



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Deslizamientos, rupturas y transgresiones: la metalepsis como
estrategia de representación en la narrativa hispanoamericana.
Teoría y análisis**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS**

**PRESENTA:
LORENA VENTURA RAMOS**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA
Facultad de Filosofía y Letras**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. LILIANA WEINBERG MARCHEVSKY
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe**

**MARÍA ISABEL FILINICH OREGUI
Seminario de Estudios de la Significación (BUAP)**

MÉXICO, D.F.

ENERO 2016



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.

Cuando leía cuentos de hadas, creía que esas cosas no existían, ¡y ahora aquí estoy, en medio de uno!

Lewis Carroll, en la voz de *Alicia*.

El lenguaje es quien fija los límites (por ejemplo, el momento en el que empieza lo demasiado) pero es también él quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado.

Gilles Deleuze

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. PARA UNA RETÓRICA DE LA METALEPSIS	17
1.1 La metalepsis como <i>estado de causa</i>	17
1.2 La metalepsis como tropo	24
1.2.1 Sinonimia impropia	25
1.2.2 Metonimia temporal	33
1.2.3 Silogismo: la metalepsis como <i>tropo master</i>	35
1.3 La metalepsis como estrategia enunciativa y referencial	41
1.4 Metalepsis narrativa: la figura llevada al extremo	45
CAPÍTULO 2. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA METALEPSIS NARRATIVA	49
2.1 Metalepsis <i>versus</i> metaficción	49
2.2 La metalepsis como trayectoria ascendente o descendente	56
2.3 Metalepsis exterior, metalepsis interior	60
2.4 Metalepsis de enunciación, metalepsis de enunciado	62
2.4.1 Metalepsis de enunciación vertical	63
2.4.2 Metalepsis de enunciación horizontal	66
2.4.3 Metalepsis de enunciado vertical	68
2.4.4 Metalepsis de enunciado horizontal	70
2.5 Metalepsis en relatos con una o dos historias	73
2.6 Ensayo de tipología	77
2.6.1 Metalepsis demarcativa	79
2.6.2 Metalepsis crítica	80
2.6.3 Metalepsis sincrética	82
2.6.4 Metalepsis ontológica	85
2.6.5 Metalepsis vivida	87
2.6.6 Una nota sobre la <i>mise en abyme</i>	88

CAPÍTULO 3. CUATRO USOS DE LA METALEPSIS EN LA NARRATIVA	91
HISPANOAMERICANA	
3.1 Metalepsis e <i>ironía romántica</i>	92
3.1.1 Una postulación del mundo como <i>devenir</i>	94
3.1.2 La ironía como principio de composición literaria	97
3.1.3 Las formas de la ironía romántica	103
3.1.4 Ironía romántica y sentido	109
3.1.5 La ironía romántica en <i>El donador de almas</i>	112
3.2 Metalepsis y <i>verosimilitud</i>	117
3.2.1 ¿Un procedimiento anti-mimético de representación?	118
3.2.2 Sobre el efecto de realidad en <i>Los bandidos de Río Frío</i>	122
3.3 Metalepsis y <i>anti-narración</i>	133
3.3.1 <i>Débora</i> o la destrucción de la ilusión ficcional	134
3.3.2 La vanguardia como una estética del significante	154
3.4 La metalepsis diversificada: el poder del discurso como ficción	157
3.4.1 <i>El obscuro pájaro de la noche</i> : la imprecisión de los límites o la metalepsis como insinuación	160
3.4.2 <i>Casa de campo</i> o la subversión del poder por el discurso	171
3.4.3 A propósito del posmodernismo	185
CAPÍTULO 4. LA METALEPSIS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA	190
4.1 Para un concepto transgenérico y transmedial	190
4.2 La metalepsis en otras formas de representación	197
4.3 Sobre el valor heurístico de la metalepsis	236
CONCLUSIONES	245
Entre la autorreferencia, la paradoja y el silogismo: la metalepsis como una <i>teoría del sentido</i>	245
Final	253
BIBLIOHEMEROGRAFÍA GENERAL Y FUENTES EN OTROS SOPORTES	256

INTRODUCCIÓN

La incorporación del término *metalepsis* al ámbito de la teoría narrativa tiene su origen en las reflexiones emprendidas por Gérard Genette en uno de los apartados de *Figuras III*. En esta obra, como se sabe, el teórico francés desarrolló un conjunto de nociones destinadas a integrar un modelo de análisis cuyo punto de partida ha sido la extensa novela de Marcel Proust. Es curioso que, a pesar de la innegable relevancia que dicho modelo ha alcanzado en el dominio de los estudios literarios, el concepto de *metalepsis* no haya resultado tan fecundo como los otros para el análisis formal del relato. Ello se debe, en mi opinión, no sólo al desarrollo paralelo de la noción de *metaficción* en el ámbito de la teoría anglosajona, que siendo más general apunta a ser más productiva, como ha señalado Liviu Lutas,¹ sino también a la imprecisión y fluctuación semántica que históricamente han caracterizado al término y a las que Genette parece haber contribuido al otorgarle una nueva significación.

En la propuesta narratológica de Genette, la *metalepsis* ha sido llamada a formar parte de un sistema en el que también se encuentran recursos como la *prolepsis*, la *analepsis*, la *silepsis*, la *paralepsis*, etcétera. Del mismo modo que estos términos, la *metalepsis* ha sido dotada ahí de un sentido específico al designar “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente”.² Esta definición, si bien es precisa en cuanto al procedimiento narrativo que describe, no parece armonizar ya con las primeras definiciones del término acuñadas por la tradición retórica.

¹ Liviu LUTAS, “Dos ejemplos de *metalepsis* narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau”, *Moderna Språk*, vol. 103, núm. 2, 2009. [<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/issue/view/43>], (07 de octubre de 2010).

² Gérard GENETTE, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano. Madrid: Lumen, 1989, p. 290 (Palabra Crítica, 10).

Con César Dumarsais, por ejemplo, la metalepsis designa un caso particular de metonimia en el cual se explicita la causa para dar entender el efecto (“he vivido” por “muero”), o el efecto para dar entender la causa (“algunas espigas” por “algunos años”). Para Pierre Fontanier, en cambio, se trata de una proposición que consiste en “sustituir la expresión directa con la expresión indirecta, es decir, en dar a entender una cosa por otra que la precede, la sigue o la acompaña”.³ Los reproches dirigidos contra Genette por la deformación semántica del término parecen encontrar así su justificación.

Es de una acepción secundaria planteada por Fontanier, sin embargo, de la cual habría partido Genette para la elaboración y desarrollo de su propia concepción narratológica. Se trata de una variedad de metalepsis que se produce cuando un autor “es representado o se representa como productor, por sí mismo, de aquello que, en el fondo, sólo relata o describe”.⁴ El enunciado “Virgilio hace morir a Dido” es ejemplar en este sentido, pues sugiere que el autor de *La Eneida* no se ha conformado con narrar (o escribir), sino que se ha deslizado en el universo de su ficción, transgrediendo de ese modo el umbral de la representación con el propósito de matar a su personaje. Desde luego, tal lectura sólo es posible en un sentido figurado, pero enseguida se ve que éste es el tipo de intrusión que le permite a Genette llevar la metalepsis de la retórica a la ficción.

Si bien esta nueva consideración sobre el tropo constituye un punto de convergencia con la definición genettiana, la cuestión de la distorsión semántica que rodea al término está lejos todavía de ser resuelta. En principio, no se ve bien por qué Fontanier –que sirve de fuente a Genette– reconoce como “variedad de metalepsis” un fenómeno que, a primera vista, no parece guardar una relación directa con la acepción primera del término

³ Pierre FONTANIER, *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion, 1977, p. 127. Traducción mía.

⁴ FONTANIER, 127. Traducción mía.

(sustitución de una expresión directa por una indirecta). En sus *Escritos sobre retórica*, por otro lado, Nietzsche llega a clasificar ese mismo fenómeno como una de las formas de la sinécdoque: “a esto pertenece también lo que Ruhnken llama el género de discurso en el que alguno dice que es el autor de los hechos que se cuentan, por ejemplo, *Homero hirió a Venus con una flecha humana*”.⁵ Resulta curioso que dos enunciados cuya similitud es evidente sirvan para ejemplificar tropos distintos (metalepsis de autor en Fontanier, sinécdoque en Nietzsche).

Lo que estas observaciones ponen de manifiesto es sólo la punta del iceberg de una problemática mucho más amplia que está en el centro de la metalepsis y que la definición de Genette no ha hecho sino volver a activar. Considerada primero como un recurso de objeción en el marco de la doctrina de los estados de causa iniciada por Hermágoras, confundida luego con un tipo de sinonimia impropia a partir de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, reducida enseguida a un elemento del ornato en los primeros siglos de la Edad Media y convertida en el factor estructurador de todos los tropos en la última etapa de ésta, la historia de la metalepsis es la de una constante y compleja vacilación semántica que puede ser explicada no sólo a partir de las diversas transformaciones que ha sufrido la retórica a lo largo del tiempo, sino incluso por las traducciones –muchas veces imprecisas– de las que ha sido objeto el vocablo. Esa evidente falta de claridad que históricamente ha rodeado al concepto está todavía lejos de ser resuelta. Incluso hoy, cuando hemos llegado a una acepción narratológica del término, continúa siendo difícil saber con exactitud qué designa el término metalepsis y qué tipo de fenómenos pueden ser comprendidos por ella.

⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Escritos sobre retórica*, trad. de Luis Enrique de SANTIAGO GUERVÓS. Madrid: Trotta, 2000, p.110.

La investigación que ahora presento pretende una aproximación fundamentalmente narratológica al concepto de metalepsis. Dadas las problemáticas antes expuestas, concernientes a la polisemia del vocablo y a la aparente arbitrariedad que habría detrás de su incorporación al ámbito de la teoría narrativa, no obstante, me ha parecido pertinente iniciar este trabajo con un recorrido histórico por los diversos sentidos atribuidos al término en el campo de la retórica. Me gustaría mostrar a partir de él que la metalepsis narrativa, tal como ha sido concebida por Genette, no sólo guarda relación con la metalepsis de autor según la entiende Fontanier, sino también con las distintas concepciones de carácter retórico que la han precedido. Esto es algo que, hasta cierto punto, el teórico William Nelles ya se había planteado en 1997 al intentar establecer una conexión entre las definiciones de Genette y Quintiliano, pero no suele ser un punto de vista frecuente en los estudios narratológicos, donde existe la idea ampliamente extendida de que el vínculo entre la metalepsis narrativa y la antigua retórica es bastante débil.⁶

En mi opinión, una revisión histórica de los distintos usos atribuidos al vocablo (Cicerón, Quintiliano, Donato, Isidoro de Sevilla, etcétera) puede ser útil no sólo para establecer algunos puntos de contacto entre la retórica y la narratología en lo que concierne al estudio de la metalepsis, sino también para la formulación de una definición esencialmente narratológica del término, pero vinculada todavía de un modo más amplio a su pasado retórico por algunos rasgos que habrían permanecido como constantes y que, del mismo modo, pueden proyectarse al análisis formal del relato (la dimensión de

⁶ Concebida como un tropo que provee una transición de un término a otro a partir de un intermediario que permanece sobreentendido y que no significa nada por sí mismo, la metalepsis, de acuerdo con Nelles, presenta ya un par de rasgos que hacen viable el uso del término en la descripción de niveles narrativos: su rol como punto de transición entre dos elementos diversos, los cuales pueden ser entendidos como dos dimensiones narrativas distintas, y el hecho de que no posee un significado independiente sino puramente estructural. William NELLES, *Frameworks. Narrative Levels & Embedded Narrative*. New York: Peter Lang, 1997, pp. 153-157.

reflexividad, la noción de cambio, de transición, de contrasentido, de condensación, de transgresión, etcétera).

El lugar que ocupa la metalepsis en el contexto de la retórica antigua, los distintos tratamientos de los que es objeto bajo el dominio sucesivo de la Poética, la Gramática y la Lógica durante la Edad Media, así como el nuevo enfoque que sobre ella propone la retórica moderna al situarla como una macroestructura capaz de comprometer la significación global del discurso a partir de un desplazamiento enunciativo, enuncivo y referencial, serán algunos de los aspectos abordados en el primer capítulo de este trabajo. A partir de ellos, retomaré luego la acepción narratológica de Genette a fin de hacerla más comprensiva y consistente con la tradición retórica.

Entendida exclusivamente como una categoría narrativa a partir de la obra de Genette, la metalepsis también ha sido objeto de distintos acercamientos y múltiples caracterizaciones por parte de la crítica. Teóricos como Brian McHale, por ejemplo, la han situado como un “corto-circuito” entre el “mundo de la ficción y el plano ontológico que ocupa el autor”, mientras que Werner Wolf la ha considerado una “transgresión paradójica o confusión entre niveles (onto)lógicamente distintos en representaciones de mundos posibles”.⁷ En años más recientes, la estudiosa norteamericana Debra Malina ha visto en ella una estrategia que produce “un efecto perturbador sobre la estructura de la narración” y, desde el punto de vista de la lógica, Marie-Laure Ryan ha llegado a definirla en términos de “bucle extraño”.⁸ Tres modos fundamentales de aproximación teórica a la metalepsis

⁷ Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*. London/ New York: Routledge, 1987, pp. 119, 213, y Werner WOLF, “Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts”, Jan Christoph MEISTER, ed., *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005, p. 91. Traducciones mías.

⁸ Debra MALINA, *Breaking the Frame Metalepsis and the Construction of the Subject*. Ohio: The Ohio State University, 2002, p. 1, y Marie-Laure RYAN, “Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris:

narrativa, de acuerdo con John Pier, pueden deducirse de tales caracterizaciones y de los estudios en los que se insertan más allá de sus particularidades, cada uno de los cuales fijaría su atención en un aspecto paradigmático del procedimiento.⁹

El primero de estos enfoques se ha ocupado de las modalidades en que una metalepsis puede concretarse en el interior de un texto narrativo y parte de la distinción generalmente aceptada entre “metalepsis retórica” y “metalepsis ontológica”. Esta distinción, que ya había sido sugerida por Genette mediante la oposición “metalepsis figural”/“metalepsis ficcional”, ha sido retomada luego por teóricas como Marie-Laure Ryan y Monika Fludernik, y amplificada luego por Klaus Meyer-Minneman y Sabine Schlikers mediante la elaboración de una tipología altamente refinada del procedimiento.

El segundo modo de encarar el estudio de la metalepsis ha puesto el énfasis en su dimensión transmedial, extendiendo su poder descriptivo a sistemas de significación distintos de la literatura como el cine, la pintura, la fotografía, los cómics y la televisión. Ha sido Genette también el primero en señalar la presencia del fenómeno en formas no verbales de representación, pero sólo con los aportes de Werner Wolf hemos podido acceder a los fundamentos teóricos de dicha exportación terminológica del ámbito de la teoría narrativa al de la representación en general.¹⁰

Finalmente y tomando como punto de partida la transgresión implicado por ella, un tercer modo de aproximación daría cuenta de la metalepsis no en términos de un

École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 201-223. (Recherches d'histoire et de sciences sociales, 108). La traducción es mía.

⁹ John PIER, “Metalepsis (revised version; uploaded 12 May 2014)”, Peter HÜNN *et al.*, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014>] (13 de octubre de 2015).

¹⁰ Gérard GENETTE, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano PADILLA LÓPEZ. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2004, y Werner WOLF, “Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts”, Jan Christoph MEISTER, ed., *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005, pp. 83-107.

procedimiento narrativo, sino como una forma de la paradoja. Desde el punto de vista de la narratología, tal paradoja entrañaría no sólo una subversión de nuestras creencias más arraigadas (el sentido común), sino también una infracción a la lógica (el sentido único) por la fusión de dos dimensiones narrativas o planos de realidad que, siendo esencialmente distintos, pueden pensarse como opuestos. En este sentido, ha sido la teórica Sonja Klimek una de las primeras en privilegiar una perspectiva lógica antes que retórica u ontológica en sus reflexiones sobre la metalepsis narrativa. Es desde los presupuestos de una teoría así concebida que algunas de las modalidades de la metalepsis han sido descritas en términos de “bucle extraño” (*strange loop*), “jerarquía enredada” (*tangled hierarchy*), o incluso como un equivalente verbal de la cinta de Moebius.

Las tres problemáticas que acabo de exponer concernientes a los tipos, la dimensión transmedial y la naturaleza paradójica de la metalepsis narrativa son también, como habrá de constatar, las directrices que organizan los capítulos siguientes de este trabajo. En lo que respecta a la primera de ellas, me he propuesto encarar un par de cuestiones que la metalepsis plantea a la teoría y a las que ésta no parece haber dado todavía una solución satisfactoria: el de sus relaciones con la metaficción y el de la clasificación de sus modalidades. ¿Son la metalepsis y la metaficción conceptos intercambiables, como sugiere una parte de la crítica, o, por el contrario, describen fenómenos diversos aunque relacionados? ¿Cuáles son los argumentos que nos permitirían asumir una postura en uno u otro sentido? Para intentar responder a estas preguntas, he considerado necesario revisar detenidamente algunos de los aportes más relevantes sobre esta cuestión a fin de poder elaborar algunas conclusiones. Al hacer de la metalepsis un fenómeno más ligado a la estructura que al contenido de un relato, por otra parte, la narratología ha sabido llegar a clasificaciones cada vez más exhaustivas de los diferentes

tipos del procedimiento. Tales clasificaciones, sin embargo, no han logrado adquirir todavía una aceptación generalizada dentro de los estudios literarios muy probablemente debido a su diversidad y a la de los criterios que las rigen, factores que muchas veces tienden a hacer compleja su operatividad, como tendré oportunidad de mostrar. En este contexto, me he propuesto llevar a cabo una revisión crítica de algunas de las principales tipologías del procedimiento (Frank Wagner, Dorrit Cohn, Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann, María Isabel Filinich) con el fin de dilucidar lo que, a mi entender, son algunos de los aciertos y fallas más evidentes de tales taxonomías. Éste será el contexto a partir del cual intentaré justificar la propuesta de una clasificación más simple que, no obstante, sea capaz de dar cuenta de las diversas posibilidades de realización de la metalepsis en un relato y de convertirse en un modelo de análisis para el corpus de esta investigación. Sin contradecir en lo esencial los aportes teóricos precedentes y retomándolos en gran medida, el modelo tipológico que propongo ofrece la posibilidad de ir un poco más allá de lo estrictamente descriptivo en el análisis, tratando de enfatizar la relevancia de la metalepsis en la configuración del sentido de un texto literario y abriendo la posibilidad de enlazar sus prácticas no sólo con la consecución de ciertas funciones y efectos, sino también con los presupuestos estéticos de épocas específicas.

El modelo teórico desarrollado en el segundo capítulo será puesto a prueba en el tercero con el análisis de un conjunto de novelas representativas de la literatura hispanoamericana: *El donador de almas*, de Amado Nervo; *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno; *Débora*, de Pablo Palacio; *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*, de José Donoso. Mi propósito es mostrar que las modalidades de la metalepsis que ellas ejemplifican son resultado de la asimilación y la puesta en práctica de los presupuestos estéticos de un periodo literario determinado. Esta parte de la investigación pretende ser así

histórica y crítica: procura describir, interpretándolas, ejecuciones concretas de la metalepsis en obras literarias procedentes de distintas épocas. Tal recorrido histórico, desde luego, no busca ser minucioso ni exhaustivo, sino ejemplar de la tipología que he desarrollado y de la manera en que las diversas formas del procedimiento ayudan a concretar concepciones distintas de la literatura, al mismo tiempo que toman su especificidad de ellas.

Por un lado, entonces, tenemos el repertorio de las diferentes posibilidades formales abiertas por un concepto; por otro, las realizaciones efectivas y las cuestiones relacionadas con ellas: ¿cuáles son los tipos de metalepsis que el romanticismo, el realismo o la vanguardia suelen poner en práctica? ¿Qué funciones ejercen esas metalepsis en la configuración de las novelas antes mencionadas? Este capítulo toma así sus procedimientos de aproximación y descripción del capítulo anterior, pero no se limita a ilustrarlo, pues su propósito es otro: dar cuenta de las variaciones interpretando su sentido a partir de los fundamentos de la estética romanticismo, realismo, vanguardia, nueva novela, posmodernismo en la cual se insertan las obras en cuestión.

La problemática de la dimensión transmedial de la metalepsis será abordada en el cuarto capítulo a partir de las siguientes interrogantes: ¿cuáles son las condiciones que permitirían extender el poder descriptivo de la metalepsis narrativa al ámbito de la representación en general? ¿Qué utilidad tiene esta transferencia en ámbitos que ya cuentan con un término adecuado para describir el fenómeno en cuestión? ¿Qué funciones generales podemos asignar a la metalepsis a partir de las obras analizadas? Aunque ha sido el propio Gérard Genette quien ha sugerido el potencial de exportación de la metalepsis narrativa al tomar ejemplos de los filmes, la fotografía y la televisión, sus observaciones están lejos de ser claras en cuanto a los fundamentos, las implicaciones y los límites de esa transferencia.

El cuarto capítulo de esta investigación se propone pasar así, de una concepción esencialmente narratológica de la metalepsis, a una definición transmedial lo suficientemente precisa y flexible para describir formas de representación provenientes de diversos medios como el teatro, los cómics, el cine y la pintura. Se trata de mostrar que la productividad de la metalepsis no se restringe a los relatos de ficción y que su capacidad para describir fenómenos que tienen lugar en diversos géneros y medios puede ayudarnos a revelar no sólo las similitudes y puntos de contacto entre ellos, sino también las funciones y efectos estéticos que el recurso estaría destinado a cumplir en diversas disciplinas o prácticas culturales.

He dejado para la parte conclusiva de este trabajo la cuestión de la dimensión paradójica y de las implicaciones lógicas de la metalepsis narrativa. De manera general, procuro responder ahí a la pregunta: ¿Qué relevancia tiene la paradoja para la comprensión de esta figura? Ligada a una función general de extrañamiento y de celebración del poder de la imaginación, la metalepsis despliega una dinámica que no es la del mundo factual ni la del pensamiento lógico, sino la de la paradoja. Es precisamente este rasgo el que suele aparecer como una constante en las distintas concepciones narratológicas del término. A diferencia de lo que podría pensarse, sin embargo, la teoría no ha llegado a dilucidar de un modo convincente la manera en que la paradoja se concreta en un procedimiento narrativo como la metalepsis ni sobre el sentido que debemos dar a la *doxa* en estas condiciones. Ésta no me parece, por cierto, una razón para concluir que la paradoja sólo guarda una relación indirecta con la metalepsis, pues si ella es paradójica, lo es menos desde el punto de vista del sentido común o de la lógica que desde una concepción muy especial del sentido que lo tendría como *idealidad* o *acontecimiento puro*. Detrás de los distintos tipos de metalepsis, ¿no habría, después de todo, un mismo tipo de creatividad o razonamiento vinculado a lo

paradójico pero también a la inferencia o deducción, y que se haría más evidente en unas épocas que en otras? Llegados a este punto, estaré en condiciones de argumentar en torno a la metalepsis como una auténtica teoría de la significación.

Quisiera que las páginas que siguen fueran tomadas como un esfuerzo por ayudar a esclarecer algunos de los puntos ciegos de la narratología en relación con ese intrincado fenómeno que todavía hoy continúa siendo la metalepsis, y como una contribución que, llegado el momento, ha sabido hacer frente a otros aspectos del procedimiento relegados hasta cierto punto por la misma teoría narrativa, como son los relativos a sus implicaciones lógicas, históricas, filosóficas y epistemológicas. Como siempre, al lector corresponderá la tarea de juzgarlo.

CAPÍTULO 1

PARA UNA RETÓRICA DE LA METALEPSIS

1.1 LA METALEPSIS COMO *ESTADO DE CAUSA*

El término “metalepsis” (transliteración del griego $\mu\epsilon\tau\alpha\lambda\epsilon\psi\iota\varsigma$), aparece y recibe su primera definición hacia el siglo II a. C. en el marco de la doctrina de la *stásis* o *estados de causa* elaborada por Hermágoras, uno de los principales innovadores de la retórica aristotélica.¹¹

Aristóteles, como es sabido, fue el primero en teorizar sobre la retórica y a él debemos la formulación de algunas distinciones consideradas clásicas, como la de los tres géneros discursivos (deliberativo, epidíctico y judicial) y la de las cinco operaciones retóricas (*inventio* o encontrar qué decir, *dispositio* u ordenar lo que se ha encontrado,

¹¹ Aristóteles, no obstante, si bien no da cuenta del término, sí parece en cambio tener una clara conciencia de la existencia del fenómeno que éste designa al referirse a los modos de rebatir una acusación dentro de un juicio del modo siguiente: “otra manera de salir al encuentro de los puntos que están en litigio es decir que o bien el hecho imputado no existe, o que no fue dañoso, o bien que no fue tal para el adversario, o que no lo es tanto como dice, o que no es injusto o al menos no mucho, o que no es vergonzoso, o que no tiene importancia”. ARISTÓTELES, *Retórica* III, 15, 1416a, trad. de Quintín RACIONERO. Madrid: Gredos, 1994.

elocutio o agregar el adorno de las figuras, *actio* o representar el discurso y *memoria*, complemento de la anterior).¹²

Hermágoras, por su parte, realizó la última contribución significativa a la retórica griega, convirtiéndose luego en el vínculo entre ésta y la retórica romana. Su doctrina supone una especialización sobre el género judicial y una profundización de la tópica de Aristóteles, de quien retoma la distinción entre “lugares generales” y “lugares especiales” mediante los conceptos de tesis e hipótesis, respectivamente, a fin de introducir la noción de *estado de causa*, sin duda la más relevante de su teoría.¹³

Para Hermágoras, todo discurso parte de una *cuestión* o *asunto* que trata de aislar. A una cuestión aislada o concretada, es decir, ceñida a alguna circunstancia particular de lugar, tiempo o persona, y portadora además de una controversia, esto es, de una oposición entre dos puntos de vista sobre un mismo hecho, se le denomina *causa* o *hipótesis*.¹⁴ A toda causa corresponde también la determinación de su *estado de causa*, que es el aspecto específico en el cual recae la controversia o el punto a debatir. Cuatro son los posibles estados de causa, cada uno de los cuales se define por una pregunta específica: *conjetural* (¿es?), *definitivo* (¿qué es?), *cualitativo* (¿cómo es?) y de *transferencia* o *metalepsis* (¿procede el juicio?).

El estado de causa es *conjetural* cuando la controversia radica en saber si un hecho fue cometido o no; *definitivo*, cuando hay un acuerdo en el hecho pero no en la denominación que éste debe recibir; *cualitativo*, si lo que se debate es la naturaleza del

¹² Como señala Barthes, se trata de operaciones de naturaleza activa, transitiva y programática, esto es, de una *estructuración progresiva*, y no de los elementos de una *estructura acabada* (el discurso en tanto producto). Roland BARTHES, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, trad. de Beatriz DORRIOTS. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 40.

¹³ La *tópica* es la red de “formas vacías” (¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, etcétera) por las cuales el orador debe pasear su tema (la *cuestión*) con el fin de encontrar argumentos. BARTHES, 56.

¹⁴ Mientras la *tesis* se define por su generalidad (¿debe *el hombre* casarse?), la *hipótesis* apunta hacia lo específico o particular (¿debe *Catón* casarse?).

hecho (si es justo o injusto, bueno o malo); y *transferencial*, cuando lo que se discute es la competencia de la corte y la posibilidad de plantear el asunto ante otra instancia, es la declinatoria de competencia, un estado de excepción.

En la retórica romana, la metalepsis se convierte en *translatio*. Cicerón, a título de exposición de la doctrina de Hermágoras, se refiere de la siguiente manera al cuarto de los estados de causa –a los que llama “constituciones”– en *De la invención retórica* (91 a. C. aproximadamente):

Pero cuando la causa depende de esto: porque, o bien, parece que no actúa aquel que es oportuno, o bien, no con aquel con quien es oportuno, o bien, no entre los cuales, en el tiempo que, con la ley que, con el cargo que, con la pena que es oportuna, la constitución se dice *translativa*, porque parece que la acción necesita de translación y conmutación.¹⁵

La metalepsis o *translatio* se confirma cuando hay un cambio de estado de causa que se sobrepone al primero, anulándolo. Cicerón agrega enseguida que la translación era algo raro en el derecho romano debido a que el pretor tenía la costumbre de dar una vista previa al asunto con el objeto de resolver si el juicio procedía o no, algo que no ocurría en el derecho ático, donde la transferencia del estado de causa se planteaba *durante* el juicio.

En *Retórica a Herenio* (80 a. C. aproximadamente), una obra de carácter anónimo, la translación (*ex translatione*) es considerada una de las seis posibilidades de constitución legítima de la causa: “de la translación nace controversia, cuando el reo dice que o el tiempo ha de ser diferido o el acusador ha de ser mudado o los jueces han de ser mudados”.¹⁶ Además de la idea de *cambio*, que ya se encuentra en Cicerón, esta definición

¹⁵ Marco Tulio CICERÓN, *De la invención retórica* I, 10, 2a. edición, trad. de Bulmaro REYES CORIA. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

¹⁶ *Retórica a Herenio* I, 23, 22, trad. de Bulmaro REYES CORIA. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

hace evidente el carácter *beligerante* de la translación, pues ella es el factor que abre la puerta a la controversia.

La poca frecuencia de la *translatio* en los juicios romanos es probablemente una de las razones de que Cicerón la haya omitido en *Sobre el orador* (aproximadamente 55 a. C.), una obra posterior a *De la invención retórica*, donde leemos:

Así, tres tipos de cosas son las que pueden ser objeto de discusión y controversia: en primer lugar, *qué puede suceder o qué ha sucedido o qué sucederá*; a continuación, *cómo son*; finalmente, *cómo se denominan*. De hecho, eso que algunos griegos añaden “*si se ha hecho rectamente*” está ya incluido en el “*cómo son*”.¹⁷

Hay en este pasaje una referencia implícita a tres de los estados de causa ya descritos: conjetural (*qué puede suceder...*), cualitativo (*cómo son*) y definitivo (*cómo se denominan*). Resulta problemático, no obstante, saber si con la expresión “*si se ha hecho correctamente*” el autor se refiere a la translación; en todo caso, ésta ya no es considerada aquí un estado con una especificidad propia, sino solamente una posibilidad del estado cualitativo.

Este cambio en el tratamiento de la metalepsis iniciado con Cicerón va a ser continuado y agravado por Quintiliano un siglo y medio después en las *Instituciones oratorias* (años 91-96, aproximadamente), obra en la que el término aparece no sólo como parte de sus reflexiones sobre los estados de causa, sino también dentro del apartado correspondiente a los tropos, donde es tomado en cuenta como uno más de ellos, después de la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la antonomasia, la onomatopeya y la catacrexis. Esta ambigüedad semántica abierta por Quintiliano –y acentuada algunas veces por las traducciones de su tratado– va a resultar determinante en las concepciones tan diversas de las cuales va a ser objeto la metalepsis en los tratados retóricos de los siglos

¹⁷ Marco Tulio CICERÓN, *Sobre el orador*, II, 113, trad. de José Javier ISO. Madrid: Gredos, 2002. (Biblioteca Clásica Gredos, 300). *Cursivas mías.*

posteriores. Volveré sobre este aspecto más adelante, por ahora y debido al orden que he elegido para esta exposición, me limitaré a abordar las breves observaciones que Quintiliano hace al referirse a la teoría de los estados de causa.

La metalepsis aparece por primera vez dentro de las *Institutiones oratorias* en el libro tercero. Ahí, Quintiliano distingue tres estados de la cuestión: conjetural, legal y judicial. Como “especies” del estado judicial, menciona la definición, la antilogía, la deducción, la ambigüedad y “la $\mu\mu$, a la que nosotros damos diferentes nombres, como *translativa*, *transuntiva* o *transpositiva*”.¹⁸ Aunque los comentarios que siguen a este pasaje no aclaran en realidad el significado del término, una certeza interesante puede extraerse de ellos: “las translaciones relacionadas con las personas, tiempos, casos legales y otros *tienen alguna otra causa*; así pues, el problema no está en la translación, sino en aquello que la hace necesaria”.¹⁹ Esta observación confirma lo que ya Cicerón había advertido a propósito de la translación, esto es, que requiere de un estado de causa previo sobre el cual imponerse y que, en sentido estricto, sólo designa el *pasaje* hacia la constitución de un nuevo estado de causa, pues es la conmutación misma y no el resultado de esa conmutación.

La doctrina de los estados de causa, más allá de su aplicación casi exclusiva al género judicial (el único que ha sido objeto de un tratamiento exhaustivo hasta alcanzar el valor de paradigma), se convirtió en uno de los aspectos centrales de la tradición retórica romana al constituirse en la base de la invención, la operación que tiene por objeto encontrar los argumentos pertinentes para el tema a debatir y la más importante entre todas,

¹⁸ Marco Fabio QUINTILIANO, *Sobre la enseñanza de la oratoria*, III, VI, 46, trad. de Carlos GERHARD HORTET. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

¹⁹ QUINTILIANO, III, VI, 70. *Cursivas mías*.

de acuerdo con Cicerón. Así, la determinación del estado de causa, en la medida en que permitía identificar el punto de partida para la argumentación, era considerada el primer momento de la *inventio*.

Esta precisión sobre el lugar que ocupan los estados de causa dentro del aparato retórico nos deja ya en condiciones de arriesgar una primera observación en relación con nuestro tema: la metalepsis es, en el marco de la antigua retórica, una de las posibles *formas de estructuración de la argumentación*; forma que, por cierto, tiene la particularidad de actuar como el soporte para la *transición* de un estado de causa a otro.

