre las ropas traen volantes de propaganda antiperonista. A las seis en punto —todo está organizado— iniciarán la “manifestación relámpago”. El primer grito será: “¡Libertad!”. Entretanto, disimulan. Se sientan en los bancos de la *plaza* [...] O pasean por los senderos del *jardín*. O se paran en las *esquinas* como esperando un *tranvía*; o en las puertas de las *casas* como si vivieran allí [...] Algunos aguardan en el *cine*. Otros, en la *iglesita* del barrio. Otros, en los *cafés*. Otros, en la *Biblioteca Municipal* [...]

La Biblioteca es modesta: *cuatro paredes* blancas, un solo piso. El único lujo de esa gran *caja de zapatos* olvidada en la vereda es un *ventanal*. *Por ahí es que el bibliotecario está ahora contemplando, en el centro de la plaza, la estatua de un caballo engarabado con un general encima* [...] (p. 196)

---

<sup>40</sup> La *deixis de referencia* es el punto focal desde el cual se realiza la descripción en un relato. Helena Beristáin, *op. cit.*, s. v. deixis.

Desde el primer párrafo, el narrador proporciona las coordenadas espaciotemporales que sitúan la narración dentro de una referencialidad extratextual perfectamente clara: la historia se desarrolla en una plaza de Buenos Aires, en medio de las manifestaciones antiperonistas de 1945. El nombre propio “Buenos Aires” y la “dictadura de Perón” funcionan como centros de imantación semántica y saturan al relato de referencias extratextuales; al leerlos, el lector rememora todo lo que sabe de esa lugar y esa época (ya sea por un discurso fotográfico, cartográfico, histórico, literario, etc.), y por medio de esa información produce una imagen visual de la ciudad y completa los vacíos informativos.

La plaza de barrio de Buenos Aires se erige en el centro de referencia espacial de la historia de los estudiantes y el sitio donde convergen todas las relaciones espaciales descritas. Es ahí donde los estudiantes se preparan para la “manifestación relámpago”, también desde ahí observan y configuran su visión del entorno. La enumeración de los lugares y servicios que rodean la plaza: “el jardín”, “las esquinas”, “el tranvía”, “las casas”, “las tiendas”, “el cine”, “la iglesita”, “los cafés”, “la biblioteca municipal”, intensifica la ilusión de referencialidad de la historia y contribuye a la construcción sinecdóquica de una ciudad. Si bien el narrador nos sitúa en un espacio exterior dinámico donde los estudiantes pueden desplazarse, me parece relevante que frente a la aparente libertad que prodiga la plaza, ésta sea más bien un lugar opresivo, acechado por la policía y donde los estudiantes deambulan temerosos.

La biblioteca es descrita como una “caja de zapatos”, compuesta únicamente por “cuatro paredes”. Su quietud y soledad contrastan con el movimiento y la concurrencia de la plaza. Mientras la descripción de la plaza corresponde a un espacio exterior dinámico, la de la biblioteca es la de un espacio interior estático, que restringe las acciones de los personajes al no permitirles desplazarse. Lo único que vincula a la biblioteca con el exterior es el ventanal desde donde Jorge Greb construye su punto de vista sobre lo que ocurre en el exterior, y donde los estudiantes perciben lo que sucede en el interior de la biblioteca. En este sentido, el ventanal desempeña la función de límite; según Yuri Lotman,

El límite divide todo espacio del texto en dos subespacios que no se intersectan recíprocamente. La forma en que el límite divide al texto constituye una de las características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres. Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada subespacio, distinta.<sup>41</sup>

Si partimos de que “La principal cualidad de la ventana radica en su carácter interseccionador y mediador de dos espacios [ya que] es un punto de contacto entre el espacio exterior y el interior”,<sup>42</sup> podemos decir que el ventanal se erige en un límite que acota el espacio de la biblioteca y el de la plaza, y establece dos oposiciones espaciales importantes: adentro/afuera, dinámico/estático. El ventanal, pese a su transparencia, no funciona como medio de comunicación entre los personajes sino como una linde, inicialmente impenetrable, que separa realidades e ideologías opuestas. Aunque Jorge Greb está parado frente al ventanal, no presta atención a la agitación e insurrección movimiento estudiantil que ocurre en la plaza, sino que contempla una estatua y reflexiona sobre el género policiaco: “Por ahí [el ventanal] es que el bibliotecario está ahora contemplando, en el centro de la plaza, la estatua de un caballo engarabado con un general encima”; el ventanal más que funcionar como un puente espacial, es un marco que se abre a la ensoñación y la imaginación, y permite a Greb reflexionar sobre la ficción. Por su parte, los estudiantes rechazan todo lo que está fuera de su movimiento y no participa de su interés por transformar la realidad; no les interesa lo que ocurre en la biblioteca, declaran que “Todo el resto del mundo que no está tocado por esos nervios es pura estupidez”, incluyendo a ese hombre “con la cabeza pegada a los vidrios del ventanal de la biblioteca” (p. 197). Greb y los estudiantes se refugian en ámbitos conocidos y se resisten al ánimo invasor del otro espacio, pues tanto el interior como el exterior constituyen amenazas que albergan ideologías diferentes. De esta manera, el ventanal además de dividir el espacio diegético, establece una ruptura ideológica que puede rastrearse en las descripciones de Greb y de los estudiantes, así como en las diferentes perspectivas narrativas empleadas.

---

<sup>41</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 281.

<sup>42</sup> María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, p. 359.

Un bibliotecario debe poner los libros en manos del público, y eso era justamente lo que a Jorge Greb le fastidiaba [...] Al público lo atendía [...] Para eso le pagaban [...] *Sacaba el libro del estante, anotaba la fecha del préstamo, estampaba un sello sobre la ficha y sanseacabó* [...] *Es que a Jorge Greb no le importaban los hombres. Los despreciaba, los ignoraba. Lo que él quería era estar a solas con los libros. Y leer. Sólo que le sobraban libros* [...] leía unos pocos, y estos pocos eran todos, todos ellos sin excepción libros, *novelas y cuentos de detectives* (p. 197).

La perspectiva que organiza esta parte de relato —y todos los fragmentos que corresponden a la historia de Jorge Greb— es la del personaje, por lo tanto se trata de un narrador con focalización interna fija ya que “el *foyer* del relato coincide con una mente figural, es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.<sup>43</sup> Aunque el narrador limita su ángulo de conocimiento y percepción a lo que Greb ve y piensa, adopta un tono disonante irónico que le permite mantener la individualidad de su punto de vista y evidenciar que su ideología se opone a la del personaje. Caracteriza moralmente a Greb por medio de sus acciones y pensamientos, lo presenta como un ser que permanece recluido en la biblioteca, desprecia a los humanos y rehúye de su trato; realiza su trabajo de forma mecánica, “al reglamento”, sin entablar ningún tipo de relación con los lectores. A pesar de ser un bibliófilo, el narrador refiere, irónicamente, que “le sobran libros” y sólo disfruta leer cuentos y novelas de detectives. Greb vive en un mundo de ficción policiaca, completamente alejado de la realidad. Luz Aurora Pimentel afirma que en ocasiones el espacio, además de ser marco del mundo narrado, “se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje”;<sup>44</sup> puede decirse que entre la biblioteca y Greb existen rasgos compartidos, y que la breve descripción de aquella anticipa valores que también posee Greb: el aislamiento y hermetismo.

El narrador, con el fin de reforzar la configuración de un personaje misántropo y solitario, correlaciona los atributos morales de Greb con su físico:

---

<sup>43</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 99.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 79.

Jorge Greb parecía estúpido. Parecía, nada más. *Lo que pasaba es que su cuerpo le funcionaba mal.* Sobre huesitos de flaco se había formado un gordo. Cuarentón *blando y fofo* que ni siquiera podía dar la mano porque le faltaban los músculos del apretón. *Carnes muy blancas, de bebé, de mujer, de eunuco.* Apenas si un reflejo azulado, en el mentón, prometía una barba. *Ojos de sonso [...]* *En la cara le hervían tics. Respiraba con ronquidos y bizqueaba. Pero no era estúpido [...]* *era un intelectual puro* (pp. 197-198).

Puede notarse que al describir a Greb, el narrador aumenta su tono disonante y entreteje valores morales a partir de rasgos físicos. Selecciona propiedades desvalorizadas socialmente: cuerpo frágil, carnes blancas, blandas y fofas, sin vello en el mentón. La mención de sus tics, sus ojos bizcos y sus ronquidos terminan de conformar el retrato de un personaje defectuoso, sin apariencia de hombre, más bien de “bebé, de mujer, de eunuco”, lo cual le resta virilidad y lo aproxima a un ser incompleto y frágil. Más adelante, el narrador llama “pez” a Jorge Greb: “Frío como un pez, solemne como un pez [...] Jorge Greb boqueando como un pez” (p. 197); la comparación con el pez es significativa ya que lo sitúa en un universo cerrado, estéril, una pecera cuyo único lazo con el exterior es el ventanal.

Luego de configurar físicamente a Greb, el narrador señala que aunque éste “parecía estúpido”, su espíritu era el de un “intelectual puro”. Estas afirmaciones, al ser contiguas a la caracterización de Greb, producen un efecto cómico que les restan credibilidad y acrecientan la presentación irónica del personaje. De la descripción física y moral de Greb, el lector puede inferir una serie de rasgos que acumulativamente van conformando un personaje degradado; no obstante, debe tomarse en cuenta el origen vocal y focal de lo narrado, ya que de ello depende el grado de subjetivación u objetivación de la información narrativa que se ha presentado. En este caso, la ideología del narrador se impone, dada su postura disonante ha elegido atributos que exacerban la mediocridad de Greb para hacer más evidente la oposición ideológica que existe entre el universo diegético de éste y el de los estudiantes que se manifiestan en la plaza.

Cuando dan las seis de la tarde y la manifestación inicia, “Jorge Greb, que estaba mirando por la ventana, se volvió hacia la sala [...]” (p. 200). Desde ese momento y hasta que los estudiantes irrumpen en la biblioteca, Jorge Greb

permanece alejado del ventanal que lo vinculaba con el exterior, excluyendo repentinamente toda comunicación con la realidad. Lee una novela de detectives y se recluye en un mundo ficcional. Afuera la policía se enfrenta con los estudiantes: “Los cosacos, desde sus caballos, fustigan a los estudiantes. Otros policías lo empujan [...] Rostros con máscaras de sangre [...] todo es una ola juvenil” (p. 201). “Jorge Greb oía los gritos, el tiroteo, como si nada”, porque consideraba que “el no prestar atención al desorden era ya un modo de ordenar el mundo” (p. 201). “Su misantropía y solipsismo lo relegan al nivel de un iluso egoísta [...] en un momento histórico en el que un intelectual debe hacer verdaderos esfuerzos para hacerse eco de la situación de injusticia.”<sup>45</sup>

María Rosa Lojo indica que Jorge Greb es “el doble paródico de Jorge Luis Borges”;<sup>46</sup> aunque la autora no da argumentos para sostener esta hipótesis, considero que puede ser válida ya que la similitud fónica de los dos nombres es notoria; asimismo, Borges fue bibliotecario y escribió cuentos policíacos. En “El cuento policial”, Borges define “el relato policial como un género intelectual [...] basado totalmente en algo ficticio”,<sup>47</sup> lamenta que en las últimas décadas “se ha olvidado el origen intelectual del relato policial” y éste se ha vuelto realista y se ha cargado de violencia sexual;<sup>48</sup> como puede notarse, lo anterior coincide con la definición del género policíaco que da Greb y con su rechazo al relato negro, que “en vez de despejar la incógnita con el análisis y la deducción, averiguaban las cosas a puñetazos o con el sexo” (p. 169). Por otro lado, en 1933 Anderson Imbert encabezó una polémica en la revista *Megáfono*, de Buenos Aires, ya que criticó los ensayos y artículos periodísticos de Borges por su escasa conciencia política y social: “Los ensayos borgianos son raquíticos, impersonales y librescos, carentes de fuerza y de originalidad, ajenos a la realidad argentina y a otra realidad”.<sup>49</sup> Si bien Imbert sólo desacredita los ensayos de Borges y jamás ataca sus cuentos o poemas, quizá en la configuración de Jorge Greb retomó esta vieja polémica, así

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>46</sup> María Rosa Lojo, “Humor, ironía y parodia en la cuentística de Enrique Anderson Imbert”, p. 163.

<sup>47</sup> Jorge Luis Borges, “El cuento policial”, <<http://elperfilosofo.com.ar/wordpress/?p=299>>.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> Enrique Anderson Imbert, “Astillas de una polémica sobre arte y política: Borges”, en *La flecha en el aire*, p. 123.

como interés de Borges por el relato policiaco, para realizar una parodia y criticar la falta de compromiso social del escritor.<sup>50</sup>

Como afirma López-Calvo, “Jorge Greb se caracteriza precisamente por ser lo opuesto al personaje comprometido, lo que sirve de antítesis a la actitud de los estudiantes contestatarios”.<sup>51</sup> El narrador refuerza la oposición ideológica entre Greb y los estudiantes por medio de una descripción de éstos:

Las seis de la tarde [...] Jóvenes salen de todas partes. Se juntan. [...] y empiezan a gritar: “¡Libertad, libertad, libertad!”. Inundación humana. *Todas las bocas son una boca, abierta, honda, rugiente. Todas las cabezas son una ondulación continua. Todos los brazos son espumas del mismo oleaje. Todos los ojos son un solo brillo, en lo alto de esa masa líquida* que inunda la plaza [...] Uno de los muchachos se encarama al pedestal y arenga a la multitud. Manos gesticulantes. Rostros encendidos (p. 200).