Una descripción más amplia de la metalepsis la encontramos en el tratado *Sobre los estados de causa*, escrito en el año 177 por Hermógenes de Tarso. La metalepsis se encuentra definida ahí como sinónimo de *objeción* y ocupa una posición fuera del sistema de los estados de causa, pues en ella, “la cuestión primordial no será saber si una cosa existe, como en la conjetura, ni lo que ella es, como en la definición, ni cuál es su cualidad; el punto consistirá más bien en saber si debemos plantear una de estas cuestiones: es, en efecto, un procedimiento de excepción (*parágrafo*)”.²⁰ Lo fundamental de este recurso radica así en su cuestionamiento a la validez de todo el proceso, por lo cual tiene incidencia sobre el juicio en su totalidad.

Una objeción es legal o documental si se apoya en el texto de la ley, y no legal o no documental si la argumentación se basa en las circunstancias que rodean al hecho. Como ejemplo del primer tipo, Hermógenes menciona el caso de un individuo juzgado por asesinato y luego absuelto, a quien el oráculo niega una respuesta al considerarlo asesino.

²⁰ HERMOGENE, *Les États de cause, L'Art rhétorique*, Laussane : L'Âge d'Homme, 1997, citado por Philippe ROUSSIN, “Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 40. (Recherches d'histoire et de sciences sociales, 108). Traducción mía.

Sometido a juicio por el oráculo, el acusado argumentará que la ley prohíbe ser juzgado dos veces por el mismo delito, por lo cual la querrela no procederá. La objeción aquí entonces es legal debido a que toma como punto de partida el texto de la ley. Una segunda objeción puede contraponerse a esta primera si la parte acusadora insiste en que el espíritu de la ley no es que aquéllos que sean culpables queden libres.

En cuanto a la objeción no legal o no documental, el caso expuesto es el del marido que mata al adúltero y que perdona a su mujer, a quien no obstante termina asesinando tiempo después al encontrarla llorando ante la tumba del amante asesinado. Al ser demandado por homicidio, el marido alega que era su derecho matar a la adúltera. Aquí, ni la ley ni su interpretación son objetables, pero sí lo son las circunstancias, específicamente las que tienen que ver con el tiempo transcurrido entre los hechos.²¹

La metalepsis adquiere con Hermógenes de Tarso una relevancia de la cual no gozaba ni con Cicerón ni con Quintiliano, en cuyos tratados sólo anunciaba un cambio de estado de causa. La posición que ocupa en *Sobre los estados de causa* la convierte en el estado que se impone sobre todos los otros y dirige a todo el sistema. Es además un estado de excepción porque no se pregunta por un aspecto específico del proceso en sí, sino por la pertinencia del proceso mismo: es la cuestión de la viabilidad de las otras cuestiones y de su probable desplazamiento, aspecto que pone al descubierto una dimensión de *reflexividad*.

Concebida como posible estado de una causa en el contexto de la antigua retórica, que es ante todo una retórica del razonamiento, de la invención, la metalepsis presenta ya

²¹ En una edición comentada de *Sobre los estados de causa*, Regla Fernández Garrido ha observado que las dos modalidades de objeción bien podrían ser consideradas como dos estados de causa distintos, pues mientras la objeción documental *detiene* el juicio al constituirse como una excepción sobre el fondo de la ley, la no documental lo pone *en marcha*, aunque por la vía del sentido común (las circunstancias). En este contexto, la primera correspondería a un estado *excepción*, mientras la segunda designaría una *objeción* propiamente. Regla FERNÁNDEZ GARRIDO, *Hermógenes de Tarso, Sobre los estados de causa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010. (Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, 12).

una serie de rasgos que hacen viable el vínculo con su concepción narratológica, a la que, como se sabe, se ha reprochado la deformación semántica del término. En estas condiciones, podemos decir entonces que, tanto en la doctrina de los estados de causa como en el ámbito de la teoría narrativa, la metalepsis:

- 1) anuncia una *transición* (de un estado de causa a otro, de un nivel narrativo a otro);
- 2) constituye un *contrasentido*, un recurso que compromete a todo el proceso (judicial, narrativo) poniéndolo en cuestión;
- 3) *niega* una causa primera (historia o narración) mediante la superposición de otra.
- 4) *dinamiza y transforma* la totalidad del proceso (judicial, narrativo);
- 5) evoca, *modificándolo*, el sentido de una causa primera (o un relato primero);
- 6) posee una dimensión *reflexiva*, pues, al cuestionar el proceso (judicial, narrativo), dirige implícitamente nuestra mirada hacia su propia estructuración.

1.2 LA METALEPSIS COMO TROPO

La fusión de la Retórica y la Poética, iniciada en los primeros siglos de nuestra era y consolidada durante la Edad Media, representa el eclipse de una retórica de la persuasión y el razonamiento en provecho de una retórica de la composición y el estilo. Enseñada en el marco del *Trivium* (del que también forman parte la Gramática y la Lógica), la Retórica aparece en este período como una disciplina menor reducida al estudio de los ornamentos.²²

²² El *Trivium* despliega un juego de diez siglos en el que cada arte va a imponerse sobre las otras dos por un lapso de tiempo determinado; alternativamente, es la Retórica (siglos V-VIII), luego la Gramática (siglos VIII-X) y finalmente la Lógica (siglos XI-XV). Este dominio alternado va a incidir de manera directa en las transformaciones semánticas de las que va a ser objeto el término metalepsis durante la Edad Media, según veremos en este apartado.

En este nuevo contexto, la vía abierta por Quintiliano al dar a la metalepsis un sentido tropológico va a resultar decisiva en la Edad Media para la sobrevivencia del término que, de ser un procedimiento de la *inventio*, pasará a designar ahora un elemento exclusivo de la *elocutio*. De ahí en adelante, la historia de la metalepsis será la de una oscilación y una imprecisión constante: mientras algunos tratados la definirán como una forma impropia de la *sinonimia*, otros la tendrán por una variedad de la *metonimia*.

1.2.1 *Sinonimia impropia*

La definición tropológica de Quintiliano, producida todavía en el ámbito de la antigua retórica, que es una retórica aristotélica, aparece en el libro VIII de las *Institutiones oratorias* bajo los siguientes términos: “la metalepsis, es decir, *transsumptio* (recepción), que de un tropo a otro ofrece en cierta manera un camino de tránsito [...] Éste es el modo de ser de la *metalepsis*: que entre lo que se traslada y aquello, a lo que se hace la traslación, exista una especie de escalón intermedio, que por sí mismo nada significa, sino que muestra un tránsito”.²³ Este pasaje, un tanto ambiguo, es complementado enseguida por un ejemplo: *canto* es sinónimo de *salmodio*. *Salmodio* es sinónimo de *hablo*. Por lo tanto, *canto* es sinónimo de *hablo*. Se ve enseguida que el término “salmodio” constituye aquí el paso

²³ Marco Fabio QUINTILIANO, *Sobre la formación del orador. Doce libros*, III, VIII, 37-39, trad. de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia, 1996.

Algunas de las versiones españolas que he podido consultar omiten cualquier mención del término *metalepsis* o *transsumptio* en el apartado correspondiente a la explicación de los tropos (Libro VIII). Por su parte, William Purcell ha mostrado que una gran parte de las traducciones, no sólo de Quintiliano sino de las artes poéticas medievales en general, tienden a identificar *transsumptio* (vocablo latino utilizado por Quintiliano para designar a la metalepsis) con *translatio* (término con el que define a la metáfora), razón por la cual la mayoría de ellas incluyen las observaciones referentes a la metalepsis en la definición de metáfora, como si se tratara de un mismo y único tropo. Esta equiparación inexacta de ambos términos puede haber sido motivada por el mismo Quintiliano, que en el libro III de su tratado alude indistintamente a la metalepsis como “translativa, transuntiva, transpositiva”, según puede observarse en el pasaje que ya he citado. Lo cierto es que, si bien Quintiliano no diferencia entre estos términos cuando se refiere al estado de causa, sí lo hace, en cambio, cuando aborda la explicación de los tropos. Ahí, *transsumptio/metalepsis* no sólo es –como la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la antonomasia, la onomatopeya y la catacresis– un tropo específico, sino el intermediario entre todos ellos.

intermediario para la asimilación o transposición semántica entre “canto” y “hablo”, entre los cuales no parece haber una relación directa. El sentido de la metalepsis parece ahora más evidente: ella es el vínculo entre dos expresiones que poseen una cualidad en común, pero que no son sinónimos. El término “salmodiar” activa aquí un proceso de transferencia semántica entre dos términos. En sentido estricto entonces, la metalepsis no es la sinonimia impropia resultante, sino el recurso que abre la puerta para su concreción. Más exacto sería decir que una sinonimia impropia es siempre resultado de una metalepsis.

La precisión que acabo de hacer es significativa porque permite observar que la identificación entre metalepsis y sinonimia impropia, a la que se adscriben una gran parte de los tratados retóricos posteriores, no es ya del todo fiel a la definición de Quintiliano. A esta vía un tanto confusa y ampliamente extendida, causante en cierto grado de la ambigüedad y pluralidad semántica que han rodeado al término, se adhieren trabajos como el de Heinrich Lausberg, para quien la metalepsis “consiste en poner un sinónimo semánticamente inapropiado en el contexto correspondiente”.²⁴ Es lo que ocurre con dos vocablos como “espíritu” y “fantasma”, los cuales pueden ser considerados sinónimos en ciertos contextos (para significar “ser inmaterial”, por ejemplo) y, por esa razón, ser usados indistinta y normalmente en un “primer plano”, como señala Lausberg. El uso metaléptico de esta sinonimia contextual se produciría entonces en un “segundo plano”, con el *rebasamiento* de su frontera, lo que sucede cuando intentamos transponer “fantasma” a un contexto como “El hombre consta de cuerpo y espíritu”. Se ve enseguida que la sinonimia ha llegado a su límite aquí y que la transferencia sólo es posible a condición de que la frase pierda su sentido original. La definición de Lausberg, si bien pone el énfasis en la

²⁴ Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria II*, trad. de José PÉREZ RIESGO. Madrid: Gredos, 1967, p. 75.

sinonimia resultante antes que en el tránsito que la hace posible, tiene para mí el mérito de conservar la idea de “traspaso” o “rebasamiento” que, por otro lado, tiende a permanecer en las diversas acepciones de metalepsis.

Para William Purcell, el ejemplo de Quintiliano que he comentado líneas arriba pone de manifiesto un modelo donde “salmodio” funcionaría como el término medio de un silogismo en el cual es posible identificar una premisa mayor, una premisa menor y una conclusión. Así,

Cantar (A) es salmodiar (B).

Salmodiar (B) es hablar (C).

Por lo tanto, *cantar (A) es hablar (C).*

Esta observación es relevante para mí al menos en dos sentidos. En primer lugar, y no obstante que en las *Instituciones oratorias* la metalepsis ya se encuentra desviada hacia lo ornamental, Purcell abre la posibilidad de vincularla todavía directamente con la *inventio* al poner al desnudo su configuración silogística pues, bajo la perspectiva de la retórica aristotélica, el silogismo es la operación lógica que estructura y dota de fuerza persuasiva a la argumentación.

En segundo lugar, el hecho de incluir a la metalepsis dentro de una estructura (silogística) más amplia deja ver que, en un sentido general, ésta puede ser concebida como aquello que hace posible la transferencia semántica entre dos términos. Todo tropo, por tanto, en la medida en que implica un cambio de sentido, requiere de una metalepsis, es decir, de un “paso intermediario” que haga viable la transición.²⁵

²⁵ En las páginas iniciales de su ensayo sobre la metalepsis, Genette recuerda que el término griego servía para designar “cualquier tipo de conmutación”, lo que haría de ella un sinónimo de “metáfora” o

Vamos a probar la afirmación anterior tomando como ejemplo la metáfora contenida en los siguientes versos del poema “Reyerta”, de Federico García Lorca: “Juan Antonio, el de Montilla/ rueda muerto la pendiente,/ el cuerpo lleno de lirios/ y una granada en las sienes”²⁶. Podríamos decir que el término *granada* aparece ahí en lugar de *herida* y que esa transposición ha sido posible gracias a la articulación de una serie de rasgos comunes entre los dos (el color, la forma circular, etcétera), los cuales, como bien ha señalado Raúl Dorra, sirven de “puente para pasar del uno al otro”.²⁷ Es el modo en que la metáfora construye ese “puente”, de hecho, lo que determina su especificidad; se trata, desde luego, de un proceso complejo de relaciones semánticas que es necesario explicitar.

En la estrofa que he citado, es posible observar que mientras los términos “Juan Antonio”, “muerto”, “cuerpo” y “sienes” –además de “reyerta”– configuran un mismo campo semántico, al cual podríamos poner la etiqueta de “cuerpo herido”, la palabra “granada” presenta una incompatibilidad respecto de él, con lo cual pone de manifiesto su pertenencia a otro campo semántico, apenas perceptible en este contexto, al que podríamos dar el nombre de “vegetal” o, en un sentido más específico, “frutal”.²⁸

La noción de compatibilidad semántica, que tiende a orientar la lectura unívoca u homogénea de un texto, corresponde a lo que autores como Greimas o el Grupo μ han

“metonimia”, por ejemplo. Gérard GENETTE, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano PADILLA LÓPEZ. Buenos Aires/ México: Fondo de Cultura Económica, 2004. (Popular, 650).

²⁶ Federico GARCÍA LORCA, “Reyerta”, *Romancero gitano*, citado por Raúl DORRA, “El lenguaje: problemas de la forma y el sentido. (La metáfora, la sinécdoque y la metonimia)”, *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1989. Retomo de Dorra la lectura figurada de “granada” como “herida”.

²⁷ DORRA, 245.

²⁸ A este campo semántico vegetal, desde luego, podría adherirse también “lirios”, pero los versos iniciales del poema (“En la mitad del barranco/ *las navajas de Albacete*,/ bellas de sangre contraria,/ *relucen como los peces*) nos hacen ver que dicho término podría estar funcionando de manera predominante en su acepción de “pez pequeño y de cabeza grande, del tamaño de una sardina”. “El cuerpo lleno de lirios” podría ser parafraseado entonces como “El cuerpo lleno de navajadas”. La interpretación en uno u otro sentido parece aquí indecidible en todo caso.

llamado isotopía. En términos generales, una isotopía designa entonces “la *recurrencia* de categorías sémicas, sean éstas temáticas o figurativas”, a lo largo de una cadena sintagmática.²⁹ Así, los dos campos semánticos que hemos identificado en la estrofa del poema de García Lorca corresponderían a dos isotopías, de las cuales una aparecería como dominante respecto a la otra. En consecuencia, “reyerta”, “Juan Antonio”, “muerto”, “cuerpo” y “sienes” son isotópicos y contribuyen a establecer un contexto principal, a partir del cual “granada” es percibido como no-isotópico o alotópico, aunque apunta a una isotopía virtual (frutal). Esta oposición de un lexema (granada) en relación con la base sémica recurrente que constituye el resto de la expresión (reyerta-Juan Antonio-muerto-cuerpo-sienes) es lo que caracteriza y define a la metáfora.

La ruptura de la uniformidad isotópica producida por la presencia de un término alotópico requiere de una operación de *reevaluación* de sus semas a fin de que el sentido metafórico pueda ser establecido. Dicha operación, por cierto, no es indiferente al contexto sino que se encuentra regulada por él. Esto quiere decir que la metáfora tiene un carácter esencialmente relacional, por lo cual el sentido metafórico no depende sólo del lexema alotópico sino más bien de la relación entre el “grado dado” y el “grado construido” de la metáfora. Por grado dado entiendo aquí la expresión tal como aparece en el poema (“una granada en las sienes”), la cual se caracteriza por una interacción de lexemas alotópicos e isotópicos, como hemos visto. Por su parte, el grado construido conlleva una operación semántica de reevaluación o reconfiguración de los semas del grado dado a fin de conferir un significado satisfactorio a la expresión. En el ejemplo que estoy analizando, el grado construido podría ser interpretado como “una *herida* en las sienes”. Pero si una lectura tal

²⁹ A. J. GREIMAS, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. de Alfredo DE LA FUENTE. Madrid: Gredos, 1979, pp.197-198. (Biblioteca Románica Hispánica, 27).

es posible, es sólo porque el contexto la ha permitido.³⁰ Es el predominio de la isotopía “cuerpo herido” lo que determina y dirige la reevaluación del lexema alotópico “granada”. La confrontación entre este lexema alotópico y los lexemas isotópicos origina “una especie de *intersección* semántica, una zona de significado compartido [que] es construido fuera de los atributos comunes” de ambos.³¹ Si “granada” es un “fruto”, los atributos de este fruto y de “cuerpo herido” deben ser reorganizados en un nivel de generalidad mayor a fin de construir la intersección sémica. Así, entre los semas genéricos comunes a ambos encontramos, por ejemplo, /rojo/, /abertura/ y /liquidez/. La configuración de esta zona de significado compartido implica al mismo tiempo, no obstante, la supresión de ciertos semas en “granada” (/semillas/, /pulpa/, /corteza/), supresión que es determinada por el contexto. Ahora bien, los semas que han sido suprimidos no pierden totalmente su significado, pues su presencia virtual incide en la producción del sentido metafórico. Así como los rasgos sémicos compartidos son necesarios para el establecimiento de una identidad, los rasgos no comunes son también imprescindibles para la construcción de una imagen original. El sentido metafórico consistiría entonces en poder percibir a partir de ahora una granada en cada herida y una herida en cada granada abierta.

La misma estructura silogística que Purcell descubre en el ejemplo de Quintiliano, es la que podemos reconstruir ahora a partir de la metáfora que acabamos de analizar:

Una *granada* (A) es *roja* (B).

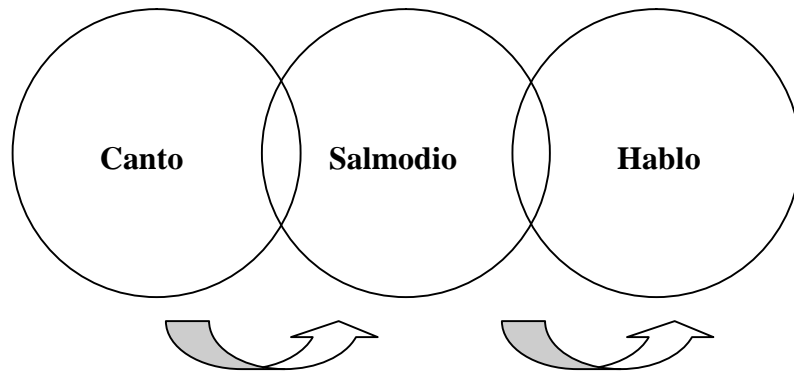
Roja (B) es una *herida* (C).

Por lo tanto: una *granada* (A) es una *herida* (C).

³⁰ Retomo aquí las observaciones que, sobre las nociones de “grado dado” y “grado construido” del Grupo μ , hace Luz Aurora PIMENTEL, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press, 1990, pp. 13 y ss.

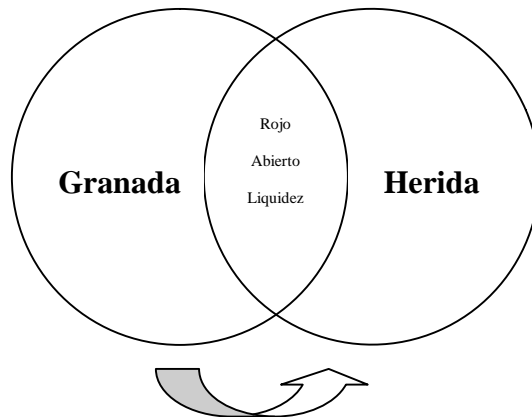
³¹ PIMENTEL, 14. Traducción mía.

La relación semántica entre los términos transpuestos (granada-herida) resulta aquí, no obstante, más evidente e inmediata que en el ejemplo anterior. Esto se debe a que (B) designa aquí una zona de intersección sémica mucho más amplia que no se limita a /rojo/, tal como he mostrado en el esquema silogístico, lo que hace que la relación entre “granada” y “herida” sea mucho más directa que la que suponen “cantar” y “hablar”. Se trata, pues, de una diferencia de grados y en esto parece radicar lo específico de la metalepsis según la entiende Quintiliano. Ella implica la transición *de un tropo a otro*, mientras que la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la catacrexis, la antonomasia y la onomatopeya, si bien suponen del mismo modo una transición, ésta se realiza en ellas únicamente *de un término a otro*.



La metalepsis es un *salto*, pero un salto de segundo grado que nos lleva de un tropo a otro; a una figura de la figura. Sólo podemos llegar a *convencernos* de la sinonimia entre “canto” y “hablo” si somos capaces de deducir el término medio que tienen en común y de reconstruir el recorrido que ese doble salto propone. De hecho, más que al silogismo, la

metalepsis parece remitirnos a una forma particular de él: el *entimema*, cuya especificidad radica en el carácter elíptico de su articulación. El entimema, nos recuerda Barthes, “es un silogismo incompleto, [...] un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incontestable”.³² Tal supresión no obedece a una degradación, sino al propósito de dejar al espectador el placer de completar el esquema. La *metalepsis* parece entonces designar más precisamente un *proceso de transición* –siempre implícito, siempre sobreentendido– entre términos o realidades no relacionadas directamente.



A diferencia de la *metalepsis*, la *metáfora* propone una relación directa y, por tanto, más fácilmente reconocible entre los términos involucrados.³³ Mientras “cantar” y “hablar” nos remiten a “salmodiar” por deducción, “herida” y “granada” nos conducen a “rojo” por implicación. Se diría, de hecho, que la serie de rasgos que garantizan la transición en la *metáfora* (y en el resto de los tropos) ha sido extraída del *interior* de los términos

³² BARTHES, 49. Conviene no perder de vista que el entimema, en tanto silogismo *retórico*, no busca la demostración sino la *persuasión*.

³³ Estoy retomando aquí el esquema con el que el Grupo μ explica el proceso de la *metáfora* en *Rhétorique générale*. Paris: Seuil, p. 107. (Points, 146).

involucrados. Por el contrario, la metalepsis apunta siempre al *exterior*, buscando el vínculo *más allá* del significado de los términos y llevando al límite, al mismo tiempo, las posibilidades de significación del lenguaje.

1.2.2 Metonimia temporal

Después de Quintiliano, el término *transsumptio* no vuelve a aparecer en tratado retórico alguno hasta el siglo XIII, pero *metalepsis* sí. Es Donato, autor del *Ars grammatica* en el siglo IV, quien nos proporciona la siguiente definición: “la metalepsis es una dicción que avanza gradualmente hacia lo que manifiesta, como en [...] ‘¿Después de un tiempo, viendo mis reinos, me asombraré de algunas espigas?’”, donde *espigas* remite metonímicamente a *cosechas* que, a su vez, evoca el paso de los *años*, también por metonimia.³⁴ Tenemos una vez más aquí el *salto doble*, el recorrido de un término (espigas) a otro (años) por medio de un intermediario que, por su parte, es figura ya de ambos (cosechas). Lo que se ve enseguida en esta operación es que, como Quintiliano, Donato enfatiza el hecho de que sin término medio no hay metalepsis, pues lo específico de ella es que nos conduce *gradualmente* hacia un nuevo significado. Una vez que el espectador ha realizado la operación de completar el recorrido por deducción del término medio, el esquema silogístico puede ser completado: “Las *espigas* (A) remiten a las *cosechas* (B). Las *cosechas* (B) remiten al paso de los *años* (C). Por lo tanto, las *espigas* (A) remiten al paso de los *años* (C).

³⁴ DONATO, *Ars grammatica*, citado por Juan CASAS RIGAL, “Cinco conceptos retóricos oscuros en las gramáticas de Antonio de Nebrija”, en Ángel ABUÍN GONZÁLEZ, Juan CASAS RIGALL y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, eds., *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela: Universidad, 2001, p. 134.

El uso del adjetivo “gradual” en Donato sugiere ya una sucesividad de la metalepsis que va a ser aprovechada por la primera retórica medieval –que es una retórica cristianizada– para restringir su significado. Con Isidoro de Sevilla en el año 621, la metalepsis deja de designar por primera vez *cualquier tipo* de gradación o transposición para convertirse en el tropo específico de las transferencias temporales. De ser un *tropo master* (aunque no de un modo manifiesto todavía), la metalepsis pasará a constituir simplemente una especie de metonimia: “un tropo por el que el consiguiente se toma del antecedente”.³⁵ Esta definición va a ser completada y consagrada por Beda el Venerable cien años después: “la metalepsis es una dicción que procede paso por paso hacia lo que quiere expresar, yendo de lo que precede hacia lo que sigue, como en: ‘comerás los trabajos de tus manos’”.³⁶ Ese “paso por paso”, por cierto, no es la “gradualidad” a la que se refería Donato en su definición. Es claro en este ejemplo que “trabajos” aparece como antecedente en lugar de “frutos” y que la relación entre los dos, a decir verdad, ya no requiere de un término medio para ser legible.

Esta delimitación semántica producida en el ámbito de la retórica cristianizada es de un profundo alcance pues, con ella, la metalepsis pierde su estructura silogística y, en consecuencia, sus dimensiones discursivas, dejando de ser así un recurso del razonamiento, de la invención. La concepción metonímica y estrictamente ornamental de la metalepsis es la que persistirá en lo sucesivo con el desplazamiento de la Retórica por parte de la Gramática durante el periodo medieval. Sin embargo, el triunfo definitivo de la Lógica

³⁵ Isidoro DE SEVILLA, *Etimologías I*, 37, 7, trad. de José OROZ RETA y Manuel A. MARCOS CASQUERO. Madrid: Católica, 1982. (Biblioteca de Autores Cristianos). Esta importante restricción semántica del término tiene que ver con el afán de especialización que caracterizó a la retórica medieval y de la cual Isidoro de Sevilla es un ejemplo puntual pues, con él, el vocablo latino *translatio* pasará a designar exclusivamente el estado de causa, en tanto que el uso de “metalepsis” se restringirá al tropo en el ámbito de la poética. El equivalente de la metalepsis en la tipología cristiana es la “alegoría”.

³⁶ BEDA, *De schematis et tropis* II, 2, 3, citado por CASAS RIGALL, 136.

sobre esas dos disciplinas en los últimos siglos del medioevo va a significar para nuestro tropo el retorno a una estructura silogística que ya era posible entrever en la obra de Quintiliano. Con los autores de las *artes poéticas*, que retoman el término *transsumptio*, la metalepsis volverá a ser de manera cada vez más explícita “el *razonamiento* para los cambios tropológicos de sentido”.³⁷

1.2.3 Silogismo: la metalepsis como tropo master

Matheus de Vendôme, autor del *Ars versificatoria* (1175), la más temprana de las artes poéticas medievales, identifica la metalepsis con el *clímax*, definiéndola como “el procedimiento gradual de cláusulas. Es el avance de tal manera que la expresión final de la cláusula previa se convierte en el ujier de la siguiente”. El autor ilustra su definición con un pasaje de las *Bucólicas* de Virgilio: “la feroz leona persigue al lobo, el lobo persigue a la cabra. La juguetona cabra, al trébol floreciente”.³⁸

La metalepsis, como puede observarse, es aquí un procedimiento que atraviesa de manera explícita *todo el discurso* y cuyo efecto de expectación creciente llevada hasta el final es absolutamente dependiente del recorrido textual. La misma estructura lógica que antes deducíamos de Quintiliano podemos extraer ahora del ejemplo de Vendôme, aunque esta vez con un término medio doble (B y C):

La leona (A) persigue al lobo (B).

El lobo (B) persigue a la cabra (C).

La cabra (C) persigue al trébol (D).

Por lo tanto, la leona (A) persigue a la cabra (C).

³⁷ PURCELL, 397. Traducción y cursivas mías.

³⁸ Matheus DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, citado por PURCELL, 374.

Por lo tanto, la leona (A) persigue al trébol (D).

Por lo tanto, el lobo (B) persigue al trébol (D).

Lo que tenemos aquí es un esquema silogístico, aunque no propiamente entimemático, pues el término intermedio esta vez aparece explícito en el texto. La única diferencia entre silogismo y entimema consistiría en que el primero actualiza lo que en el segundo es sólo virtualidad; en ambos, no obstante, podemos reconocer una y la misma estructura. Tal estructura es la que nos puede permitir decir ahora, de modo abreviado, que “la cabra es el trébol del lobo” o, de una forma más simple, que “el lobo persigue tréboles”, con lo que estaríamos de nueva cuenta frente al esquema sintético, incompleto, del entimema –y de la metalepsis, por lo tanto.

Las observaciones que acabo de hacer muestran que, con el tratado de Vendôme, la metalepsis manifiesta en su totalidad la estructura lógica (silogismo) que sólo estaba sugerida en Quintiliano (entimema) y deja ser un medio de proveer relaciones *entre palabras* para convertirse en un procedimiento *discursivo*.

Otro de los autores que va a vincular la metalepsis con una retórica del razonamiento más que con una retórica del ornato es Geoffrey de Vinsauf, autor de *Poetria nova* (1213). Ahí el término *transsumptio* se refiere a un método de conectar palabras por uso figurativo. Así, “alcanzamos una *transsumptio* cuando una palabra o expresión es utilizada para proveer el vínculo entre el término usado y el término que éste suplanta”.³⁹ La metáfora, la antonomasia, la alegoría y la onomatopeya requieren de este principio rector, por lo que van a quedar subordinadas a él en *Poetria nova*. De esta manera, en una expresión como “dientes nevados” podemos considerar que “nevados” ha sido

³⁹ PURCELL, 380. Traducción mía.

correctamente *transumido* (por metaforización, en este caso) en tanto podemos reconocer (deducir) el vínculo que une a los dos términos:

Los dientes (A) son blancos (B).

Blanca (B) es la nieve (C).

Los dientes (A) son nevados (C).

El recuento más completo de *transsumptio* lo encontramos en *Ars poética* (1215), de Gervasius de Melkley, quien parte de la premisa de que todo discurso se origina a partir de tres fuentes: la *identidad*, la *similitud* y la *contrariedad*, cada una de las cuales designa un género particular de composición. De este modo, mientras la identidad sugiere un discurso sin contradicciones, la similitud implica el uso de expresiones figurativas y la contrariedad, por su parte, tiene a la contradicción como principio organizador. Estos géneros de composición se encuentran divididos por el autor en numerosas especies y subespecies; en esta clasificación, *transsumptio* aparece como una división del género de similitud, designando “el traslado de una palabra desde su propia significación a otra por medio de una similitud que permanece entre ambas”.⁴⁰ Dicho traslado puede involucrar una sola palabra (*transsumptio dictionis*), lo que ocurre cuando en lugar de decir “un hombre fuerte” decimos “un Aquiles”, o una oración completa (*transsumptio orationis*), cuando tenemos “lava ladrillos” en lugar de “hace un esfuerzo inútil”.

Los numerosos ejemplos que ofrece Gervasius de Melkley para ilustrar sus observaciones ponen de manifiesto que el término *transsumptio* designa, dentro de su tratado, cualquier transferencia de sentido, convirtiéndose así en el principio organizador de todos los tropos (metáfora, alegoría, metonimia, catacrexis, sinécdoque y antonomasia).

⁴⁰ PURCELL, 384.

Como sucede con Geoffrey de Vinsauf, el modo de razonamiento que está detrás de *transsumptio* en *Ars poética* es el silogismo.

De arte prosayca, metrica, et rítmica (1229), de John de Garland, hace de *transsumptio* una categoría de la *inventio* más que del estilo. Tal como sucedía en las obras anteriores de Geoffrey de Vinsauf y Gervasius de Melkley, el término comprende aquí una construcción verbal mucho más amplia que un tropo. Es además un método de clarificar frases oscuras. Así, el sentido de un enunciado como “Mientras vuelvo a los versos la hora movediza continúa, mientras escribo en metro, el Sena corre repleto de peces” puede considerarse impreciso en tanto el verbo “correr” sólo puede aplicarse estrictamente a seres que tienen pies. Parece claro, sin embargo, que dicho término está siendo utilizado aquí en su sentido más general de movimiento, lo que quiere decir entonces que la expresión “el Sena corre” aparece en lugar de “el Sena se mueve”. Si tal transposición ha sido posible es sólo por el rasgo común existente entre “correr” y “mover”, que es el desplazamiento.

Un río (A) corre (B).

Correr (B) es mover (C).

Por lo tanto: Un río (A) se mueve (C).

La puesta al desnudo de la relación directa entre B y C desvanece la ambigüedad de la frase. La metalepsis se constituye así como el argumento implícito (“correr es mover”) que hace válida la *estructuración del discurso* en la superficie (“un río corre”). *Inventio* y *elocutio* van de la mano aquí, la primera actuando a un nivel profundo del discurso, la segunda a nivel del estilo, de lo evidente.

Aun cuando las obras a las que me he referido dan cuenta ya de una concepción lógica de *transsumptio*, su uso todavía continúa siendo exclusivo del ámbito de la poética. Es Pedro de España en su *Tractatus* o *Summa logicales* (1230) quien por primera vez va a

relacionar abierta y directamente el término con la argumentación, aunque ya no desde una perspectiva retórica sino *dialéctica*, al definirlo como un *locus lógico*.⁴¹ Así, Pedro de España sostiene que una *transsumptio* se produce cuando una expresión mejor conocida (o más general) es tomada en lugar de una menos conocida (o particular). Por ejemplo: “los hombres sabios no envidian” (*transsumptio*) en lugar de “los filósofos no envidian”. Si es cierto que la metalepsis corresponde al término medio de un silogismo, es la premisa mayor la que debe completar el esquema esta vez:

Los filósofos (A) son hombres sabios (B).

Los hombres sabios (B) no envidian (C).