En la historia de los estudiantes, el narrador entra y sale de la mente de los personajes y se desplaza libremente por distintos lugares, por lo tanto, tenemos una focalización cero; el narrador se identifica con los ideales de los estudiantes y adopta un tono consonante que se distingue del empleado con Jorge Greb. Los estudiantes son caracterizados como una “masa líquida” que invita a los transeúntes a sumarse a la movilización. Para hacer más perceptible su unión, el narrador los describe como un solo cuerpo; los sustantivos y adjetivos empleados, “inundación humana”, “rugiente”, “ondulación continua”, “espumas”, “oleaje”, “brillo”, acrecientan su fortaleza tanto física como moral y configuran la imagen de un océano poderoso, feroz, que “inunda la plaza”. El contraste con la descripción de Greb es visible. Él es un egoísta, físicamente defectuoso, sedentario y apolítico; habita un mundo libresco, ficcional, y se esfuerza en suprimir lo que está al otro lado del ventanal, pues representa la vida, la realidad. Por su parte, los estudiantes son una masa multitudinaria, fuerte y dinámica que pretende transformar la realidad.

---

<sup>50</sup> A primera vista esto podría contradecir la concepción de la literatura como arte puro que tenía Anderson Imbert, pero debe recordarse él siempre criticó el “arte por el arte”; aunque nunca aceptó que el arte fuera una técnica al servicio de la propaganda social, él consideraba que el arte debía “crear una concepción del mundo orgánica, coherente, actual [...] y esta concepción estará muy lejos de ser completada si deja de lado la vida social”. *Ibidem*, p. 125.

<sup>51</sup> Ignacio López-Calvo, “El compromiso social involuntario en la obra de Enrique Anderson Imbert”, p. 249.

Puede afirmarse que la realidad y la ideología de los personajes difiere dependiendo de la ubicación espacial (interior/exterior) en la que se encuentren.<sup>52</sup> Al leer, Jorge Greb ingresa a un universo literario que lo distancia de la realidad, sus reflexiones nada tienen que ver con la vida, siempre giran en torno del género policiaco y de su capacidad para construir argumentos desligados de lo humano; de esta manera, puede deducirse que el “interior” se asocia a lo irreal, a la inactividad, al conformismo. Los estudiantes pugnan por derrocar a un dictador y transformar la realidad, por lo que el “exterior” se vincula con lo real, el movimiento, la transformación. En este sentido, “la ventana representa un eje donde se cruzan varias coordenadas. Por una parte, regula la oposición entre espacio abierto y alojamiento cerrado, entre el interior y el exterior [...] por otra parte, plantea una oposición ideológica relacionada con la perspectiva desde la cual se contempla la ventana o se traspasan, con la mirada, los cristales”.<sup>53</sup>

Sin embargo, el límite que separa diégesis, espacios e ideologías no se presenta infranqueable. Mientras Greb lee, varios estudiantes comienzan a refugiarse en la biblioteca y en ese momento las historias que habían estado escindidas convergen. Uno de los manifestantes ha sido herido por una bala cansada que se le ha quedado atorada entre el hueso de la frente y la piel; al oír este hecho insólito, Jorge Greb vuelve a abstraerse y comienza a imaginar un cuento policiaco. Si bien ahora el narrador nos sitúa en un nivel metadieético, el cuento de Greb resulta ser una apropiación de la realidad que se ha esforzado en anular. Antes de que termine su cuento, Greb es citado por la policía, que lo acusa injustamente de colaborar con los estudiantes y darles asilo; lo interroga sobre la manifestación, pero Greb no puede dar ninguna información pues nunca prestó atención a los acontecimientos, siempre estuvo abstraído en un mundo de ficción policiaca. Al no responder a ninguna de las preguntas, es destituido, e indirectamente se ve obligado a reconocer la validez de lo real.

---

<sup>52</sup> María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 360.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 360-363.

### 3.2.2 Parodia y metaficción del género policiaco

Aunque en su conjunto “La bala cansada” no es un cuento policiaco en sentido estricto, sí teoriza sobre la estructura y temática del género policiaco,<sup>54</sup> y realiza una parodia de sus tópicos más esenciales. Puede decirse que efectúa una parodia general —según la nomenclatura de Margaret Rose— que se fundamenta en un hipotexto múltiple y es metaficcional. La metaficción que se desarrolla en el texto es diegética ya que la conciencia textual no es centro de la narración, pero se da cuando menos en un punto determinado de la historia. Uno de los recursos característicos de la parodia metaficcional es la inclusión, dentro de la obra, de teoría o crítica literarias, bien sea autorreferencial, bien sobre otras obras, o incluso sobre géneros o formas literarias. En “La bala cansada” el discurso crítico sobre el género policiaco se encuentra dentro de la narración, fundiéndose con ella, y sirve de soporte teórico para la construcción del cuento clásico policiaco que imagina Greb al final del relato. Las reflexiones metaficcionales sobre el género policiaco inician con la enumeración de algunos de sus principales exponentes y protagonistas:

La cabeza no le daba [a Jorge Greb] ni para la Filosofía ni para las Matemáticas ni para las Ciencias [...] No podía encajar la masa caótica de hechos en una sola fórmula, pero calmaba ese prurito de rigidez leyendo a *Chesterton*, *Dorothy Sayers* o *John Dickson Carr*. Pensaba con *Auguste Dupin*, *Sherlock Holmes* [...] como otros piensan con Platón, Spinoza, Leibniz, Einstein [...] A falta de pan, buenas son tortas. Y Greb almorzaba su torta encaramado en una de las ramas más irrisorias del árbol de las ciencias puras: la novela de detectives (p. 198).

“Chesterton”, “Dorothy Sayers” y “John Dickson” son continuadores del cuento policiaco clásico inaugurado por Edgar Allan Poe, al nombrarlos el narrador

---

<sup>54</sup> El género policiaco tiene su simiente en tres narraciones policiacas de Edgar Allan Poe, “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), “El misterio de Mary Rogêt” (1842), y “La carta robada” (1844), que establecen la estructura y temática características del género: un detective lleva a cabo una investigación que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente inexplicable para la razón; el detective emplea la observación y deducción para resolver racionalmente el enigma. La crítica ha distinguido dos subgéneros policiacos: el relato policiaco clásico, que continúa el modelo de Poe; y el relato negro, que mantiene la temática criminal pero también efectúa una crítica social. En ambos casos el relato policiaco conjuga la trama relativa al misterio y la del razonamiento científico, por lo que puede verse como una expresión del enfrentamiento entre lo incomprensible y la razón. *Vid.* José F. Colmeiro, “Poética de la novela policiaca”, p. 60; y María Luisa Rosenblat, “Génesis del relato detectivesco: el escritor dividido”, p. 169.

plantea una relación intertextual entre el género policiaco y sus obras, por lo que el caudal de referencias se dirige hacia ellas. La relación intertextual que el relato establece con los hipotextos se realiza por medio de una alusión estructural — según la categoría de Gerard Genette— ya que se hace referencia a temas de la novela policiaca, así como a su estructura. El narrador refuerza el vínculo intertextual al mencionar a Auguste Dupin y Sherlock Holmes, detectives ficticiales por antonomasia, creados por Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, respectivamente. Estos personajes son la encarnación del espíritu científico positivista y poseen una elevada capacidad de razonamiento analítico para resolver crímenes.<sup>55</sup>

Como se ve, desde este párrafo comienza a establecerse una relación intertextual entre Jorge Greb, Auguste Dupin y Sherlock Holmes. Aunque Greb no es un detective, sí es un aficionado a las novelas policiacas. Al igual que Dupin y Holmes, es un “intelectual puro” que reniega de la realidad, permanece recluido en la biblioteca y es experto resolviendo los enigmas planteados en las novelas policiacas. Para él no existe misterio en un mundo gris y ordinario, no puede sentir curiosidad por la realidad carente de sorpresas, sólo los relatos policiacos representan un reto intelectual. Cada novela constituye “una charada, un enigma, un rompecabezas” (p. 198) que exige el más fino razonamiento científico y le permite escapar del prosaísmo de la vida cotidiana. Su aburrimiento y desinterés por la vida recuerdan la adicción de Holmes a la heroína para tranquilizar sus ratos de tedio o la reclusión de Dupin en su mansión.<sup>56</sup>

Puede decirse que Anderson Imbert configura la personalidad de Greb siguiendo los lineamientos del detective inactivo y aburrido, necesitado de casos a resolver para paliar su malestar. Sin embargo, dicha configuración no se hace de forma pasiva; Anderson Imbert se sirve de una convención y la parodia. Como puede notar cualquier lector de novelas policiacas, el perfil de Greb no se ajusta por completo al del detective del relato policiaco; su físico, como ya se analizó, es

---

<sup>55</sup> José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 60.

<sup>56</sup> “Nuestro aislamiento era perfecto. El lugar de nuestro retiro era un secreto celosamente guardado para mis antiguos amigos; en cuanto a Dupin, hacía muchos años que había dejado de ver gentes o de ser conocido en París. Sólo vivíamos para nosotros mismos”, Edgar Allan Poe, “Los crímenes de la calle Morgue”, en *Cuentos I*, p. 430.

el de un ser defectuoso, y aunque es tan racional como cualquiera de los detectives, no comparte con ellos la capacidad de observación y reflexión de la realidad. Pese a su asilamiento, Dupin y Holmes pretenden conocer y explicar su entorno, asumen el mundo como “un texto que es posible leer y descifrar si se conocen las pistas que permitan traducirlo”.<sup>57</sup> Para Sherlock Holmes cualquier enigma puede desentrañarse mediante “un examen cuidadoso y sistemático de todo lo que se encuentra en su camino” pues considera que “la vida es una gran cadena cuya entera naturaleza se nos muestra en uno solo de sus eslabones”.<sup>58</sup> Para Auguste Dupin la realidad se descubre mirando en la forma adecuada, “observar con atención equivale a recordar con claridad”,<sup>59</sup> con la observación se pueden obtener pistas de datos aparentemente desconectados. Contrario a estos detectives, Greb permanece ajeno a la realidad, disfruta de los relatos policíacos no porque permitan racionalizar lo inexplicable, sino porque lo ayudan a distanciarse de la realidad. A causa de sus numerosas lecturas de novelas de detectives, tiene una visión desrealizada de la vida;<sup>60</sup> encerrado en la abstracción y el razonamiento es incapaz de percibir que se encuentra en medio de una de las crisis políticas más importantes de Argentina, y a pesar de hallarse frente al ventanal que da a la plaza, permanece inmutable ante la represión estudiantil.

La intertextualidad se convierte en metatextualidad cuando la ficción incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística o narrativa.<sup>61</sup> Greb se asume como conocedor del género policíaco, por lo que en un largo pasaje del cuento teoriza sobre él y después escribe un relato que se ajusta a los preceptos enunciados. De esta manera, el vínculo intertextual ya no se establece con Dupin y Holmes, sino con Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, sus creadores:

*En las novelas de detectives admiraba su trama intelectual. Eran sistemas en los que se había suprimido la arbitrariedad. Cada novela, un orbe cerrado, desligado*

---

<sup>57</sup> María Luisa Rosenblat, *op. cit.*, p. 199.

<sup>58</sup> Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*, p. 22-23.

<sup>59</sup> Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 428.

<sup>60</sup> Varios personajes de la literatura universal comparten la preferencia de la ficción sobre la realidad, como Don Quijote de la Mancha o Madame Bovary.

<sup>61</sup> Gerard Genette, *op. cit.*, p. 10.

*del mundo. Es verdad que por los corredores interiores de esos orbes cerrados andaban figuras vagamente humanas. Personajes, situaciones, circunstancias [...] Pero ¿quién se iba a interesar en eso? ¡Si es pura apariencia! En una novela de detectives los hombres no son hombres, sino conceptos [...] Tomar en serio las alusiones a la realidad es no saber leer* (p. 198).

Greb concibe la novela policiaca como un “simulacro de vida” cuyos componentes son construcciones desligadas de la realidad. Esta exposición metaficcional hace referencia, en primera instancia, a una de las cualidades de todo texto literario: la ficcionalidad, que consiste en asumir el discurso como una representación o mimesis “que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud”.<sup>62</sup> Para Greb los relatos policíacos, más que ficción verosímil, son esquemas donde “los hombres no son hombres sino conceptos”. Según Greb, los relatos policíacos no realizan una representación mimética de la realidad sino que son construcciones autónomas donde la realidad ha sido elidida.

El narrador afirma que las novelas policíacas son “sistemas” compuestos por una “trama intelectual” en los que la razón ha “suprimido la arbitrariedad”; de esta manera, destaca la importancia de la racionalidad dentro del género policíaco. Éste, que se ha considerado como el género intelectual por excelencia, comienza con un misterio inexplicable que se resuelve gracias a la investigación racional efectuada por el detective. Algunos teóricos lo asumen como un ejercicio literario diseñado científicamente, en el que cada una de sus partes se construye en función de una relación causa-consecuencia.<sup>63</sup> En concordancia con lo anterior, Greb admira la racionalidad de los relatos policíacos porque “su rigor trigonométrico [...] regulado por leyes” (p. 198) los vuelve construcciones ficcionales distanciadas de la vida, “deshumanizadas, frías, vacías y gratuitas” (p. 199), donde lo importante, más que la dimensión social del crimen, es mostrar la capacidad de observación y la perfección del razonamiento lógico del detective.

Jorge Greb contrasta el relato policíaco con sus subgéneros “todavía contaminados de humanidad” (p. 199), principalmente con el relato negro que transgrede el carácter racional de aquél y se involucra con la realidad. En el relato

---

<sup>62</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, s. v. ficción.

<sup>63</sup> María Luisa Rosenblat, *op. cit.*, p. 170.

negro, el enigma funciona como excusa para la articulación del problema moral del individuo frente a la sociedad, el detective no es un superhombre dotado con poderes sobrenaturales de observación y análisis sino un ser marginal, y la investigación no se basa en el juego deductivo desde una perspectiva alejada, sino que el detective se involucra en los hechos al investigar.<sup>64</sup> La oposición entre el relato policiaco clásico y el negro es visible; uno focaliza la investigación del crimen, otro la degradación social. Greb rechaza “esas novelas espurias” (p. 198) porque, a diferencia del relato policiaco clásico, realizan una reflexión sobre la condición humana que lo distancia de su mundo ficcional y lo sitúa en la realidad.

Al tematizar aspectos formales de los géneros, el narrador llama la atención del lector hacia la construcción del texto mismo y señala directamente el artificio que es toda obra de ficción. La ilusión mimética que rige tradicionalmente la relación entre lector y texto se rompe; ahora el lector “debe interpretar el relato en clave metafictiva, esto es, advirtiendo la ficcionalidad del relato más allá de la impostura del ‘efecto de realidad’ tradicional”. La confrontación realidad/ficción se observa con mayor claridad cuando uno de los estudiantes que entra a la biblioteca tiene una bala atrapada en la frente; mientras todos comentan el suceso, Greb vuelve “¡A escaparse de la realidad! ¡A jugar su juego favorito!” (p. 203), e imagina un cuento policiaco a partir de lo sucedido.<sup>65</sup>

La inclusión de relatos intercalados es una de las principales características de la metaficción, por medio de ellos “el texto literario remite a sí mismo o a otros textos, incluso a la tradición literaria en la que se inscribe”.<sup>66</sup> El relato que imagina Jorge Greb en la última parte de “La bala cansada” instauro otro universo diegético y nos sitúa en un nivel narrativo diferente.<sup>67</sup> La trama puede resumirse así: tres personajes, Amarral (A), Bebelberg (B), Cechece (C), discuten en la habitación de un hotel de Chicago. Cechece le da un bastonazo a Bebelberg en la cabeza, y

---

<sup>64</sup> José F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 61.

<sup>65</sup> “El cruce entre la realidad y la ficción se expresa con mayor claridad bajo la forma de un drama dentro del drama o de una novela dentro de la novela”, Ana M. Dotras, *op. cit.*, p. 42.

<sup>66</sup> Francisco G. Orejas, *op. cit.*, p. 137.

<sup>67</sup> “El cambio de nivel narrativo es el acto que consiste en introducir, dentro de una situación y por medio de un discurso, el acontecimiento de otra situación. En otras palabras, un acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero [...] tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración [...] un relato metadiegético”. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 149.

Amarral dispara al aire para terminar con la pelea. Al día siguiente, Cechece aparece flotando en el Lake Michigan con un tiro en la cabeza. La policía investiga y encuentra el revólver de Amarral con una cápsula vacía; éste asegura que el tiro no hirió a nadie. La policía revisa la habitación y no encuentra la bala. Amarral es culpado. Bebelberg decide investigar, sin saber que él tiene en la cabeza la bala que podía salvar a Amarral, al tocársela ha creído que es el chichón del bastonazo.

Se puede observar que la metadiégesis no plantea ninguna continuidad con la diégesis, sino que efectúa una deconstrucción de la realidad y la reelabora a partir de los tópicos del género policiaco. La transfiguración espaciotemporal es señalada por el narrador: “Esa tarde primaveral en Buenos Aires es para él, ahora, una noche de invierno en Chicago, negra, neblinosa, nevada” (p. 203). Este espacio oscuro y misterioso es el mismo que el de las escenas del crimen en los relatos policiacos.<sup>68</sup> De la misma forma como la ciudad cambia, “también la biblioteca se ha transformado, ahora, en una pieza de hotel; el escritorio, en una mesa de juego; la tarjetas de los libros en naipes” (p. 203). Greb sitúa a los personajes en un ambiente de vicio y crimen, “En medio de sillas, botellas, naipes, dinero” (p. 204), que dista mucho de la realidad que le da origen.

Así como el espacio y tiempo de la diégesis se transforman, el enfrentamiento entre el estudiante de la bala cansada y la policía es despojado de su dimensión ideológica. Los personajes son propios del relato policiaco clásico: “tres entes: A, B, C” (p. 203), que cumplen la función de sospechosos (A y B) y víctima (C), y la policía; no tiene ningún desarrollo ni profundidad, y sus absurdos nombres son un juego fonético que los reduce a los signos algebraicos de un crimen. La trama se centra en la investigación que busca resolver el enigma: el asesinato de Cechece. De esta manera, puede decirse que entre el relato que enmarca y el enmarcado existe una diferencia tanto ideológica como estructural de mundos narrados. Sin embargo, aunque el relato de Greb parece adecuarse a

---

<sup>68</sup> En “Los crímenes de la calle Morgue”, los asesinatos de madame L’Espanaye y su hija se producen a las tres de la madrugada, cuando “las calles estaban oscuras, profundamente tranquilas”. *Vid.* Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 463. En *Estudio en escarlata*, el asesinato de Enoch Drebber ocurre a las dos de la mañana, en una madrugada, “enlodada y solitaria”. *Vid.* Arthur Conan Doyle, *op. cit.*, p. 43.

todos los tópicos del género policiaco, existe una ligera transgresión: la falta de observación. Así como Jorge Greb no percibe la crisis social que padece Argentina aunque esté frente al ventanal; la policía, pese a tener las pruebas frente a sí, no realiza una investigación acertada y culpa injustamente a Amarral de haber asesinado a Cechece. Bebelberg decide volverse detective e investigar el caso, sin darse cuenta que tiene en su propia frente la prueba que liberaría a su amigo. No hay asesino real, no hay policías eficaces, no hay enigma resuelto. El relato que empezó cumpliendo los tópicos del género, termina siendo una parodia de éste.

Greb se erige en “un dios solipsista” que sustenta su relato a partir de lo observado en la vigilia; sin embargo, su capacidad de ensoñación le permite crear y organizar un mundo completamente diferente al que lo rodea. “Como si toda la realidad fuera reabsorbida por un sueño”, convierte “la violencia de esa jornada” en la trama lógica de un cuento de detectives. Deja de lado la dimensión política e ideológica de la manifestación estudiantil y sólo emplea algunos elementos de la realidad como material de una fórmula ficcional: “Sea una ciudad X cualquiera; sean A, B, C los tres vértices de un crimen [...] Víctima, asesino, detective, irreales como los signos algebraicos de un triángulo” (p. 203). En su cuento “no puede haber sufrimiento porque nada vive, nada es real” (p. 203); no plantea ninguna crítica ni reflexión de la realidad, sólo es un armazón lógico que se apega parcialmente a las características formales del relato policiaco clásico que se han registrado en el transcurso de la diégesis. En este sentido, puede verse como una práctica metaficcional que reproduce el proceso de creación literaria y registra en otro nivel diegético, y con algunas variantes, lo que ocurre en la historia de los estudiantes.

El cuento de Greb es producto de la ensoñación y nos introduce en un proceso de ficcionalización de la realidad. Se elabora de forma inmediata, inspirado en los hechos ocurridos: “mientras la vida aúlla en las calles, Jorge Greb, indiferente, apolítico, va concibiendo su cuentito policial” (p. 204). Pese a su presunto racionalismo, Greb es un romántico que forja su relato por inspiración, en un estado de frenesí. Desde sus comienzos, la literatura policiaca —y en general,

toda la literatura— participa de una doble valoración, para algunos es una simple lectura de entretenimiento o escape, para otros es un ejercicio intelectual.<sup>69</sup> Poe consideraba que sus relatos policíacos eran la expresión de un ejercicio intelectual del escritor; afirmaba que la imaginación, “el instinto poético”, era indispensable para la creación; sin embargo, no consideraba que la literatura fuera la expresión espontánea de sentimientos, sino el producto deliberado y consciente del artista. Al parecer, frente a estas dos concepciones de la literatura, como inspiración o como elaboración racional, Anderson Imbert no toma partido y efectúa una síntesis. Como destacué en el primer capítulo de este trabajo, para él, la literatura es una construcción discursiva que implica un “esquema dinámico de sentido”; aunque se apoye en un suceso real o en un impulso poético, siempre debe involucrar el trabajo intelectual e imaginativo de un narrador individual;<sup>70</sup> además, no debe reducirse a una acumulación de conocimientos técnicos o librescos, sino expresar de un modo original el mundo y contribuir a la transformación de la realidad. En este sentido, el cuento de Greb es fallido porque es una elaboración espontánea que no se apega al rigor lógico que exige la creación; asimismo, somete al género policíaco a una fórmula abstracta que no cuestiona ni transforma nada.

En “La bala cansada” se plantea la posibilidad de construir una obra que utiliza las convenciones temáticas y formales de una tradición literaria específica, al mismo tiempo que mantiene una distancia irónica respecto del género. Tanto la diégesis como la metadiégesis son configuradas a partir del género policíaco, pero no comparten con éste su principal cualidad: la capacidad de observación y reflexión de la realidad. Así como en “La carta robada” de Edgar Allan Poe, el Prefecto G no encuentra la carta porque es incapaz de percibir la simplicidad de las cosas y prefiere buscarla en los lugares más complicados en vez de los comunes; en “La bala cansada”, Jorge Greb aparenta ser tan racional como Holmes o Dupin, pero es incapaz de percibir la crisis social que ocurre en Argentina, aún teniéndola frente a sí; aunque la metadiégesis parece ajustarse a

---

<sup>69</sup> María Luisa Rosenblat, *op. cit.*, p. 168.

<sup>70</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 40.

los tópicos racionales de la novela policiaca, la falta de observación provoca el error en la investigación.

Así, Enrique Anderson Imbert efectúa una parodia del género policiaco e invierte su carácter racional. Mientras en éste la razón resulta ser la herramienta que permite al detective esclarecer el enigma; en el relato de Anderson Imbert, el excesivo racionalismo de Jorge Greb —que quizá alude a Borges— es un obstáculo para aprehender la realidad y escribir un cuento que promueva un cuestionamiento y una transformación del universo real y discursivo. Jorge Greb ha reducido la corriente humana a un cauce demasiado estrecho, en el que todo lo real se considera antirracional, inválido, y debe ser elidido.

### 3.3 “UN NAVAJAZO EN MADRID”: LA INVERSIÓN ESPECULAR

#### 3.3.1 *Hipertextualidad y parodia*

El tercer relato que analizaré es “Un navajazo en Madrid”<sup>71</sup> (1969), una de los cuentos en los que Enrique Anderson Imbert cuestiona la frágil frontera que separa la realidad de la ficción. En el prólogo a *La sandía y otros cuentos* afirma que si en sus pasadas narraciones predominaron las situaciones fantásticas, “En *La sandía y otros cuentos* la realidad se deja ver con más frecuencia, pero incluyo irrealidades [...] simulacros de vida normal o testimonios de vida mágica, todo es invención” (p. 7). Si en “La bala cansada” tenemos un protagonista que emplea la ficción para distanciarse de la realidad, en este texto nos encontramos con un personaje incapaz de separar estos dos ámbitos.

La historia puede resumirse así: Arturo Serrano Unzué viaja a Madrid para analizar el manuscrito de *El valiente don Arturo* de Carlos María Ocantos. Al leer el texto, Arturo Serrano se identifica con el protagonista, don Arturo, ya que son homónimos, argentinos, viajan a Madrid, se hospedan en una pensión en la Puerta

---

<sup>71</sup> Enrique Anderson Imbert, *La sandía y otros cuentos*, pp. 57-75. En adelante sólo consignaré el número de páginas entre paréntesis; todas las cursivas, salvo indicaciones que señalen lo contrario, son mías.

del Sol y conocen a mujeres embarazadas —Purita y Rosío [*sic*]— que han sido abandonadas por sus parejas. Tales similitudes incitan a Arturo Serrano a emular la hazaña de don Arturo y defender a Rosío de su burlador; no obstante, un sueño le anuncia su trágica muerte y decide privilegiar su realidad a la ficción.