Por lo tanto, los filósofos (A) no envidian (C)

Con la *Summa logicae*, el método de demostración silogística, que hasta cierto punto había permanecido velado con los autores de las artes poéticas, va a ser confirmado, convirtiéndose en “la llave de la comprensión” y pasando a ocupar el plano principal del discurso argumentativo, aunque con fines exclusivamente pragmáticos.⁴²

Las definiciones más relevantes de nuestra figura una vez transcurrido el Renacimiento serán recogidas por *Les Tropes* (1729), de César Dumarsais, y por *Figures du discours* (1827), de Pierre Fontanier. Mientras Dumarsais la define como “una especie de metonimia, por la cual se explica lo que sigue para dar a entender lo que precede; o lo que precede para dar a entender lo que sigue”, Fontanier rechazará cualquier identificación con la metonimia debido a que, desde su punto de vista, el cambio de sentido operado por

⁴¹ Este cambio de enfoque, que va a consolidarse durante el Renacimiento, implica una transformación sensible para el tropo pues, a diferencia de la retórica, que se interesa por la *estructuración del discurso* (el signo), la dialéctica apunta hacia la *demostración empírica* (la referencia). Esto quiere decir que, de ser un fin en sí mismo (estructura y forma, inventio y elocutio), la metalepsis será convertida en un medio para la constatación de un hecho de la realidad. De ahí en adelante, el término dejará de pertenecer al ámbito de la retórica y será absorbido por la lógica.

⁴² PURCELL, 401.

la metalepsis no pone en juego una palabra, sino toda una proposición.⁴³ Esta definición, como veremos, abrirá de nueva cuenta la posibilidad a la metalepsis de constituirse en una estrategia o estructura capaz de poner en juego la significación de todo el discurso.

Aunque diversamente entendida y aplicada desde el tratado de Quintiliano, la concepción tropológica de la metalepsis presenta rasgos que pueden permitirnos vincularla ahora con el procedimiento narrativo, tal como hicimos en el apartado anterior respecto a la doctrina de los estados de causa. Entendida como *tropo* o como *procedimiento narrativo*, la metalepsis pone de manifiesto entonces:

1) un *proceso de transición* (de un término a otro, de un nivel narrativo a otro) y *duplicación* (de tropos o niveles narrativos);

2) una *aproximación* entre dos elementos (términos, figuras, niveles narrativos o realidades) entre los cuales no hay una relación lógica directa;

3) una *estructura entimemática* en la cual ella es la proposición que el receptor debe inferir o restaurar para acceder a su legibilidad;

4) una *figura límite*, que va siempre más allá de las fronteras, forzando la comprensión –y muchas veces la paciencia– del receptor;

5) una estrategia de *síntesis* o *compresión* de elementos (figuras, niveles narrativos) entre los cuales no parece haber una relación lógica o directa;

6) una puesta en juego de las posibilidades de significación del lenguaje.

El poder peculiar de la metalepsis, tal como ha sido entendida desde Quintiliano hasta la consolidación de las artes poéticas, reside en que ella realiza una serie de pasos en el terreno de lo invisible, de lo implícito, dejando así la compleción de su sentido a la imaginación y la inteligencia del receptor. Se trata de una figura que, en efecto, sólo es

⁴³ César DUMARSAIS, *Traité des Tropes*. Paris: Nouveau Commerce, 1977, p. 104. Traducción mía.

imperfecta a nivel del lenguaje, a nivel de la manifestación. Es por eso también que, con esta figura, nunca podemos tener la certeza de cómo hemos llegado al lugar en el que nos encontramos.

1.3 LA METALEPSIS COMO ESTRATEGIA ENUNCIATIVA Y REFERENCIAL

Situada en el ámbito de una retórica moderna que ha cedido todo el protagonismo a figuras como la metáfora, la sinécdoque o la metonimia (según puede constatarse en los trabajos de Roman Jakobson y del Grupo μ), la metalepsis ha vuelto a oscilar entre una diversidad de acepciones que ponen de manifiesto una doble tradición.⁴⁴

La primera de estas tradiciones procede de César Dumarsais y sitúa la metalepsis como una figura de palabras, una variedad de metonimia que reposa sobre una relación cronológica en la cual se expresa el antecedente para dar a entender el consecuente (“he vivido” por “muero”), o el consecuente para dar a entender el antecedente (“le lloramos” por “ha muerto”).

La versión más acabada y exhaustiva de este enfoque la encontramos en el trabajo de Marc Bonhomme, quien define metalepsis y sinécdoque en términos de figuras *perimetonímicas*, esto es, como casos particulares de la metonimia, pues como ésta, aquéllas introducen una relación de contigüidad. Lo que determinaría la especificidad de cada figura es la naturaleza de las relaciones que las fundan: *inclusión* (o contigüidad

⁴⁴ Gérard Genette ha llegado a sugerir incluso que la retórica habría sido objeto de una progresiva simplificación hasta quedar reducida a la metáfora. Gérard GENETTE, “La retórica restringida”, *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz DORRIOTS. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 203-222.

mereológica) para la sinécdoque, *sucesividad* (o contigüidad cronológica) para la metalepsis.⁴⁵

En este contexto, la metalepsis puede ser entendida entonces como un proceso que implica “transferencias temporales, ya sea entre los estados sucesivos de una misma entidad en un universo cognitivo [‘La *oruga alada* se posa sobre las flores’], ya sea entre entidades diferentes asociadas [‘Beber el *vino feliz*’]”.⁴⁶

El trabajo de Bonhomme es relevante en tanto hace evidente que, desplegando un juego que involucra un *antes* y un *después*, la metalepsis reorganiza tropológicamente el flujo del tiempo, ofreciéndonos una imagen dinámica del referente y poniendo de manifiesto un *potencial narrativo* que, en sentido estricto, ninguna otra figura tiene. Es claro que en la expresión “la oruga alada” se encuentra ya, aunque espectacularmente comprimido, el *relato* de la transformación de una oruga en mariposa. Podríamos decir incluso que la condición para la producción del sentido metaléptico es la realización de este *recorrido* narrativo por parte del receptor.

La segunda tradición proviene de Fontanier y sitúa la metalepsis como una figura de pensamiento cuyos principios son lo *implícito* y la *indirección enunciativa*. Se trata de una formulación indirecta que se despliega sobre una relación temporal de sucesión (una cosa es evocada a través de otra que le es anterior o posterior), o sobre una conexión lógica (un acontecimiento es evocado por medio de otro que le es accesorio). De acuerdo con Fromilhague, la metalepsis nos obliga a inferir todo un contenido proposicional a partir de

⁴⁵ Marc BONHOMME, “Un trope temporel méconnu : la métalepse”, *Le Français moderne*, núm. 55, pp. 84-104.

⁴⁶ Geneviève SALVAN, “Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse”, *Langue française*, vol. 4, núm. 160, 2008, pp. 73-87. Aquí es pertinente aclarar que, cuando se trata de nociones asociadas, la metalepsis es sólo una lectura posible (donde el recorrido narrativo involucra un antes “beber el vino” y un después “el estado de felicidad causado por el acto de beber el vino”). Desde otro punto de vista, más inmediato incluso, “beber el vino feliz” podría ser tomado como un ejemplo de hipálage.

la indirección enunciativa que plantea.⁴⁷ Una frase como “tiene tres agujeros rojos en el costado derecho” es accesoria respecto a “está muerto”, que correspondería al contenido inferido por el espectador.

Lo que dejan en claro las dos tradiciones que aquí he esbozado brevemente es que la metalepsis puede ser considerada tanto a nivel de lexema como a nivel del discurso. En ambos casos, la figura implicaría una *manipulación lógica o cronológica* de lo real y una necesidad de *inferencia*⁴⁸ a partir de una indirección enunciativa.

La acción de designar indirectamente para “dar a entender otra cosa” hace de la metalepsis una *enunciación indirecta* que reposa sobre lo implícito. Así concebida, la figura puede ser explicada no sólo desde una lógica semántica sustitutiva sino también desde una perspectiva pragmático-enunciativa. Bajo esta óptica, la metalepsis emergería como una *macroestructura* que comprometería la significación global del discurso a partir de la manipulación de las relaciones lógicas y temporales, y de un *desplazamiento del punto de vista*. Éste sería, en realidad, el rasgo que bajo una perspectiva enunciativa definiría a la metalepsis y permitiría reconciliar sus diversas acepciones.

En la metalepsis, un rasgo, un hecho o un punto de vista sobre un objeto es seleccionado en detrimento de otro que permanece virtual o implícito y con el cual mantiene una relación lógica o temporal. Esta operación de condensación (enunciativa, temporal, referencial) que el tropo despliega ha sido descrita por Geneviève Salvan en términos de “atajo” (*raccourci*). En estas condiciones, una operación de inferencia para completar el recorrido narrativo (y la estructura silogística, por tanto) se vuelve necesaria para acceder a una interpretación figural del enunciado.

⁴⁷ FROMILHAGUE, citado por SALVAN, 76 y ss.

⁴⁸ Tal parece que, a pesar de las múltiples transformaciones semánticas de las cuales ha sido objeto, la metalepsis siempre nos remite a una estructura lógica, silogística, como vía para su comprensión.

En la proposición “Martín juró que enterraría al clérigo si continuaba importunándolos”, el verbo *enterrar* no sólo designa la etapa posterior al asesinato sino que lo implica, *condensando* así todo un recorrido narrativo en prospección que va del antes (el asesinato) al después (enterrar). Esta condensación o *atajo* es el resultado de la “dilución de la espesura temporal inherente al proceso evolutivo de una noción o de la *desaparición de las fronteras entre dos entidades*”.⁴⁹ En este sentido, podríamos decir entonces que, por obra de la metalepsis, el antes y el después implicado por el binomio asesinato-entierro ha sido borrado o aligerado por el presente de la enunciación, y que incluso la frontera semántica entre “asesinar” y “enterrar” se ha desvanecido, pues “enterrar” *hace entender* (o es de cierto modo) “asesinar” en tanto lo implica en la frase.

Se trata, sin duda, de un decir desplazado en el cual un punto de vista temporal (posterior) ha sido seleccionado en detrimento de otro (anterior) que, no obstante, permanece virtual, a la espera de una operación de inferencia que sea capaz de actualizarlo. El desplazamiento lógico-temporal que la metalepsis efectúa, por otra parte, afecta también la imagen del referente, situándolo en un estado posterior al que el contexto dejaba prever.

Mediante la manipulación de los puntos de vista lógicos o temporales, la metalepsis dinamiza el discurso y proporciona una imagen condensada del referente. Así, a un decir desplazado, correspondería un punto de vista desplazado y un referente igualmente desplazado. Veremos ahora cuáles son los alcances de estas observaciones en el ámbito de la teoría narrativa.

⁴⁹ SALVAN, 79. *Cursivas más.*

1.4 METALEPSIS NARRATIVA: LA FIGURA LLEVADA AL EXTREMO

Concebida como procedimiento argumentativo, como tropo o como una estrategia que compromete el sentido global de un discurso, la metalepsis introduce una dislocación que afecta a la enunciación (como un decir indirecto), al enunciado (como un punto de vista desplazado) y al referente (como condensación). La presencia de estos rasgos, que nos aproximarían por fin a una caracterización general y homogénea de la metalepsis, no resulta del todo evidente, sin embargo, en el concepto narratológico formulado por Gérard Genette, quien utiliza el término para describir “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente”.⁵⁰

Si bien esta definición parte de una acepción secundaria de metalepsis introducida por Fontanier en su compendio de figuras retóricas, no parece ya armonizar con los distintos significados abordados a lo largo de este capítulo, sobre todo por su restricción al ámbito del relato ficcional.⁵¹ Aunque todo parece indicar que estamos ante una nueva deformación semántica del término, vamos a ver enseguida que esta contaminación o transgresión de niveles narrativos a los que hace referencia Genette no sólo engloba muchos de los fenómenos descritos por las concepciones anteriores (“dilución de fronteras”, “figuración en cadena”, “salto”, “contrasentido”, “condensación”, etcétera), sino que es también en este caso el resultado de una dislocación enunciativa, enunciva y referencial.

⁵⁰ Gérard GENETTE, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano. Madrid: Lumen, 1989, p. 290. (Palabra Crítica, 10).

⁵¹ La variedad de metalepsis considerada por Fontanier se produciría cuando un autor “es representado o se representa como productor, por sí mismo, de aquello que, en el fondo, sólo relata o describe”, tal como ocurre en la frase: “Virgilio hace morir a Dido”. Pierre FONTANIER, *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion, 1977, p. 127. Traducción mía.

Uno de los aspectos que hace memorable el breve relato “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, es el hecho de no poder captar su significado inmediatamente, por lo cual éste resulta complejo o misterioso. El texto nos presenta la historia de un hacendado que, desde la tranquilidad de su estudio, echado sobre un sillón de terciopelo verde, lee los capítulos finales de una novela. En ella, una pareja de amantes sostiene un último encuentro en “la cabaña del monte” con el objeto de “repasar” el plan de asesinato del marido. Dispuestos a cumplir con la tarea que se han propuesto, los amantes se despiden en la puerta de la cabaña. Ella sigue la senda que lleva hacia el norte; él, con un puñal entibiándole el pecho, se dirige a la casa del marido con el fin de concretar el plan. Las dos historias que el relato articula (la del hacendado que lee, la de la novela leída), una subordinada a otra, se encuentran narradas por una voz en tercera persona, ajena a los acontecimientos que en ellas tienen lugar. Nada anormal parece haber ocurrido en el desarrollo del relato hasta aquí, pero cerca del desenlace, cuando el amante ha llegado por fin a la casa donde se encuentra el marido, las dos historias articuladas en el relato pierden su autonomía:

Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces *el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.*⁵²

La contigüidad sintáctica de elementos que hasta este momento habíamos percibido como parte de realidades distintas (“el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón...”) indica que los espacios se han fusionado y que el personaje de la novela leída ha penetrado en el universo de su lector con el propósito de asesinarlo. He aquí el tipo de intrusión al que Genette denomina metalepsis. Dicha transgresión, sin embargo, es una

⁵² Julio CORTÁZAR, “Continuidad de los parques”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, p. 393.

operación que el relato nunca reconoce de manera explícita y a la cual sólo podemos llegar por deducción. Esto quiere decir que la metalepsis en su sentido narratológico es también el resultado de una enunciación indirecta, del desplazamiento de un punto de vista y de una referencia condensada por alusión. Así, cuando el narrador nos da cuenta de “el puñal en la mano” y “la cabeza del hombre en el sillón” nos está diciendo también, aunque de modo oblicuo, que el amante se encuentra a espaldas de su lector y que está a punto de quitarle la vida.

La ausencia de verbos en la frase que he subrayado pone de manifiesto que una acción ha sido escamoteada ahí por el narrador. Tal omisión es consecuencia de una manipulación del punto de vista: de una perspectiva anclada predominantemente en el personaje-lector hasta el final del primer párrafo, hemos pasado a una focalización centrada en el personaje de la novela leída. El hecho de que no volvamos a saber de la mujer una vez que se ha separado del amante y que toda la información en lo sucesivo esté relacionada con los movimientos de este último en el interior de la casa (la referencia al hacendado mediante la expresión “la cabeza del hombre”; la mención al “respaldo” del sillón verde) hacen evidente que un cambio en la perspectiva ha tenido lugar.

La imposibilidad de otorgar un sentido lógico a la historia narrada hace que el relato tenga un efecto perturbador sobre nosotros que nos obliga a reevaluar lo leído con el fin de otorgarle una resignificación. Una lectura en retrospectiva deja ver enseguida que esa transgresión con la que el relato culmina no es sino la cristalización de un proceso que atraviesa la totalidad del discurso. La metalepsis es también aquí una figura que procede por grados hacia su objetivo:

Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante *posibilidad de intrusiones* [...] se puso a leer otro capítulo. [...] *la ilusión novelesca lo ganó* casi en seguida. [...] Palabra a palabra,

absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, *dejándose ir* hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, *fue testigo* del último encuentro en la cabaña del monte.

Hay en este pasaje ciertos términos o construcciones (marcados con cursivas) que, al mismo tiempo que aluden al poder de seducción que la lectura ejerce sobre el personaje-lector (metafóricamente “atrapado” por la trama de la novela), parecen estar programados para anunciar o *prefigurar* la intrusión del amante en el universo del hacendado. La secuencia resulta significativa por la conexión que ahora nos permite establecer con el desenlace. Se trata, desde luego, de una conexión que ya no es directa o secuencial sino *metafórica*; por esta razón, “el movimiento de lectura ha de realizarse *a saltos*, en busca de semejanzas, condensando las secuencias narrativas que se vuelven significativas en virtud de alguna asociación”.⁵³ Tanto el pasaje citado como la transgresión con la que concluye el relato pueden leerse entonces como figuras (metáfora en el primer caso, metalepsis en el segundo), de las cuales la segunda concreta o *literaliza* lo que sólo era promesa en la primera.⁵⁴ El paso de una a otra sólo puede ser asegurado por un espacio continuo que es la mente del receptor. En estas condiciones, podríamos decir con Brian Cummings que la metalepsis “es una metáfora que ha ido demasiado lejos [del principio al final del relato y de la enunciación al enunciado, en nuestro caso], que es descabellada y que necesita volver dentro de los límites del sentido”.⁵⁵

⁵³ Luz Aurora PIMENTEL, “Narración metafórica”, Helena BERISTÁIN y Gerardo RAMÍREZ VIDAL, eds., *Los ejes de la retórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005, p. 326. (Bitácora de Retórica, 20).

⁵⁴ Esto nos recuerda la noción de metalepsis como figura diacrónica que John Hollander expone en *The figure of echo*. Ahí el autor utiliza el término para referirse a aquellas figuras literarias que *víajarían a través del tiempo* (del tiempo del relato, en nuestro caso) y se repetirían en otras obras literarias. John HOLLANDER, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*. California: University of California Press, 1981.

⁵⁵ CUMMINGS, Brian, “Metalepsis: the boundaries of metaphor”, en Sylvia ADAMSON, Gavin ALEXANDER y Katrin ETENHUBER, eds., *Renaissance Figures of Speech*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 231.

CAPÍTULO 2

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA METALEPSIS NARRATIVA

2.1 METALEPSIS *VERSUS* METAFICCIÓN

La incorporación de la metalepsis al ámbito de la narratología no ha resultado especialmente fecunda para el análisis formal del relato literario. A pesar de la precisión semántica que le ha otorgado el modelo genettiano y del refinamiento tipológico del que ha sido objeto en años recientes, los estudios literarios han continuado privilegiando la noción de *metaficción* acuñada en el ámbito de la teoría anglosajona en 1970 por el crítico William H. Gass.¹

En comparación con la metalepsis, no obstante, la metaficción parece abarcar un espectro mucho más amplio de obras literarias, lo cual la convierte en un concepto más general, aunque no necesariamente más productivo para el análisis de ciertas estrategias de

¹William H. GASS, *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1970, p. 25.

representación narrativa.² Así, mientras la noción de metalepsis opera a nivel de lo *intratextual*, de la comunicación entre niveles narrativos en el interior de un texto, la metaficción se ocupa de lo *inter* y *extratextual*, es decir, de las relaciones que determinadas obras literarias mantienen entre sí y con su contexto. Los aportes más interesantes de la teoría metaficcional en este sentido tienen que ver con el papel que juegan las ficciones en nuestra vida cotidiana y con el tipo de relaciones que la literatura plantea entre ficción y realidad.

Todo parece indicar entonces que no estamos ante enfoques distintos sobre un mismo fenómeno literario, sino ante fenómenos diferentes aunque relacionados. Las reflexiones de Patricia Waugh en una obra ya clásica sobre la metaficción pueden resultar útiles para enfatizar este deslinde:

La *metaficción* es un término que se da a la escritura ficcional que autoconsciente y sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artificio para plantear interrogantes sobre la problemática relación entre ficción y realidad. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales obras no sólo examinan las principales estructuras de la ficción narrativa, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción.³

A contracorriente de aquellas obras que, de manera constitutiva, mantienen velada no sólo su condición de ficción sino también el proceso de construcción que les ha dado lugar, los relatos metaficcionales plantean, mediante procedimientos de la más diversa naturaleza, un desnudamiento explícito y sistemático de su carácter ficcional, induciendo así a los lectores a reflexionar sobre ellos en términos de su “artificialidad”.

² Para un teórico como Robert Spire, sin embargo, metalepsis y metaficción son términos absolutamente intercambiables: “lo metaficcional tiene lugar cuando un miembro de un mundo [autor, personaje o lector] viola el mundo de otro”, Robert SPIRES, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Kentucky: Lexington, 1984, p. 15. Traducción mía.

³ Patricia WAUGH, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: New Accents, 1984, p. 2. Traducción mía.

La ficcionalización y exhibición de las diversas estrategias implicadas en el proceso de creación literaria constituirían, en sentido estricto, los únicos rasgos constantes de la noción de metaficción, según se desprende de algunos de los trabajos teóricos más relevantes sobre el tema. Otros aspectos frecuentemente asociados con este tipo de literatura, como son la autoconsciencia o la hipertextualidad, no bastarían, por tanto, para determinar la identidad metaficcional de un texto. Sobre este punto, Linda Hutcheon ha observado que hay formas encubiertas de la metaficción que, si bien son autorreferenciales, no son autoconscientes. Un relato policial en el que el detective razona que hay acontecimientos que ocurren en las “historias de detectives” pero no en la vida real (de ese relato, al menos) podría inscribirse dentro de esta categoría.⁴ En cuanto a la hipertextualidad, aunque es evidente que una parte importante de obras metaficcionales se apoya en técnicas como la parodia o el pastiche, no parece ser decisiva para novelas como *En nadar dos pájaros*, de Flann O’Brien, o *El cuaderno dorado*, de Doris Lessing, donde lo metaficcional está dado de manera fundamental por el tópico de la escritura que ambas abordan. Para un teórico como Francisco G. Orejas, por otra parte, el carácter hipertextual de una metaficción tiene que ver no solamente con las relaciones que entabla con un texto anterior sino especialmente con el hecho de que la obra se vuelve sobre sí misma, de manera que el contenido remite al proceso de creación de dicha obra. El enunciado puede verse entonces como el hipertexto de la enunciación, que a su vez se convierte en el hipotexto. Me parece de todas formas que, en este sentido, lo más adecuado sería hablar de autotextualidad.⁵

⁴ Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 31.

⁵ Francisco G. OREJAS, *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid: Arco, 2003, p. 95. (Perspectivas).

El hecho de que la metalepsis tienda a compartir con la metaficción aspectos como la autoconsciencia o la autorreferencialidad explica hasta cierto punto la identidad que algunos teóricos como Robert Spire o Liviu Lutas han llegado a establecer entre ambos conceptos, así como la aseveración de que toda metalepsis es metaficcional.⁶

Es necesario observar en este sentido que si bien la metalepsis suele romper la ilusión realista de un texto literario, ello no siempre nos deja frente a una obra autoconsciente o autorreflexiva, al menos no en el grado de explicitación y amplitud que requiere un relato para ser considerado metaficcional.⁷ De hecho, la autoconsciencia y la autorreferencialidad sólo aparecen en segundo grado en textos narrativos que son metalépticos y que no tienen a la literatura como tema. Una obra literaria que tiene a la literatura misma como su objeto y exhibe *explícitamente* esa condición es, por ello, metaficcional. Tal afirmación no puede hacerse en relación con la metalepsis, que si bien tiende a llamar nuestra atención sobre el proceso de textualización de un relato, no siempre lo hace de manera abierta o sistemática: se trata más bien de un rasgo inherente a su propia naturaleza.

La metaficción, por otro lado, puede construir una ilusión y, al mismo tiempo, ofrecer de manera ostentosa un tratado del proceso de creación de esa ilusión. Creación y crítica aparecen entonces como recursos frecuentes de la metaficción. La metalepsis, por su parte, no es indiferente al comentario metatextual, pero no requiere de él para su aparición.

⁶ A este punto de vista se adhieren teóricos españoles como Catalina QUESADA GÓMEZ, en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco, 2009. (Perspectivas) y Domingo RÓDENAS DE MOYA, en *Metaficción y autorreferencia en la novela española de vanguardia*, citado por Francisco G. OREJAS, p. 125.

⁷ Me parece que esto resulta claro en relatos como “Orientación de los gatos” y “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, donde la metalepsis tiende a reforzar el carácter fantástico de los mismos antes que su proceso de textualización. Habría así relatos metalépticos que no necesariamente serían metaficcionales, o al menos no en primer grado.

El comentario crítico sería sólo uno de los múltiples procedimientos a los cuales puede recurrir un relato para llamar la atención sobre su carácter ficcional. Junto a él aparecerían otros como la parodia, capaz de dotar a un texto de una dimensión hipertextual; la digresión prolongada, que interrumpe el hilo narrativo subrayando la artificialidad del relato; la metanarración, que dirige nuestra mirada al acto de narrar (cfr. “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, donde el narrador expresa su imposibilidad de contar la historia); los relatos intercalados o en segundo grado, la *mise en abyme*, etcétera. La sola presencia de tales estrategias en una obra literaria, sin embargo, no es una garantía de su condición metaficcional.

Otro aspecto que está en el corazón de la literatura metaficcional y que he mencionado de paso es el de las relaciones entre ficción y realidad. La idea de que la realidad o la historia son provisionales y que no hay verdades eternas sino sólo una serie de artificios o estructuras no permanentes suele ser una constante en este tipo de textos. Esta preocupación vincula la metaficción con una época histórica determinada, que es la del posmodernismo, y constituye también una de las razones por las cuales Patricia Waugh la ha considerado una *tendencia* literaria contemporánea antes que un conjunto de procedimientos o técnicas narrativas específicas:

La metaficción no es tanto un subgénero de la novela como una tendencia *dentro* de la novela que opera mediante la exageración rigurosa de las tensiones y oposiciones inherentes a todas las novelas: de marco y de ruptura del marco, de la técnica y la contratécnica, de la construcción y deconstrucción de la ilusión⁸.

La especificidad de la noción de metaficción está dada por factores de naturaleza *temática* más que formal, a saber: la literatura y la exhibición de su proceso de creación. Bajo esta premisa, la teoría metaficcional se ha interesado más por el estudio de los aspectos

⁸ WAUGH, 9. Traducción mía.

filosóficos, ontológicos o ideológicos que plantean tales obras literarias que por la descripción de sus modalidades o procedimientos característicos de configuración.⁹

Esta preeminencia del tema y de los factores extratextuales podría explicar las múltiples y, en apariencia, irresolubles dificultades que enfrenta la teoría cuando trata de delimitar la amplia gama de estrategias metaficcionales, así como la continua imprecisión e inconsistencia que caracteriza a muchas de sus tipologías planteadas, pues si bien todos los relatos metaficcionales comparten las constantes ya señaladas, las múltiples maneras en que cada uno las concreta hace problemática muchas veces la posibilidad de una clasificación coherente. Así, ciertos teóricos de la metaficción han distinguido entre “novela auto-engendada”, “relato especular”, “antinovela”, “sobreficción” (*surfiction*) y “novela introvertida”, por mencionar algunas de las categorías metafictivas más frecuentes. Todos esos términos implicarían un relato que reflexiona sobre su condición de lenguaje y artificio, pero cada uno trasladaría esa reflexión a un aspecto distinto de la obra. Así, una novela auto-engendada, por ejemplo, pondría el acento en el desarrollo del narrador al plantear “una narración generalmente en primera persona, sobre el desarrollo de un personaje hasta un punto en el cual dicho personaje es capaz de iniciar y escribir la novela que acabamos de leer”.¹⁰ Por su parte, la sobreficción resultaría útil para definir todos aquellos relatos en los cuales nos enfrentamos a la intrusión del narrador en la historia narrada.¹¹ Es precisamente en la operatividad de sus categorías y clasificaciones donde la teoría metaficcional falla, pues se ve enseguida que una novela como *Los monederos falsos*, de André Gide, podría ser auto-engendada y sobreficcional a la vez.

⁹ Esto se explica en gran medida por la influencia notable que los estudios culturales han ejercido sobre la teoría literaria anglosajona.

¹⁰ Steven G. KELLMAN, “The fiction of Self-Begetting”, *Modern Language Notes*, XCI, 6, 1976, p. 1245.

¹¹ Raymond FEDERMAN, ed., *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, 2a. ed., Chicago: Swallow Press, 1981, p. 23.

Este vacío tipológico de la teoría metaficcional, según sostiene Liviu Lutas, habría sido colmado por los estudios sobre la metalepsis, lo cuales han llegado en años recientes al establecimiento de taxonomías muy detalladas de las distintas formas de realización de este procedimiento.¹² Parece claro, no obstante, que bajo la noción de metaficción sólo es posible agrupar un conjunto de obras que se adhieren a un determinado tipo de escritura y no una serie de procedimientos narrativos específicos. En este sentido, habría entonces que insistir en la metaficción como una tendencia, un tipo de escritura que sólo puede producirse en el contexto de la ficción, y en la metalepsis como *una* de las posibles *estrategias* de materialización de esa tendencia.

En todas sus variedades, la metalepsis plantea una *fractura* o *contaminación* de los niveles lógicos o narrativos que conforman un relato literario. La precisión de este rasgo, vinculado más a una cuestión de forma que de contenido (y más estable por esa razón), ha permitido a la teoría llegar a clasificaciones cada vez más exhaustivas de los diferentes tipos del procedimiento. Dichas clasificaciones, sin embargo, no han logrado adquirir todavía un uso generalizado dentro de los estudios literarios, muy probablemente debido a su diversidad y a la de los criterios que las rigen, lo cual muchas veces tiende a hacer compleja su operatividad.

Los siguientes apartados de este capítulo tienen el propósito de ofrecer una revisión crítica de las principales tipologías del procedimiento elaboradas por algunos teóricos a partir de la vía narratológica abierta por Genette. Con dicho recuento pretendo no sólo analizar lo que, a mi entender, son algunos de los aciertos y problemáticas más evidentes de tales taxonomías en relación con el análisis literario, sino también plantear la posibilidad de

¹² Liviu LUTAS, “Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau”, *Moderna Språk*, vol. 103, núm. 2, 2009. [<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernsprak/issue/view/43>], (07 de octubre de 2010).

una clasificación más simple que, no obstante, sea capaz de dar cuenta de las diversas posibilidades de realización de la metalepsis en el discurso narrativo y de convertirse en un modelo de análisis para el corpus de esta investigación.

2.2 LA METALEPSIS COMO TRAYECTORIA ASCENDENTE O DESCENDENTE

Luego de haber dotado al término de un sentido narratológico específico en *Figuras III*, Gérard Genette dedicó un volumen completo a profundizar en el potencial transgresivo de la metalepsis, observando que, como estrategia discursiva, ésta puede extenderse de la simple *figura* a la *ficción*. Una frase como “Homero hirió a Venus con una flecha humana” se resiste a una lectura literal ya que, por ser Venus personaje y Homero autor, sus niveles ontológicos son incompatibles. Por esta razón, asumimos que el acto de herir no puede ser sino figurado y lo que leemos entonces es que “Homero *narró* el acto en que Venus fue herida con una flecha”. Tomado al pie de la letra, sin embargo, el enunciado querría decir que Homero ha penetrado efectivamente en la diégesis de su relato para herir a Venus, con lo cual estaríamos frente a un relato ficcional de carácter fantástico.¹³ Al asumir la frase como un acontecimiento efectivamente sucedido (la herida de Venus a manos de Homero), la figura se diluye para abrir paso a la ficción. De este modo, mientras en el primer caso es posible afirmar que se trata de una *metalepsis figural*, esto es, de un tropo, en el sentido que le ha otorgado la retórica clásica, en el segundo nos enfrentamos a una *metalepsis narrativa o ficcional*.¹⁴

¹³ Para Genette, la *metalepsis ficcional* no es sino un modo agravado de la *metalepsis figural*, del mismo modo que toda ficción es una figura tomada al pie de la letra. Gérard GENETTE, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano PADILLA LÓPEZ. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 23. (Popular, 650).

¹⁴ La metalepsis figural tal como la entiende Genette se deriva de lo que Pierre Fontanier denomina “metalepsis de autor”.

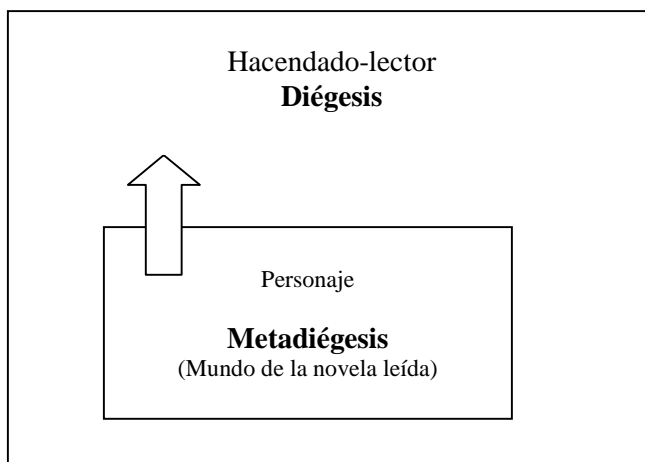
La distinción entre metalepsis figural y metalepsis narrativa, si bien esboza ya una primera consideración tipológica sobre este procedimiento, enfatiza el hecho de que sólo la segunda atañe a los relatos literarios por el hecho de implicar una transgresión efectiva. Así, mientras la metalepsis figural nos deja del lado de la retórica, la metalepsis narrativa nos lleva al terreno de la ficción. Veremos enseguida que también la metalepsis como figura puede ser un modo de socavar los niveles de representación de un relato literario.

Uno de los primeros teóricos en explorar las posibilidades de realización de la metalepsis como procedimiento exclusivamente narrativo es Frank Wagner.¹⁵ Apoyándose en la concepción genettiana de los niveles narrativos (extradiegético, diegético, metadiegético, etcétera), Wagner plantea una clasificación cuyo criterio es la sintaxis de los distintos movimientos metalépticos. Una metalepsis se define como *ascendente* entonces si la transgresión sigue una trayectoria que va de la metadiégesis a la diégesis, tal como ocurre en “Continuidad de los parques”, de Cortázar, con el deslizamiento del personaje de la novela al universo de su lector, lo que podríamos representar gráficamente así:¹⁶

¹⁵ Frank WAGNER, “Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative”, *Poétique* 130, 2002, pp. 235-253.

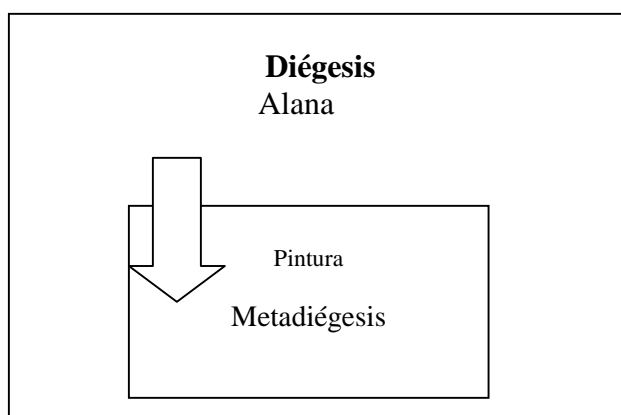
¹⁶ Julio CORTAZAR, “Continuidad de los parques”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores: 2003, pp. 393-394.

“Continuidad de los parques”



Si el movimiento producido es inverso, es decir, de la diégesis a la metadiégesis, la metalepsis es *descendente*. Es el caso de relatos como “Orientación de los gatos”, también de Julio Cortázar, donde Alana –el personaje central– franquea su espacio narrativo (la diégesis) para habitar el mundo de una pintura (la metadiégesis):¹⁷

“Orientación de los gatos”



¹⁷Julio CORTAZAR, “Orientación de los gatos”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, pp. 881-884.

El esquema de Wagner es en realidad una puntualización de los desplazamientos que ya Genette había previsto en su definición inicial de metalepsis (“toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético, o de los personajes diegéticos en un universo metadieético, o *inversamente*”). Como su propósito es mostrar que la metalepsis, en cualquiera de sus modalidades, tiene la función de disipar la ilusión realista de un relato, Wagner no profundiza en ese tipo de intrusiones verbales en las cuales un narrador extradiegético interfiere en su mundo narrado, pues observa que éstas sólo son significativas para la totalidad del relato si se producen en él de una manera precisa y en distintos momentos de su desarrollo. Más determinantes para el sentido del texto parecen entonces la ubicación y la frecuencia de la metalepsis en la trama que la trayectoria –ascendente o descendente– sobre la cual Wagner funda su distinción.¹⁸

Como puede observarse, la propuesta de Wagner simplifica las modalidades de la metalepsis al punto de soslayar aspectos que resultan determinantes para la configuración del sentido de un relato literario. Wagner no advierte que sus categorías sólo contemplan la posibilidad de una transgresión a nivel de la historia, en la cual sólo dos factores entrarían en juego: las dimensiones espacio-temporales de la diégesis y la metadiégesis, así como los estatutos ontológicos de los personajes. Aquellos casos en los cuales la voz narrativa interfiere para hacer valoraciones sobre los acontecimientos de la historia narrada, que en sentido estricto también constituyen una intrusión, no pueden ser descritos desde los presupuestos de esta clasificación.

La omisión no parece en absoluto casual si tomamos en cuenta que Wagner está interesado en instaurar una noción particular de la metalepsis que la situaría como “la parte

¹⁸ Así, por ejemplo, una metalepsis que tiene lugar al final de un relato remarca el carácter fantástico de éste, mientras que la acumulación de metalepsis dota al texto en cuestión de una naturaleza cómica.

más visible de una empresa más vasta de contestación metatextual”, es decir, como una estrategia metaficcional propia de una estética posmoderna.¹⁹ Bajo esta óptica, sólo las metalepsis que se producen a nivel de la historia, pasando a ocupar por esa razón el primer plano del relato, y aquellas que involucran el nivel del discurso, a condición de que lo hagan de una manera ostentosa e insistente (*El Quijote* o *Jacques el fatalista*, por ejemplo), pueden ser consideradas intencionales o abiertamente deliberadas y con una función contestataria. En contraste, las transgresiones de carácter verbal que tienen lugar sólo de manera esporádica dentro de un relato son para Wagner meros accidentes o descuidos de una literatura sometida a las presiones de las publicaciones periódicas y con nulas intenciones de contestación o metatextualidad, como es el caso de las novelas de folletín.

2.3 METALEPSIS EXTERIOR, METALEPSIS INTERIOR

Una propuesta más abarcadora y no más compleja que la de Frank Wagner es la elaborada por Dorrit Cohn en su breve ensayo titulado “*Métalepse et mise en abyme*”. La autora parte ahí de la distinción narratológica entre *discurso* e *historia* para explorar dos tipos de metalepsis: *exterior* e *interior*.²⁰

Una metalepsis es exterior cuando el nivel afectado en un relato es el del discurso; la transgresión involucra en estos casos tanto el universo del narrador como el de los personajes. Es el caso de pasajes ya típicos de muchas novelas –de corte realista, principalmente– en los cuales la presencia del narrador se hace palpable repentinamente en el relato:

¹⁹ WAGNER, 241.

²⁰ Dorrit COHN, “*Métalepse et Mise en abyme*”, en John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. pp. 121-130. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).

Pero como ahora nos interesa más otro asunto, *dejemos a* los Polentinos y al teniente coronel que se las compongan como puedan, y *pasemos a* examinar los manantiales históricos arriba mencionados.²¹

Lo que tenemos aquí es un narrador extra-heterodiegético que interrumpe la descripción de las acciones de los personajes a través de marcas textuales específicas (“dejemos a...”), para llamar la atención sobre el acto de narrar y, enseguida, introducir una digresión (“pasemos a...”) que, en adelante, pasará a ocupar el primer plano del relato. El uso del plural sugiere además, aunque de modo ambiguo, que el narrador incluye al lector en este desplazamiento que va del enunciado a la enunciación. Los alcances de un giro discursivo tal, sin embargo, no llegan a incidir en el sentido global del texto. Se trata, en efecto, de una *metalepsis inofensiva*, según ha señalado Cohn.²²

La *metalepsis interior*, por su parte, involucra dos niveles de la historia. De acuerdo con la teórica germana, es a esta variante que el procedimiento debe toda su audacia y espectacularidad. Ocurre siempre de manera aislada, súbita y sorprendente, como lo ilustra bien el cuento “Fin de etapa”, de Julio Cortázar, donde el personaje protagonista –una automovilista– termina incorporándose a la pintura de un museo hacia el desenlace.

Demasiado simple en apariencia, la clasificación de Dorrit Cohn tiene el mérito de ser más panorámica que la de Frank Wagner, aunque no necesariamente más exhaustiva, pues es evidente que en cada uno de los tipos de *metalepsis* señalados por la autora sería posible intercalar “grados” o “intensidades” mediante los cuales una *metalepsis exterior* o *interior* se concretaría dentro de un relato particular, produciendo efectos estéticos específicos.

²¹ Benito PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 255. *Cursivas más*.

²² Este tipo de *metalepsis* es el que Wagner concibe como “accidental”.

Es pertinente subrayar, por otra parte, que la contribución de Cohn no se limita a analizar la metalepsis como procedimiento formal de ciertas obras literarias. La autora va un poco más allá al tratar de vincular las dos modalidades de su clasificación a momentos históricos determinados y, en consecuencia, a estéticas particulares. La metalepsis exterior resulta así un recurso antiguo y típico de estéticas como las del realismo y el romanticismo. La metalepsis interior, en cambio, no contaría con un antecedente histórico, por lo que consistiría en un invento de la modernidad y en un emblema, por tanto, de posturas estéticas contemporáneas. Aunque Dorrit Cohn no profundiza más en este sentido, sus observaciones plantean la posibilidad de ir más allá de lo estrictamente formal en el estudio de la metalepsis.

2.4 METALEPSIS DE ENUNCIACIÓN, METALEPSIS DE ENUNCIADO

Las consideraciones sobre los diversos modos en que una metalepsis puede concretarse en el interior de un texto literario han llegado a un punto alto de refinamiento con el Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo. Tomando como punto de partida el concepto de *narración paradójica*, del cual la metalepsis sería sólo una de sus posibles realizaciones (junto a la silepsis, la epanalepsis y la hiperlepsis), los autores que conforman este grupo han elaborado un análisis muy detallado de las diversas estrategias y textos narrativos que podrían ser agrupados bajo dicha noción.²³

No examinaré a detalle cada una de las categorías que integran el esquema de la narración paradójica, cuya operatividad resulta a veces problemática debido a que los límites semánticos entre ellas no siempre parecen claros. Sí voy a detenerme, en cambio, en

²³ Los resultados de estas investigaciones pueden consultarse en Nina GRABE, Sabine LANG y Klaus MEYER-MINNEMANN, eds., *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

los aportes que Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann hacen sobre la metalepsis en el marco del proyecto mencionado.²⁴

Los distintos tipos de transgresión metaléptica contemplados por estos autores parten, tal como lo hace Dorrit Cohn, de una bifurcación conocida: la de enunciación y enunciado. Si todo relato literario es resultado de un proceso de enunciación (una narración) y un enunciado (una historia), entonces es posible pensar a partir de estas dos dimensiones los diversos modos en que una metalepsis puede llegar a concretarse. Schlickers y Meyer-Minnemann establecen así dos tipos fundamentales del procedimiento:

1) *metalepsis de enunciación*, que puede ser vertical (hacia arriba o hacia abajo) u horizontal, y

2) *metalepsis de enunciado*, para la cual también consideran una vertical (hacia arriba o hacia abajo) y una horizontal.

Cada una de estas posibilidades será explicada e ilustrada a continuación.

2.4.1 *Metalepsis de enunciación vertical*

Esta clase de metalepsis plantea una transgresión discursiva o verbal entre instancias que pertenecen a niveles narrativos diferentes. Como adelantaba líneas arriba, la verticalidad puede concretarse en dos direcciones: de un nivel narrativo superior a uno inferior o viceversa. La dirección de arriba hacia abajo incluye dos posibilidades: el comentario autorial del narrador, que constituye en realidad una metalepsis con efecto de extrañeza

²⁴ Las observaciones que siguen retoman la tipología que estos autores han desarrollado de manera conjunta, aunque poniéndola en práctica en artículos distintos: “Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française” y “Un procédé narratif qui ‘produit un effet de bizarrerie’: la métalepse littéraire”, que pueden consultarse en John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).

muy débil, y la intrusión del narrador extradiegético en la diégesis. Consideremos a modo de ejemplo este breve pasaje de *Los bandidos de Río Frío* (1891), de Manuel Payno:

Como estos personajes notables no volverán a figurar en las siguientes escenas y cuadros de costumbres, o figurarán muy poco, *no llevarán a mal nuestros lectores que los acompañemos hasta Puebla*, y con ello conocerán más el carácter de cada uno, del cual habían dado muestras desde que fueron asaltados por Evaristo.²⁵

Partiendo de un comentario metaficcional, en el cual habla de los personajes como seres de ficción, el narrador finge que el tiempo de la narración es también el de la historia. Esto le permite irrumpir en la diégesis de su relato para “acompañar”, junto con el lector, a Escandón, Couto y Pesado “hasta Puebla”. Desde luego, tal desplazamiento no puede ser sino figurado, pues el único medio que puede permitirle al lector seguir la pista de los personajes es la lectura y no una caminata hasta la ciudad mencionada. Tenemos así la impresión de que los acontecimientos se producen en el mismo momento en el que son narrados, y que tanto el autor-narrador como los lectores-narratarios pueden deslizarse al escenario de la historia, adquiriendo con ello la capacidad de realizar acciones tan concretas como los personajes. Se trata, no obstante, de una mera ilusión, pues el autor-narrador no deja en ningún momento de dirigirse a sus lectores-narratarios (“no llevarán a mal *nuestros lectores*”), lo cual significa que nunca abandona el yo-aquí-ahora de su enunciación. Nótese además que, a diferencia del caso de *Doña Perfecta* comentado anteriormente en el que cabía la duda, aquí la primera persona en plural utilizada por la voz narrativa no incluye al lector, se trata más bien de una suerte de plural mayestático.

Una interferencia más ostentosa del narrador sobre la historia narrada la encontramos en el siguiente pasaje de la novela *Débora*, del escritor ecuatoriano Pablo Palacio:

²⁵ Manuel PAYNO, *Los bandidos de Río Frío*, 26a. edición. México: Porrúa, 2011, p. 370. Cursivas mías.

Es por esto que eres vulgar. Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que no van como una sombra por la vida: eres teniente y nada más.²⁶

Tal como ocurría con el fragmento de *Los bandidos de Río Frío*, la voz que sostiene este pasaje es la de un autor-narrador que, no obstante, ya no se dirige aquí al “lector” sino a su propio personaje, el Teniente, a quien apela y describe en estas líneas. Al dirigirse abiertamente a su protagonista mediante el uso de la segunda persona, el autor-narrador de este relato no sólo abandona la situación comunicativa sostenida con el narratario (su yo-aquí-ahora), sino que pone de manifiesto su intromisión directa en el mundo de la historia, a la cual no podría acceder en tanto ésta se supone ya acontecida en el momento de la narración. Observemos de paso que la metalepsis consigue aquí un efecto contrario al que presentaba en *Los bandidos de Río Frío*, pues lejos de colaborar a la construcción de la ilusión narrativa, la subvierte. En el contexto de estas observaciones, podemos decir entonces que la metalepsis de enunciación vertical de arriba hacia abajo exige la presencia de un narrador extradiegético capaz de penetrar verbalmente en el universo de la historia narrada.

La metalepsis de enunciación vertical de abajo hacia arriba, por otra parte, es aquella que se produce cuando un personaje de nivel diegético o metadiegético transgrede las fronteras de su nivel narrativo para apelar a un narrador extradiegético o incluso al autor implícito de un relato. La insubordinación de entidades que dependen absolutamente de la voluntad de un autor-narrador supone, desde luego, un efecto aún más desconcertante que el de la metalepsis de enunciación vertical de arriba hacia abajo. Encontramos un procedimiento de esta naturaleza en el relato “El hombre”, de Juan Rulfo, donde el

²⁶ Pablo PALACIO, Débora, Hugo VERANI, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Equilibrista, 1996, p. 301.

perseguidor, uno de los personajes centrales de la historia, replica de manera inesperada al narrador extra-heterodieético en los primeros párrafos del texto:

Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: ‘*No el mío sino el de él*’, dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado.²⁷

La aclaración que el personaje hace al narrador resulta aún más sorprendente por el hecho de producirse en un relato que, en términos generales, presenta una forma canónica de narrar. La distancia que la voz narrativa construye refiriéndose a los personajes en tercera persona y citando sus parlamentos en estilo directo se diluye a tal punto en este pasaje que, repentinamente, nos descubrimos situados frente a una especie de diálogo en el cual el narrador adquiere la facultad de *hacerse escuchar* por su personaje, ocasionando que éste le replique. Es el personaje, instaurado en un nivel diegético aquí, quien franquea el yo-aquí-ahora de su discurso para interpelar al narrador, situado a su vez en un nivel extradiegético. ¿Qué dimensión espacio-temporal es ésta, en la que un personaje diegético puede encontrarse con su narrador extra-heterodieético? Se ve enseguida que el efecto de extrañeza contenido en este pasaje es aún mayor que el de los fragmentos hasta aquí analizados.

2.4.2 *Metalepsis de enunciación horizontal*

Este tipo de metalepsis consiste en la transgresión de la frontera entre dos o más situaciones de enunciación que se encuentran yuxtapuestas. Es el caso del relato “La señorita Cora”, de Julio Cortázar, conformado por una serie de monólogos interiores independientes entre los

²⁷ Juan RULFO, “El hombre”, *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Barcelona: RBA, 1993, p. 129. (Narrativa actual, 6). *Cursivas mías*.

cuales no media la voz de narrador extradiegético alguno. Estos monólogos provienen principalmente de tres personajes: Pablo, un adolescente enfermo de apendicitis recién hospitalizado; Cora, la enfermera de Pablo, con quien mantiene una relación conflictiva, y la madre de Pablo. Las voces de los personajes, que podemos distinguir y reconocer por sus particularidades léxicas o fraseológicas, se encuentran articuladas de tal manera por el relato que con frecuencia cada una parece responder o replicar a la precedente. En el siguiente pasaje, hablan la madre de Pablo y él mismo:

No entiendo por qué no me dejan pasar la noche en la clínica con el nene, al fin y al cabo soy su madre y el doctor De Luisi nos recomendó personalmente al director. [...] Habrá que ver si la frazada lo abriga bien al nene, voy a pedir que por las dudas le dejen otra a mano. *Pero sí, claro que me abriga, menos mal que se fueron de una vez, mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón.*²⁸

El pasaje muestra que una metalepsis de enunciación no sólo puede producirse en aquellos casos en que una voz interfiere sobre otra perteneciente a un nivel narrativo jerárquicamente inferior o superior, sino también entre enunciaciones que se encuentran al mismo nivel. Todo el efecto de extrañamiento proviene entonces del hecho de que los personajes se encuentran espacialmente separados y que, contra toda lógica, la voz de uno confirma (“Pero sí, claro que me abriga...”) lo que sólo era suposición en el discurso del otro (“Habrá que ver si la frazada lo abriga bien al nene...”). La ausencia en el texto de marcas tipográficas que pudieran indicar la transición de un monólogo a otro contribuye también a acentuar este efecto. La metalepsis supone aquí la fractura de una línea divisoria espacial previamente establecida y concebida desde un punto de vista lógico como infranqueable, además de la ruptura de una frontera de comunicación, puesto que los monólogos están representados como pensados, no hablados, lo que significa que cada

²⁸ Julio CORTÁZAR, “La señorita Cora”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, pp. 582-583. *Cursivas mías.*

personaje tiene el poder de penetrar en la conciencia de otro, transgresión que ya no es meramente espacial.

2.4.3 Metalepsis de enunciado vertical

Con este tipo de metalepsis pasamos del nivel de la narración al nivel de la historia narrada. La metalepsis de enunciado vertical atañe únicamente a aquellos relatos que están compuestos por dos o más niveles diegéticos. La transgresión es aquí de orden ontológico, espacial o temporal, y puede presentar una trayectoria de un nivel narrativo inferior (metadiégesis) a uno superior (diégesis), o viceversa.

Un ejemplo de la variedad de abajo hacia arriba es el relato “Continuidad de los parques”, que ya he comentado anteriormente a propósito de la tipología de Wagner. Ahí, el personaje de una novela abandona su universo (la metadiégesis) para penetrar en el mundo de su lector (la diégesis). Esta transgresión tiene la facultad de dotar al relato de una identidad fantástica haciendo trizas la jerarquía –implícita y lógica otra vez– entre dos niveles de representación o de realidad bien diferenciados, aunque subordinados uno en relación con el otro. La subversión de los niveles narrativos conlleva aquí una transformación de orden ontológico, pues el hecho de que el personaje de la novela tenga la posibilidad de asesinar a su lector significa también que ha perdido el estatus ficticio que guardaba con respecto a él.

Una trayectoria inversa de metalepsis de enunciado (de arriba hacia abajo) la encontramos en “Fin de etapa” y “Orientación de los gatos”, de Julio Cortázar, en los cuales dos personajes femeninos, de manera muy similar, se introducen en el espacio de una representación pictórica. En “Orientación de los gatos”, un narrador homodiegético nos cuenta la historia de la visita a un museo que realiza acompañado de Alana, su pareja.

Luego de recorrer juntos las diferentes salas del museo, el narrador-personaje es testigo del momento en que Alana se detiene a observar la pintura de un gato y una ventana, permaneciendo inmóvil en su contemplación. La atracción que la espectadora experimenta por el cuadro es llevada a tal extremo por el relato que hacia el final leemos:

Cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella *había ido al cuadro pero no estaba de vuelta*, seguía *del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver* lo que ellos veían, lo que Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.²⁹

Tal como ocurre en “Continuidad de los parques”, el cambio de nivel narrativo implica aquí una transformación ontológica aunque en una dirección inversa: el desplazamiento de Alana hacia el espacio del cuadro sugiere que ha cambiado su estatuto “real” por uno “pictórico”.

En “El experimento del profesor Kugelmass”, de Woody Allen, encontramos los dos tipos de metalepsis de enunciado vertical que acabamos de analizar. A diferencia de lo que ocurre en los relatos de Cortázar, donde la transgresión situada en el desenlace responde a un efecto de asombro o extrañeza, en “El experimento del profesor Kugelmass” nos enfrentamos a un uso repetitivo del procedimiento que deriva en la comicidad.³⁰

Gracias a un truco de magia por el que paga solamente veinte dólares, el profesor Kugelmass logra introducirse en la diégesis de *Madame Bovary*, la novela de Flaubert, con el propósito de sostener un romance con Emma, la protagonista. Luego de un periodo de idílicas visitas a Yonville, el profesor convence al mago de *sacar* a Emma de la novela para llevarla a conocer Nueva York. Después de vivir una temporada con el profesor, Emma vuelve a Yonville gracias al mago. Este ir y venir de los personajes, de la diégesis a la

²⁹ Julio CORTÁZAR, “Orientación de los gatos”, p. 884. *Cursivas mías*.

³⁰ Woody ALLEN, “El experimento del profesor Kugelmass”, *Perfiles*. Barcelona: Tusquets, 2001, pp. 55-72. (Fábula, 171).

metadiégesis y viceversa, supone una vacilación constante entre la realidad postulada por el relato y la ficción que en esa realidad supone la trama de *Madame Bovary*.

El acto de *entrar* en la novela por parte de Kugelmass corresponde a una metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo, mientras que sus *salidas* del universo flaubertiano, así como el desplazamiento de Emma a la ciudad de Nueva York, indican una de abajo hacia arriba. Ambas variedades de la metalepsis de enunciado vertical, como se puede constatar, conllevan una transformación espacio-temporal y ontológica de las entidades involucradas.

2.4.4 Metalepsis de enunciado horizontal

Corresponden a este tipo de metalepsis todas aquellas transgresiones (temporales, espaciales, ontológicas) que tienen lugar dentro de un mismo nivel narrativo. Otra vez es Cortázar quien nos puede ofrecer un ejemplo. En “La noche boca arriba”, un motociclista accidentado sueña, durante lapsos de tiempo que se interrumpen y lo devuelven a la vigilia, que es un moteca a punto de ser inmolado por los aztecas en una pirámide. Realidad y sueño, así concebidos inicialmente, son presentados de manera alternada por un narrador extra-heterodiegético que hace fluctuar la focalización del relato entre soñador y soñado. Pronto este vaivén del narrador entre las conciencias de ambos personajes termina invirtiendo sueño y realidad, dejándonos ver que es el moteca quien se sueña como motociclista convaleciente en la cama de un hospital:

Alcancó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, *que el sueño maravilloso había sido el otro*, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas

avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.³¹

Observemos de paso que tanto la subversión producida entre sueño y realidad como la transformación del soñado en soñador pueden ser interpretadas como el resultado de un cambio de perspectiva operado desde la conciencia del protagonista. Esto querría decir que “la realidad”, aquella donde el moteca está a punto de ser sacrificado, ha permanecido *desde siempre* como la misma en el relato, de igual modo que el sueño, la dimensión donde el motociclista convalece. El hecho de que el moteca logre percatarse paulatinamente de que “el sueño maravilloso había sido el otro” sugiere que la inversión ontológica de los planos espaciales, temporales y actoriales no ha ocurrido de manera efectiva en el universo narrado y que hemos sido víctimas, como el moteca, de una manipulación del punto de vista por parte del narrador.³² La metalepsis adquiere de este modo un estatuto ambivalente en este relato: dependiendo de nuestra lectura, por tanto, habría o no implicado un cambio de nivel narrativo aquí. Por un lado, basta que el sueño se prolongue en la narración para que devenga metadieético y la transgresión ponga en juego entonces dos mundos ordenados y diferenciados tanto jerárquica como ontológicamente; por otro, no sabríamos afirmar que un universo ficcional subordina a otro en este caso, pues ambos pueden ser tomados como realidad y sueño a la vez, de ahí que la transformación pueda pensarse como un fenómeno que tiene lugar dentro de una misma dimensión narrativa.

Analicemos ahora brevemente “El milagro secreto”, de Borges. Cuando las balas del pelotón de fusilamiento están por alcanzarlo, el escritor Jaromir Hladík recibe, por un

³¹ Julio CORTÁZAR, “La noche boca arriba”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, p. 512. Cursivas mías.

³² Tal como lo he señalado en el último apartado del primer capítulo, la metalepsis puede ser entendida como un desplazamiento enunciativo, enuncivo y referencial. Entendida como una manipulación del punto de vista (desplazamiento enuncivo), la metalepsis consistiría menos en la transformación de la realidad en sueño que en un cambio en la conciencia del protagonista (el soñado comprende que es el soñador) y del lector, que se ve obligado así a resignificar lo leído.

acto de gracia divina, un año más de vida para terminar mentalmente una tragedia que ha dejado incompleta. De acuerdo con el narrador extra-heterodiegético que da voz a este relato, el tiempo físico se interrumpe para abrir paso a una dimensión temporal divina en la que Hladík puede dar fin a su obra con ayuda de su memoria:

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero *en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden.*³³

Una vez que Hladík concluye su drama, el tiempo humano se reanuda y las balas terminan por derribarlo apenas dos minutos después de la hora prevista. A diferencia de lo que sucede en “La noche boca arriba”, donde cabe la posibilidad de interpretar la transgresión como un cambio de focalización, aquí el salto de una temporalidad a otra es consecuencia de un “milagro” efectivamente acontecido –aunque secreto– en la diégesis del relato:

El universo físico se detuvo. Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro.³⁴

El hueco de un año abierto por el tiempo divino en el tiempo humano transcurre en la conciencia de Hladík paralizando las acciones del mundo exterior donde las balas están a punto de alcanzarlo. Jaromir concluye la tragedia en la temporalidad divina, pero la deja inconclusa en el universo donde finalmente es fusilado.

He tratado de analizar casos de metalepsis de enunciado horizontal en los cuales la transgresión a nivel de la diégesis se concreta de modo más o menos evidente. Algunos de los ejemplos dados por Schlickers, sin embargo, no resultan muy claros en este sentido. En principio, resulta difícil entender por qué un relato como “Así fue salvado Wang-Fo”, de Marguerite Yourcenar, donde un pintor huye de la persecución del emperador

³³ Jorge Luis BORGES, *Antología de cuentos*. México: Gallimard/Promexa, 1982, p. 126. Cursivas mías.

³⁴ BORGES, 125.

introduciéndose en el espacio de un cuadro, podría ser tomado como un caso de metalepsis de enunciado horizontal, pues es claro que la violación entre fronteras narrativas se produce entre diégesis y metadiégesis, tal como sucede en “Orientación de los gatos” y “Fin de etapa”. Aquellos casos en los cuales un personaje perteneciente a una obra narrativa, fílmica o dramática aparece en otra –posibilidad que ya había sido sugerida por Genette– son considerados también por Schlickers como ejemplos de este tipo. A mi juicio, el efecto conseguido por este tipo de procedimiento iniciado por Balzac no es de transgresión, sino de espesor y vida de los personajes, pues aquél que era personaje secundario en una novela adquiere mayor consistencia al devenir protagonista de otra. Además, el pasaje entre obras pone de manifiesto no un fenómeno *intra*, sino *inter* y *extratextual* que, precisamente por eso, no debería ser visto como metalepsis.

Tanto la metalepsis de enunciado horizontal como la metalepsis de enunciación horizontal presentan una inconsistencia que tiene que ver con la noción de metalepsis de la cual parten Schlickers y Meyer-Minemann para la elaboración de su tipología. En ambos casos, ya no se trata de transgresiones *entre niveles narrativos* sino entre límites psicológicos, espaciales o temporales en el interior de un mismo nivel. Cabría entonces preguntarse si es viable seguir hablando de metalepsis en estos casos o si un replanteamiento del concepto es necesario.

2.5 METALEPSIS EN RELATOS CON UNA O DOS HISTORIAS

Una clasificación que parte de un criterio distinto al de las tipologías que he esbozado hasta ahora es la de María Isabel Filinich. En un artículo reciente dedicado a “Las babas del diablo”, de Julio Cortázar, la autora explora diversas posibilidades de realización de la metalepsis según un relato comprenda una o dos historias (paralelas o enmarcadas).

Así, en aquellos relatos que plantean *una* historia, la metalepsis puede consistir en un *pasaje del nivel de la enunciación al del enunciado* o en un *pasaje del nivel del enunciado al de la enunciación*. La primera modalidad corresponde al caso ya típico en el que el narrador interviene verbalmente en su historia para modificarla o invitar al lector a participar en ella. Es la metalepsis “accidental” de Frank Wagner, la “exterior” de Dorrit Cohn y la “de enunciación vertical” (hacia abajo) de Schlickers y Meyer-Minnemann, con la que incluso guarda un parecido terminológico.

El segundo de los tipos mencionados supone una trayectoria inversa, a través de la cual “algún componente de la historia afecta, de alguna manera, al enunciador o enunciatario de la misma historia”.³⁵ Filinich se apoya en “Las babas del diablo” para ilustrar su definición: Roberto Michel, narrador intradiegético, recibe un puñetazo de un personaje metadiegético salido de una fotografía. Este ejemplo, sin embargo, no parece del todo claro, pues impide saber a ciencia cierta en qué sentido la dimensión enunciativa de este relato se ve afectada por la metalepsis.

El hecho de que una imagen fotográfica se anime repentinamente cambiando de ese modo su estatuto ficcional por un estatuto real (tan real, al menos, como el personaje golpeado) conlleva una transformación ontológica que, en sentido estricto, sólo atañe al nivel de la historia en tanto tiene que ver con una representación (la fotografía) dentro de otra representación (la historia del fotógrafo). El personaje golpeado funge, tal como observa Filinich, como enunciatario de la fotografía, pero esa identidad de enunciatario es también ficcional en relación con el proceso de enunciación que sostiene el relato.

³⁵ María Isabel FILINICH, “La procedencia incierta de la voz (a propósito de ‘Las babas del diablo’, de Julio Cortázar)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 19, 2010, p. 270.

En lo que corresponde a los relatos que comportan dos historias, la metalepsis tiene tres posibilidades de materialización. La primera de ellas plantea un *pasaje del nivel enunciativo extradiegético al nivel enunciativo diegético (o bien, del nivel enunciativo de una historia marco al nivel enunciativo de una historia enmarcada)* y también el caso *inverso*. Encontramos esta modalidad en aquellas situaciones en las cuales un narrador usurpa el lugar y la palabra de otro. El texto “Continuidad de los parques” constituye un buen ejemplo de este procedimiento, pues pone frente a nosotros a un narrador extradiegético que, gradualmente y de manera casi imperceptible, va apropiándose de la perspectiva y del estilo del narrador de la novela leída por el hacendado, convirtiéndose en él de cierto modo. Mirada desde otro ángulo, la afirmación inversa es posible también: es el narrador realista quien termina desplazando al narrador extradiegético que abre el relato.³⁶ En cualquier caso, la metalepsis operaría aquí como una estrategia de síntesis de dos instancias de enunciación.

La segunda posibilidad de metalepsis entre dos historias diferentes plantea un *pasaje del nivel del enunciado de una historia al enunciado de otra historia*. En este caso, un elemento de una historia excede los límites de su universo para afectar el mundo o los acontecimientos de otra historia. Ejemplo de esta posibilidad es “Todos los fuegos, el fuego”, de Julio Cortázar, donde una misma llama termina por cercar a las víctimas de ambas historias hacia el desenlace del relato.

³⁶ El ejemplo que Filinich nos ofrece de este caso de “usurpación de la palabra de un narrador por otro” procede una vez más de “Las babas del diablo”, relato donde “el *yo* del narrador-escritor se deja ganar por el *yo* del narrador-actor contemporáneo de los sucesos”. FILINICH, 270. Difiero de esta lectura en el sentido que no me parece que el relato plantee dos niveles de enunciación ni, por lo tanto, la presencia de dos narradores. Desde mi punto de vista, se trata más bien de un narrador homodiegético que, narrando en primera persona, asume a veces la perspectiva de su yo-narrador (presente) y otras la de su yo-narrado (pasado). La metalepsis operaría en este caso de un modo muy parecido a como lo hace en “La noche boca arriba”, es decir, por un cambio de focalización.

Finalmente, una tercera variedad de metalepsis en relatos que comprenden dos historias consistiría en un *pasaje del nivel enunciativo de una historia al nivel del enunciado de otra historia, y viceversa*. En “Teoría del cangrejo”, de Julio Cortázar, nos enfrentamos a un relato que literaliza la metáfora del título. Cada uno de los siete párrafos (sintáctica y semánticamente incompletos) que integran el texto nos remite a una historia distinta aunque relacionada con las otras. Así, cada narrador extra-heterodiegético de una historia-párrafo deviene personaje escritor en la siguiente:

Habían levantado la casa en el límite de la selva, orientada al sur para evitar que la humedad de los vientos de marzo se sumara al calor que apenas mitigaba la sombra de los árboles. Cuando Winnie llegaba.

Dejó el párrafo en suspenso, apartó la máquina de escribir y encendió la pipa. Winnie. El problema, como siempre, era Winnie. Apenas se ocupaba de ella la fluidez se coagulaba en una especie de

Suspirando, borró *en una especie de*, [...] ³⁷

Quien *dice* o *narra* en el primer párrafo se convierte en quien *hace* o *actúa* en el siguiente. Cada párrafo se enlaza así con el que lo precede, caminando hacia atrás como los cangrejos al introducir a un nuevo narrador que subordina a los anteriores.

2.6 ENSAYO DE TIPOLOGÍA

La extensa exposición de las páginas anteriores ha hecho evidente el alto grado de exhaustividad y sofisticación a la que ha llegado la teoría en la descripción de las diversas formas en que una metalepsis puede concretarse en el interior de un relato. Uno tiene la impresión de que no hay transgresión que no sea susceptible de analizarse a la luz de alguna de las modalidades planteadas.

³⁷ Julio CORTÁZAR, “Teoría del cangrejo”, en Lauro ZAVALA, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM, 1998. (El Estudio), p. 31.