La estructura del cuento se compone por dos narraciones intercaladas, las cuales no son autónomas sino que juntas complementan la historia en su totalidad. La primera narración cuenta la historia de Arturo Serrano en Madrid, tiene ocho segmentos y un narrador heterodiegético. Está organizada a partir de la perspectiva de Serrano, por lo que se trata de una focalización interna fija. El narrador no participa en el universo diegético pero está presente en el discurso, adopta un tono disonante irónico y constantemente hace sentir su presencia al ironizar o corregir las distorsiones cognitivas o perceptuales de Arturo Serrano; de esta manera, “efectúa un discurso doxal o gnómico, es decir, un discurso por medio del cual el narrador emite juicios o expresa opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra”.<sup>72</sup>

La segunda narración tiene siete segmentos y un narrador autodiegético, es un diario en el que el protagonista registra sus impresiones de Madrid y su lectura del manuscrito. Serrano participa activamente en la diégesis, es un personaje y además es el vehículo de transmisión de la información. La narración se hace únicamente desde la mente figural del protagonista, por lo que se trata de una focalización interna fija. Este tipo de voz y foco es limitante porque el narrador sólo da cuenta de sus pensamientos y percepciones y no puede ingresar a otra consciencia que no sea la suya.

Al tener perspectivas y narradores distintos puede decirse que cada historia ofrece puntos de vista diferentes del mismo mundo diegético, esto relativiza la verdad del relato y no promueve una ideología dominante; así el lector oscilará entre la realidad que presenta el narrador heterodiegético y la que muestra Arturo Serrano. En el primer fragmento de la narración autodiegética, Serrano establece uno de los vínculos intertextuales que regirá la obra:

---

<sup>72</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 142.

Carlos María Ocantos [...] nació en el Buenos Aires de 1860 [...] Al morir, en 1949, había publicado una treintena de volúmenes de ficción que los argentinos no quisieron leer; y dejó el borrador de *El valiente don Arturo*. Es posterior a las novelas estudiadas por Theodore Andersson: *Carlos María Ocantos, Argentine Novelist. A Study of Indigenous, French and Spanish Elements in his Works*, New York, 1934. Ahora Roberto F. Giusti está escribiendo sobre Ocantos, para la Historia de la literatura argentina que dirige Rafael Alberto Arrieta (pp. 57-58, cursivas del autor).

Lo primero que destaca en esta cita es el nombre de Carlos María Ocantos,<sup>73</sup> un escritor real y, por tanto, referencial ya que remite a “un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura [...] y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector”.<sup>74</sup> Al aparecer el nombre de Ocantos en el relato se establece una relación intertextual con sus obras y se efectúa “un anclaje histórico que tiene por objeto constituir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido ‘realidad’”.<sup>75</sup> Me parece relevante señalar que la novela referida de Ocantos, *El valiente don Arturo*, es apócrifa, pero el estudio crítico y la historia de la literatura citados son reales. Esto produce una mezcla de ficción y realidad en el interior del texto ya que Arturo Serrano —un personaje ficcional— estudia una obra falsa de Ocantos —un escritor real— y se apoya en textos críticos también reales. Así, al igual que en los cuentos de Jorge Luis Borges, “obras y autores inexistentes se mezclan [...] autores inexistentes se mezclan con obras que no son tuyas o que no han escrito jamás, títulos muy conocidos pasan de un escritor a otro”.<sup>76</sup> Dado que el intertexto es apócrifo, el lector sólo podrá conocerlo por medio de las alusiones y descripciones que efectúan los narradores heterodiegético y autodiegético.

Desde que Arturo Serrano se instala en la biblioteca y comienza a leer *El valiente don Arturo* se sorprende por el parecido que tiene con el protagonista: “Este valiente don Arturo [...] es no sólo mi tocayo, sino también mi compatriota: se trata de un argentino de cuarenta y cinco años —otra coincidencia: ¡¡justamente

---

<sup>73</sup> Carlos María Ocantos (Buenos Aires, 1860–Madrid, 1949) fue un escritor y diplomático argentino ignorado por la historia de la literatura. Es autor de más de treinta novelas y es considerado por Roberto F. Giusti como uno de los representantes del realismo en Argentina y uno de los mejores seguidores de Benito Pérez Galdós. *Vid.* Roberto F. Giusti, “Carlos María Ocantos”, p. 5.

<sup>74</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 64.

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> Cesare Segre, “Ficción”, p. 260.

mi edad!— que llega a Madrid y, como yo, busca una pensión en el barrio de la Puerta del Sol” (p. 58). Cuando se entera de que Rosío, la sirvienta de la pensión, ha sido abandonada por su pareja y ha dado a luz a un niño, establece un paralelismo con don Arturo pues lo que ocurre en la posada es igual a lo que lee en el manuscrito: “La situación de una novela de la que soy lector se repite en la situación de unas vidas reales de las que soy testigo: dos Arturos, ambos argentinos, en una casa de pensión en la Puerta del Sol; uno conoce a Purita; el otro a Rosío, abandonadas respectivamente por Jaime y Rafael, dan a luz a sendos hijos naturales” (p. 65).

Las similitudes fortuitas del inicio se transforman en señas de identidad. Arturo Serrano se ve reflejado en el espejo de la ficción, se asume como la duplicación de un personaje literario y configura su identidad a partir de la imitación de las acciones de don Arturo: “¡Lo que le costó a Don Quijote emular al Amadís! A mí no me costará tanto. Las circunstancias son muy parecidas [...] y podría parecerme más si lo imitara” (p. 64). Así como Alonso Quijano se lanzó a la aventura caballeresca con la cabeza llena de héroes literarios a los que deseaba emular, Arturo Serrano quiere salir de su insulsa existencia y aspira a representar un héroe de ficción.

Obnubilado por la literatura, Serrano percibe difracciones ficcionales en todos los que lo rodean. Además de identificarse con el protagonista de *El valiente don Arturo*, establece otra relación intertextual e indica que encuentra similitudes entre su propia historia y *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós:

*Arturo se quedó cavilando en su suerte. Allí, en la pensión de doña Elvira, estaba entre dos espejos enfrentados: el de Galdós y el de Ocantos. Esos espejos, aunque deformaban los conjuntos, conservaban aquellas formas que tenían una propiedad común: o sea, la situación de un caballero maduro y dos amantes desavenidos, el joven un egoísta, y la joven, una madrecita abandonada. Las figuras se reproducían abismáticamente. Salían de un espejo y corrían a meterse en el otro. Ida y vuelta (p. 70).*

Las novelas de Ocantos y Galdós son dos “espejos enfrentados” que “reproducen abismáticamente” la historia de Arturo Serrano en la pensión. Sin embargo, las duplicaciones intertextuales no proyectan imágenes fieles, sino

reflejos invertidos de los otros textos. El propio Serrano afirma que *El valiente don Arturo* se aleja del realismo y se ajusta a la estructura y temática del texto de folletín:<sup>77</sup> “Creo reconocer reminiscencias galdosianas. El desenlace que Ocantos ha dado a su novela, sin embargo, nunca lo hubiera usado Galdós, por demasiado folletinesco [...] se casaron. Todos fueron felices y colorín colorado...” (p. 64). En *Fortunata y Jacinta* se efectúa una crítica de los valores sociales establecidos y una búsqueda de valores renovados.<sup>78</sup> Aunque Ocantos copia en su manuscrito los elementos esenciales de esa novela: el burlador, la mujer de clase baja engañada y el héroe que desea redimirla, no lo hace especularmente, sino que “deforma los conjuntos”. Por su parte, Anderson Imbert retoma los elementos de estas dos novelas y los transgrede, los invierte, para construir su relato.

La hipertextualidad crea un doble diálogo: por un lado refleja semejanza con los textos literarios anteriores, por el otro establece una separación con los paradigmas discursivos. El cuento de Imbert se construye a partir de una doble relación hipertextual; el primer hipotexto es la novela de Galdós, el segundo es el texto apócrifo de Ocantos. Si bien las circunstancias que rodean a Arturo Serrano son similares a las de los hipotextos, se realizan notables transgresiones de éstos, como la presentación del héroe, el tipo de narrador, la configuración del burlador, la imagen de la mujer y la reflexión metaficcional. Así, es posible afirmar que “Un

---

<sup>77</sup> La *novela de folletín* es un subgénero que se desarrolló con gran auge a principios del siglo XIX; la crítica lo considera un tipo de paraliteratura, más próximo a la producción de consumo que a la creación estética. Promovía a ultranza la conservación de los valores tradicionales y la estratificación social. Se justificaba en un didactismo de carácter moralizante que exaltaba la virtud de la pobreza y el poder de la clase dirigente. El héroe era el portavoz de los valores aceptables socialmente e “infundía a los lectores una determinada dirección ideológica generalmente reaccionaria”. Su argumento se resume así: Idilio—conflicto—requerimiento del héroe—lucha—final feliz. Antonio Salvador Plans, *Baroja y la novela de folletín*, p. 130. Puede observarse que *El valiente don Arturo* sigue el esquema de la novela de folletín: hay una estabilidad inicial; Purita es engañada por Jaime y el orden se rompe; don Arturo enfrenta a Jaime; don Arturo reivindica la virtud de Purita y la felicidad es restablecida.

<sup>78</sup> La trama de *Fortunata y Jacinta* se resume así: Fortunata —una mujer de clase baja— ha sido engañada por Juanito Santa Cruz —un hombre de clase alta— y ha quedado embarazada; el burlador la abandona y se casa con Jacinta. El hijo de Fortunata muere y ésta se dedica a la prostitución. En el transcurso de la historia, Fortunata se cruza con varios personajes que quieren redimirla, pero ella se rehúsa y reanuda sus relaciones amorosas con Juanito Santa Cruz. Con el fin de reformarse y casarse con Maximiliano Rubín, Fortunata ingresa al convento de las Micaelas; sin embargo, reniega de los valores de la sociedad burguesa. Nuevamente tiene un hijo de Santa Cruz y muere desangrada. Jacinta se hace cargo del bebé y abandona a Santa Cruz. *Vid.* Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*.

navajazo en Madrid” efectúa una parodia general metaficcional, según la nomenclatura de Margaret Rose. La metaficción desarrollada en el cuento es enunciativa ya que, al contrario de la metaficción diegética, la conciencia textual ocupa el primer plano.

En la novela de Galdós y en la de folletín, el espacio no es únicamente un escenario en donde se crean universos de ficción y se representan mundos imaginarios, también es la proyección de la situación anímica de los personajes. El espacio es representado a partir de modelos plásticos: “La descripción de un paisaje es entendida como la traslación al lector por medio de palabras de unos esquemas originalmente de índole pictórica [...] la mayoría de estas descripciones podían tener un reflejo fácilmente en el lienzo, en el grabado o en la fotografía”.<sup>79</sup> En *Fortunata y Jacinta* el espacio es una proyección de la transformación social y económica ocurrida en Madrid de 1875 a 1881; Galdós emplea elementos de la realidad para registrar la consolidación del sistema político de la Restauración Borbónica y la puesta en práctica de la Constitución de 1876, marcos legales idóneos para la inmoralidad, la discriminación social y la corrupción.<sup>80</sup>

Por su parte, Arturo Serrano describe Madrid plagiando las descripciones hechas por Ocantos en su manuscrito:

Por lo que llevo leído, el Madrid de Ocantos hace un cuarto de siglo no era muy diferente al de hoy. *En este diario yo podría intercalar, sin comillas, las descripciones de Ocantos, y no sería un plagio [...]* He aquí, en este hombre que nació cincuenta años antes que yo y describió Madrid hace un cuarto de siglo, el eco de mi voz: “*Madrid, encrucijada de los caminos de España, recibe mensajeros de ciudades mucho más viejas: Toledo, Santiago, Córdoba, Segovia, Avila, Salamanca, Burgos, Valladolid, León... Para poder entenderse con ellos simula achaques de vejez y cambia lo menos posible*” (p. 60).

Esta configuración espacial no es plástica, tampoco es una proyección del estado de los personajes. Aunque parte de un referente extratextual real, no comunica al lector una visión completa de Madrid ni realiza una descripción más o menos detallada del lugar; sólo nombra la ciudad y la asume como un puente que vincula a otras ciudades españolas. A los ojos de Serrano, Madrid no ha sufrido

---

<sup>79</sup> Antonio Salvador Plans, *op. cit.*, p. 207.

<sup>80</sup> Francisco Caudet, “Introducción”, en Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, p. 50.

ninguna transformación en los últimos tiempos, por lo que puede describirla como lo hizo Ocantos hace 25 años. Al mencionar que se trata de la mismas descripciones hechas por éste, se evidencia su carácter textual y por tanto ficticio, y el efecto de verosimilitud se rompe pues “Todo discurso que llame la atención del lector hacia la construcción del mismo texto, señala directamente el artificio que es toda obra de ficción y provoca, consecuentemente, una distancia respecto al texto”.<sup>81</sup> La artificialidad del espacio diegético fuerza al lector a abandonar la ilusión realista y a renovar su percepción de lo literario como construcción ficticia.