Este fervor tipológico, no obstante, ha terminado deformando algunas veces el concepto de base de metalepsis, según hemos tenido oportunidad de observar. Si la metalepsis es, para el caso del relato literario, esencialmente una transgresión *entre niveles narrativos*, resulta difícil entender por qué la “metalepsis de enunciación horizontal” y la “metalepsis de enunciado horizontal”, donde la transgresión ocurre en *un* mismo nivel narrativo, tendrían que ser consideradas como tales. Y, sin embargo, la transgresión y el sentido de “traer de *más allá* algo”, de hacerlo viajar implícita o elípticamente a través del discurso, aparece también en estos casos frente a nosotros con toda su evidencia...

Para poder dar cuenta de estas transformaciones a todas luces transgresivas y no obstante plenas de sentido, es necesario volver sobre el significado de la metalepsis para precisar que, en efecto, ella representa una *ruptura*, una *condensación*, un *salto*, pero no sólo de las fronteras narrativas o textuales, sino también de los planos de realidad configurados por un relato y de la lógica del discurso narrativo en relación con la acción humana el referente que pretende configurar.³⁸

Las clasificaciones que aquí he esbozado, por otra parte, tienden a asignar a la metalepsis un valor exclusivamente *descriptivo*. Prueba de ello es la terminología que utilizan, motivada en la mayoría de los casos por la trayectoria que siguen los desplazamientos en el interior del relato o por el plano narrativo en que estos tienen lugar. La narratología ha avanzado así en cuanto a *formas*, pero poco nos ha dicho todavía sobre la relevancia de esas formas en la configuración del *sentido* global de un relato.

³⁸ Estoy retomando aquí algunas de las reflexiones de Paul Ricoeur en torno al relato literario. Para este teórico, una obra puede verse como la *configuración* de un mundo, pero un mundo ya *prefigurado* por el campo práctico sobre el cual se levanta su sentido, y a la espera de una *refiguración* por el acto de lectura de un receptor. Visto así, la significación plena de un texto narrativo no está definida por los límites en que se inscribe, sino por su capacidad de remitir a un antes y un después de él, esto es, por su facultad de mediación entre estos dos momentos que con Ricoeur podemos llamar mimesis I y mimesis III. Paul RICOEUR, *Tiempo y narración I*, 5a. edición, trad. de Agustín NEIRA. México: Siglo XXI, 2004, p. 115-116.

La teoría difícilmente podrá mostrar todo lo que la metalepsis pone en juego a nivel de sentido en un discurso si no es capaz de explicar de qué manera ésta, en tanto procedimiento formal, está vinculada a una gama de efectos estéticos específicos y, en última instancia, a una concepción particular de la literatura, de la cual un relato metaléptico determinado podría dar cuenta aunque sólo fuera de un modo emblemático. Es en el marco de estas observaciones que la propuesta de una nueva tipología pretende encontrar su justificación.

Las siguientes páginas, por tanto, estarán dedicadas a la exposición de un modelo tipológico que privilegia la *función semántica* de la metalepsis por encima de su *función formal*. Para ello, he considerado pertinente la elaboración de una nueva terminología que sea capaz de dar cuenta de este cambio de enfoque en el estudio de este procedimiento narrativo.

La ventaja de dicha terminología y del modelo en el cual se inserta es que, sin contradecir en lo fundamental los aportes teóricos precedentes y retomándolos de hecho en gran medida, ofrece la posibilidad de ir un poco más allá de lo meramente descriptivo en el análisis, tratando de enfatizar la relevancia de la metalepsis tanto en la consecución de un efecto particular como en la configuración del sentido global de un texto literario, y abriendo la posibilidad de enlazar sus prácticas con los presupuestos estéticos predominantes de épocas específicas. La tipología que aquí propongo busca responder, en última instancia, a la cuestión de saber por qué ciertas formas de la metalepsis se prestan a adquirir mayor relevancia en un momento histórico determinado y no en otro.

2.6.1 *Metalepsis demarcativa*

Con un efecto semántico más bien tímido dentro de los relatos en los cuales se presenta, este tipo de metalepsis plantea una intrusión retórica del narrador y/o del narratario en el mundo narrado, así como una sincronización momentánea entre el tiempo de la narración y el de la historia. Se produce en aquellos casos en que un narrador extradiegético finge participar de algún modo en los acontecimientos narrados o simula que las acciones diegéticas continúan mientras él, valiéndose de una pausa, se pierde en explicaciones o en la narración de otra escena o historia. Este tipo de interferencia señala una focalización repentina y fugaz sobre el acto de narración y sobre el poder del narrador sobre el universo diegético.

La metalepsis demarcativa no consigue desestabilizar la distinción entre niveles narrativos; por el contrario, aparentando una fusión repentina de ellos, nos hace conscientes de su existencia al señalarnos sus límites. Tampoco supone una transformación importante para ninguna de las instancias que intervienen en la construcción del mundo ficcional (narrador, personajes, espacio, tiempo, etcétera). Se trata, más bien, de una figura que busca enfatizar el control del narrador sobre la historia y acortar la distancia con el lector para hacer los acontecimientos más vívidos o verosímiles. La metalepsis interviene aquí en ocasión de una interrupción fugaz, levantando el telón de la maquinaria narrativa para burlar la credulidad del lector y solicitarle su connivencia.

Aunque la incidencia de este tipo de metalepsis sobre el sentido global del relato es mínima, podemos considerar la posibilidad de que aparezca de manera reiterada en una misma narración, con lo cual el discurso del narrador pasaría a ocupar el primer plano del relato y el recurso se convertiría así en un aspecto constitutivo de la significación del texto en cuestión.

En la primera parte de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, el narrador, en medio de una de sus múltiples digresiones, ordena repentinamente a sus narratarios: “cierren la puerta”.³⁹ La metalepsis no radica en la apelación por sí misma, pues nada le impide al narrador dirigirse a su narratario, sino en la invitación a cerrar una puerta que sólo existe a nivel de una historia ya acontecida en el momento de la narración y que, por esa razón, tiende a funcionar más bien como un recordatorio de la impenetrabilidad de las fronteras narrativas.

2.6.2 *Metalepsis crítica*

La metalepsis adquiere aquí una dimensión contestataria que sustituye el tono en cierto modo lúdico del tipo anterior. La intrusión va aquí más allá del comentario, convirtiéndose en un auténtico intervencionismo por parte de un narrador-autor que apunta a inscribir en su discurso una toma de distancia una manifiesta falta de empatía incluso respecto de su propia producción literaria.

Por su frecuencia y su envergadura espacial, la metalepsis crítica puede socavar el tejido diegético del relato, erigiéndose en un obstáculo para toda participación mimética del lector y dejando entrever otro discurso, polémico y serio a la vez, sobre el relato en general y sobre ciertas prácticas de escritura en particular. Por esto, podríamos decir incluso que la metalepsis crítica es un medio que favorece la inserción de la voz de un autor real en el relato, pues nos hace escuchar *otro discurso* que no parece ser ya el de un narrador.⁴⁰ El

³⁹ Laurence STERNE, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de José Antonio LÓPEZ DE LETONA. Madrid: Cátedra, 1992, p. 69. (Letras Universales, 16).

⁴⁰ De acuerdo con Michèle Bokobza Kahan, el texto ficcional tiene la capacidad aprehender el “ethos discursivo” del autor real. La metalepsis sería una de las estrategias que haría viable la inserción del autor real (o de una imagen de él, al menos) dentro del texto ficcional. Michèle BOKOBZA KAHAN “Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction”, *Argumentation & analyse du discours*, núm. 3, 2009, pp. 2-15.

siguiente pasaje de la novela *Débora*, de Pablo Palacio, puede ser útil para ilustrar las observaciones precedentes:

La ciudad vista de San Marcos había sacado a lucir sus cosas blancas. Especialmente en San Juan había fiesta. La luz de las nueve era una lente que echaba las casas encima de los ojos. Y como este último barrio subía por la loma, la ascensión le daba más carácter de suspensibilidad: objetos colgados en las grúas de los puertos.

*Aquí las novelas traen meditaciones largas: por ejemplo y sin duda más apropiado el considerar aquellas veinte mil alegrías mañaneras cobijadas bajo los techos rojos. Chicos y madres jóvenes; abuelos rosados; pan fresco en el desayuno; alguna que otra caricia para hacer más amable el tiempo; tranquilos bostezos de descanso a la cola del trabajo semanal.*⁴¹

El cambio de párrafo es significativo aquí, pues pone de manifiesto un distanciamiento crítico e irónico del narrador respecto del mundo narrado. La pausa interviene en razón de un recordatorio al lector de que lo que tiene frente a sí es literatura. El narrador interrumpe la narración de la historia para hacer circular en su discurso otra voz otro punto de vista que es ya la de un autor reflexionando irónicamente sobre lo que acaba de escribir y sobre lo que “la novela” debería ser.

La reiteración sistemática de las interrupciones, su extensión, su carácter controversial, dotan a este tipo de metalepsis de un grado de ostentación del que no goza la metalepsis demarcativa. La voluntad de control que caracteriza a ésta desaparece aquí en provecho de una fragmentación del texto y de una ruptura en ocasiones irreparable del efecto ilusionista de la ficción. De este tipo de metalepsis, de hecho, sí podríamos afirmar que cumple invariablemente una función metaficcional en la medida en que implica el desplazamiento de un “narrador” por parte de un “escritor”.

La manera en que el narrador impide al lector toda posibilidad de identificación y de suspensión de su incredulidad, su grado de distanciamiento respecto del relato y de los

⁴¹ PALACIO, 317. Cursivas mías.

personajes, por los cuales además no expresa ninguna simpatía, así como la ironía sobre su trabajo creativo y sobre los acontecimientos de la historia narrada expresada siempre a través de un discurso gnómico o metanarrativo constituyen los rasgos fundamentales de la metalepsis crítica.

2.6.3 *Metalepsis sincrética*

Doy el nombre de metalepsis sincrética a la transgresión que se produce cuando el discurso de uno de los participantes del relato interfiere en el de otro con el cual no se encuentra vinculado lógicamente, ya sea porque no comparten el mismo nivel narrativo o porque su situación espacio-temporal no es la misma dentro de la historia. El discurso narrativo presenta así como *continuos* u *homogéneos* actos de enunciación que no pueden ser sino *discontinuos* o *heterogéneos*. La metalepsis produce entonces un efecto de *condensación* de estratos narrativos o de dimensiones espaciales, temporales o psicológicas del mundo ficcional, dotando al relato de extrañeza y ambigüedad.

Una metalepsis de este tipo se presenta cuando un personaje interpela repentinamente a su narrador extradiegético, con lo cual se produce una especie de compresión desconcertante de dos niveles narrativos, el de la enunciación y el enunciado. Es lo que ocurre en el pasaje del cuento “El hombre”, de Juan Rulfo, que ya he analizado antes a la luz de otra tipología. Es lo que encontramos también en “Teoría del cangrejo”, de Cortázar, donde la voz de cada uno de los narradores es interrumpida por otro narrador situado en una dimensión narrativa superior. Un caso más de metalepsis sincrética lo encontramos en “La señorita Cora”, de Julio Cortázar, que también ya he comentado, donde se presentan como continuos o dialogados discursos que, dentro de la historia, han ocurrido de manera aislada o monologada.

La novela corta *El donador de almas*, de Amado Nervo, nos ofrece otro ejemplo del mismo procedimiento. En el capítulo titulado “Luna de miel”, un autor-narrador extradiegético introduce una pausa en la historia para interpelar a su lector-narratario a propósito del “idilio subjetivo” que vive el protagonista Rafael Antigas, cuyo cuerpo se encuentra sitiado por dos almas. El recurso, utilizado con frecuencia a lo largo de la novela, es llevado al extremo cuando el lector-narratario se hace escuchar en el relato:

¿No has llevado alguna vez un gato en el corazón, lector pío y discreto? ¿Algo que te arañe sin piedad día y noche todas las fibras delicadas de la más noble de las entrañas? Pues haz de cuenta que el doctor –las dos personas que había en el doctor– llevaba en su corazón lo contrario de un gato.

¿Un ratón?

¡Ah! ¡no! Algo muy hermoso... vamos, llevaba un ave del paraíso, que podrá no ser lo contrario de un gato, ¡pero que es un ave cuasi divina!⁴²

El autor-narrador suspende momentáneamente en este pasaje el curso de los acontecimientos para dirigirse a su lector-narratario. El diálogo que ambos entablan a continuación resulta desconcertante porque las apelaciones del autor-narrador han sido formuladas desde el acto de *escritura* de una novela, lo cual significa que la respuesta del lector sólo podría producirse de manera *diferida* y no instantánea, como ocurre en el pasaje. Autor y lector se comunican *a través del* texto, pero un diálogo efectivo entre ellos como el que presenta el relato (aunque sea ficcional) es lógicamente imposible porque escritura y lectura suponen una interacción *in absentia*. El discurso narrativo fusiona en un diálogo dos actos (el de la escritura y el de la lectura) que, desde un punto de vista lógico, sólo pueden producirse en tiempos y espacios diferentes.

En la novela *The Comforters*, de Muriel Spark, la protagonista, Caroline Rose, sabe que sus pensamientos son producto de la imaginación de una autora-narradora que compone una novela donde ella es personaje:

⁴² Amado NERVO, *El donador de almas*. México: Libro-Mex, 1955, pp. 83-84. *Cursivas más.*

En general, ella no creía que habría alguna dificultad con Helena.

Sólo entonces oyó el sonido de una máquina de escribir. Parecía venir de la pared de la izquierda. El sonido se detuvo e inmediatamente siguió una voz que narraba sus propios pensamientos. La voz decía: en general, ella no creía que habría alguna dificultad con Helena.⁴³

Situada en un nivel diegético donde golpea las teclas de una máquina de escribir, la autora-narradora construye un nivel metadieético (la novela que escribe) donde puede hacerse escuchar por su personaje. La metalepsis sitúa aquí, momentáneamente, a narradora y personaje en una dimensión que no es ya propiamente ni la de la diégesis ni la de la metadiégesis, sino la de una síntesis paradójica de ambas, donde la voz narrativa se vuelve repentinamente perceptible para Caroline.

El obsceno pájaro de la noche, relato tan magistral como extraño de José Donoso nos ofrece un ejemplo más. Casi al final del capítulo dieciséis, en la escena en la que Larry y Miss Dolly que acaban de ser despedidos de la Rinconada reciben la visita de la Peta Ponce, ésta les dice:

sé muy bien no sólo que don Humberto está enamorado de la Emperatriz, sino que la Emperatriz está perdida por don Humberto. Si llegan a casarse, los monstruos no tendrán a nadie que los dirija en contra de esa pareja siniestra, porque están enamorados, sé que todas las noches hacen el amor juntos. Él es insaciable. Es necesario deshacer esa pareja. Que ella se transforme en enemiga de don Humberto. *¡Pero si la Emperatriz es mi enemiga, Peta! Oigo su risa todas las noches desde mi torre, me odia, qué necesidad hay que tú vengas a la Rinconada para propiciar un odio que ya existe, eres tú la que te quieres apoderar de mí, no vengas, no eres un monstruo...*⁴⁴

De una manera que nos recuerda mucho a lo que ocurría con los personajes de la “La señorita Cora”, Humberto Peñaloza interrumpe y desmiente de un modo sorpresivo el discurso que la Peta Ponce dirige a Larry y Miss Dolly, como si se encontrara presente en la escena o como si fuera uno más de sus interlocutores. El relato presenta así como

⁴³ Muriel SPARK, *The Comforters*. London: Penguin, 1957, p. 42. Traducción y cursivas mías.

⁴⁴ José DONOSO, *El obsceno pájaro de la noche*, 7a. ed. Barcelona: Planeta, 1998. p. 197. (Clásicos contemporáneos internacionales, IX). Cursivas mías.

dialogados o continuos actos de enunciación que han sido efectuados en tiempos y espacios diferentes.

2.6.4 *Metalepsis ontológica*

Se trata de una transgresión que permite la interpenetración de dos dominios ontológicos que, supuestamente, deben permanecer como distintos. Atañe únicamente al nivel del enunciado (diégesis, metadiégesis, etcétera) y plantea la más espectacular de las infracciones a la lógica narrativa. Es la metalepsis del cambio de estatus real, ficcional, físico de los participantes de un relato. Son susceptibles de metalepsis ontológica no sólo los personajes, sino también las dimensiones espacio-temporales y los objetos que habitan en ella.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Borges, un personaje encuentra por azar el oncenavo volumen de una enciclopedia que condensa la “historia total de un planeta desconocido” llamado Tlön, producto de la imaginación de una sociedad secreta. Aunque Tlön no tiene más existencia que la que registran las páginas de dicho tomo, donde se exponen con exhaustividad las particularidades y leyes que lo gobiernan, el mismo protagonista convertido en narrador homodiegético nos hace saber que, poco a poco, la ficción que es Tlön empieza a apoderarse de la realidad. Una brújula descubierta en el fondo de una caja, cuya esfera se encuentra grabada con las letras de uno de los alfabetos de Tlön, es así “la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real”.⁴⁵ La siguiente es “un cono reluciente, del diámetro de un dado”, que alguien más adquiere por unos cuantos pesos luego de que éste se ha caído de los bolsillos de un muerto. Ese cono tan pequeño y al mismo tiempo tan pesado, hecho de “un metal que *no es de este mundo*”, que deja en el

⁴⁵ Jorge Luis BORGES, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*. Madrid : Alianza, 2001, p. 47.

protagonista una impresión “de asco y miedo”, es, nos aclara él mismo, una imagen de la divinidad en ciertas religiones de Tlön.

La diseminación creciente en diversos países de objetos que proceden de Tlön, como el narrador mismo reconoce, puede ser parte del mismo plan urdido por la sociedad secreta que ha inventado a Tlön, pero eso no resolvería de todas formas “el problema de la materia de algunos objetos”. Esta última observación confirma que los objetos imaginarios de Tlön han abandonado su estatus ficcional para deslizarse efectivamente sobre la dimensión “real” del personaje protagónico. Esta metalepsis ontológica, que supone un movimiento de la metadiégesis a la diégesis, no se detiene en el cambio de estatus de algunos objetos, pues más adelante el narrador nos sugiere que “el contacto y el hábito de Tlön” terminaron por desintegrar el mundo, y que éste finalmente se convirtió en Tlön.

2.6.5 *Metalepsis vivida*

El término designa también una interpenetración de dominios ontológicos pero a nivel de la *experiencia vivida* de un personaje.⁴⁶ En este sentido, es un recorrido de la imaginación, una operación mental que nunca llega a literalizarse en la realidad del mundo narrado. Se trata de una transgresión que tiene lugar únicamente en el universo psicológico de un personaje, quien pierde de vista las fronteras y no percibe su deslizamiento a otras realidades como las de la lectura, el recuerdo, la ensoñación o la ficción. Es lo que le ocurre a Emma Bovary cuando busca satisfacer en su vida cotidiana determinadas expectativas que las lecturas de novelas románticas le han generado.

⁴⁶ Es la teórica Marie-Laure RYAN quien ha llegado a sugerir esta clase de metalepsis en “Logique culterelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 201-223. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).

El capítulo 15 de la segunda parte de la novela de Flaubert nos ofrece un buen ejemplo de metalepsis vivida. El matrimonio Bovary asiste a la ópera *Lucía de Lammermoor*. El narrador nos dice que el solo hecho de entrar en el vestíbulo del teatro es capaz de ocasionar en Emma la aceleración de los latidos de su corazón. El telón se levanta; el escenario de un bosque transporta a Emma a las lecturas de su juventud hasta hacerla sentirse “metida de lleno” de nuevo en Walter Scott. Este modo inicial de experimentar el mundo de la representación, tan vívido pero tan confuso a la vez, se torna más preciso para Emma en el momento en que Lucía, la heroína de la ópera, aparece en escena para “quejarse de amores”. De inmediato, Emma se siente identificada con Lucía a un grado tal que la voz de la cantante llega a parecerle “un eco de su propia conciencia”, y la ilusión dramática, algo que forma “parte de su propia vida”. Ver a Lucía ataviada con un traje blanco, rodeada de doncellas y con una corona de azahar en el pelo es para Emma *verse ella misma* el día de su boda “allá lejos, andando por una veredita entre campos de trigo, cuando se encaminaban a la iglesia”.⁴⁷ Madame Bovary se va dejando ganar así por la ficción dramática, pues ésta le ofrece otras perspectivas y una profundidad que su vida, junto a Charles, no tiene. Este delirio de identificación alcanza su punto más álgido y cómico con el protagonista de la ópera, frente al cual Emma no es capaz de distinguir entre el personaje y el actor que lo encarna:

Atraída por aquel hombre en nombre del espejismo de su personaje, trataba de imaginar cómo sería su vida, aquella vida trepidante, insólita, magnífica, la misma que ella hubiera podido vivir si el azar no se hubiera puesto en contra. ¡Hubieran podido conocerse y amarse! Le habría seguido de ciudad en ciudad por todos los países de Europa, se habría identificado con sus desalientos y con su orgullo, habría recogido las flores que le arrojasen, le habría bordado los trajes con sus propias manos. [...] Y la miraría a ella desde el escenario durante la representación. De repente le entró una especie de locura. Pero ¡si la estaba mirando de verdad! Sintió el impulso de correr a sus brazos y de refugiarse en su

⁴⁷ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, trad. de Carmen MARTIN GAITE, 6a. ed., Barcelona: Tusquets, 2003, p. 255-256.

fortaleza como en la entraña misma del amor, ganas de gritarle: “¡Ráptame, llévame contigo, huyamos; mi ardor y mis sueños todos te pertenecen, sólo a ti!”.
Cayó el telón.⁴⁸

Seducida en este punto por la pasión con la que el personaje se desenvuelve en el escenario, Madame Bovary se vuelve incapaz de distinguir entre ficción y realidad. Imagina así una vida en la que el actor no es ese “charlatán nato” del que nos ha hablado el narrador unos párrafos atrás, sino el hombre “deslumbrador” que el drama le muestra. Emma lleva el temperamento del personaje más allá de los límites de la representación, transponiéndolo al actor en la vida ilusoria que su conciencia construye. Víctima del “amor” que el personaje “derrama sobre el público” desde el escenario, Madame Bovary trama un destino junto al actor sin percibir en medio de su arrebato que es el héroe del drama quien despierta en ella “el impulso de correr a sus brazos”. Este ir y venir constante entre personaje y actor bastante cómico, por cierto termina por romper la frontera entre realidad y ficción, aunque sólo en el corazón de Emma. Un conflicto desgarrador tiene lugar entonces por el choque entre la experiencia subjetiva de Madame Bovary y la realidad que comparte con el resto de los personajes.

Figura de la metalepsis ontológica, razón por la cual sólo atañe al nivel del enunciado (diégesis, metadiégesis, etcétera), la metalepsis vivida se produce en la conciencia de un personaje sin que los otros miembros de su entorno ficcional resulten afectados o el relato ponga de manifiesto una fusión de realidades.

2.6.7 Una nota sobre la mise en abyme

Hay otro procedimiento que, junto a la metalepsis ontológica y la metalepsis vivida, plantea una desestabilización de la estructura narrativa a nivel del enunciado: la *mise en abyme*.⁴⁹

⁴⁸ FLAUBERT, 257.

Sobre este aspecto, Dorrit Cohn ha observado que tanto la metalepsis ontológica (y la vivida) como la *mise en abyme* tienen en común el hecho de necesitar al menos dos niveles diegéticos para su concreción. Además de esto, la diferencia entre ambos procedimientos parece bastante clara.

Mientras la metalepsis introduce una *ruptura* que contamina los niveles narrativos, la *mise en abyme* supone una *duplicación* de la estructura narrativa en el interior de la estructura narrativa misma, sin que tal duplicación desborde el estrato narrativo en el cual se produce. En las etiquetas del polvo para hornear *Royal*, por ejemplo, encontramos la reproducción del frasco que la contiene. Dicha reproducción se encuentra perfectamente delimitada por la circunferencia de un círculo, y lo mismo puede decirse del frasco representado dentro de esa reproducción. Pero si la *mise en abyme* respeta la distinción entre niveles narrativos, hay algo en ella que nos sugiere a pesar de todo una dimensión metaléptica.

La imagen miniatura de la etiqueta es, al mismo tiempo, una parte del frasco que ella reproduce. Esto quiere decir que la reproducción de la etiqueta bien puede ser tomado como el significante y, simultáneamente, como parte del significado. Si bien entonces la *mise en abyme* respeta las fronteras gráficas, su identidad doble (como significante, como parte del significado) plantea una transgresión de niveles desde un punto de vista lógico, pues sugiere que la totalidad de la estructura narrativa ha *atravesado* sus propias fronteras convirtiéndose en *una parte* (del significado), sin dejar de remitirnos, no obstante, a la

⁴⁹ Aunque en su exhaustivo ensayo sobre el relato abismado Lucien Dällenbach plantea una *mise en abyme* de la enunciación, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que ésta no podría realizarse sino en el enunciado, ya que supone la “presentificación *diegética* del productor o del receptor del relato”. Lucien Dällenbach, *El relato especular*, trad. de Ramón BUENAVENTURA. Madrid: Visor, 199, p. 95. Cursivas mías.

totalidad (como significante).⁵⁰ El ejemplo que acabo de dar corresponde a la variedad de *mise en abyme* que Lucien Dällenbach llama “reduplicación apriorística”, por cierto, pero también la “reduplicación simple” y la “reduplicación infinita”, en sus respectivas especificidades, tendrían estas propiedades metalépticas.

A la luz de estas observaciones, la *mise en abyme* podría ser considerada otro tipo de metalepsis, una *metalepsis por reflejo* quizá, que no incluiré como parte de la tipología expuesta, pues no es mi propósito contribuir a la profusión (y confusión) terminológica que tanto se ha achacado a la teoría, sobre todo tratándose de un procedimiento para el que ya existe un término cuya productividad ha sido probada con suficiencia.

La operatividad y eficacia del modelo que aquí he intentado elucidar será puesta a prueba en seguida en el análisis de las obras que conforman el corpus de mi investigación.

⁵⁰ El mismo Lucien Dällenbach parece favorecer esta lectura de la *mise en abyme* al observar que “el reflejo constituye, para una superficie de dos dimensiones, *una manera de traspasar los límites*”. DÄLLENBACH, 19. *Cursivas más.*

CAPÍTULO 3

CUATRO USOS DE LA METALEPSIS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Los capítulos precedentes han girado en torno a la exposición y el afrontamiento de dos problemáticas principales –una de carácter semántico y otra de carácter operativo– inherentes a la noción de metalepsis. La primera de ellas nos condujo a una remodelación narratológica del concepto, que buscaba no sólo subrayar sus alcances macroestructurales en la configuración del discurso literario sino también recuperar e incorporar algunos aspectos puntuales de su pasado retórico. La segunda problemática, relacionada con la profusión y la diversidad de modos en que el procedimiento puede concretarse en un relato, hizo viable la elaboración de un apartado más resueltamente teórico que concluyó con la propuesta de una tipología destinada a convertirse ahora en modelo de análisis. Tal inventario de virtualidades será llamado a dar cuenta en este capítulo de un conjunto de obras representativas de distintas etapas de la literatura hispanoamericana. Me gustaría mostrar que las modalidades de la metalepsis que tales obras ejemplifican son resultado de

la asimilación y la puesta en práctica de los presupuestos estéticos de un periodo literario determinado. Esta parte de la investigación, por tanto, pretende ser histórica y crítica: procura describir, interpretándolas, ejecuciones concretas de la metalepsis en obras literarias representativas de diferentes épocas. Tal recorrido histórico, desde luego, no quiere ser minucioso ni exhaustivo sino ejemplar de la tipología que he desarrollado y de la manera en que las diversas formas del procedimiento ayudan a concretar concepciones distintas de la literatura, al mismo tiempo que toman su especificidad de ellas.

Por una parte, entonces, tenemos el repertorio de las diferentes posibilidades estructurales abiertas por un concepto; por otra, las manifestaciones efectivas y las cuestiones relacionadas con ellas: ¿cuáles son los tipos de metalepsis que el romanticismo, el realismo o las vanguardias suelen poner en práctica? ¿Qué funciones ejercen esas metalepsis en la configuración de las obras literarias y a qué estrategia obedecen? La respuesta a estas preguntas exige una exploración de las relaciones entre poética e historia literaria, así como entre poética y crítica. En estas condiciones, esta sección toma sus procedimientos de aproximación y descripción del capítulo anterior, pero no se limita a ilustrarlo, pues su propósito es otro: dar cuenta de las variaciones interpretando su sentido a partir de los fundamentos de la estética en la cual se insertan las obras en cuestión.

3.1 METALEPSIS E IRONÍA ROMÁNTICA

En sus breves consideraciones sobre la metalepsis, Frank Wagner, interesado en establecer un vínculo histórico con las diversas prácticas de este procedimiento, hace una observación por demás interesante.¹ Nos dice que mientras las estéticas realistas se inclinan por una

¹ Frank WAGNER, "Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative", *Poétique* 130, 2002, pp. 235-253.

apropiación “tímida” de la metalepsis, las estéticas contestatarias hacen uso de ella de un modo “espectacular”. En el recorrido que emprende para tratar de ilustrar esta afirmación, y que va del realismo al posmodernismo, autores como Balzac, Dumas y Proust quedan situados de un lado, mientras que Gide, Robbe-Grillet y Perec se ubican en otro. Bajo la lógica de esta línea evolutiva, las obras de Cervantes, Sterne y Diderot, a quienes Wagner desde luego comenta, parecen excepciones que abren un vacío considerable de tiempo antes de llegar a Balzac. Esa etapa pre-realista a menudo omitida en los debates sobre la metalepsis es la que corresponde al romanticismo, y lejos de lo que podrían hacernos pensar diversos estudios, nuestra figura también aparece ahí como estrategia decisiva de numerosas obras literarias con el nombre de *ironía romántica*.

Si la teoría literaria no se ha ocupado de la ironía romántica, ni mucho menos de la relación que guarda con la metalepsis, ello se debe a que históricamente se le ha vinculado más con la filosofía que con la literatura.² En este sentido, la tradición ha tendido a ver en ella una “actitud del espíritu” o una “disposición intelectual” antes que un principio de estructuración discursiva. Esta concepción de la ironía romántica, no obstante, daría cuenta de una comprensión parcial que ha predominado por mucho tiempo y a la cual han contribuido en gran medida las lecturas de filósofos tan importantes como Hegel o Kierkegaard.³

² Entre los escasos trabajos dedicados al análisis de la ironía romántica como estrategia literaria se encuentra el de Ricardo NAVAS RUIZ, “El modo irónico y la literatura romántica española”, en Luis Felipe DÍAZ LARIOS y Enrique MIRALLES, coord., *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998, pp. 223-238. En este ensayo el autor no sólo trata de mostrar los alcances formales del concepto en diversos textos poéticos, sino probar el uso de la ironía romántica en la literatura española.

³ Hegel y Kierkegaard desecharon la ironía de Schlegel al advertir en ella una estructura que atraviesa todo el discurso afectando su comprensibilidad. Este peligro para el sentido, de acuerdo con Paul de Man, habría sido neutralizado por una interpretación “domesticada” de la ironía que la tendría como un tropo bien delimitado en el texto, o como parte de una dialéctica del yo o de la historia. Paul DE MAN, “El concepto de ironía”, *La ideología estética*, trad. de Manuel ASENSI y Mabel RICHARD. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 231-260.

Es Friedrich Schlegel quien aborda el problema de la ironía desde un punto de vista filosófico y –por primera vez– literario en el contexto del romanticismo alemán de finales del siglo XVIII. Su teoría emerge de un fondo político revolucionario y de escepticismo frente a la afirmación de cualquier verdad absoluta, por eso es también una reacción a las ideas que prevalecieron durante el periodo de la Ilustración. La ironía romántica es una forma de pensamiento sobre el mundo que postula la realidad como *caos* o *devenir*, y al mismo tiempo un programa artístico que se propone llevar al seno de la obra la representación de una realidad así concebida.⁴

3.1.1 Una postulación del mundo como devenir

A nivel epistemológico, la teoría de la ironía es la respuesta de Schlegel a la imposibilidad de la libertad y los límites de la comprensión humana postulados por Kant.⁵ De acuerdo con este filósofo, nuestro conocimiento del mundo se encuentra condicionado por las categorías y estructuras con las cuales organizamos nuestra experiencia. Esto quiere decir que la mente humana nunca responde a datos sensoriales brutos, sino a eventos ya categorizados u ordenados por el acto mismo de la percepción. Uno, por tanto, es el mundo *como lo percibimos*, y otro el mundo *como es*, ajeno a cualquier representación. Kant utiliza los términos de *fenómeno* y *noúmeno* para distinguir entre ambos y afirma que mientras el primero es necesariamente finito o condicionado, ya que está determinado por nuestras

⁴ Los términos utilizados por Schlegel para acotar el campo semántico de la ironía romántica son múltiples y sus acepciones no siempre resultan del todo claras. Este hecho ha sido advertido ya por otros autores y parece ser parte del programa de esa estética de la “incomprensibilidad” que el autor alemán puso en marcha mediante su especial concepción de la ironía. En este contexto, “caos” y “devenir” son dos términos que Schlegel suele utilizar indistintamente en sus escritos para dar cuenta de lo real como algo que escaparía a toda categorización lógica y que no podría ser pensado sino como contradicción.

Qué sería el mundo más allá de toda categorización

⁵ Para una profundización de las relaciones entre el pensamiento kantiano y la ironía romántica de Schlegel puede consultarse el estudio de Anne K. MELLOR, *English Romantic Irony*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1980, pp. 26-29.

experiencias concretas y por los conceptos que dan nombre a esas experiencias, el segundo es infinito o incondicionado, pues escapa a cualquier percepción y categorización humana.⁶

Desde el momento en que nuestra mente intenta trascender el ámbito de lo fenoménico y descubrir la esfera de lo nouménico, entra en contacto con la idea trascendental de *universo* o *mundo*, que es una idea generada no por la experiencia sino por la capacidad de síntesis de lo que Kant llama “razón pura”. El concepto de mundo designa en este contexto todas las percepciones fenoménicas posibles; se trata de una totalidad que, por la naturaleza misma de sus dimensiones, puede ser *concebida* pero nunca *percibida* como tal.