Otro de los aspectos que “Un navajazo en Madrid” transgrede de los hipotextos es la configuración del héroe. En *Fortunata y Jacinta* existen varios personajes que pretenden alejar a Fortunata de la prostitución y reincorporarla a la sociedad por medio del matrimonio; aunque a primera vista podrían desempeñar el papel de héroes, defienden una moralidad y orden degradados, supeditados a pretensiones burguesas. Maximiliano Rubín se enamora de Fortunata y quiere casarse con ella, para reformarla la obliga a entrar al convento de las Micaelas. Nicolás Rubín desea domesticar a Fortunata para exhibir sus talentos de cura y aumentar su prestigio social: “Si consigo este triunfo, será el más grande y cristiano de que pueda vanagloriarse sacerdote”.<sup>82</sup> Por su parte, Evaristo González Feijoo es un militar retirado, amante de Fortunata, que le da consejos para llevar una vida práctica, rodeada de apariencias; se lamenta de que Fortunata no hubiera caído en sus manos cuando él era joven, porque entonces la hubiera tallado a su propia imagen y medida. El narrador heterodiegético emplea un tono irónico para mostrar la falsa moral de estos seudohéroes que no pretenden beneficiar a Fortunata, sino someterla a las normas establecidas por la burguesía, las cuales están regidas por la apariencia y la falsa moral.

A diferencia de *Fortunata y Jacinta*, el protagonista de *El valiente don Arturo* es un héroe folletinesco. Como indica Salvador Plans, este tipo de personaje era un ser idealizado, representaba los valores que la sociedad consideraba positivos: era puro, casto, física y moralmente superior, nada de lo que realizaran los

---

<sup>81</sup> Ana María Dotras, *op. cit.*, p. 41.

<sup>82</sup> Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 213.

hombres lograba entorpecerlo, únicamente podía detenerlo su condición de mortal.<sup>83</sup> El narrador folletinesco adoptaba un tono consonante con el héroe y mostraba sus valores como absolutos. Desde la perspectiva del narrador heterodiegético, don Arturo “es un hombre de negocios con aplomo de gran señor [...] es solemne, casto, rutinario, convencional, acaso virtuoso: ¡con decir que no bebe nunca más que café con leche!” (p. 60). Es perceptible el tono disonante irónico y la burla de los atributos excelsos de don Arturo. Éste, como todo héroe de folletín, posee el epíteto de valiente y no tiene miedo al infortunio porque sabe que nada puede interponérsele. Al saber que Purita está embarazada y Jaime se niega a casar con ella, se enfrenta al burlador, lo obliga a asumir su responsabilidad y se ofrece a cubrir todos los gastos. Su excesiva bondad y valentía son inverosímiles; como indica Plans, “La serie ininterrumpida de lances folletinescos de cualquiera de sus protagonistas es claramente increíble [...] esta misma inverosimilitud está patente, por otra parte, en el final feliz prácticamente obligatorio”.<sup>84</sup> Don Arturo se ofrece como un modelo de conducta para los lectores; personifica los valores sociales “ideales”: la valentía, el honor y el respeto al orden social; es configurado como un personaje irreal, sobrehumano, que reivindica a la víctima y restablece la felicidad quebrantada.

Arturo Serrano es presentado como la inversión de don Arturo. El discurso disonante del narrador heterodiegético cobra aquí verdadera importancia pues muestra al lector la inadecuación que existe entre la realidad de Arturo Serrano y el heroísmo inverosímil del modelo literario. Serrano es un seudointelectual que en su tiempo libre “vagaba por las tortuosas calles de su barrio [...] seguía [a prostitutas] [...] se arrimaba hoy a una, mañana a otra y, bien acompañado, terminaba en una casa de citas” (p. 60). A pesar de que se esfuerza en imitar a don Arturo, sólo logra hacerlo en los aspectos más superficiales:

La imitación fue fácil en algunas cosas. Por ejemplo: *en detenerse en la calle con los que tenían cara de desgraciados; en matar horas muertas sentándose en la acera del sol, frente al café con leche, el bollo suizo y el ABC [...] Más difícil era*

---

<sup>83</sup> Antonio Salvador Plans, *op. cit.*, p. 23.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 24.

*imitarlo en la castidad [...] Sin embargo, los castos hábitos se le fueron pegando [...] Arturo era, casi, don Arturo. Valiente, eso no se atrevía a ser (p. 66).*

La descripción ridícula del personaje está en función directa de la postura ideológica del narrador, la cual determina su forma de narrar. Así como ironizó el idealismo de don Arturo, aquí refuerza su tono disonante para resaltar la imperfección del protagonista y hacer más evidente su antagonismo con el héroe folletinesco. Arturo Serrano es representado como la imagen invertida de don Arturo; en lugar de cultivar los rasgos más distintivos de éste, la castidad y valentía, realiza actos absurdos en su afán de parecersele. Mientras el héroe de folletín se enfrenta al peligro con tal de restablecer la armonía y la felicidad, Arturo Serrano se concibe como una persona real y se niega a arriesgar su vida para defender la virtud de Rosío: “Lo único que falta es que yo haga por Rosío lo que mi tocayo por Purita: esto es, que amenace al burlador con una paliza si no se casa [...] pero no soy tan bondadoso” (p. 65). Lejos de su heroísmo folletinesco, posee características más humanas: es cobarde, precavido, mujeriego, ingenuo. En este sentido, puede decirse que Arturo Serrano es un antihéroe ya que su configuración transgrede las características físicas, psíquicas y humanas del héroe tradicional folletinesco.

La representación de la mujer es otro elemento importante para comprender la parodia que efectúa el texto analizado. La protagonista de *Fortunata y Jacinta* es considerada por los miembros de la sociedad burguesa como un objeto manipulable. En un principio, su belleza física e ingenuidad la vuelven maleable; Juanito Santa Cruz la concibe como una distracción ante la monotonía de la vida burguesa; los Rubín la ven como una tabla rasa moldeable a su voluntad. No obstante, Fortunata se enfrenta con las armas de su naturaleza erótica y fértil a la sociedad burguesa que quiere someterla:

*A Fortunata le repugnaba la moral despótica [...] en la cual entreveía más soberbia que rectitud, o una rectitud adaptada jesuíticamente a la soberbia. Ella [Fortunata] quería para sus actos la absolución completa o la completa condenación. Infierno o Cielo, y nada más. Tenía su idea y para nada necesitaba de consejos ni de la protección de nadie. Se las componía sola mucho mejor.<sup>85</sup>*

---

<sup>85</sup> Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 299, tomo II.

Después de que Juanito Santa Cruz la abandona, Fortunata se vuelve prostituta y deja de ser una joven inexperta. Paulatinamente se individualiza y no necesita héroes que la salven. Aunque es consciente de su condición marginada, rechaza el matrimonio como una forma de restablecer su respeto social: “¡Casarme yo!... ¡pa chasco...! ¡Y con ese encanijado...! ¡Vivir siempre, siempre con él, todos los días... de noche y de día!... ¡pero calcula tú, mujer... ser honrada, ser casada, señora de tal...persona decente”.<sup>86</sup> Casada con Maximiliano Rubín, reanuda sus relaciones amorosas con Juanito Santa Cruz y tiene un hijo de éste. Como afirma Francisco Caudet, Fortunata posee valores negativos: anarquía moral, ignorancia, desorden, promiscuidad, los cuales cuestionan los principios y prácticas morales positivas de la clase dominante: familia, orden, educación, fidelidad.<sup>87</sup>

La configuración de la mujer en la novela de folletín es opuesta a la de *Fortunata y Jacinta*. Su descripción física era prácticamente inexistente, pues sus autores consideraban que los atractivos físicos conducían a la mujer a su perdición, por lo que sólo resaltaban cualidades morales, como la virtud, castidad, honradez y fragilidad. En estas novelas hay dos tipos de mujer: la virtuosa y la adúltera; la primera es respetada socialmente, la segunda es castigada por sus vicios.<sup>88</sup> El héroe es paternalista, celebra la pureza de la mujer y la considera un ser débil que debe ser protegido. En *El valiente don Arturo*, el nombre de Purita se apega a la representación folletinesca, funciona como un resumen semántico de sus atributos morales: pureza y virtud. Debido a su ingenuidad, ha sido deshonrada por Jaime y se esconde por miedo al escándalo; no obstante, don Arturo se encarga de restablecer el orden y devolverle, por medio del matrimonio, el respeto social.

Si bien Rosío es descrita como el desdoblamiento de Purita, no se apega al modelo femenino de la novela de folletín; ambos narradores destacan su alegría y belleza física: “Era rubia. Más de dieciocho años no tendría. Era una linda hija de pueblo, simpática, vivaracha, bien torneada, de pechos repletos” (p. 63). Rosío ha

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 495, tomo I.

<sup>87</sup> Francisco Caudet, *op. cit.*, p. 76.

<sup>88</sup> Salvador Plans, *op. cit.*, pp. 113-114.

sido engañada por Rafael y ha tenido un hijo fuera del matrimonio; sin embargo, ella no concibe lo ocurrido como una tragedia y está feliz de tener a su bebé; en este sentido, comparte con Fortunata la indiferencia a los valores sociales dominantes. Arturo Serrano se burla de la actitud paternalista y casta de don Arturo; a diferencia de éste, desea a Rosío y percibe su vulnerabilidad: “Don Arturo, por lo visto, ha podido proteger caballerescamente a Purita sin fijarse en lo guapa que es. Yo, que gracias a Dios soy un animal sano, podría, si quisiera, dar quinientas pesetas a Rosío e iniciarla en la carrera de la prostitución” (p. 71).

El final de “Un navajazo en Madrid” cierra el círculo paródico. Arturo Serrano se mofa abiertamente de que Ocantos sea incapaz de crear una novela realista y sólo consiga hacer una de folletín. Carlos María Ocantos es una imitación de Benito Pérez Galdós, de la misma forma que Arturo Serrano lo es de don Arturo; ninguno de los dos logra emular al modelo y sólo representan intentos fallidos del ideal. Arturo Serrano considera que los finales felices sólo son posibles en la novela rosa o de folletín y no en la realidad. Un sueño le revela que al defender a Rosío, Rafael lo degollará, por lo que se rehúsa a desempeñar el papel de héroe. Hace alarde de su autonomía y desobedece el arbitrio de un autor omnipotente; no se enfrenta al burlador ni defiende el honor de la ultrajada. Evidenciando su antiheroísmo, prefiere proteger su vida y proponerle matrimonio a Rosío. De esta forma, Arturo Serrano transgrede el idealismo inverosímil del héroe de folletín. No posee características sobrehumanas que le permitan llevar a cabo hazañas extraordinarias, pero con medios más reales, más humanos que los de don Arturo, logra solucionar el conflicto y restablecer el orden.

### *3.3.2 Metaficción: relación ficción/realidad*

La relación de analogía que se establece entre el relato metadieético de *El valiente don Arturo* y la diégesis convierten a esta última en texto-espejo ya que repite en otro nivel narrativo lo que ocurre en el manuscrito. Como ya se señaló, en el cuento no se registra de forma directa la narración del manuscrito, sólo

sabemos de éste lo que Arturo Serrano y el narrador heterodiegético refieren. No obstante, si se parte de que

El cambio de nivel narrativo es el acto que consiste en introducir, dentro de una situación y por medio de un discurso, el acontecimiento de otra situación. En otras palabras, un acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero [...] tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración [...] un relato metadiegético<sup>89</sup>

puede decirse que en el relato existen dos realidades diegéticas: la de Arturo Serrano y la de don Arturo, y cada una de éstas instaura un nivel narrativo diferente. Desde la perspectiva de Arturo Serrano, él y su entorno son una realidad y don Arturo es ficción. Desde la perspectiva del lector ambos mundos son ficticios y la realidad ficcional de Arturo Serrano sirve de marco a la realidad de don Arturo. La duplicación diegética que se produce en el relato no se ajusta a la mimesis realista, sino que cuestiona las relaciones entre la vida y la literatura.

“Un navajazo en Madrid” desarrolla un tema<sup>90</sup> ampliamente explorado en la tradición literaria, la relación ficción/realidad. La literatura ha sido explicada principalmente como una actividad mimética: “Las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes”.<sup>91</sup> M. H. Abrams indica que la teoría mimética es una de las teorías estéticas más importantes de la tradición occidental, cuyos orígenes se remontan a la antigüedad clásica.<sup>92</sup> Platón considera que la poesía es una copia devaluada del mundo sensible, pues es imitación de las cosas que a su vez imitan ideas: “Lejos de todo lo verdadero, está, pues, el arte imitativo; y si puede producirlo todo, al parecer, es en razón de que no alcanza sino por muy poco de cada cosa, es decir su simulacro”.<sup>93</sup> Sus efectos sobre los oyentes son malos porque “ella representa las apariencias más que las verdades y nutre los

---

<sup>89</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 149.

<sup>90</sup> El *tema* se define como “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc. [...] tiene un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso [...] El tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo”. Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, p. 216.

<sup>91</sup> Lubomir Doležel, “Mimesis y mundos posibles”, p. 69.

<sup>92</sup> Para desarrollar la teoría mimética tomo como referencia a M. H. Abrams, “Orientación de las teorías críticas”.

<sup>93</sup> Platón, *República. Libro X*, p. 351.

sentimientos antes que la razón”.<sup>94</sup> En la *Poética* Aristóteles define la poesía como imitación de acciones humanas. Para él, a diferencia de Platón, la mimesis no tiene connotaciones negativas, ahora es concebida como el fundamento de las artes y posee una utilidad ética y política. Por medio de la imitación se produce un goce estético en el espectador, el cual provoca piedad o terror. La poesía no imita las cosas reales tal como sucedieron, ya que este es el objeto de la historia, sino como debieran ser. El objeto de la poesía es lo falso pues “es preferible imposibilidad verosímil a imposibilidad creíble”.<sup>95</sup> Con base en esta concepción se definió la literatura como mentira y se le restó validez como fuente de conocimiento y verdad.

En el transcurso de la historia, la referencia a la mimesis para definir el arte, en cualquiera de sus versiones, ha sido constante. “Todavía en el siglo XVIII la teoría mimética seguía siendo considerada como principio fundamental del arte”.<sup>96</sup> Una alternativa radical a la concepción mimética de la literatura es una semántica de la ficción definida en un marco de mundos posibles; según ésta, “Nuestro mundo ‘real’ está rodeado por una infinidad de otros mundos [...] el rasgo más importante de los mundos posibles es su legitimación de posibles no realizados”.<sup>97</sup> Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura deja de restringirse a las imitaciones del mundo real y se erige como una construcción textual en la que el escritor lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético.<sup>98</sup>

“Un navajazo en Madrid” transgrede la relación mimética que convencionalmente se ha establecido entre la ficción y la realidad; no se construye como una reproducción de la realidad, sino como un mundo posible, un relato producto de otros textos. La fuerte presencia intertextual —ya analizada en el anterior apartado— es metaficcional ya que hace patente la ficcionalidad del relato; como asevera Ana María Dotras, “Uno de los aspectos fundamentales que subyace a la metaficción es la conciencia del carácter intertextual [...] de la

---

<sup>94</sup> M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 24.

<sup>95</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 41.

<sup>96</sup> H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 537.

<sup>97</sup> Lubomir Doležel, *op. cit.*, p. 79.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 80.

literatura, la idea de que toda escritura es reescritura, de que los textos se alimentan de otros textos; en definitiva, que los libros vienen de otros libros”.<sup>99</sup> El cuento, al ser producto de otros textos, construye una realidad ficticia que se aleja de la realidad empírica; de esta forma, pone de manifiesto la distancia entre ficción y realidad, entre arte y vida, afirma la realidad de la ficción.

El epígrafe “Quomodo fabula, sic vita...” (p. 57) —que puede traducirse como “así como la comedia es la vida”— anuncia la peculiar relación ficción/realidad desarrollada en el cuento. El paratexto proviene de la epístola LXXVII de *Epístolas morales a Lucilio* de Lucio Anneo Séneca. En esta carta se compara la vida y la comedia para hacer hincapié en la brevedad de la existencia humana; según Séneca, ante la fugacidad del tiempo y la inminencia de la muerte, el ser humano debe sujetar su existencia a una recta conducta moral pues no importa cuánto ha durado la vida, sino lo bien que se haya representado: “*La vida, como la comedia, no importa cuánto duró, sino cómo se representó. Nada interesa el lugar en que la acabes. Déjala donde quieras, solamente dale un buen fin*”.<sup>100</sup> La carta de Séneca constituye —según John Allen y Domingo Ynduráin— la primera fuente de un tópico ampliamente desarrollado en la literatura: la vida como teatro,<sup>101</sup> el cual establece una estrecha relación entre la ficción y la realidad. La vida se asume como una representación ficcional, una comedia en la que los humanos salen cubiertos con la máscara y el disfraz a representar sus respectivos papeles. Desde el epígrafe se anuncia la peculiar relación ficción/realidad que se desarrolla en el cuento. Imbert emplea la metaficción para plantear la existencia de un universo literario en el que el límite que separa la vida de la literatura se diluye y la realidad parece ser una representación ficcional.

---

<sup>99</sup> Ana María Dotras, *op. cit.*, p. 179.

<sup>100</sup> Lucio Anneo Séneca, *Cartas a Lucilio*, p. 220. En la epístola LXXVI, Séneca también establece una comparación entre la vida y la comedia: “Ninguno de esos que ves vestidos de púrpura es feliz; no lo es más que esos actores a quienes la ficción teatral asigna una clámide o un cetro; cuando el público está presente se pasean solemnes y con coturno, pero al salir de la escena se descalzan y vuelven a su estatura propia”. *Ibidem*, p. 215.

<sup>101</sup> Este tópico ha sido desarrollado por diversos autores, como Erasmo de Rotterdam en el *Elogio de la locura*, Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha* y Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo*, entre otros. Vid. John Allen, Domingo Ynduráin, “Estudio preliminar”, en Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, p. XXIV.

La metaficción es un instrumento de cuestionamiento crítico, producto del radical rechazo de las convenciones del realismo formal. Mientras “La novela realista acepta lo dado sin cuestionarlo, se erige en espejo, fiel reflejo de la realidad empírica”,<sup>102</sup> la metaficción insiste en la condición de artificio de la literatura y presenta la problemática relación que existe entre la realidad empírica y la ficticia.<sup>103</sup> Una de las estrategias que emplea para desmontar e invertir la dicotomía realidad/ficción es la autoconsciencia del personaje, que se sabe reflejo de la ficción y exige su independencia. Arturo Serrano es un personaje-lector autoconsciente de su desdoblamiento literario pero rechaza su condición de ente de ficción. Desde su perspectiva es una persona real que se está convirtiendo en un personaje literario: “Su ficticio don Arturo se está convirtiendo en un Arturo de carne y hueso, que soy yo [...] yo sé que situaciones imaginarias pueden realizarse en la vida real, que personajes novelescos pueden saltar de las páginas de un libro a las calles de la ciudad” (p. 67). Serrano establece una oposición entre persona real y personaje literario; de esta forma, muestra la distancia entre la realidad empírica y la ficticia. No considera que la literatura sea un reflejo de la vida, sino que establece la posibilidad de que la propia realidad tenga cualidades ficcionales.

Además de identificarse con don Arturo, Serrano establece un vínculo intertextual con el protagonista de *El amigo Manso* de Benito Pérez Galdós:

Aun llego a imaginarme —¡qué locura!— un laboratorio donde hombres y homúnculos se engendran unos a otros. Galdós, en *El amigo Manso*, inventa a un autor que inventa a un personaje que cuenta su vida comenzando con estas palabras: “yo no existo”, a pesar de que es evidente que Manso está recreando experiencias autobiográficas del mismo Galdós; y el galdosiano Ocantos, con paja extraída de ese pájaro disecado que es Máximo Manso, rellana a su personaje Don Arturo quien, a su vez, se me ha metido en el cuerpo y me pide que yo haga en la realidad lo que él hizo en la ficción (p. 67).

La relación intertextual con *El amigo Manso* no es arbitraria, su protagonista, Máximo Manso, es autoconsciente y desde el primer capítulo de la novela reconoce su condición ficcional: “Yo no existo [...] soy una condensación

---

<sup>102</sup> Ana María Dotras, *op. cit.*, p. 28.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 177.

*artística*, diabólica hechura del pensamiento humano [...] Declaro que *ni si quiera soy el retrato de alguien* [...] soy un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre [...] un remedo o máscara de persona viviente”.<sup>104</sup> Máximo Manso se refiere a sí mismo como un ente de ficción y niega ser imitación de alguien real. Aunque “la autoconsciencia de los personajes galdosianos proviene de la herencia cervantina, la autoconsciencia de Manso es insólita, especialmente en el contexto de la novela decimonónica”.<sup>105</sup> Su declaración transgrede la ilusión realista y muestra el carácter ficcional de la obra; a pesar de que Manso es una creación mental de Galdós y carece de existencia real, da la impresión de realidad, de autonomía, al aparecer como autor de su autobiografía y aparentar ser dueño de sus actos. La autoconsciencia de Serrano, al igual que la de Manso, pone al descubierto la ficcionalidad de la literatura; no obstante, también niega la existencia de la realidad tal como la conocemos. Serrano considera que así como la ficción emplea la realidad como material de construcción, los personajes ficcionales pueden incidir en personas reales y obligarlas a que repitan lo que ocurre en la literatura.

De la misma manera que Manso es manejado por un autor omnipotente, Arturo Serrano se siente manipulado por don Arturo, un ente ficcional, copia de los personajes galdosianos. Sin embargo, Serrano, a diferencia de Manso, desconoce su origen literario y se niega a someter a los arbitrios de un personaje. Aunque percibe las similitudes que tiene con don Arturo, él no cree ser invención de ningún escritor. Su presunta independencia lo lleva a revelarse contra su duplicación ficcional y a cuestionar el límite que separa la vida y la novela:

Locura, locura, locura... Me pregunto: *¿por qué sigo desvariando como loco, si soy requeteconsciente de la diferencia entre Novela y Vida? La novela, necesidad; la vida, contingencia* [...] La situación en que está metido don Arturo y la situación en que yo, Arturo, estoy comprometido son parecidas, pero se diferencian en un pequeño detalle: *¡yo soy libre! El personaje de don Arturo no podía revelarse contra el novelista (si se hubiera revelado habría sido porque Ocantos se lo consintió, como Galdós se lo consintió a Máximo Manso); mi persona, por el contrario, puede ceder* [...] a una influencia novelesca, pero cuando llega el momento de la verdad soy quien soy (p. 71).

---

<sup>104</sup> Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, pp. 143-145.

<sup>105</sup> Ana María Dotras, *op. cit.*, p. 182.

El texto metaficcional es autorreflexivo e incluye dentro de la propia narrativa la tematización de aspectos literarios. Para Serrano, la novela está regida por las decisiones autorales que imponen un comportamiento a los personajes de ficción; don Arturo defiende a Purita no porque sea valiente, sino porque acata los designios Ocantos; por su parte, Máximo Manso es autoconsciente y manifiesta su condición ficcional porque Galdós lo ha configurado así. Contraria a la ficción, la vida es “contingencia”, goza de autonomía y no es manejada por ninguna autoridad suprema. Arturo Serrano afirma que es libre de detener la ilusión novelesca pues es una persona real, mas el lector sabe que la autonomía de Serrano es una impresión creada por Imbert, porque aquél —al igual que Manso y don Arturo— es un ente de ficción que está obligado a hacer y decir lo que su creador quiere. Al exhibirse los mecanismos internos de creación literaria y tematizarse el acto de la lectura —recuérdese que Serrano es un lector más—, el lector es consciente de la artificialidad de lo que lee y cambia sus expectativas tradicionales de lectura.

La “locura” literaria hace que Serrano dude de su realidad y plantee la posibilidad de que todo su entorno sea un reflejo deformado de la ficción:

*Si yo leyera esa novela sería como verme en uno de esos espejos del Callejón del Gato [...] habrá visto que esos espejos deforman a todos los sujetos que pasan. Sólo que la nariz y los brazos y la barriga de cada cuerpo real se reflejan en otro cuerpo, el de espejo, que por horrible que sea tiene también una nariz, unos brazos y una barriga por los mismos sitios (p. 69).*

Esta es la segunda mención que se hace del espejo, Serrano había indicado que su historia era un reflejo especular de los textos de Ocantos y Galdós. Desde mi perspectiva, el espejo es un indicio básico para comprender el relato. En la tradición literaria, el espejo ha sido un símbolo de la imaginación o de la conciencia que no reproduce fielmente el mundo, sino muestra una imagen *invertida* de la realidad.<sup>106</sup> Platón emplea la metáfora del espejo para explicar que el arte es un reflejo degradado de la realidad sensible: “Con sólo que quieras tomar un espejo y darle vueltas en todas direcciones. Rápidamente harás el sol y

---

<sup>106</sup> José Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, s. v. espejo.

los astros del cielo; rápidamente la tierra [...] a ti mismo y a demás vivientes y muebles”.<sup>107</sup> Los objetos y los sujetos que se reflejan en el arte son una repetición, una simulación, de otro espacio al que pertenecen.

No obstante, los espejos a los que Rosío alude no son ordinarios, se trata de “los espejos del Callejón del Gato [...] que deforman a todos los sujetos”; esta referencia establece un vínculo intertextual con *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán, publicado por entregas en la revista *España* de 1920 y editado en forma de libro en 1924. Este texto introduce un nuevo género teatral y literario: el esperpento, drama que construye realidades ridículas, risibles, que deforman en caricatura grotesca lo humano. *Luces de bohemia* parte de “una visión enajenada de lo absurdo y de una técnica deformadora de lo grotesco [...] constituye un nuevo planteamiento de la tragedia en nuestros tiempos”.<sup>108</sup> La historia narra la última noche de Max Estrella, un poeta ciego de la bohemia madrileña.<sup>109</sup> Antes de morir, el protagonista pasea con don Latino por el Callejón del Gato, y enuncia la teoría del esperpento:

Max: La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino: ¡Pues algo será!

Max: *El esperpento* [...] El esperpentismo lo ha inventado Goya. *Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato.*

Don Latino: ¡Estás completamente curda!

Max: *Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento.* El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...] *Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.*

Don Latino: [...] Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

---

<sup>107</sup> Platón, *República. Libro X*, p. 349.

<sup>108</sup> Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, p. 23.