Una vez que la razón ha desarrollado la idea de mundo, surge la pregunta por sus propiedades: ¿existe espacio para la libertad en el universo o todos los fenómenos en él son una concatenación infinita de causas? Ésta es una cuestión irresoluble porque, desde el conocimiento exclusivo de la razón, hay argumentos para considerar válidas ambas posibilidades. Por un lado, el propio funcionamiento sintético de la razón exigiría un comienzo, esto es, una causa o fundamento suficiente para la totalidad de los fenómenos. Esa primera causa no podría ser una causa natural pues, por definición, ésta implica siempre un estado previo al cual sigue; tendría que tratarse por tanto de una causa libre, trascendental, capaz de iniciar una serie de fenómenos por sí misma a modo de una “absoluta espontaneidad”.⁷ Por otro lado, si todo ocurre de acuerdo con las leyes de la naturaleza y cualquier acción requiere necesariamente de un estado anterior, no tendríamos sino una serie infinita de fenómenos, por lo que no habría lugar para la libertad.

⁶ Immanuel KANT, *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro RIBAS. Madrid: Taurus, 2005, pp. 268-301. (Pensamiento).

⁷ KANT, 300.

Estas dos posturas, que se anulan entre sí, corresponden a la tesis y a la antítesis de lo que Kant ha denominado *antinomia de la razón pura*, una contradicción estructural en la cual cae la razón cuando intenta indagar sobre las propiedades del universo. Ni la existencia de una causalidad libre ni la de una causalidad infinita, que haría imposible la libertad, pueden ser mostradas o refutadas por la experiencia. La contradicción resulta entonces insuperable porque, de acuerdo con Kant, tesis y antítesis no pueden ser verdaderas al mismo tiempo y eso significa entonces que nada podemos conocer del noumeno.

Es importante observar que Kant está aceptando aquí el principio aristotélico de identidad y contradicción (“ $p = p$ ” y “ $p \text{ no-}p$ ”) no sólo como el modo de proceder de la razón, sino también como un principio constitutivo del noumeno, el cual impide que el mundo pueda ser libre y no libre al mismo tiempo, y que una causalidad por libertad dé lugar a una causalidad natural (no libre). Para Kant, lo que estas contradicciones ponen de manifiesto es la imposibilidad de cualquier comprensión humana finita de aprehender el mundo tal como éste es.

La cuestión que Schlegel intenta resolver a propósito de las reflexiones de Kant es la siguiente: ¿cómo pueden el mundo finito de la experiencia sensible (el fenómeno) y el mundo infinito del puro ser (el noumeno) coexistir sin excluirse mutuamente? ¿Cómo puede lo finito dar cuenta de lo infinito? La restricción del principio de contradicción al ámbito de lo fenoménico y la postulación del noumeno como un incesante caos es su respuesta a este problema.

Para Schlegel, identidad y contradicción son categorías útiles para tratar con las exigencias de la vida diaria y, en general, con el mundo corporal, pero su validez no es absoluta, pues la realidad nouménica es contradicción o, en un sentido más específico, *devenir*, que no es sino una forma de la contradicción. Así, en el proceso por el cual “ p ” se

convierte en “no-p” hay un momento en el que ésta puede ser considerada “p” y “no-p” al mismo tiempo. Por lo tanto, “p” sería igual a “no-p” *en el acto de devenir*. Schlegel pretende mostrar de esta manera que no es la sustancia (el ser) lo que subyace a toda transformación (devenir), como pensaba Aristóteles, es más bien el devenir aquello que está en la base de toda sustancia.

La distancia entre lo finito y lo infinito, de acuerdo con estas consideraciones, no resultaría insalvable porque ambos consistirían en una “actividad viva de devenir a lo sumo sólo diferenciada por grado”. La contradicción entre ambos, que Kant encuentra inaceptable, sería solamente una apariencia “que surge cuando uno paraliza y aniquila la vida convirtiéndola en una cosa (una sustancia)”.⁸ Lo infinito, por tanto, no sería sino lo finito *cambiando*, lo finito sometándose a la acción de la libertad y el tiempo, y la razón humana podría aprehenderlo bajo la forma de una energía incesante, de un proceso de devenir que escaparía a todo condicionamiento o limitación.

Esta realidad ontológica del universo como caos, como devenir infinito, es la que Schlegel intenta llevar al seno de la obra literaria a través de una estrategia que adopta la noción de cambio como su rasgo constitutivo y que, al hacerlo, interrumpe la lógica misma de estructuración del lenguaje: la ironía.⁹

3.1.2 *La ironía como principio de composición literaria*

Hasta fines del siglo XVIII, la ironía había sido considerada primero desde un punto de vista pragmático con Sócrates y luego desde una perspectiva semántica con la retórica.

⁸ Friedrich SCHLEGEL, *Conferencias filosóficas*, citado por Anne K. MELLOR, 27. Traducción mía.

⁹ Esta lógica, que Paul de Man llama la “alegoría de los tropos” en el artículo que ya he citado, es la misma que rige la elaboración de los actos de juicio (sintéticos o analíticos) y asegura la posibilidad de un sentido estable o unívoco. La articulación lingüística de lo caótico o no estructurado a la que apunta la ironía, por tanto, sólo es posible mediante la parálisis de este sistema de organización en el cual no hay lugar para la contradicción.

Apoyándose en esta doble tradición, Schlegel la convierte en un principio de composición literaria en el marco del primer romanticismo alemán.¹⁰

En el contexto de la antigua retórica, la ironía es una figura situada entre el humor y la sátira que consiste en decir –o hacer significar– lo contrario de lo que se dice; se trata de una estrategia verbal que permite desplegar de manera simultánea dos significados contradictorios entre sí. Este poder del tropo de situar un significado literal en la perspectiva de un significado irónico más amplio, que otorga al primero un carácter negativo o incluso lo desmiente, va a ser aprovechado por la teoría schlegeliana para construir un diálogo entre “finito” e “infinito” en el seno de la obra artística. El artificio con el que Schlegel convierte la ironía en estrategia literaria consiste en dejar lo “finito” para el significado literal o determinado y lo “infinito” para el significado negativo o contrario. Hecha esta distinción, todo significado determinado, fijamente delimitado, puede entrar en una zona de fluctuación –de infinito– por obra de otro significado que lo relativiza y lo niega. Veremos enseguida de qué manera esta lógica llega a concretarse en un discurso literario.¹¹

La ironía romántica es también una reinterpretación de la actitud adoptada por Sócrates dentro de su método de razonamiento. En sus debates verbales, Sócrates actúa como si no supiera nada sobre una cuestión y esperara recibir de su interlocutor información sobre ella. Adopta esta posición no para burlarse de él, sino para desengañarlo y enseñarle. Ya en el curso del diálogo, Sócrates refuta una y otra vez a su interlocutor

¹⁰ Como la metalepsis, la ironía habría atravesado por una cadena de fluctuaciones semánticas que la tendría primero como una actitud, enseguida como un tropo y, sólo a partir del romanticismo, como un *modo* de representación literaria. Esta evolución del fenómeno ha sido exhaustivamente expuesta por Pere BALLART, en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

¹¹ Esta visión de la ironía romántica como una “remodelación” de la concepción retórica ha sido defendida por Rüdiger SAFRANSKI, en *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl GABÁS PALLÁS. Madrid: Tusquets, 2009, p. 59-62. (Tiempo de memoria, 75). A mi juicio, la teoría de Schlegel abreva tanto de la tradición retórica como de la socrática.

hasta desenmascarar la aparente solidez de su posición y llevarlo a reconocer su ignorancia sobre el tema. De este modo, quien pretendía saber, no sabe, y quien pretendía no saber, sabe. La ironía socrática es un arma que destruye una pretensión desde dentro: empieza dando la razón al interlocutor y eso hace posible evidenciar después su sinrazón. Sócrates finge estar de acuerdo con su contrincante y eso le permite iniciar una conversación donde luego hará clara la diferencia entre los dos. El propósito de su actitud irónica es llevar al oponente a reconocer que no sabe nada, lo cual para él constituye el principio de toda sabiduría.

Schlegel, como Sócrates, da un sentido pragmático a la ironía al hacer de ella una actitud frente al mundo, pero traslada el carácter dialógico y relativista del método socrático a la reflexión sobre sí. De esta forma, la atención del individuo *hacia el otro* que predominaba con el filósofo griego se convierte en reflexión del individuo sobre *sí mismo*. Este cambio de destinatario encuentra su justificación en uno de los rasgos generales del arte romántico: la importancia concedida al yo. Por otra parte, si en Sócrates la ironía tiene como propósito la verdad, en Schlegel ésta pretende la realización de la libertad y el infinito. En aras de este propósito, la ironía romántica exige el desarrollo de una dialéctica reflexiva en la cual tienen lugar tres momentos: auto-creación (*Selbstschöpfung*), auto-limitación (*Selbstbeschränkung*) y auto-destrucción (*Selbstvernichtung*).¹²

La sola creación no es suficiente, ésta constituye sólo un momento parcial, limitado, frente al cual el hombre debe tomar distancia cuestionando sus propias ideas y aniquilando de ese modo su propio yo.¹³ El hombre se destruye a sí mismo, pero al mismo tiempo, sólo

¹² Cabe precisar que *Selbstvernichtung*, literalmente auto-destrucción, denota en Schlegel menos una extinción del sentido que un reposicionamiento crítico del mismo, como veremos enseguida.

¹³ Auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción son términos que Schlegel retoma de la dialéctica de Fichte, el filósofo del yo y uno de los máximos representantes del idealismo alemán. DE MAN, 243.

haciéndolo llega a ser libre. La finalidad de ese constante cuestionamiento de sí mismo es la libertad, que debe ser entendida aquí como un punto infinito hacia el cual el hombre progresa sin alcanzarlo, pues si eso sucediera su devenir quedaría interrumpido. La dialéctica de auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción, por tanto, no concibe un cierre sino que se prolonga indefinidamente: toda auto-destrucción es, al mismo tiempo, una auto-creación que volvería a iniciar el ciclo. Esta negación incesante del yo deja ver que es el funcionamiento de esa dialéctica lo que detona la posibilidad del infinito para los románticos: “¿cómo puede el hombre convertirse de un ser finito en un ser infinito? Adquiriendo distancia constantemente frente a sí mismo, reflexionando constantemente sobre sí mismo y negando luego lo que en esta reflexión había establecido”.¹⁴

La dialéctica puesta en juego por la ironía romántica es susceptible de proyectarse en cada uno de los participantes de la comunicación literaria. Desde el punto de vista de la obra artística, auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción están relacionadas con la construcción, interrupción y deconstrucción de la ilusión ficcional, respectivamente. El problema que enfrenta el escritor romántico es el de la imposibilidad de representar el devenir mediante un lenguaje habituado por la lógica a dar cuenta de sustancias o parcialidades. Una realidad infinita exige la creación de una obra infinita y el medio para lograrlo es la ironía, pues es mediante la dialéctica que ella despliega que la obra puede postularse como ficción (auto-creación) y, al mismo tiempo, tomar distancia respecto de sí misma (auto-limitación) para cuestionarse en tanto tal (auto-destrucción), adquiriendo entonces la identidad de un sentido abierto, nunca clausurado, siempre haciéndose y reformulándose *en el tiempo*.

¹⁴ Walter BIEMEL, “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, *Convivium*, Revista de Filosofía de la Universidad de Barcelona, núm. 13-14, 1964, p. 36.

En el espacio de la representación, la ironía actúa entonces como una potencia negativa que hace posible la creación de un sistema, pero también su cuestionamiento y su trascendencia. La obra irónica configura una ilusión de realidad (un significado estable, parcial o finito), pero tal ilusión nunca es durable ni definitiva, pues siempre se ve interrumpida o modificada por la generación de un “aparte” dentro de la misma obra, esto es, de un significado irónico o infinito que postula su crítica y su disolución: “la ironía ayuda a comprender que la representación es parcial y exagerada y que el autor, elevado sobre su producción podría aniquilar esa hermosa ilusión, de tan irresistible atractivo, que él mismo hizo nacer con sus conjuros”.¹⁵

La ironía activa un proceso de carácter reflexivo que le permite a la obra crearse y destruirse a sí misma indefinidamente con el objeto de llegar a la realización del infinito:

Aun las supremas propiedades del yo, como la virtud y la genialidad, siguen siendo sin embargo finitas; aun la obra más acabada es limitada. Por ello esa obra debe ser negada, por ello la inmediata impresión que pudiera avasallar al lector debe ser destruida y considerada como ilusión.¹⁶

Al constituirse simultáneamente como creación y destrucción de dicha creación, como ficción y crítica, la obra irónica recupera el carácter antifrástico de la ironía retórica, al mismo tiempo que instaura un diálogo con ella misma donde lo esencial no está ni en la auto-creación ni en la auto-destrucción, sino en el pasaje que hace posible la oscilación entre ambas y su constitución como absoluto devenir: la auto-limitación.

Desde la perspectiva del yo-creador, la dialéctica reflexiva activada por la ironía romántica en un texto literario se encuentra directamente relacionada con la construcción, interrupción y destrucción de la voz narrativa. La construcción de una ilusión ficcional requiere de la figura de un narrador (auto-creación), pero este narrador es llamado a tomar

¹⁵ Wilhelm SCHLEGEL, *Lecciones de literatura y arte dramático*, citado por BALLART, 77.

¹⁶ BIEMEL, 44.

distancia respecto de sí (auto-limitación) para poner en duda su propia identidad (auto-destrucción) mediante un cambio en el registro retórico que revela la presencia de una conciencia *autorial*. De nueva cuenta, auto-creación y auto-destrucción pueden permanecer lado a lado sin armonizar nunca en una síntesis, porque la identidad de este “yo” que sostiene el texto depende de ese ir y venir *entre un sentido y otro* generado por la auto-limitación. El “yo” es narrador y autor (*p* y *no-p*) al mismo tiempo, sin persistir como alguno de los dos, pues hacerlo significaría poner fin a su devenir y volver a los límites de lo finito.

Finalmente, si la ironía romántica es una forma de escritura, es también –y quizá sobre todo– un *modo de lectura*. La voluntad de construir una obra siempre inacabada, que sólo existe como posibilidad, anticipa ya la importancia que el romanticismo concede al lector como participante activo en la construcción del sentido de la obra literaria. El lector se enfrenta a un sentido haciéndose y modificándose en el tiempo, pero ese tiempo no sólo es el de la configuración de la obra sino también el de su lectura. Frente al texto irónico, el lector se ve obligado a abandonar constantemente su posición para modificar la perspectiva (y el significado, por tanto) de lo leído. Auto-creación, auto-limitación y auto-destrucción son tres momentos parciales que dan cuenta también de una dinámica en la que el lector se mueve entre la construcción de una ilusión y el desnudamiento del artificio que la sostiene. Ese movimiento de la lectura entre ficción y crítica, que modifica constantemente el sentido de ambas, abre el texto literario no sólo a la incomprendibilidad, sino también a la posibilidad de nuevas e infinitas lecturas.¹⁷

¹⁷ La relevancia que adquiere el lector dentro del romanticismo y que la comprensión de la ironía pone de manifiesto ha sido subrayada también por Pierre SCHOENTJES, en *La poética de la ironía*, trad. de Dolores MASCARELL. Madrid: Cátedra, 2003, p. 92-94. (Crítica y estudios literarios.)

La noción de ironía romántica no designa un recurso literario en particular ni una teoría filosófica exclusivamente: se trata más bien de un *modo literario*, pues comprende una concepción del mundo como caos o devenir, además de una dialéctica reflexiva que da cuenta de ese caos a través de distintos procedimientos formales, uno de los cuales es precisamente la metalepsis.¹⁸

3.1.3 *Las formas de la ironía romántica*

Hacia la mitad de *Las avispas* de Aristófanes, luego del absurdo juicio en el que Filocleón intenta condenar al perro de la familia por haberse comido un trozo de queso, hay un pasaje en el que las acciones se interrumpen y los actores salen del escenario. El coro, que permanece ahí, abandona entonces su papel dramático despojándose de la máscara para dirigirse al público en nombre del autor:

Escuchad, en tanto, innumerables espectadores, nuestros prudentes consejos y procurad que no caigan en saco roto: esa falta es propia de un auditorio ignorante; vosotros no la podéis cometer.

Ahora, si amáis la verdad desnuda y el lenguaje sin artificios, préstennos atención. El poeta quiere haceros algunos cargos.¹⁹

Lo que sigue a este fragmento es un discurso más o menos extenso en el cual el coro reseña las obras de Aristófanes y reclama a los oyentes no haber sabido apreciar sus últimas composiciones, a las que por cierto reivindica como las más originales e innovadoras. Esta interrupción de la acción dramática en provecho de otro discurso irrelevante para los

¹⁸ Retomo aquí la noción de “modo literario” en el sentido que lo hace Anne K. Mellor para referirse a la “interacción entre *ethos* y técnica literaria” a la que se adhieren los textos literarios del romanticismo. MELLOR, 24-26.

¹⁹ ARISTÓFANES, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, ed. de Francisco RODRÍGUEZ ANDRADOS. Madrid: Cátedra, 2006, p. 73. (Letras Universales).

acontecimientos de la obra recibe el nombre de *parábasis* en el marco de la comedia antigua griega.²⁰

La *parábasis* permite al autor irrumpir en su propia composición para dirigirse al público y expresar sus opiniones de una manera clara y sistemática. En el espacio que ella inaugura, el poeta exalta sus méritos artísticos o cívicos, reseña sus obras, invoca a la musas, conmina a los espectadores a darle el triunfo en el certamen o ataca a sus enemigos sin abandonar, no obstante, el espacio de la representación.²¹ El recurso supone un cambio en el registro retórico que suspende la ficción en un punto específico de la comedia, dando a ésta una dimensión eminentemente *crítica* y *autocrítica*.

En *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Laurence Sterne nos obliga a lidiar con una historia interferida constantemente por disertaciones, interpelaciones al lector o anécdotas marginales. Tal como sucede con la *parábasis* en la comedia de Aristófanes, estas digresiones detienen el flujo narrativo de la novela, aunque lo hacen de un modo más espectacular y menos localizado: debido a su profusión y diseminación, la intrusión deja de ser *un* momento dentro de la obra para convertirse en su principio organizador. Esto es lo que encontramos también con Denis Diderot en *Jacques el fatalista*, donde continuamente la acción de base (el protagonista viajando a caballo con su amo) es detenida por un narrador que, de un registro narrativo, cambia a uno *reflexivo* para ponernos al tanto de sus decisiones de “autor” en torno al destino de sus personajes:

²⁰ La *parábasis* fue un recurso característico de la comedia antigua ateniense que se extinguió de forma gradual durante la comedia media y moderna; estaba conformada por siete partes canónicas que no necesariamente se actualizaban en todas las ocasiones: *kommation*, *anapestos*, *pnigos*, *odas*, *antodas*, *ephírremas* y *antiephírremas*. La *parábasis* podía aparecer por duplicado en una obra, como es el caso de varias de las comedias de Aristófanes. Sobre el tema, puede consultarse G. M. SIFAKIS, *Parabasis and Animal Choruses*, London: The Atholone Press/ University of London, 1971.

²¹ Por ello podría afirmarse también que la *parábasis* contribuye a crear una ficción en la que autor y espectadores son los protagonistas; en cualquier caso, la *parábasis* desplazaría del centro del discurso la historia narrada hasta ese momento.

La noche los sorprendió en medio de la campiña; se habían extraviado. Y ya tenemos al amo, terriblemente enojado, descargando severos latigazos sobre su criado, y al pobre diablo comentando cada golpe: “También éste, al parecer, estaba escrito en las alturas...”.

Como podéis apreciar, querido lector, voy por buen camino, y si quisiera podría haceros esperar un año, dos años, tres años, antes de contaros los amores de Jacques, separándolo de su amo y haciéndoles correr a cada uno de ellos las aventuras que me pluguiera.²²

Hay una transformación importante en este pasaje que viene dada con el cambio de párrafo: el narrador, una vez que ha logrado la configuración de un mundo consistente y bien delimitado, irrumpe en la escena convertido en verdadero “autor” para relativizar la ilusión que ha construido y obligarnos al mismo tiempo a abandonar la posición de crédulos que habíamos adoptado respecto a ella.

Existe otra palabra en retórica que, de acuerdo con Paul de Man, es igualmente válida para dar cuenta de este mecanismo de parálisis del sistema narrativo: el anacoluto, que consiste en una “ruptura del discurso” por un desajuste sintáctico de algún término dentro de la frase.²³ Con esta figura, las expectativas generadas por la sintaxis de la cadena oracional se ven frustradas por un cambio repentino que nos lleva a encontrar algo totalmente diferente de lo que esperábamos o deberíamos esperar.

Marcel Proust describe con agudeza la estrategia del anacoluto cuando reflexiona sobre la forma en que Albertine miente en *La Prisonnière*, el quinto volumen de *En busca del tiempo perdido*. Marcel es consciente de que Albertine a menudo se contradice cuando conversa con él. Ella le miente y él se da a la tarea de analizar la manera en que estructura sus mentiras. Nos dice que en su conversación hay ciertas contradicciones, ciertos retoques “tan decisivos como un delito flagrante”, los cuales además no puede usar en sus ataques contra ella porque enseguida Albertine acude a esas mismas “rectificaciones estratégicas”

²² Denis DIDEROT, *Jacques el fatalista*. Madrid: Santillana, 2008, p. 13.

²³ Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001, p. 35.

para restablecer la situación. Ella empieza una frase en primera persona y lo que Marcel espera es que todo lo que viene a continuación se refiera a ella misma, pero por algún cambio a mitad de la frase, sin que él se dé cuenta, de repente Albertine ya no está hablando de sí misma sino de otra persona, pues lo que al principio era un “yo” se convierte en un “ella” de manera inesperada. Albertine habla de sí misma en tercera persona recurriendo a “bruscos saltos de sintaxis” y lo hace no por una voluntad de estilo sino por el deseo de “corregir sus imprudencias”.²⁴ Albertine rompe la univocidad de su discurso al introducir de manera arbitraria a otro sujeto en sus frases, una estrategia que hasta cierto punto le permite relativizar su responsabilidad y desmarcarse de sus propias acciones frente a Marcel.

Los pasajes que he analizado no se adhieren, por cierto, a los presupuestos del romanticismo, pero la interrupción del flujo narrativo que presentan como constante, más allá de las particularidades de cada caso, es justo lo que Friedrich Schlegel tiene en mente cuando nos dice que la ironía es *por fuera* “la mímica de un actor bufo” y *por dentro* “una disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado”.²⁵ Lo bufo designa aquí algo muy específico: es el gesto del coro despojándose de la máscara y abandonando la representación, las constantes advertencias de Tristram Shandy a sus lectores, los alardes de omnipotencia del narrador en relación con el destino de sus personajes en *Jacques el fatalista*, Albertine apartándose como sujeto de su propio discurso. Significa, pues, la ruptura de la narración con los distintos grados de comicidad o extrañeza que ella conlleva. Pero bajo esta forma externa se esconde algo más

²⁴ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*. Paris: Gallimard, 1954, p. 153. (Pléiade).

²⁵ Friedrich SCHLEGEL, *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994, p. 42. Más allá de que los fragmentos analizados no pertenezcan al periodo romántico, Schlegel reconoce abiertamente a Shakespeare, Cervantes y Sterne como sus modelos, al mismo tiempo que comenta las comedias de Aristófanes.

profundo: la convicción de que todo significado estable es provisional o finito y que, por esa razón, debe ser incesantemente negado mediante una toma de distancia crítica (una “elevación”) que haría posible no sólo la trascendencia de esa provisionalidad sino la realización de un sentido abierto, infinito en tanto que es constantemente reformulado en el espacio mismo de la obra.

Lo que tenemos en todos los casos examinados es la construcción de una ilusión bien delimitada (o de una oración, con un sujeto unívoco, plenamente identificable, en el caso de Proust), y al mismo tiempo la negación de esa ilusión por un distanciamiento repentino del autor-narrador (o de Albertine respecto de sus propias acciones). Éste es el sentido de la dialéctica que echa a andar la ironía en el interior de la obra y que se hace evidente con la interrupción del flujo narrativo: a un momento de creación, corresponde uno de contención y otro de destrucción de esa creación. Tal destrucción, por cierto, no implica la anulación total del sentido de la obra, sino más bien un sentido permanentemente revisitado, que obliga al autor-narrador a abandonar su posición para superarse o replantearse a sí mismo, y en consecuencia, también al lector.

Hay otro pasaje en Schlegel mucho más esclarecedor a propósito de la ironía, en el cual la encontramos definida como “una permanente parábasis”.²⁶ Se trata de una definición paradójica, sin duda, porque una parábasis sólo puede ocurrir en un punto determinado de la obra y afirmar la existencia de una parábasis permanente es una profunda contradicción. Pero es precisamente en lo que Schlegel está pensando: en una interrupción que tiene lugar constantemente y que puede hacernos perder cualquier certeza sobre el sentido de un texto. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en *Lucinda*, la única novela

²⁶ Friedrich SCHLEGEL, “Zur Philosophie”, citado por DE MAN, 253.

que Schlegel escribió y que ha sido considerada un ejemplo de aplicación de la teoría romántica por su carácter informe, autoconsciente y fragmentario.²⁷

Casi a la mitad de esta obra encontramos un capítulo muy breve titulado “Una reflexión”. Se trata de una especie de aparte dentro de la novela que se deja leer como un argumento filosófico, pero basta que avancemos en la lectura para darnos cuenta que lo que en realidad describe son los aspectos físicos de un acto sexual. La reflexión filosófica se interrumpe violentamente en todas las ocasiones en que advertimos que tal reflexión corresponde a algo completamente diferente. Y lo inverso no es menos válido: el contenido de este pasaje se ve constantemente interferido cuando advertimos que su registro pertenece al de un argumento filosófico.

La ironía romántica es un principio de composición que afecta el sentido global de un discurso, que externamente se concreta con la interrupción de la ilusión narrativa, mientras que internamente obedece a un sentimiento de libertad, a una aspiración de trascendencia de todo significado estable o finito. La metalepsis aparece aquí en su modalidad *crítica*, junto a estrategias como el fragmento, el aforismo, la ironía de acontecimientos, la *mise en abyme* o la combinación de géneros literarios, como uno de los procedimientos formales de destrucción de la ilusión, al servicio de una dialéctica que pretende una comprensión del sentido no tanto como ser o sustancia sino como *devenir*, que

²⁷ Dieter RALL y María Josefina PACHECO, pról., “Introducción”, *Lucinda*, por Friedrich SCHLEGEL, México: Siglo XXI, 2007, p. IX. En *Lucinda*, además del pasaje que comento, hay otros elementos irónicos como la integración de distintas formas poéticas al texto. De acuerdo con Peter Firchow, por otro lado, *Lucinda* sólo es “informe” cuando el concepto de forma es considerado desde un punto de vista aristotélico o neoclásico, mirada por ella misma, en cambio, la novela revelaría su propia forma. Peter FIRCHOW, pról., “Introduction”, *Lucinda and the Fragments*, por Friedrich SCHLEGEL, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, p. 28.

Finalmente, hay una parte de la crítica (Pierre Schoentjes y Heinrich Heine, por ejemplo) que ha considerado *Lucinda* como un intento fallido de puesta en práctica de la teoría romántica; desde mi punto de vista, la existencia de puntos de vista tan disímiles sobre esta obra sólo refuerza su carácter irónico.

exige por esa razón la participación activa del lector, pues “sólo por medio del elemento tiempo, sólo por medio del devenir, se hace accesible lo infinito al sujeto finito”.²⁸

3.1.4 Ironía romántica y sentido

La ironía romántica pone al descubierto una problemática que es la del sentido y la posibilidad o *imposibilidad* de su comprensión. Esta cuestión ha sido objeto de diversas interpretaciones por parte de la crítica, las cuales han conducido a una revalorización de la ironía que ya no parece ser fiel al pensamiento de Schlegel y que, no obstante, ha terminado por imponerse en las estéticas pretendidamente herederas del romanticismo. Es importante en este contexto hacer algunas precisiones en relación con el lugar que ocupa el sentido dentro de la teoría literaria romántica y con el lugar que la crítica posterior a Schlegel le ha asignado.

Hemos visto que la ironía romántica comprende la construcción de una ficción y, *al mismo tiempo*, la ruptura incesante de esa ficción por una toma de distancia crítica respecto de ella. Esta constante relativización del sentido de la obra en el espacio mismo de la representación impide el establecimiento de un significado estable o definitivo e incluso de cualquier significado, pero esto es sólo un pasaje obligado hacia la realización de la libertad o el infinito. Tal infinitud debe ser entendida aquí como un *sentido absoluto*, es decir, como un significado (la ilusión narrativa) que, al mismo tiempo que es postulado, se objetiva a sí mismo para contemplarse en su funcionamiento desde fuera. Un sentido así construido no puede concebirse como algo estático, como algo que *es*, sino como algo que permanentemente *deviene* y se transforma, tanto en el proceso de su escritura como en el de

²⁸ BIEMEL, 44. En cierto grado, la metalepsis habría vuelto a ejercer en el romanticismo una función de “síntesis temporal”, tal como lo habría hecho en el contexto de la retórica, pues la noción de “devenir” nos remite necesariamente a una comprensión de al menos dos estados temporales (*p* y *no-p*).

su lectura. La ironía, por tanto, no busca solamente la destrucción de la ficción: al replantearla críticamente, la abre a otras posibilidades de sentido, aunque ello, desde luego, implica siempre una dosis de incomprendibilidad. Tal cuota de incompreensión sería deseable para Schlegel, pues permitiría un diálogo creativo que evitaría “el punto muerto de la comprensión completa” y una redundancia absurda entre los participantes de la comunicación literaria.²⁹ En consecuencia, la ironía no conduciría a la desesperanza o a la destrucción del sentido, sino al entusiasmo, es decir, a una nueva oportunidad para la mente creativa (del autor, del lector) de participar más expansiva y completamente en el devenir de la obra y en la creación de su sentido.

Esta lógica de organización de la obra literaria propuesta por Schlegel en la etapa inicial del romanticismo alemán ha sido interpretada primero por Hegel y enseguida por Kierkegaard como una *negatividad infinita* que aniquila toda posibilidad de sentido. De acuerdo con Hegel, la ironía romántica constituye no sólo una amenaza para la significación de la obra literaria sino para las instituciones y la vida social en su conjunto, pues en aras de una libertad absoluta y siempre inalcanzable, la relativización sin fin de momentos (de significados parciales) que ella despliega conduce necesariamente a la nada.³⁰ Kierkegaard, por su parte, siguiendo a Hegel, ve en la ironía schlegeliana el surgimiento de una subjetividad exacerbada que, en su afán de negarlo todo, succiona cualquier contenido aparente dejando un vacío. El resultado final de la ironía romántica, desde esta perspectiva, sería “el aburrimiento”.³¹

²⁹ SAFRANSKI, 61.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Lecciones sobre la historia de la filosofía II*, trad. de Wenceslao ROCES. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 55 y ss.

³¹ Soren KIERKEGAARD, *Escritos de los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, trad. de Darío GONZÁLEZ y Begonya SAEZ TAJAFUERCE. Madrid: Trotta, 2000, p. 306.

Tanto Hegel como Kierkegaard realizan una interpretación nihilista de la ironía romántica que no encontramos en Schlegel. En la constante relativización de la ilusión narrativa no hay, como estos filósofos han señalado, una *pura* negación y aniquilación del sentido. La negación es sólo *un* momento en la dialéctica que la ironía despliega en el interior de la obra literaria, un momento que se produce sobre la base de una ficción *simultáneamente* construida. Es únicamente por la existencia de dicha ficción que la negación puede entenderse como un reposicionamiento del sentido que aquélla entraña, y del sentido en general.³² La ironía romántica niega el principio de contradicción al constituirse como una actividad creativa y deconstructiva al mismo tiempo. Focalizar de manera exclusiva la deconstrucción sin caer en la cuenta que junto a ella está la postulación de una nueva experiencia del sentido, un sentido *haciéndose en el tiempo*, reformulándose permanentemente, es aproximarse al pensamiento de Schlegel de un modo parcial. Esto es, a decir verdad, lo que habrían hecho la vanguardia y el posmodernismo en su apropiación de la ironía romántica por vía de Hegel y Kierkegaard: negar toda posibilidad al sentido, suprimir el momento de la creación de la ilusión; ser, por esa razón, destrucción *desde siempre*.³³

³² Tanto para Schlegel como para Hegel la ironía sería una potencia negativa que disuelve los momentos o significados parciales y socava las posiciones de los interlocutores en el diálogo, así como la significación unívoca de sus enunciados. Esa negatividad entrañada por la ironía no tendría término en el caso de Schlegel (especie de dialéctica sin teleología), lo que daría lugar a la disolución de toda sustancia. De ahí el rechazo de Hegel, para quien la ironía sería tan sólo un momento de la idea, el momento en que ésta, en lo finito y particular, se niega a sí misma como lo infinito y universal. Dicho momento sería a su vez negado con el objeto de restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Esta negación de la negación daría como resultado una síntesis en la que el concepto se revelaría a la conciencia en su universalidad (en Schlegel, por cierto, tal síntesis sólo puede ser pensada bajo la forma de una “absoluta antítesis”). La ironía jugaría así en Hegel un papel importante en el tránsito de lo concreto a lo universal, y sería absorbida por la idea, constituyéndose entonces en una negatividad determinada. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Lecciones de estética*, trad. de Raúl GABÁS. Barcelona: 62, 1989, p. 61 y ss.