<sup>109</sup> La trama de *Luces de bohemia* se resume así: el escenario es un “Madrid absurdo, brillante y hambriento”, convulsionado por la crisis política de la primera posguerra mundial. En su última noche Max Estrella, incapaz de mantener a su esposa e hija, bebe en tabernas en compañía de don Latino, parroquianos grotescos y poetas de vanguardia. Por casualidad, se ve envuelto en agitaciones políticas callejeras, por lo que es detenido y maltratado. Cuando sale de la cárcel, presencia la muerte de un niño alcanzado por una bala perdida y el fusilamiento de un huelguista catalán. El poeta ciego, debilitado por el cansancio y la bebida, muere en el portal de su vecindad. Vid. Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia. Esperpento*.

Max: Y a mí. *La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.*<sup>110</sup>

Para Max Estrella, España es “una deformación de la civilización europea”, por lo que las imágenes bellas ya no tienen cabida, y los héroes clásicos se vuelven absurdos en el degradado mundo moderno. La imaginación del artista, como había sucedido antes en los *Caprichos* o *Disparates* de Goya, debe indagar en los males trágicos que deforman la humanidad y “hacer hincapié en lo caprichoso, lo feo y lo absurdo de la experiencia humana”.<sup>111</sup> Max propone que el arte registre la realidad como si se reflejara en los espejos cóncavos del Callejón del Gato, los cuales proyectan imágenes distorsionadas y risibles. Esta representación deforme sería una imitación auténtica de la naturaleza humana, “porque nuestra *tragedia* ya no es *trágica*, sino algo más absurdo, horrible y burlesco: un esperpento”.<sup>112</sup>

La estética de Max Estrella, basada en la metáfora del espejo cóncavo, es otra manera de formular la mimesis literaria. Ya no se trata de un espejo ordinario que capta las cosas tal como son; el espejo cóncavo proyecta una realidad distorsionada y puede transformar lo bello, “las normas clásicas”, en algo desfigurado y absurdo: “los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”. Si la realidad degradada y absurda se proyecta en un espejo cóncavo “pierde su deformidad porque aquí la realidad absurda se ve como tal: se ve exactamente como ella es”.<sup>113</sup> Max Estrella, poeta alcohólico, ciego y olvidado, es el héroe clásico reflejado en los espejos cóncavos del Callejón del Gato; “Max es pintor objetivo de su propia condición absurda”.<sup>114</sup> Por su parte, Arturo Serrano, un seudointelectual mujeriego, es la proyección deformada, en los espejos cóncavos del Callejón del Gato, de don Arturo, un héroe de folletín.

Puede notarse que Anderson Imbert se sirve de la metáfora del espejo cóncavo para efectuar, en primer lugar, una distorsión, una parodia, de las

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, pp. 105-106.

<sup>111</sup> Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, *op. cit.*, p. 24.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 72.

“normas clásicas” del realismo; en segundo, para invertir la dicotomía ficción/realidad. En “Un navajazo en Madrid”, la literatura deja de ser mimesis de la realidad, ahora “se considera la vida como un epifenómeno de la literatura, la realidad como una obra de la ficción”.<sup>115</sup> Así como los espejos del Callejón del Gato distorsionan la imagen y presentan a los sujetos reflejados en otros cuerpos, la vida se convierte en una proyección invertida, distorsionada, de la literatura, una simulación de un espacio ficcional: “Novela, vida: peligroso juego de espejos” (p. 73). El desequilibrio que produce esta inversión también es compartido por el lector que, víctima de una inquietante extrañeza, se identifica con el Serrano-lector y cuestiona su vinculación con la literatura y la realidad. Como afirma Jorge Luis Borges, a lo largo de la historia literaria han existido obras en las que los personajes se vuelven lectores y espectadores de los textos que los contienen; así, el Quijote es lector de *El Quijote de la Mancha*; Hamlet es espectador de *Hamlet*; las mil y una noches están incluidas en el libro de *Las mil y una noches*.<sup>116</sup> Estas historias siempre han inquietado a los humanos pues confunden el mundo del lector y el mundo del libro y “sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”.<sup>117</sup>

Si la realidad es un reflejo distorsionado de la literatura, esto es, una mera construcción discursiva, se rompen las ataduras milenarias que hacen del mundo empírico el fundamento y punto de referencia de cualquier construcción artística.<sup>118</sup> La literatura y la realidad dejan de ser categorías opuestas y se constituyen en universos ficcionales paralelos, productos de la escritura: “la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”.<sup>119</sup> Ante el peligro que la inversión acarrea, Arturo Serrano decide romper con el encantamiento especular de la literatura: “¡basta! ¡Se acabó! ¡Al diablo con la literatura!” (p. 75). Deja de seguir los pasos de don Arturo y le propone matrimonio a Rosío. De esta

---

<sup>115</sup> Cesare Segre, *op. cit.*, p. 260.

<sup>116</sup> Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, p. 53.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>118</sup> Lubomir Doležel, *op. cit.*, p. 79.

<sup>119</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 55.

manera, renuncia a la “irrealidad de la novela” (p. 75) y reivindica la autonomía de la realidad.

Es irónico que en el prólogo a *La sandía y otros cuentos* Imbert afirme que los relatos contenidos en ese libro son más realistas que sus pasadas narraciones. “Un navajazo en Madrid” realiza una transgresión de las convenciones del realismo e intenta librarse del yugo mimético. A partir de la metáfora del espejo cóncavo del esperpento de Valle-Inclán, el escritor argentino promueve la capacidad de la literatura para construir mundos fantásticos que, más que reproducir imágenes fieles de la realidad, proyectan distorsiones que transforman las normas literarias clásicas. La parodia efectúa una superposición estructural de textos que permite relacionar y oponer registros discursivos anteriores: la novela de folletín y el realismo, así como subvertir nociones arraigadas en la tradición literaria, como el héroe y la configuración de la mujer. Arturo Serrano no es el don Juan de *Fortunata y Jacinta* ni el idealizado héroe folletinesco, sino un antihéroe deformado por el espejo cóncavo. Por su parte, Rosío se distancia del modelo femenino pasivo de la novela de folletín y, al igual que *Fortunata*, transgrede los valores sociales dominantes. Así, aunque el relato se construye a partir de hipotextos, resulta ser una difracción, una inversión especular de éstos.

En “Un navajazo en Madrid” los vínculos intertextuales se multiplican; esto aumenta su complejidad y obliga al lector a que realice una decodificación atenta. Es interesante que Anderson Imbert haya elegido como hipotextos dos novelas de Galdós que no se ajustan a la estética realista: *Fortunata y Jacinta*, vinculada por la crítica con la novela de folletín, y *El amigo manso*, con características metaficcionales. Al parecer, el objetivo es que el lector modifique su concepción tradicional del realismo, incluso la que tiene de Galdós, autor que abandera dicha corriente. A diferencia de los relatos anteriores, en “Un navajazo en Madrid” las fronteras de realidad empírica y la realidad literaria son diluidas. Arturo Serrano, al igual que Máximo Manso o Augusto Pérez de *Niebla*, es un personaje autoconsciente que rechaza su naturaleza ficticia y el control que un personaje literario ejerce sobre él. De esta manera, Anderson Imbert efectúa un cuestionamiento crítico del realismo; por medio de la metaficción evidencia la

condición de artificio de la literatura y plantea la posibilidad de que la realidad externa tenga cualidades ficcionales.

## CONCLUSIONES

La reconstrucción de la poética de Enrique Anderson Imbert fue una labor fundamental para identificar los aspectos más destacados de su concepción de la literatura y los caminos que, en su opinión, deben seguir las letras hispanoamericanas. Como se indicó en el primer capítulo, Anderson Imbert asevera que la literatura hispanoamericana debe dejar de lado la vieja polémica universalismo literario/nacionalismo literario, pues es una visión disociada de una realidad única: la literatura de América no se reduce a la reproducción de selvas, pampas o llanuras ni es una importación de la europea. El escritor argentino cree necesario explorar otros ámbitos discursivos que se alejen de la mimesis y se aproximen a una concepción estética de la ficción.

En su cuentística emplea dos herramientas para subvertir la noción tradicional de literatura: la intertextualidad y la parodia. La intertextualidad permite entender el texto ya no como un modelo autónomo, producto de la inspiración de un escritor, sino como una construcción discursiva abierta al diálogo con otros textos. De acuerdo con la clasificación de Gerard Genette, la parodia es una modalidad de la hipertextualidad que efectúa una superposición estructural de textos con el objetivo de establecer un distanciamiento crítico entre ellos; así, no se trata de un género definido, sino de un mecanismo que atraviesa todos los géneros y permite transgredir la norma literaria. La manera en que se configuran ambas estrategias en los relatos revisados evidencia que éstas pueden afectar el texto de diferente manera: ya sea planteando una confrontación con un hipotexto específico, con hipotextos múltiples, con los géneros literarios o con las convenciones arraigadas en la tradición.

Si bien mi análisis de los cuentos estuvo encaminado a descubrir cómo operan la intertextualidad y la parodia, pienso que a través de ellas puede entreverse una pretensión mayor en la narrativa de Imbert, que involucra una renovación tanto estética como ideológica de las letras hispanoamericanas. A partir del trabajo realizado es posible afirmar que la propuesta literaria del escritor argentino estuvo determinada por una voluntad de ruptura con el realismo y el

naturalismo que predominaban en Hispanoamérica; su intención era perfilar la literatura como una forma de infringir los límites de la realidad empírica y demostrar la existencia de otras realidades ficcionales. Para ello, partió de temas universales y les dio un tratamiento nuevo. Aunque los relatos analizados establecen relaciones intertextuales con otros textos, la parodia funciona como un arma que destruye el poder del discurso dominante y permite subvertir las oposiciones jerárquicas que gobiernan los sistemas de pensamiento, como razón/fantasía, ficción/realidad.

En “Los duendes deterministas”, Anderson Imbert emplea el lenguaje poético para construir un relato que rompe con la tipología de lo maravilloso y efectúa una parodia de los cuentos de Carroll. Alicia viaja a un país diferente a los conocidos en sus anteriores viajes. Por medio de sus pasos, descubrimos un universo fantástico invertido, dominado por la razón; los duendes han renunciado a su cualidad ontológica: la magia, y se han sujetado a la tiranía del determinismo. La razón se presenta como un mecanismo de dominio que aspira a disolver lo diferente o desconocido y a entronizar el saber de la ciencia. El Rey es un dictador que impone el determinismo no con la finalidad de promover el conocimiento, sino para someter a los duendes y convertir la razón en el principio de todas las cosas. Aunque Alicia proviene del mundo real, da la espalda a la razón y defiende la fantasía; ésta aparece como una herramienta que socava cualquier autoridad y ley. Es significativo que uno de los duendes se burle de sus esposas: los grilletos no valen para las manos de los duendes pues nada puede apresar la fantasía. Así, “Los duendes deterministas” invierte la dicotomía fantasía/razón que ha regido la cultura occidental. Anderson Imbert se distancia del absolutismo dogmático de la razón y afianza la fantasía como un instrumento contra el dominio y el poder.

“La bala cansada” es un texto que podría ajustarse a las convenciones del realismo; no obstante, el personaje principal da la espalda a la realidad y privilegia la ficción. Jorge Greb desconoce la vida política y social de Argentina; permanece recluido en su biblioteca, redactando y leyendo cuentos policíacos. Su afición al relato policíaco es relevante, ya que se trata del género literario intelectual por excelencia; es producto del positivismo racionalista del siglo XIX y fue calificado

por algunos críticos como subliteratura, como una fabricación mecánica desligada de la realidad. Tradicionalmente, el relato policiaco inicia con un misterio o suceso fantástico que es explicado mediante la razón; sin embargo, en el cuento de Imbert sucede lo contrario: la razón no resuelve nada. Greb es capaz de desentrañar los sucesos fantásticos y sobrenaturales que los cuentos policiacos esconden, pero es incapaz de construir un relato que se apegue al rigor lógico que exige la creación y de percibir la crisis política de su país, aun estando frente al ventanal. Desde mi perspectiva, esta es una de las narraciones imbertianas con mayor carga social y la que mejor refleja el papel que el argentino le confería a la literatura y al escritor. “La bala cansada” realiza una parodia mordaz del escritor apolítico y no comprometido que tanto atacó Imbert en sus ensayos; de igual manera, critica al género policiaco que se ha desligado de cualquier realidad, ha olvidado la función subversiva de la literatura y se ha reducido a una risible fórmula científica.

El rechazo por las convenciones del realismo literario llevó a Anderson Imbert a diseñar “Un navajazo en Madrid”. Aquí la confrontación ficción/realidad también se presenta pero, a diferencia de los relatos anteriores, no se instaura su separación, sino que se desvanece la frontera que separa ambos órdenes y éstos confluyen. Este cuento, calificado irónicamente por Imbert como realista, efectúa una transgresión de las convenciones del realismo literario; se construye a partir de múltiples relaciones intertextuales y no tiene como referente la realidad objetiva. Su protagonista, Arturo Serrano, cree ser una persona real que se está convirtiendo en un ente de ficción, y percibe difracciones ficcionales en todos los que lo rodean. En este último texto comentado, Anderson Imbert socava el mimetismo realista y hace un destacado empleo de la teoría del espejo cóncavo de Ramón del Valle-Inclán. Los protagonistas de “Un navajazo en Madrid” no son reflejos de la realidad objetiva, sino distorsiones especulares que parodian a los personajes realistas y de la novela de folletín. La metaficción funciona como un medio para contravenir los postulados realistas. Por medio de ella, Anderson Imbert indaga los límites que separan el mundo real del mundo ficticio, y sugiere que la vida podría ser un reflejo de la literatura.

Los tres relatos estudiados revelan el profundo conocimiento que Anderson Imbert tenía de la literatura, de las herramientas discursivas y de las corrientes ideológicas. Todos se distancian del realismo y el naturalismo que por esos años abundaban en Hispanoamérica, y se orientan hacia los géneros fantástico y policial. Además de ser complejos en su temática, estructuralmente son innovadores, ya que alteran la forma del cuento tradicional: “Los duendes deterministas” es un drama poético; “La bala cansada” se compone por fragmentos textuales yuxtapuestos; “Un navajazo en Madrid” intercala el discurso de un diario y el del narrador. Desde el inicio, Imbert traza los elementos necesarios para adentrar al lector en el ambiente diegético, y emplea diferentes estrategias para que aquél descubra las relaciones intertextuales y las inversiones de los textos tradicionales; por ejemplo, en todos aparecen personajes referenciales o se hace mención de autores o libros existentes. Hay un especial esmero en el uso de diferentes narradores y de distintas perspectivas narrativas; puede decirse que en cada cuento conviven dos visiones de mundo: una tradicional y otra subversiva; de esta manera, no promueven una ideología dominante, sino que efectúan un diálogo con tradiciones distintas. Esto incrementa la participación del lector, pues debe descodificar los textos parodiados y explorar las oposiciones ideológicas que se articulan en cada perspectiva narrativa.

Además de las constantes estructurales, los relatos analizados muestran una voluntad por quebrantar los sistemas de dominio, y revelan una contravención u oposición a la norma, al orden establecido. Puede apreciarse que dos de sus protagonistas, Alicia y Arturo Serrano, desafían la supremacía de la razón y de la realidad, y promueven la fantasía y la ficción como formas de vulnerar el autoritarismo, el dogmatismo y la falacia mimética del arte. Si bien Jorge Greb se caracteriza por su individualismo y no comparte con estos personajes el cuestionamiento de los valores, su configuración también es relevante, ya constituye una detracción del intelectual encerrado en sus conocimientos y ajeno a la realidad social. De esta manera, existe una conciencia social en el fondo de los tres cuentos. En ellos se combate la hegemonía de la razón y la realidad, al tirano que impone un régimen y desconoce otros métodos de conocimiento, al intelectual

apolítico y sin compromiso social, a la literatura desligada de una conciencia crítica, y a las nociones de realidad y ficción. Esto es significativo en un autor como Anderson Imbert, que siempre concibió la literatura como una herramienta de liberación y de conciencia crítica del entorno. Si bien sus relatos ponen al lector en contacto con una realidad ficticia, no lo distancian de la vida, sino que le permiten confrontar el mundo conocido, sus creencias o lo que considera verdadero o posible, con el universo que la literatura plantea. Más allá del virtuosismo del saber libresco, los cuentos imbertianos tienen una clara función social: invitan al lector a transgredir las verdades absolutas y a que su horizonte de conocimiento se abra a nuevas perspectivas y formas de entender la realidad. Fiel a su poética, el escritor argentino ofrece la literatura como una fuente insustituible de reflexión sobre la vida, la sociedad y el sujeto mismo; como una disciplina que apela a la pluralidad y se opone al pensamiento dogmático.

Es significativo que Anderson Imbert haya elegido parodiar obras y géneros que hasta hace poco eran tildados de populares y subliterarios, pero que ahora forman parte del canon literario: el relato maravilloso, el género policiaco y la novela de folletín. Pienso que Imbert los parodia, en primera instancia, para realizar un homenaje. Más que efectuar una degradación o burla de las obras de Carroll, Galdós, Doyle o Poe, el escritor argentino evidencia una admiración hacia estos autores y sus obras; como indica Claudio Magris, sabe que se trata de clásicos y no pretende ultrajarlos, sino hacer un reconocimiento de su importancia en el desarrollo de la literatura. No obstante, Imbert también expresa la necesidad de renovar estos géneros que, participes del canon y de lo popular, han sido automatizados por la tradición. Así, emplea la parodia como una herramienta que permite movilizar formas artísticas petrificadas. Al parodiar, pone al descubierto la artificialidad de los recursos familiares y hace posible la reformulación de una construcción gastada. De esta manera, el lector toma conciencia de que las tradiciones literarias más arraigadas no son absolutas y pueden ser violadas o modificadas.

La intertextualidad y la parodia son mecanismos complejos que exigen que entre escritor y lector existan ciertos códigos compartidos; si el lector es incapaz

de reconocer las señas que el texto posee, neutralizará la doble estructura del texto y éste perderá mucho de su sentido. Debido a sus exigencias constitutivas, estas prácticas discursivas han sido tachadas de elitistas, pues sólo una minoría selecta de letrados puede descodificarlas. Quizá Anderson Imbert construye sus relatos a partir textos y géneros populares para aproximarlos más a la sociedad, para que la transgresión de los valores dominantes que su narrativa propone sea accesible a un número mayor de personas y no sea exclusiva de la comunidad intelectual. De esta manera rompe con la idea de que únicamente el arte reconocido por el canon goza de calidad. Los géneros más populares, empleados con destreza y voluntad crítica, pueden dar origen a nuevas formas de entender el mundo y la literatura.

Enrique Anderson Imbert siempre se afirmó más escritor que crítico o ensayista; paradójicamente, su faceta literaria es la menos conocida; quizá se deba a que, en un primer momento, sus obras se difundieron sólo en Estados Unidos y en Argentina. La ficción fue para él una manera de distanciarse de la labor académica que exige objetividad; no obstante, también le permitió conciliar con maestría sus dos saberes: el teórico y el literario. El rescate y la valoración de los tres relatos analizados muestran su trabajo como cuentista, pero desconocen al novelista y al autor de minificciones. Sea entonces este estudio un punto de partida para la apreciación de la obra de este gran escritor argentino.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

### A) ESPECÍFICA

- Anderson Imbert, Enrique, *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires, Gure, 1957.
- \_\_\_\_\_, *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960.
- \_\_\_\_\_, *El gato de Cheshire*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- \_\_\_\_\_, *El grimorio*, Buenos Aires, Losada, 1966.
- \_\_\_\_\_, *La sandía y otros cuentos*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- \_\_\_\_\_, *La locura juega al ajedrez*, México, Siglo XXI, 1971.
- \_\_\_\_\_, *La flecha en el aire*, Buenos Aires, Gure, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Los domingos del profesor*, Buenos Aires, Gure, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- \_\_\_\_\_, "Intertextualidad en la narrativa", en Juana Alcira Arancibia (ed.), *Literatura como Intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 43-59.

### B) GENERAL

- Abrams, M. H., "Orientación de las teorías críticas", *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Melitón Bustamante (trad.), Barcelona, Barral, 1975.
- Alcira Arancibia, Juana (ed.), *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*, vol. VIII, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001.
- Álvarez Sanagustín, Alberto, "Intertextualidad y literatura", *Investigaciones Semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, 1986, pp. 43-52.
- Amezcuca, José, "El espacio y los objetos", *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991, pp. 23-101.
- Amoretti Hurtado, María, "La intertextualidad como ruptura epistemológica en el discurso literario", en Juana Alcira Arancibia (ed.), *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 70-74.
- Aristóteles, *Poética*, 2a ed., Juan David García Bacca (trad.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Julio Forcat (trad.), Madrid, Alianza, 1998.

\_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova (trad.), 2a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Baker, Armand, *La visión del mundo en los cuentos de Enrique Anderson Imbert*, <[http://www.armandfbaker.com/vision\\_del\\_mundo.pdf](http://www.armandfbaker.com/vision_del_mundo.pdf)>.

Barthes, Roland, "Análisis estructural de un cuento de Edgar Allan Poe", en Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez (comps.), *Teoría Literaria. Selección de Lecturas*, México, Sistema de Universidad Abierta, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 207-220.

\_\_\_\_\_, "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, 6a ed., México, Premia, pp. 7-38.

Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, 8a ed., México, Porrúa, 2001.

Borges, Jorge Luis, "Magias parciales del Quijote", *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1997.

\_\_\_\_\_, "El cuento policial", <<http://elperrofilosofo.com.ar/wordpress/?p=299>>.

Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, estudio preliminar de John Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.

Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970.

Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, 8a ed., Manuel Garrido (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.

Colmeiro, José F., "Poética de la novela policiaca", *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Conan Doyle, Arthur, *Estudio en escarlata. Un caso de Sherlock Holmes*, Rufo G. Salcedo (trad.), México, Fontamara, 2007.

Doležel, Lubomir, "Mímesis y mundos posibles", en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.

Dotras, Ana María, *La novela española de metaficción*, Barcelona, Jucar, 1994.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1999.

Gadamer, H. G., G. Durand *et al.*, *Diccionario interdisciplinario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997.

Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.

Giacoman, Helmy, *Homenaje a Enrique Anderson Imbert: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Anaya, 1973.

Giusti, Roberto F., "Carlos María Ocantos", en Carlos María Ocantos, *Quilito*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 5-11.

Herrero Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, 4a ed., Juan Jose Sanchez (trad.), Madrid, Trotta, 2004.

Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, núm. 36, noviembre, París, 1978, pp. 467-477.

\_\_\_\_\_, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pp. 173-193.

\_\_\_\_\_, "Política de la ironía", en Schoentjes Pierre (ed.), *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 241-250.

Jitrik, Noe, "Rehabilitación de la parodia", en Roberto Ferro (ed.), *Literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto de literatura hispanoamericana, 1993.

John Allen, Domingo Ynduráin, "Estudio preliminar", en Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Barcelona, Crítica, 1997.

Kristeva, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1996.

Lojo, Rosa María, "Humor ironía y parodia en la cuentística de Enrique Anderson Imbert", en Juana Alcira Arancibia (ed.), *La lógica del crítico en la creación lúdico-poética. Homenaje a Enrique Anderson Imbert*, vol. VIII, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001, pp. 149-173.

López-Calvo, Ignacio, "El compromiso social involuntario en la obra de Enrique Anderson Imbert", en Juana Alcira Arancibia (ed.), *La lógica del crítico en la*

creación lúdico-poética. *Homenaje a Enrique Anderson Imbert*, vol. VIII, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2001, pp. 247-256.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

Magris, Claudio, "Parodia y Nostalgia", *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Martínez Fernández, Enrique, *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.

Mead, Robert G., "Entrevista a Enrique Anderson Imbert", *Temas hispanoamericanos*, México, Ediciones Andrea, 1959, pp. 103-113.

Navarro, Desiderio (ed.), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1996.

Norman, Adrián Huici, "Jorge Luis Borges, teoría y práctica de la intertextualidad", *Investigaciones semióticas IV, vol. II. Describir, inventar, transcribir el mundo. Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, 1992, pp. 663-678.

Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco Libros, 2003.

Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta. Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.

\_\_\_\_\_, *El amigo Manso*, Francisco Caudet (ed.), Madrid, Cátedra, 2001.

Pimentel, Luz Aurora, "Tematología y transtextualidad", *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XLI, núm. 1, 1993, pp. 215-229.

\_\_\_\_\_, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Plans, Salvador Antonio, *Pío Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Seminario de Crítica Literaria, 1983.

Platón, *Libro X. La República*, 2a ed., Antonio Gómez Robledo (trad.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Poe, Edgar Allan, *Cuentos I*, Julio Cortázar (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Roas, David, "La amenaza de lo fantástico", *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.

Rodríguez Monegal, Emir, "La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes: la temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad", en Aurora M. Ocampo (comp.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 25-37.

\_\_\_\_\_, "La crisis del realismo", *Narradores de esta América: los maestros de la novela*, Buenos Aires, Alfadil, 1992.

Roggiano, Alfredo A., "Vida y obra de Enrique Anderson Imbert", en Helmy F. Giacomani, *Homenaje a Enrique Anderson Imbert. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Anaya, [s. a.], pp. 15-34.

Rose, Margaret, *Parody as Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.

\_\_\_\_\_, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern (Literature, Culture, Theory)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Rosenblat, María Luisa, "Génesis del relato detectivesco: el escritor dividido", *Lo fantástico y detectivesco: aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*, Caracas, Monte Avila Editores, 1997, pp. 169-173.

Segre, Cesare, "Ficción", *Principios de análisis del texto literario*, María Pardo de Santayana (trad.), Barcelona, Crítica, 1985.

Séneca, Lucio Anneo, *Cartas a Lucilio*, José M. Gallegos Rocafull (trad.), México Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Shklovski, V., "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, 12a. ed., México, Siglo XXI, 2002, pp. 55-70.

Valle-Inclán, Ramón, *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

Vargas Llosa, Mario, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", en Aurora M. Ocampo (comp.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 183-197.

Zavala, Lauro, "Para nombrar las formas de la ironía", *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.