³³ La lectura que Paul de Man hace de la ironía romántica a favor de su “incomprensibilidad” está en la misma línea que la de Hegel y Kierkegaard, por cierto. En un iluminador ensayo sobre el tema, Anne K. Mellor observa que el teórico belga se equivoca al interpretar la dialéctica de la ironía de manera *secuencial* y no *simultánea*. Esto explicaría por qué para el crítico belga quien tiene la última palabra en un texto irónico es el

La ironía romántica destruye la ilusión de un sentido cerrado, unívoco o estable, pero sólo para abrir la posibilidad a un sentido abierto en el que tanto autor como lector se ven constantemente involucrados y obligados a modificar su posición para poder acceder y contribuir a su comprensión. En este contexto, cabría decir entonces que la ironía *no rompe* la ilusión narrativa, más bien *atenúa* la frontera entre realidad y ficción, con lo cual la distancia y la libertad que el autor toma respecto al mundo narrado llega a transmitirse en la misma medida a los lectores.³⁴

3.1.5 La ironía romántica en *El donador de almas*

He tenido que dar un largo rodeo para mostrar la relevancia y el sentido particular que la metalepsis adquiere para la literatura del romanticismo. Nuestro procedimiento aparece ahí subordinado a la noción más general de ironía romántica, como una de las formas posibles de interrupción del flujo narrativo y de inserción de una dimensión reflexiva en el relato.

Los pasajes de Sterne, Diderot y Aristófanes que he comentado han hecho evidente que es la metalepsis que llamo *crítica* la que mejor se presta a esa clase de interferencia que llegó a ser tan valiosa para los románticos. Este tipo de transgresión, como hemos visto, permite un distanciamiento del narrador respecto a su mundo narrado que, si bien no destruye la ficción, sí nos obliga a modificar nuestra comprensión inicial de ella. La novela *El donador de almas*, de Amado Nervo, publicada en 1899, ejemplifica de un modo magistral el funcionamiento de dicho recurso.

momento de la deconstrucción y, por tanto, la incompreensión. Anne K. MELLOR, "On romantic Irony, Symbolism and Allegory", *Criticism* 21, 1979, pp. 217-229.

³⁴ Una lectura similar de la ironía schlegeliana la encontramos en Vicente RAGA ROSALENY, "Schlegel y los enemigos de la ironía romántica", *Anales del seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 24, 2007, pp. 155-170.

Aunque cronológicamente esta obra participa ya de lo que se conoce como modernismo hispanoamericano, tanto su estructura como su contenido pueden ser explicados y entendidos a partir de los presupuestos de la ironía romántica. Antes que afirmar que la teoría de Schlegel tuvo una influencia directa sobre la producción literaria de Amado Nervo, me gustaría mostrar que *El donador de almas* puede ser leída también desde sus fundamentos, y que tal lectura puede sacar a la luz aspectos que han sido relegados hasta ahora por la crítica. La ironía, después de todo, es también un *modo de leer* que ha permitido a autores como Tieck y el mismo Schlegel el descubrimiento y la revalorización la *romantización* de escritores como Shakespeare y Cervantes.³⁵

Una lectura desde los postulados del romanticismo, por otra parte, no es del todo impertinente si tomamos en cuenta que el modernismo es una época que se nutre de diversas corrientes estéticas (naturalismo, parnasianismo, romanticismo) y que una parte de la crítica ha llegado a considerarlo incluso como “nuestro verdadero romanticismo”.³⁶ Además, si histórica y temáticamente *El donador de almas* puede considerarse una obra modernista, estructuralmente ella debe mucho a la noción de ironía romántica desarrollada por Schlegel.³⁷ Que algunos críticos no lo hayan advertido explicaría el hecho de que *El donador de almas* haya sido apreciada como uno de los relatos “menos logrados” de Nervo, donde

³⁵ Anne K. Mellor sostiene en este sentido que la ironía romántica no posee límites históricos fijos y que es posible aproximarse a ciertas obras de autores como James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett o Lewis Carroll desde los fundamentos de la ironía romántica. Anne, K. MELLOR, p. VII.

³⁶ Octavio PAZ, “El caracol y la sirena”, citado por José OLIVIO JIMÉNEZ, “Introducción”, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1985.

³⁷ En “La ironía sentimental”, un breve texto entre el ensayo y la ficción cuyo título por sí mismo resulta significativo, Amado Nervo define la ironía como “una actitud de defensa ante la vida, además de ser una actitud muy inteligente. No afirmar el sentimiento, no sacar a flor de piel más que la sonrisa, una sonrisa desleída, suavemente burlona”. Esta definición, que claramente hace eco de la de Schlegel, nos sugiere que el autor de *El donador de almas* estaba al tanto de los fundamentos teóricos del primer romanticismo alemán. Amado NERVO, “La ironía sentimental”, *Obras completas II*. Madrid: Aguilar, 1972, p. 1351.

la anécdota es espléndida, pero el desarrollo artificial y rebuscado, pues un asunto imaginativo, onírico, sustentado en datos científicos, *se contamina con múltiples dispersiones y explicaciones de carácter filosófico y científico*. Dicho en otras palabras, en *El donador de almas* el gran maestro de la brevedad dejó que ésta se le escapara y con ella el alma de esta novela corta.³⁸

Estos rasgos, que desde la perspectiva de la estética modernista han sido vistos como “contaminación”, son, de hecho, el principio de estructuración de las narraciones románticas, principio del que *El donador de almas* se apropia de un modo ejemplar.

La novela de Nervo narra la serie de complicaciones a las que el médico Rafael Antigas debe enfrentarse luego de que su amigo, Andrés Esteves, le regala a Alda, el alma de una monja cuyo cuerpo se encuentra alojado en un convento. Fascinado con la compañía y los favores que Alda le procura, Antigas no tarda en olvidar las advertencias que le ha hecho Esteves a propósito de los cuidados que debe tener con el alma de la monja. Así que, una noche, luego de retener a Alda más del tiempo permitido, termina por ocasionar su muerte corporal en el convento. Con el fin de no dejar a Alda sin un cuerpo, el doctor la hospeda dentro de sí mismo hasta que la situación comienza a hacerse insoportable para ambos. Esteves intenta entonces alojar el espíritu de la monja en Doña Corpus, ama de llaves del doctor Antigas, pero ésta muere antes de completar la transición. El doctor comprende que no podrá retener indefinidamente a Alda sin un cuerpo, de modo que decide liberarla.

Si desde un punto de vista temático *El donador de almas* recupera la fusión de los contrarios (cuerpo-alma, masculino-femenino) que interesaba a los románticos, desde un punto de vista estructural condensa dos niveles narrativos radicalmente opuestos: el de la ficción propiamente y el de la creación de esa ficción. Con frecuencia, mientras avanzamos

³⁸ Óscar MATA, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM/UAM, 2003, p.133. (Al Siglo XIX. Ida y regreso.) Las cursivas son mías. Esta crítica recuerda mucho a los juicios tan contradictorios que se siguen haciendo sobre *Lucinda* y que, a mi entender, no hacen sino confirmar su naturaleza irónica.

en la lectura de la historia del doctor Antigas, debemos enfrentarnos a las intromisiones de un narrador-autor que, en momentos puntuales del relato, nos impone su presencia. Así, apenas transcurrida la primera escena de la novela, leemos:

El doctor encendió un segundo cigarro –*la penetración llena de acuidad del lector habrá adivinado sin duda que ya había encendido el primero*– y empezó a fumar con desesperación, como para aprisionar en una red de humo azul a esa alma que sin duda aleteaba silenciosamente por los ámbitos de la pieza.³⁹

Lo que tenemos aquí es una interferencia bastante tímida en realidad, pero lo suficientemente precisa para llamar nuestra atención, aunque sea momentáneamente, sobre la naturaleza construida del relato. La metalepsis es aquí todavía demarcativa y, por ese motivo, resulta inocua para nuestra impresión de lo leído; no obstante, conforme la narración avanza, las interrupciones tienden a hacerse más evidentes y significativas para la estructura de la novela:

–Bueno –se dijo– y ahora, ¿qué hago yo con un alma?
(El autor de esta *nouvelle* preguntó en cierta ocasión a una tonta: “¿Quieres un sueño? ¿Me permites que te regale un sueño?”. Y la tonta, la adorable tonta, le respondió con un *esprit* digno de ella: “–Amigo, ese es el regalo del elefante”. Pues por lo propio pensó el doctor: “Un alma, pero un alma es el regalo del elefante...”).⁴⁰

Si la metalepsis anterior apenas desestabilizaba la frontera entre niveles narrativos, la digresión de este pasaje no deja lugar a dudas sobre su poder perturbador. El narrador interrumpe la historia en curso para dirigirse al lector, poniendo al descubierto con ello una conciencia autoral. La intrusión afecta aquí la solidez de la ficción, convirtiéndose en un recordatorio bastante contundente para el lector de la naturaleza artificial del relato. La ficción, que hasta ese momento permanecía cerrada, se abre entonces a otras posibilidades de sentido, invitando al lector a re-considerarla en su calidad de “*nouvelle*”. Las múltiples

³⁹ Amado NERVO, *El donador de almas*. México: Libro-Mex, 1955, p.17. (Biblioteca Mínima Mexicana, 20). Todas las citas de la novela provienen de esta edición. Cursivas mías.

⁴⁰ NERVO, 35-36. Las cursivas son del original.

intromisiones que encontramos a lo largo de la novela se despliegan bajo la misma lógica. Así, por ejemplo, al final del capítulo donde se narra la escena en la que Alda y el doctor se enteran de la muerte de la monja, leemos: “y *ahora*, el autor da remate al capítulo séptimo de esta cosa que va formando un libraco cualquiera”.⁴¹ Se trata de un cierre llamativo, sin duda, que ilustra a la perfección la función “resignificadora” que ejerce la metalepsis crítica sobre diversos pasajes de la novela, pues es gracias a ella que nos vemos obligados a comprender la escena referida en otro sentido, ya no solamente como una *acción humana* efectivamente ocurrida a nivel de la historia, sino también como el “séptimo capítulo” de un relato literario. El distanciamiento que el narrador-autor instaura en relación con el mundo narrado es así el mismo que se proyecta en el lector de la obra. Éste, que se ha dejado llevar por la ilusión construida en un primer momento, debe ahora tomar conciencia de su carácter artificial para poder comprender de otra manera dicho pasaje.

El donador de almas pone de manifiesto una estructura que continuamente oscila entre una ilusión ficcional y la constante desestabilización de dicha ilusión, lo que constituye una asimilación profunda de la ironía romántica. Pero si estas intromisiones, aunque numerosas, parecieran todavía insuficientes para rasgar la consistencia diegética del relato, el último capítulo de la novela nos presenta una metalepsis todavía más espectacular que no deja lugar a dudas.

Despojado ya de su máscara de narrador, el autor, que unas páginas atrás ha dado fin a la historia de Rafael Antigas, irrumpe en el cierre de la novela para hacernos oír sus opiniones. En el marco de una supuesta entrevista y de un modo que nos recuerda todavía a la parábasis griega, no sólo realiza comentarios en torno a la composición de la obra, también transforma el sentido global de *El donador de almas* al convertirse en su verdadero

⁴¹ NERVO, 60. Las cursivas provienen del original.

héroe. La historia narrada en ese punto no es ya la del doctor, sino la de un creador que ha puesto fin a la escritura de una novela. Podríamos decir así que, por obra de la ironía romántica, la historia de Rafael Antigas *ha devenido* la historia de un escritor que compone un “libraco cualquiera”.

La configuración del texto como un sentido que permanentemente se transforma en otro, por cierto, es un aspecto que repiten otros relatos de Amado Nervo, como “Un cuento” o “Mencía”, donde la historia del platero Lope se convierte hacia el desenlace en la historia de un rey que se ha soñado platero. La narrativa del escritor mexicano en este contexto constituye una reivindicación formal de los presupuestos del romanticismo postulados por Schlegel.

3.2 METALEPSIS Y VEROSIMILITUD

Mientras permaneció como objeto de conocimiento poco explorado, el mayor problema que la metalepsis planteó a la teoría fue el de su localización textual y sus modalidades de concreción. Hoy contamos ya con un repertorio de sus principales modalidades y con diversas tipologías que van de lo más simple a lo más exhaustivo. Si bien ahora tenemos una idea más clara de la metalepsis, su función en los textos continúa siendo asimilada a sus efectos más inmediatos, a saber: la generación de diversos grados de “extrañeza” (cómica o fantástica) y la puesta al descubierto de las convenciones que regulan la escritura ficcional.

La evidencia incontestable de tales efectos ha llevado a algunos teóricos (Waugh, Lutas, Ryan, Wagner, etcétera) a sostener que la metalepsis constituye un procedimiento *esencialmente* metatextual. Esto explicaría su uso recurrente en el ámbito de poéticas transgresivas como la vanguardia o el posmodernismo, al mismo tiempo que permitiría

calificar de “anómala” e “involuntaria” su presencia en el marco de estéticas ilusionistas como el realismo o el naturalismo.

La observación, aunque seductora, es inexacta, pues si bien la metalepsis conlleva una perturbación de los niveles narrativos y, de manera más general, de la lógica del sentido, esto no la convierte automáticamente en una estrategia metatextual. Situada en determinados contextos, a decir verdad, la metalepsis puede favorecer más una lógica narrativa que deconstructiva. Su carácter tímido y esporádico en periodos literarios como el clasicismo, el realismo o el naturalismo, no obedece, por tanto, a su aparente naturaleza anti-ilusionista ni es razón suficiente para considerarla una “falla”, pues incluso en tales circunstancias ella constituye una estrategia absolutamente intencional que responde a propósitos muy específicos, no necesariamente metatextuales.

En estas condiciones, la única esencia que cabría reconocer en la metalepsis es la de ser un cambio, una transgresión (lógica-narrativa). Fuera de esto, nuestra figura puede prestarse a diversas funciones y participar de múltiples efectos.

3.2.1 *¿Un procedimiento anti-mimético de representación?*

En uno de los estudios histórico-literarios más sugerentes que se han escrito sobre el tema, Frank Wagner sostiene que la metalepsis es transgresiva sólo en virtud de una norma particular que estaría representada por la noción de mimesis: “*todo indica claramente* que el conjunto de procedimientos metalépticos descansa sobre una transgresión de los planos miméticos. En cambio, que estas infracciones sean siempre ‘deliberadas’ [...] me parece

muy poco probable”.⁴² A la luz de una aserción así formulada, Wagner no duda al interpretar las metalepsis de Proust o Balzac como “violaciones puntuales al imperativo de cohesión realista” de las que sólo cabría esperar efectos “perversos e involuntarios”.⁴³ De qué manera la narrativa balzaciana violenta los presupuestos de su propia estética, es algo que podemos ejemplificar con *El diputado de Arcis*:

Mientras Severina cruza el puente, fijándose si su padre ha terminado de cenar, no es inútil lanzar una mirada sobre la persona, la vida y las opiniones de aquel anciano, al que la amistad del conde Malin de Gondreville hacía que fuera respetado en toda la región.⁴⁴

Para Wagner, la repentina sincronía que el narrador establece entre el nivel de la narración y el nivel de la diégesis, gracias a la cual su presencia hasta entonces oculta nos es revelada, si bien ilustra la importancia concedida por el realismo a la cohesión diegética, presenta un “efecto incontrolable” que termina atrayendo la mirada del lector sobre el acto de textualización. Wagner parece atenuar el carácter tajante de sus observaciones al admitir que el potencial anti-mimético de una metalepsis discreta como la que acabamos de analizar puede prestarse a diversas interpretaciones, y que las connotaciones textuales implicadas en este caso son difícilmente perceptibles en una época pre-modernista. Para él, esto no sucedería en una novela como *Jacques el fatalista*, donde no cabría duda sobre las motivaciones del narrador para intervenir en la diégesis de su relato debido al carácter repetitivo y a la “dimensión ostentosa de la injerencia”:

Mientras Jacques vacía su cantimplora, el amo mira la hora, abre la tabaquera y se dispone a continuar con la historia de sus amores, yo, en cambio, estoy tentado de cerrarle la boca mostrándole a lo lejos un viejo militar a caballo, con la espalda encorvada y aproximándose a gran velocidad; o una joven campesina con

⁴² Wagner está comentando aquí la definición que Genette elabora en su trabajo más reciente sobre el tema, donde la tiene como una “transgresión deliberada del umbral de inserción”. Frank WAGNER, “Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative”, *Poétique*, núm. 130, 2002, p. 237. Traducción y cursivas mías.

⁴³ WAGNER, 238. En mi opinión, la cantidad considerable de relatos decimonónicos que hacen uso de la metalepsis debería bastar para hacernos ver que incluso en el realismo tales transgresiones están lejos de ser simples gestos involuntarios.

⁴⁴ Honoré de BALZAC, *Le Député d’Arcis*. Paris : Gallimard, 1981, p. 766. (Pléiade, VIII). Traducción mía.

sombrero de paja y enaguas rojas, haciendo camino a pie o sobre un asno. Ese viejo militar podría ser el capitán de Jacques, o el camarada de su capitán, ¿verdad?⁴⁵

Utilizando un procedimiento idéntico al de Balzac, el narrador decreta repentinamente en este pasaje una equivalencia entre el tiempo narrativo y el tiempo diegético. El uso de la metalepsis aquí, sin embargo, es parte de un proyecto más ambicioso que tiene como propósito la deconstrucción de la ilusión ficcional mediante la puesta al desnudo de la arbitrariedad del relato y del poder del narrador sobre el destino de los personajes. En este fragmento, a juicio de Wagner, ya no se trata de homogeneizar el texto, como ocurría con el ejemplo anterior, sino de abrirlo a la proliferación de posibles narraciones, no cristalizadas por el relato pero paródicamente enumeradas por el narrador.

Si bien la metalepsis en Diderot actúa en provecho de una dimensión irónica del texto, no me parece que ello se deba a las dimensiones de la intrusión o a la intrusión en sí misma, como sostiene Wagner. Tanto en *El diputado de Arcis* como en *Jacques el fatalista*, la instancia de enunciación interviene en el enunciado para introducir una pausa diegética, pero es lo que acompaña a esa intervención lo que marca la diferencia de efecto y función en uno y otro caso. Mientras en Balzac el narrador aprovecha la pausa para reforzar la consistencia “humana” de su personaje proporcionándonos información sobre su “vida”, en Diderot lo que tenemos es una serie de comentarios irónicos que socavan el mundo ficcional. Ni el “control diegético” que se desprende del guiño metanarrativo de Balzac ni la ironía de *Jacques el fatalista* están dados propiamente por la transgresión, sino por lo que viene con ella, que es el comentario biográfico y la reflexión sobre la diégesis en términos de artificio, respectivamente.

⁴⁵ Denis DIDEROT, *Jacques el fatalista*, trad. de Félix de AZÚA. Madrid: Santillana, 2008, p. 519.

Esa flexibilidad funcional del mismo procedimiento debería hacernos ver que la metalepsis no garantiza *por sí sola* un efecto: se trata más bien de una estrategia que puede desempeñar roles muy diferentes dependiendo del texto y de las condiciones en las que se produzca. Frank Wagner parte de un error de base al afirmar que *todas* las metalepsis tienen en común el hecho de enfatizar el proceso de textualización de un relato y que, por esa razón, pueden considerarse *metatextuales* y *anti-miméticas*. Desde su punto de vista, de hecho, una metalepsis representa menos una ruptura de niveles narrativos que una transgresión del concepto de mimesis. Sus reflexiones tienden a favorecer así una lectura única del procedimiento que termina por confinarlo al ámbito de una poética y una literatura esencialmente transgresivas. En estas condiciones, resulta explicable que conciba las metalepsis realistas como “*deslices* en el seno de una estética que tenía nulo interés en programarlas, puesto que la condición de su éxito residía en una recepción mayoritariamente proyectiva”.⁴⁶

Es verdad que la metalepsis comporta siempre una conciencia de los procedimientos discursivos de representación, pero este rasgo no la convierte en una estrategia forzosamente anti-realista. De hecho, situada en el marco de estéticas como el naturalismo, el costumbrismo o el realismo, ella aparece ligada frecuentemente a un cambio de escenario o a una digresión, recursos que tienden a reforzar algún aspecto de la historia narrada (mediante datos biográficos, descripciones, analepsis explicativas, etcétera) antes que el carácter construido del relato. En estos casos, la metalepsis contribuye menos a la destrucción que a la *construcción* de la ilusión ficcional, emergiendo así como una

⁴⁶ WAGNER, 239. Traducción y cursivas mías.

estrategia que opera a favor de un efecto realista, donde “el narrador, buen prestidigitador, no revela los artificios de la ficción sino *para sumergir mejor al lector*”.⁴⁷

Contrario a lo que Wagner sostiene, entonces, el uso que los escritores realistas hacen del potencial transgresivo de la metalepsis puede pensarse tan deliberado como el de Diderot, aunque sus propósitos, desde luego, no responderían a los de una lógica metatextual sino ilusionista.

3.2.2 *Sobre el efecto de realidad en Los bandidos de Río Frío*

Aunque existen numerosos estudios temáticos sobre la obra de Manuel Payno, su técnica narrativa ha sido objeto de escasos análisis hasta ahora. Algunos de los aspectos más frecuentemente explorados a propósito de *Los bandidos de Río Frío* en este sentido tienen que ver más con la “fidelidad histórica” de la trama o el carácter crítico (social y político) de su contenido que con su estructura narrativa o sus estrategias de composición.⁴⁸

Me propongo contribuir aquí a la enmienda de este vacío en los estudios literarios con la descripción del funcionamiento de un tipo de metalepsis en *Los bandidos de Río Frío*, novela que, desde el punto de vista de sus críticos, no sólo logra “captar el ambiente de su tiempo”, también constituye “el estudio costumbrista más amplio que existe en la literatura mexicana”.⁴⁹ Mi propósito es mostrar que la metalepsis demarcativa, siendo la menos transgresiva de la tipología que he elaborado, es la que mejor responde a los

⁴⁷ Pedro PARDO JIMENEZ, “Pour une approche fonctionnelle de la métalepse”, *Poétique*, 170, 2012, p. 164. Traducción y cursivas mías.

⁴⁸ Esto es algo que puede constatarse particularmente en artículos como los de Juan Antonio ROSADO, “El pensamiento social en *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno”, *Literatura Mexicana*, vol. 6, núm. 1, 1995, pp. 45-55 y Margo GLANTZ, “Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno: la utopía del robo”, vol. 15, núm. 29, enero-junio, 2007, pp. 73-93.

⁴⁹ Estas apreciaciones provienen respectivamente de Paul J. VANDERWOOD, “Los bandidos de Manuel Payno”, *Historia Mexicana*, vol. 44, núm. 1, julio-septiembre, 1994, p. 115, y Ralph E. WARNER, *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*, citado por Antonio CASTRO LEAL, pról., *Los bandidos de Río Frío*, por Manuel PAYNO, 26ª. ed. México: Porrúa, 2011, p. VII.

presupuestos de una estética realista al tomar parte en la creación de una *ilusión referencial*. Esta noción será comprendida aquí específicamente en dos sentidos, los cuales deben ser explicados.

El primero de ellos ha sido formulado por Roland Barthes en “El efecto de realidad” a propósito del realismo decimonónico y su postulación de un “nuevo verosímil”, concepto ejemplificado por todos aquellos discursos capaces de aceptar “enunciados acreditados simplemente por el referente”.⁵⁰ De acuerdo con Barthes, los relatos de Flaubert y de muchos otros autores realistas recurren al uso de “notaciones insignificantes”, es decir, detalles inútiles, rellenos, que no parecen cumplir con función alguna desde el punto de vista de la estructura narrativa. Dichas notaciones, relacionadas fundamentalmente con la descripción, si bien participan de una exigencia estética, están impregnadas sobre todo de imperativos referenciales; de ahí que, por lo menos en apariencia, se encuentren justificadas tan sólo por la exactitud con la que suelen dar cuenta del referente, aspecto necesario para la “objetividad” del relato.⁵¹

Las notaciones insignificantes no contribuyen al sentido de la narración, pues su cometido es otro: denotar “lo real concreto” (objetos irrelevantes, gestos, actitudes transitorias), remitir pura y simplemente a lo real, que será considerado ahora como autosuficiente, como lo bastante fuerte para justificar su enunciación y sobreponerse a cualquier idea de “función”, pues no requiere ser integrado a la estructura del relato. La representación de lo real se opone al sentido en la medida en que las notaciones insignificantes no pretenden ser inteligibles sino *vividas* (y *vivientes*).

⁵⁰ Roland BARTHES, “El efecto de realidad”, *Lo verosímil*, trad. de Beatriz DORRIOTS. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 99. (Comunicaciones).

⁵¹ De acuerdo con Barthes, la función estética que la retórica antigua designó a la descripción habría sido remplazada por una función referencial con el advenimiento del realismo moderno. La obra de Flaubert ilustraría muy bien un entrecruzamiento de las dos funciones, por cierto. BARTHES, 98.

En tanto signo, el “detalle concreto” plantea entonces una relación directa entre significante y referente que prescinde del significado. En esto reside lo que hemos llamado *ilusión referencial* y, en términos más generales, *realismo*: en la anulación del significado en provecho exclusivo del referente. Se trata, en efecto, de una ilusión, pues en el momento mismo en que nos parece que los detalles inútiles remiten directamente a lo real, no están haciendo otra cosa que *significarlo*. La alteración de la concepción tripartita del signo emprendida por el realismo hace de la notación “el puro encuentro de un objeto con su expresión” en nombre de un *efecto de realidad*, de una plenitud referencial que es el fundamento del nuevo verosímil.⁵²

La segunda acepción en la que habrá de entenderse aquí la noción de “ilusión referencial” no excluye a la primera y tiene que ver menos con la supremacía del referente que con el poder del relato “para invocar mundos y dar vida a los personajes”.⁵³ El efecto de realidad no depende ya, en este contexto, del tipo de objetos representados, sino de un estilo o *modo de narrar* orientado a conseguir una sensación de presencia, de tridimensionalidad en el lector, quien tiene la impresión de que el mundo que se le presenta es mucho más amplio que lo que el texto le deja ver, “que el contorno de los objetos, la mente de los personajes, el tiempo y el espacio se extienden más allá de lo que se nos muestra”.⁵⁴

Basándome en las consideraciones anteriores, analizaré ahora el modo en que la metalepsis demarcativa contribuye a la construcción de la ilusión referencial en *Los bandidos de Río Frío*. En esta novela de Manuel Payno, como en muchos relatos realistas,

⁵² BARTHES, 101.

⁵³ Marie-Laure RYAN, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, trad. de María FERNÁNDEZ SOTO. Barcelona: Paidós, 2004, p. 195. (Comunicación, 154).

⁵⁴ RYAN, 195.

costumbristas y naturalistas del siglo XIX, nuestra figura aparece con el aspecto de una fórmula conocida:⁵⁵

Mientras pasaba esta escena en la apartada y silenciosa vivienda que hemos descrito, no obstante que esté ya muy avanzada la noche, *tenemos que dar un paseo por el Chapitel, sin miedo de ladrones, pues de por fuerza el sereno tendrá que estar despierto*, como en efecto lo estaba en ese momento. [p. 55]

Mientras el platero se da trazas a reunir dinero suficiente, escribe a la moreliana, invitándola para que viniese a ver unas alhajas nuevas que había recibido de París (él las había montado con las mejores piezas robadas) y *Relumbrón* trabajaba día y noche para dar una organización segura y perfecta a los diversos proyectos que había presentado al examen y deliberación de su compadre, *tenemos sobrado tiempo para hacer un viaje a las haciendas del Sauz* y enterarnos de los acontecimientos que siguieron al frustrado enlace de Mariana con el marqués de Valle Alegre. [p. 691]

Mientras el ostentoso y benemérito coronel acaba de arreglar su casa de moneda, *tenemos tiempo de hacer nosotros un viaje a la hacienda del Sauz* e informarnos de lo que pasaba allí. [p. 787]

Una de las características más llamativas de estos ejemplos es la repentina sincronía que el narrador establece entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. El adverbio de tiempo con el que inicia cada pasaje nos indica que los acontecimientos se desarrollan en el mismo momento en el que son narrados. O más precisamente: que las acciones de los personajes coinciden en el tiempo con las *acciones* del narrador pues, remitiéndonos a lo explícitamente dicho en los pasajes citados, éste habla tanto como actúa en cada uno de ellos. Así, mientras los personajes se encuentran ocupados en alguna cosa, el narrador aprovecha para “dar un paseo” o “hacer un viaje” por otros espacios de la ficción. Esta intromisión del narrador en el universo diegético es, desde luego, sólo aparente.

Los tiempos verbales de cada fragmento nos dejan ver que el narrador nunca abandona su yo-aquí-ahora de enunciación y que, en consecuencia, sus desplazamientos no se producen de una manera efectiva en el universo diegético. El cambio de pretérito

⁵⁵ Todas las citas de la novela provienen de Manuel PAYNO, *Los bandidos de Río Frío*, 26ª. ed. México: Porrúa, 2011. Cursivas mías.

imperfecto (“mientras *pasaba* esta escena en la apartada y silenciosa vivienda”) a presente (“*tenemos* que dar un paseo por el Chapitel”) y luego de nuevo a imperfecto (“como en efecto lo *estaba* en ese momento”) señala un movimiento que va de la historia a la narración y luego de vuelta a la historia en el primer pasaje. Esto quiere decir que el supuesto “paseo” del narrador tiene lugar desde el presente de la narración y que, por esa razón, no constituye un acontecimiento diegético sino simplemente un guiño retórico o discursivo que reúne todas las características de una *metalepsis demarcativa*. Observemos de paso que una intromisión efectiva del narrador en el universo de la ficción habría exigido mantener el imperfecto incluso en aquellas acciones en las que participa (“*teníamos* que dar un paseo”).

El procedimiento señala además un *cambio de escena* en cada una de las secuencias citadas. El narrador se mueve de un cuadro situacional a otro ubicado en un espacio distinto. Lo interesante aquí no es el contenido de las escenas, sino el vínculo espacio-temporal que es posible establecer entre ellas a partir de la duración del trayecto realizado por el narrador.

En el primer fragmento, el movimiento del narrador va del interior de una vivienda (donde se desarrolla un diálogo entre dos personajes) al exterior de la misma (donde la noche luce ya “muy avanzada”). Esto implica un lapso de tiempo breve y una distancia corta que el narrador cubre con rapidez. La suposición de que el sereno estará despierto (“*tendrá que* estar despierto”) y la constatación inmediata de que efectivamente lo está (“como en efecto lo *estaba* en ese momento”) son significativas en este sentido, pues señalan prácticamente el inicio y el fin del recorrido en el espacio textual de una misma oración.

El “sobrado tiempo” con el que cuenta el narrador para desplazarse de la casa del platero a la hacienda del Saúz, en cambio, anuncia un recorrido amplio en el segundo pasaje. Esto justifica la serie de preguntas e hipótesis en las que se pierde el narrador mientras se traslada y consigue llegar a su destino:

¿Acabó de sacar el conde su espada cuando Mariana respondió *no* a la segunda pregunta que le hizo el obispo? ¿Quiso acabar de matar a su hija, ya caída y exánime como estaba, o sólo fue una amenaza colérica, sugerida por su repentina y enérgica resolución? *¿Quién sabe?*⁵⁶

En los ejemplos que acabamos de analizar los desplazamientos del narrador funcionan más como una estrategia de cohesión de dos escenas simultáneas que como un recurso de desnudamiento de la ilusión ficcional. Como las acciones de los personajes se desarrollan al mismo tiempo que el trayecto del narrador, uno llega a tener la impresión de que la ficción existe más allá de los límites que el discurso le impone. Por otra parte, la distancia aparentemente cubierta por el narrador entre un espacio y otro resulta proporcional a la que el autor nos hace recorrer en el texto como lectores. El valor de los desplazamientos en este sentido es menos semántico que referencial: nunca realizados de manera efectiva dentro de la diégesis, sí alcanzan en cambio a concretarse en nuestra experiencia de lectura al modo de una *ilusión*.

Si bien algunas metalepsis demarcativas funcionan como marcas formales de un cambio de escena en la novela de Payno, otras sirven de introducción a una pausa en el hilo narrativo (analepsis explicativas, descripciones, reflexiones, etcétera):

Mientras duermen, se levantan, se desayunan y don Espiridión va a la villa a buscar al canónigo, daremos a conocer al lector a las brujas, con las cuales, antes que don Espiridión, teníamos las mejores y más cordiales relaciones. [p. 15]

⁵⁶ PAYNO, 691. *Cursivas mías.*

Mientras que los soldados, con sus mal ajustados uniformes y mordiéndose a excusas del cabo un trozo de pambazo, caminaban a su destino, diremos cómo la casualidad hizo que *El Eco del Otro Mundo* tuviese noticia del suceso antes que el periódico oficial, que el licenciado don Crisanto y que el mismo gobernador del Distrito. [p. 179]

Mientras don Pedro y los suyos discuten la manera de penetrar en la hacienda, digamos dos palabras del marqués de Radepont y de su formidable muralla. [p. 823]

Estoy citando aquí las fórmulas que introducen las secuencias digresivas y no las secuencias mismas en las que el narrador desarrolla la biografía de un personaje (primera y tercera cita) o hace un recuento de acontecimientos pasados (segunda cita). Esto se debe a que tales digresiones resultan menos significativas por su contenido que por la manera en que el narrador las introduce en el relato. Se trata, en efecto, de la misma fórmula que ya hemos analizado antes a propósito de los cambios de escena.⁵⁷

La característica más inquietante de los pasajes citados es que ellos sugieren que la digresión ocurre al mismo tiempo que los acontecimientos diegéticos. Así, mientras los personajes realizan acciones muy concretas en el universo de la ficción, el narrador aprovecha para introducir una descripción, ofrecernos explicaciones o ponernos en antecedentes sobre alguna situación de la historia. En *Los bandidos de Río Frío*, ésta es una forma poco habitual de insertar una secuencia digresiva, pues con frecuencia el narrador las intercala sin más preámbulo en el relato:

Se trataba en esta ocasión del famoso pleito entre los marqueses de Valle Alegre y el Juzgado de Capellanías. Como tal establecimiento acabó con las Leyes de Reforma y la desamortización eclesiástica, explicaremos en dos o tres renglones lo que era el Juzgado de Capellanías.⁵⁸

⁵⁷ Conviene aclarar que no es la única forma bajo la cual puede presentarse una metalepsis demarcativa. Si Payno recurre a menudo a la misma fórmula es probablemente por las ventajas que ésta le ofrece, a saber: el control simultáneo de diversos escenarios o niveles narrativos sin que ello implique violentar, no obstante, la verosimilitud de su relato.

⁵⁸ PAYNO, 237.

El procedimiento que estoy explorando se opone a esta práctica corriente de la digresión. En los tres pasajes antes citados, los personajes no dejaban de actuar; en éste, se encuentran confinados al silencio y a la inmovilidad durante el tiempo que toma la digresión. Desde luego, uno siempre puede imaginar que los personajes continúan con su vida durante la pausa, pero lo interesante de los fragmentos que he seleccionado radica en el carácter *explícito* de ese hecho: la prolongación de la vida de los personajes ahí no es producto de la imaginación, sino de la voluntad y el poder del narrador.

Si uno toma al pie de la letra lo que dicen esos pasajes, el narrador toma a su cargo la digresión mientras el personaje continúa con sus ocupaciones. Esto significa que el tiempo de la narración y el tiempo de la historia se han convertido repentinamente en el mismo. La distancia entre pasado diegético y presente narrativo se diluye, pues el narrador parece contar la historia en el mismo momento en que ésta se produce. Como la mayor parte del relato se encuentra en pasado, el efecto generado es bastante extraño: todo ocurre como una puesta en escena en la que el narrador se sitúa detrás de sus personajes pidiéndole al lector que lo siga en la digresión. La metalepsis radica en esta interferencia entre narración y ficción que, supuestamente, no debería producirse por la distancia lógico-temporal que hay entre ambas.

El mismo procedimiento que sirve a Diderot en *Jacques el fatalista* para intercalar una serie de comentarios irónicos sobre la autenticidad del mundo narrado, es el que Manuel Payno utiliza en *Los bandidos de Río Frío* no sólo para introducir una digresión, sino también para hacerla *aceptable* a sus lectores.

De acuerdo con Aude Déruelle a propósito de Balzac, la idea puesta en marcha con este recurso podría ser la siguiente: el lector no pierde el tiempo leyendo la digresión porque de todas formas los personajes se encuentran ocupados en actividades concretas

(dormir, levantarse, desayunar, ir a un lugar, caminar, discutir).⁵⁹ Ésta son, además, acciones monótonas o continuas cuya realización no requiere de la presencia o “ayuda” del narrador. Dormir, caminar o levantarse son actividades que los personajes pueden hacer solos, no hace falta que el narrador esté ahí; uno tiene la impresión entonces de que los personajes han cobrado vida y se han independizado de su narrador. Frente a tales acciones poco interesantes, resulta preferible enterarse de aspectos que en verdad son esenciales para la comprensión de la historia. La digresión, considerada una pérdida de tiempo en la lectura por consistir en una suspensión de la diégesis, se ve revestida de interés y convertida en tiempo ganado gracias a esta estrategia. Se trata de un truco retórico, en realidad, pues la descripción de las acciones que el narrador aparentemente nos ahorra nunca llega a tener lugar en el texto.

Hay otra razón por la que una metalepsis demarcativa refuerza el propósito del narrador de hacernos aceptar la digresión. Las acciones de los personajes, aun cuando son irrelevantes para el desarrollo de la historia, comportan la idea de movimiento. En contraste, la digresión congela la intriga, pues mientras el narrador describe o explica, la narración no avanza. Esta inmovilidad de la narración se encuentra disfrazada en *Los bandidos de Río Frío* por una aparente progresión de los personajes que termina produciendo en el lector una impresión general de movimiento. El lector llega a tener la impresión de que el relato avanza a pesar de todo, cuando lo que sucede en realidad es que se detiene o incluso retrocede (en el segundo de los fragmentos citados, la digresión es una analepsis).

La metalepsis demarcativa presenta un aspecto todavía más decisivo en la obra de Payno que hace falta explicar. La digresión remite a una problemática del espacio y del

⁵⁹ Aude DERUELLE, “Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac”, *Poétique*, 119, 1999, p. 20.

movimiento en tanto nos obliga a *desviarnos* del mundo de la ficción. Todo ocurre entonces como si el narrador y nosotros con él tomara un camino distinto al de los personajes. Como ambos caminos (el de las acciones diegéticas, el de la digresión) están siendo recorridos de una manera simultánea, uno es llevado a establecer una relación entre sus duraciones: el tiempo que el personaje tarda en realizar las acciones enumeradas en cada caso es *el mismo* que el narrador toma para llevar a cabo la digresión. Así, por ejemplo, en la primera de las secuencias que he citado, el narrador reanuda la historia sólo hasta que doña Pascuala y don Espiridión han dormido, despertado, desayunado, y el segundo se ha trasladado a la Villa. Habiendo transitado por sendas diferentes, narrador y personaje están listos entonces para reencontrarse precisamente en la Villa.

En el segundo fragmento, la analogía entre acción diegética y digresión es todavía más fuerte. Un grupo de soldados se desplaza hacia la casa de vecindad donde se ha perpetrado un crimen. El narrador aprovecha ese desplazamiento para contarnos rápidamente cómo es que la noticia ha llegado primero al diario *El Eco del Otro Mundo*. Cuando retoma la historia, los soldados se encuentran “haciendo ruido” con sus armas en el zaguán de la casa mencionada. La misma dinámica se repite en la última secuencia. El narrador desarrolla la biografía del marqués de Radepont mientras Don Pedro y “los suyos” discuten. Es el “disparo de un arma de fuego” lo que nos avisa que los personajes han resuelto el modo de entrar a la hacienda y que estamos de vuelta en la historia.

La metalepsis permite en todos los casos analizados “reinscribir las secuencias digresivas en el curso normal del relato”.⁶⁰ Éstas, al solapar acontecimientos que si bien no han sido narrados han ocurrido efectivamente en la historia, dejan de ser fenómenos excéntricos que nos alejan de la intriga, pues es por la duración de las digresiones que las

⁶⁰ DÉRUELLE, 22. Traducción mía.

acciones de los personajes se vuelven de cierto modo perceptibles para nosotros en la lectura, aun cuando no ocupan un lugar dentro del texto. La afirmación de la concomitancia entre el tiempo diegético y el tiempo narrativo en *Los bandidos de Río Frío* resulta verosímil por obra de la duración. En cada uno los casos analizados la duración de la acción diegética es equivalente a la duración de la digresión e incluso a la *duración de la lectura*. Es en este sentido que la metalepsis demarcativa contribuye a la concreción de la ilusión referencial.

Como las notaciones insignificantes de Barthes, las acciones aparentemente efectuadas por los personajes durante la digresión carecen de significado alguno *dentro* de la estructura narrativa, pero encuentran asidero *fuera* de ella como verdaderos acontecimientos vividos en la lectura, pues nos hacen creer que el mundo ficcional que la digresión obnubila existe en alguna otra parte: nuestra imaginación. Tal como ocurría antes con el desplazamiento figurado del narrador a través del espacio de la ficción, aquí las acciones de los personajes no son relevantes desde el punto de vista de su significado sino del referente.

La metalepsis demarcativa hace de la digresión aquí una celosía que deja traslucir la acción de los personajes no como *sentido* dentro del texto sino como *experiencia vivida* por medio de la duración de la lectura. Como lectores, somos llamados de esta manera a desempeñar un rol en el relato. Seducidos por el arte del novelista, aceptamos tomar parte de la ficción absorbidos por ella, víctimas de una especie de *metalepsis vivida*, de una fusión de horizontes en la que la experiencia del otro se convierte en nuestra propia experiencia y el triunfo absoluto de la ilusión novelesca se confirma.

3.3 METALEPSIS Y ANTI-NARRACIÓN

Configurada a través de los diversos *ismos*, proclamas y manifiestos abiertamente críticos e irónicos que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX, la vanguardia literaria hispanoamericana funda una estética que cuestiona y disuelve los modos de representación heredados de la cultura burguesa decimonónica. Tanto en el terreno de la poesía como en el de la narrativa, los escritores de este periodo buscan una renovación de la tradición inmediata representada por el modernismo y el realismo regionalista respectivamente. Aunque una parte considerable de los estudios sobre la vanguardia ha insistido en circunscribir este periodo a la lírica, es en el ámbito de la ficción donde más claramente se observa una ruptura definitiva con las formas habituales de hacer literatura.⁶¹

Caracterizada por una crítica abierta y sistemática al realismo y sus estrategias de representación, la narrativa de vanguardia ha sido considerada más una búsqueda técnica que una transformación absoluta de los fundamentos estéticos de la literatura. Privilegiando lo inconexo y desarticulado por encima de lo causal y lo verosímil, los autores de este periodo practican una ficción digresiva y fragmentaria que problematiza la noción misma de narratividad y debilita si no es que anula el carácter referencial del relato. Aunque la poesía no es ajena a esta crisis representacional, en ella no implica una ruptura de base; para la narrativa, en cambio, la disolución de sus elementos constitutivos (narrador, personajes, categorías espacio-temporales, etcétera) significa hasta cierto punto la negación de su propia identidad.

⁶¹ El triunfo del realismo regionalista como “literatura oficial” sobre la narrativa de vanguardia explica que por mucho tiempo la crítica haya limitado sus reflexiones sobre este periodo a la producción lírica de autores como Vicente Huidobro, César Vallejo, Borges, Neruda o Gironde, entre otros.

La convivencia e influencia recíproca entre realismo regionalista y vanguardismo ha sido explicada por Celina MANZONI, en *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994, así como por Hugo ACHUGAR, en “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Hugo VERANI, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Equilibrista, 1996.

La poetización del discurso narrativo, la dislocación del tiempo y el espacio a nivel de la diégesis, el vaciamiento psicológico de los personajes, la subordinación de los acontecimientos narrados a los estados de conciencia o de inconciencia, así como la implementación de recursos visuales en el espacio de la página como un gesto de desautomatización de la lectura lineal, son algunas de las estrategias destinadas por la vanguardia a la concreción de una lógica abiertamente anti-realista en el espacio de la representación literaria. Esta lógica entraña un doble movimiento: por un lado, el cierre de la obra sobre sí misma, lo que da lugar a una escritura frecuentemente metafictiva o autorreferencial; por otro, la evaporación de la diégesis en provecho de un discurso que, por ese motivo, se constituye prácticamente como *pura enunciación*.

Si el realismo apela a una búsqueda del orden y la unidad dentro del relato (borrando así la frontera entre el arte y la vida y haciendo “padecer” al lector los acontecimientos de la historia), la vanguardia pone en práctica una poética que nos habla del desdoblamiento y la fragmentación. Este comportamiento anti-mimético de la ficción vanguardista va a resultar especialmente propicio para la metalepsis, que, dentro de este periodo, aparecerá como un procedimiento recurrente de disolución de la trama y de señalamiento de la identidad textual del relato.

3.3.1 *Débora o la destrucción de la ilusión ficcional*

Observada en su globalidad, la novela *Débora* del ecuatoriano Pablo Palacio constituye una de las más notables cristalizaciones del ser de la vanguardia hispanoamericana. Escritura desestructurada, autorreferencial, ininteligible a primera vista, anodina como historia, se aparta del canon imperante de su época para cuestionarlo y destruirlo. En tales rasgos, la obra de Palacio no es distinta de relatos como *Return Ticket*, de Salvador Novo, *Novela*

como *nube*, de Gilberto Owen, *Papeles de reciénvenido*, de Macedonio Fernández, *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda, o *Umbral*, del chileno Juan Emar.

Publicada en 1927, *Débora* es un relato que narra el proceso de escritura de una novela. En este sentido, la historia referida no es un conjunto de acontecimientos que preceden al texto como un referente clásico, sino *algo* que vemos surgir de su propio desarrollo. El acto de creación como único suceso efectivamente narrado al menos en primera instancia otorga a la obra una identidad metaficcional que la excluye de cualquier vínculo directo con la realidad extralingüística. Ese momento de escritura, que corresponde a la diégesis, es el marco o punto de partida para la configuración de una segunda historia o metadiégesis: las acciones del Teniente correspondientes a la novela escrita.

Y así como la diégesis es una ficción floja y discontinua, un pretexto apenas para vaciar de referencialidad al relato, la metadiégesis resulta igualmente frágil y evasiva: una serie mínima de acontecimientos (una caminata, un conjunto de pensamientos y recuerdos imprecisos) cuyo protagonista “llega a ser tal no por la fuerza de una descripción acabada de rasgos y caracteres”, como necesita hacerlo Balzac para *humanizar* a sus personajes, sino de una simple designación, “Teniente”, la cual funciona más como un punto de apoyo para el lector que como una sustancia, pues apenas consigue detener el flujo del texto, orientándonos en la comprensión de su sentido.⁶² Este modo de construir el personaje, elemento que hace posible la coherencia de los sucesos representados en un relato tradicional, responde tanto a un propósito consciente de disolución de determinadas categorías narrativas como a la práctica de una poética para la cual no resulta tan importante el enunciado como la enunciación.

⁶² Noé JITRIK, “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, *Obras completas*, por Pablo PALACIO, ed. crítica coordinada por Wilfrido H. CORRAL. Madrid/ Barcelona/ La Habana/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José: ALLCA, 2000, p. 405 (Archivos, 41).

Tenemos entonces, por un lado, un protagonista-autor en el nivel de la diégesis y, por otro, un protagonista-Teniente en la metadiégesis. *Débora* transcurre entre ambas instancias, que la contienen como novela sin lograr hacer de ella una totalidad narrativa ni disimular su fragmentación evidente, pues tanto el proceso de escritura como los acontecimientos llevados a cabo por el Teniente constituyen apenas un esbozo, la promesa de una ficción que el texto nunca llega a desarrollar de un modo completo o definitivo.

Diégesis y metadiégesis resultan entonces menos relevantes por la historia que aparentan construir que por la continuidad que establece entre ellas una voz que, moviéndose arbitrariamente entre una y otra, termina eclipsándolas y diluyéndolas. Pero la enunciación no sólo determina la naturaleza fragmentaria del enunciado, ella misma ilustra ese modo imperfecto de estructuración a través de una instancia vocal que, desdoblándose constantemente, cambia de función de manera intempestiva: ahora es autor, ahora es narrador, ahora incluso protagonista y, debido a esto, las funciones se alteran y contaminan. La enunciación es una, pero debido a su capacidad desdoblante repite la fragmentación que observábamos inicialmente en el enunciado.

Inacabada como historia e inestable como narración, *Débora* fractura una distinción tradicional y más o menos fija de acuerdo con la cual una instancia es el autor, situado como entidad real al margen del relato, otra el narrador, poseedor de todo el saber y tan ficcional como el mundo al que da cuerpo, y otra más el personaje, perfecto en la medida en que sus acciones mueven la historia de un modo progresivo hacia su desenlace. La novela de Palacio hace explícito así su propósito de construir otro tipo relato, un relato donde la trama o lo que es posible aprehender de ella resulta trascendente sólo en la medida en que nos remite a su proceso de creación (de enunciación) y nos recuerda su condición de artificio.

Débora cuestiona y transforma la estructura narrativa de la novela convencional al presentarse no como una imitación o representación de lo real sino como una *creación absoluta* del discurso de ahí su corte autorreferencial y al configurar menos una ficción que una *poética*. Convertida en una de las estrategias recurrentes de cristalización del carácter transgresivo de la vanguardia, la metalepsis juega también aquí un papel decisivo al contribuir tanto al señalamiento de la textualidad del relato como a la disolución de la ficción en provecho de un discurso crítico y panfletario. El pasaje de apertura de la novela supone ya una intrusión del narrador-autor (protagonista de la diégesis) en el universo de la historia que escribe (la metadiégesis):

Teniente

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojo de mí para que seas la befa de unos y la melancolía de los otros.⁶³

La presentación del Teniente, personaje central del relato en proceso de escritura, se convierte aquí en una *apelación* debido al empleo de la segunda persona. Ese “yo” que asume el discurso, problemático en la medida en que diversifica sus funciones a lo largo del texto, es *narrador homodiégetico* respecto a la historia que protagoniza como escritor de una novela, pero *narrador heterodiegetico* en relación con la ficción protagonizada por el Teniente. Así, al mismo tiempo que cuenta su propia historia, este yo narra la historia de otro. Situado en un nivel narrativo distinto al de la voz que lo modela, el Teniente puede ser objeto mas no *sujeto* de discurso, de ahí que este comienzo resulte particularmente transgresivo pues, desplazándose de la diégesis a la metadiégesis (si asumimos el punto de vista del narrador-autor homodiegetico), o del nivel de la narración al de la historia (si

⁶³ Pablo PALACIO, *Débora*, en Hugo VERANI, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ El Equilibrista, 1996, p. 301. Cursivas mías. Todas las citas de la novela están tomadas de esta antología.

pensamos en esa voz como una instancia heterodiegética), el narrador parece iniciar un imposible diálogo con su personaje.

“Teniente/ has sido mi huésped durante años”, dice el narrador, y esa apelación no es ya un acontecimiento lógico o verosímil sino *exclusiva y necesariamente* literario. El pretendido diálogo entre narrador y personaje sugiere una condensación de niveles narrativos y, en consecuencia, la configuración de un espacio capaz de albergar ese diálogo, un espacio que no puede ser otro que el de la escritura. La insistencia del narrador-autor en el ser ficticio de su personaje tiende a reforzar todavía más la naturaleza textual del relato: “eres [...] uno de esos pocos maniqués de hombre hechos *a base de papel y letras de molde*”.⁶⁴

Si desde el punto de vista de la narración la apelación al personaje constituye una metalepsis sincrética, en relación con los acontecimientos narrados el inicio de *Débora* presenta una metalepsis de autor (en el sentido retórico que le otorga Pierre Fontanier), pues el narrador-autor aparece ahí literalmente *dando vida* al Teniente por medio de la escritura (“hoy te arrojó *de mí*”), convirtiéndose de ese modo en “alguien que produce *por sí mismo* aquello que, en el fondo, sólo relata o describe”.⁶⁵ El narrador, desde luego, *narra* al Teniente, pero narrar significa aquí *crear* con el discurso y es a ese acto de creación al que asistimos en *Débora* como lectores. El artista escribe no para *re*-producir o dar cuenta de una realidad exterior al lenguaje, sino para *hacer existir* a la manera de un mago o de un dios una realidad nueva, enteramente literaria: “*quiero verte salido de mí*. Sin la ilusión

⁶⁴ PALACIO, 301. Cursivas mías.

⁶⁵ Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968, p. 127. Traducción mía. Para una explicación más profunda y detallada de esta noción, puede consultarse el primer capítulo de este trabajo.

visual de la niñez, no pasarás la mano ante tus ojos, creyendo encontrar a diez centímetros de la pupila todo el mundo real atemorizador”.⁶⁶

Pronto en el transcurso del relato ese gesto de “arrojar” al Teniente deja de designar una operación de escritura llevada a cabo en la diégesis para convertirse en un acontecimiento ocurrido al pie de la letra en el espacio de la metadiégesis. También en esta dimensión lo narrado ejemplifica una metalepsis de autor:

Ir, cogidos de los brazos, atento al desarrollo de lo casual. Hacer el ridículo, lo profundamente ridículo, que hace sonreír al dómine, y que congestionado dirá, “¿Pero qué es esto? Este hombre está loco”.

Ve alargando mi brazo y con el indicador estirado.

Y mientras ves, alejarme de puntillas, haciendo genuflexiones, horizontalizando los brazos para guardar el equilibrio...⁶⁷

Éste es un pasaje bastante desconcertante por lo que implica y por el hecho de que no encontramos otro similar en todo el relato. Aquí el narrador-autor aparece junto al Teniente *dentro* de la novela que escribe, lo cual supone un desplazamiento de la diégesis a la metadiégesis, aunque no una modificación de su estatus (de “real” a ficticio), como cabría esperar, sino del estatus de su personaje (de ficticio a “real”).

Trasladado a esa realidad hecha de escritura que él mismo ha construido, el narrador-autor no se dirige ya, como ocurría al principio, a una representación hecha “a base de papel y letras de molde”, sino a un “hombre”, situado en el mismo espacio que él y tan *viviente* como él. Aun dentro de la novela y compartiendo su misma condición ontológica, es el autor quien otorga al Teniente una existencia esta vez tan concreta y palpable como la suya: “ Ve alargando mi brazo y con el indicador estirado. / Y mientras ves...”.

⁶⁶ PALACIO, 303. *Cursivas mías.*

⁶⁷ PALACIO, 303. *Cursivas mías.*

Si la metalepsis sincrética nos hacía tomar conciencia de la especificidad textual de *Débora*, la metalepsis ontológica nos muestra ahora que entre texto y mundo no necesariamente hay una relación de subordinación de uno con respecto al otro, ya que la realidad generada por el artista desde la escritura puede considerarse tan autónoma y consistente o tan construida y artificial como la nuestra. En ambas modalidades, por cierto, la metalepsis de autor no surge sino para contribuir a la consolidación de los efectos mencionados en cada caso.

Tanto en su sentido narratológico como retórico, la metalepsis permite a la vanguardia la transformación de la naturaleza de la obra literaria al abrirla a la fragmentación (a través del libre flujo entre niveles narrativos) y al configurar una imagen del autor como único creador del mundo presupuesto por la obra que no estaba presente de un modo tan incisivo al menos en la literatura de los siglos anteriores.⁶⁸

Las distintas transgresiones que he analizado son manifestaciones de una alteración profunda de la concepción tradicional de representación, de acuerdo con la cual una obra artística sería el resultado de un proceso de imitación de la naturaleza. Fiel al espíritu de innovación de la vanguardia, *Débora* no sólo interrumpe la continuidad presupuesta entre el arte y la vida mediante la autorreferencia, también invierte su pretendida causalidad al presentarse no como una copia o un *efecto* de lo real, sino como su *causa*: al rechazar la repetición o reproducción de un modelo preexistente, la obra crea su propia versión de la

⁶⁸ Dentro del proceso de desestructuración de la narrativa convencional emprendido por la vanguardia, de hecho, la metalepsis de autor tiende a jugar un papel más decisivo de lo que podríamos pensar en primera instancia, pues en numerosos relatos de este periodo se convierte en el recurso que hace explícita la creación del universo ficcional por la fuerza enunciativa de un sujeto. Además de *Débora*, otro ejemplo puntual lo encontramos en la novela *Umbral*, de Juan Emar, donde el autor-narrador, Onofre Borneo, recalca una y otra vez a Guni, su narrataria, su capacidad creadora y la naturaleza ficticia de sus personajes: “existe sólo un modo de embarcarlos: darlos a la luz, voltearlos sobre el papel y... que usted lo lea”. Juan EMAR, *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996, p.75. (Escritores de Chile, VIII).

realidad, una realidad que ya sólo querrá ser apreciada y comprendida en términos literarios.⁶⁹

Hasta aquí sólo hemos considerado la metalepsis retórica en el significado puntual que le asigna Pierre Fontanier. Hemos visto que la trama de *Débora* ilustra muy bien este tropo con la figura de un autor que, tanto en la diégesis como en la metadiégesis, literalmente *produce* lo que sólo debiera limitarse a narrar o describir: el universo del Teniente. Los alcances semánticos de esta figura, sin embargo, se remontan hasta Dumarsais, quien agrupa bajo ese término cualquier sustitución de la causa por el efecto, o del antecedente por el consecuente, o viceversa.⁷⁰ Aunque en principio no parece existir relación alguna entre estas dos definiciones, la novela de Pablo Palacio tiende a demostrarnos lo contrario.

Para comprender el cambio que introduce Fontanier respecto a la definición elaborada por Dumarsais hace falta suponer que para el primero de estos autores narrar o describir implica un antecedente y un consecuente: “el antecedente serían los *hechos* que uno se propone narrar o describir, el consecuente la *narración* misma”.⁷¹ De ahí que la invención del Teniente en *Débora* suponga una inversión de esta relación y, por lo tanto, una metalepsis, pues el acto de narrar o escribir es ahí el antecedente u origen y no el consecuente de los hechos protagonizados por el Teniente. Lo que el narrador-autor de

⁶⁹ De acuerdo con Yanna Hadatty, una de las características más representativas de la literatura de vanguardia es la de presentarse a sí misma como “artificio”, es decir, como arte que no pretende ser otra cosa que entretenimiento. Yanna HADATTY, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuet, 2003, p. 46.

⁷⁰ Para una mejor comprensión de la metalepsis retórica puede consultarse el primer capítulo de este trabajo. El vínculo entre la definición de Dumarsais y la de Fontanier ha sido sugerido y ejemplificado por Georges Roque en un iluminador estudio sobre la metalepsis en la obra de René Magritte. Georges ROQUE, “Sous le signe de Magritte”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 263-276 (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).

⁷¹ ROQUE, 270. Traducción y cursivas mías.

Débora se propone narrar es el propio acto de escritura, mientras que la ficción protagonizada por el Teniente es la consecuencia de ese proceso de creación. Esto significa que el referente de la novela no es el mundo extratextual sino el proceso mismo de creación literaria. Así, en lugar de imitar “los hechos” que el mundo pone frente a sus ojos, de describirlos o de narrarlos, el artista crea un nuevo objeto, ostensiblemente distinto o por lo menos alejado de lo real. El escritor vanguardista deja de fungir así como un simple mediador entre el mundo factual y el mundo ficcional para convertirse en principio y fin de la realidad artística presupuesta por su obra.⁷²

A propósito de lo que plantea *Débora* y la vanguardia en general podemos preguntarnos si Fontanier tiene razón, y si su consideración del mundo extratextual como un antecedente y la actividad de narrar como su consecuente no implica también una metalepsis. Es decir: ¿no podríamos pensar que la narración y de hecho cualquier discurso es siempre la causa y no el efecto de lo real?

Al cuestionar y desmontar los mecanismos del arte decimonónico, la vanguardia sugiere que la representación realista es resultado de una operación metaléptica, gracias a la cual tendemos a creer que la obra artística es una imitación y por tanto una consecuencia de la naturaleza, cuando nada nos impide pensar lo contrario: que es la obra la que *produce* a la naturaleza en el sentido en que la da a ver de una forma en que no sería perceptible *antes* del proceso representativo. En este contexto,

la verosimilitud, que nos hace considerar que la obra que tenemos frente a nosotros reproduce perfectamente la realidad, ¿no es resultado de una operación metaléptica de naturalización por la cual la realidad que el artista construye o

⁷² En relación con este aspecto, Hugo Achugar ha observado que “una de las vías de la transformación narrativa de la vanguardia está constituida por la *invasión de la primera persona*”, invasión que en muchos casos, como el que ahora nos ocupa, tiene que ver con el predominio de una figura autoral como centro organizador del relato. ACHUGAR, 23. Subrayado mío.

produce se presenta como anterior, como un estado que el pintor se contentaría con reproducir?⁷³

El arte realista presupone la reproducción de un mundo caracterizado por el orden y la objetividad, pero la vanguardia nos enseña que una realidad así concebida no es anterior a la obra sino producto de ella, razón por la cual ese modo de representación puede considerarse tan artificial y subjetivo como cualquier otro, pues si bien concebimos el mundo como algo exterior, en el fondo no tenemos sino representaciones interiores de él. Sobre este punto, la voz narrativa de *Débora* nos sugiere de manera significativa: “habría que averiguar si el suburbio tiene una belleza intrínseca o si la serie ininterrumpida de exclamaciones románticas encaminó a nuestro espíritu a creer que la tiene”.⁷⁴ Y unas páginas atrás: “se nos clava la vieja frase del libro y el aire nos produce un beneficio hasta literario”.⁷⁵ Al invertir la relación de causalidad entre mundo y texto que da fundamento al realismo, *Débora* no sólo deconstruye el funcionamiento de la novela realista, también exhibe la inautenticidad de la vida trazada por ella:

La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie.

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente estén rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? [...]

Sucedé que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. [...] Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen.⁷⁶

La novela de Palacio nos lleva a un plano cognitivo aquí al hacernos reflexionar sobre el concepto de realidad puesto en práctica por la literatura burguesa y sobre las categorías e

⁷³ ROQUE, 271. Traducción mía.

⁷⁴ PALACIO, 323.

⁷⁵ PALACIO, 318.

⁷⁶ PALACIO, 327-328.

intereses que lo sustentan. Nociones como la abstracción, la continuidad y lo útil, de acuerdo con lo expresado por este pasaje, no son inherentes a lo humano, como pretende el realismo, sino convenciones que la obra retoma y que nos predisponen a una apropiación de su sentido en función de su universalidad y su trascendencia, que son, por cierto, las facultades de un arte destinado a “la salvación de la especie humana sobre las ruinas de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia”.⁷⁷ Este rol social asignado a la ficción realista explicaría su interés por aparentar un vínculo estrecho con la realidad, su afán de involucrar al lector con el destino del protagonista e incluso la ironía de la que es objeto en

Débora:

Lo que quiero es dar trascendentalismo a la novela. Todo está muy bien, muy bien. “El arte es el termómetro de la cultura de los pueblos”. “¿Qué sería de nosotros sin él, único disipador de las penas, oasis de paz para las almas?”⁷⁸

La afirmación con que inicia este pasaje es, sin duda, una frase irónica, pues hemos visto que, tanto a nivel de la diégesis como de la metadiégesis, la novela de Palacio nos remite continuamente a su condición lingüística, impidiendo así de manera sistemática o dificultando al menos cualquier identificación del lector con la trama. El orden caótico de las acciones narradas y la trivialidad del Teniente funcionan como recordatorios constantes de que el espacio habitado por éste y por el lector, de hecho es menos el de un barrio que el de la novela que alguien más escribe en el momento mismo de su lectura. Si algo distingue a *Débora* en este sentido es su falta de referencialidad, su condición de obra cerrada sobre sí misma y, por lo tanto, su manifiesta intrascendencia en relación con el mundo extratextual. Se trata, en otras palabras, de un arte que sólo pretende ser arte y no “el termómetro de la cultura de los pueblos” o un “oasis de paz para las almas”, como afirma el

⁷⁷ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*. México: Porrúa, 1992, p. 31. (“Sepan cuantos...”).

⁷⁸ PALACIO, 328.

narrador, refiriéndose de ese modo a la función social ejercida por los relatos realistas y parodiando el uso que éstos hacen del discurso gnómico o doxal.⁷⁹ Tal autonomía literaria, en estas condiciones, sólo parece realizable al precio de lo que podemos llamar la “deshumanización” de la trama o la destrucción de la ilusión ficcional.

¿Qué narra Débora? La historia del Teniente: su deambular sin propósito por las calles de un barrio; el hallazgo de un billete, que le ocasiona una “taquicardia emotiva”; su encuentro con el Teniente B, con quien visita el Casino; su tentativa frustrada de seducción a “una mujer entrada en carnes” y su muerte repentina, que marca al mismo tiempo el desenlace del relato. Estos acontecimientos puntuales, sin embargo, no resultan aprehensibles por la lectura sino de un modo problemático e impreciso, pues no siguen un ordenamiento causal dentro de la trama ni son portadoras de un significado o motivación trascendente capaz de proyectar el relato hacia su culminación. Se trata, más bien, de escenas aisladas, intercaladas y a menudo confundidas con los recuerdos y las “fugas imaginativas” del Teniente. El narrador se mueve entre la acción puntual, sus propias suposiciones y la vida interior del protagonista, modelando así una historia donde las coordenadas espacio-temporales nunca son del todo determinables y los personajes aparecen delineados de una manera difusa y fragmentaria. El “desorden” y la ambigüedad del mundo narrado caracterizan igualmente a la narración, pues ésta, además de combinar arbitrariamente la primera, segunda y tercera persona, deja entrever una conexión sintáctica entre sus partes que no siempre es clara, además de una inconsecuencia semántica de una frase a otra, de un pasaje a otro que constantemente dificulta el reconocimiento de

⁷⁹ En este sentido, el mismo título de la novela, que nos invita a pensar en el protagonismo de un personaje al que nunca vemos aparecer en la trama, funciona también como un guiño paródico de la novela realista. Algo similar ocurre con la expresión “nuestro Teniente”, reiterada en diversas ocasiones durante el relato, pues ¿cómo podría ser “nuestro” un personaje con el que difícilmente llegamos a sentirnos identificados?

isotopías en el curso de la lectura. *Débora* instaure así un modo distinto de contar, un modo que entraña la deconstrucción sistemática de ciertas figuras narrativas. Así, el narrador no parece desempeñar la función para la cual ha sido convocado y sus intervenciones, lejos de asegurar la unidad del relato, tienden a evidenciar su falta de control sobre éste e incluso su nula empatía por el mundo narrado:

Se busca en todos los bolsillos. Sabe que no tiene medio suelto, pero se busca en todos los bolsillos.

“Esa orilla blanca de las enaguas pasa una mujer, quiere decir que va buscando novio”

Pero, *¿por qué piensa estas cosas? Y claro que las piensa en otra forma mucho más tonta y vacía. En una forma indefinida como el color de un traje viejo.*⁸⁰

A diferencia de la literatura realista, donde las pausas, las digresiones y los cambios de escena tendían a reforzar la consistencia de la ficción haciendo más natural o fluido el tránsito entre un aspecto y otro del relato (entre un escenario y otro, entre un objeto y otro), aquí el narrador revela su presencia para expresar su conocimiento parcial de las acciones narradas (“¿por qué piensa estas cosas?”) y subrayar el carácter anodino de su personaje (“claro que las piensa en otra forma mucho más *tonta y vacía*”). El narrador ya no interviene entonces para incorporarse e incorporar al lector a la trama, garantizando con ello la “unidimensionalidad” del relato, sino para instaurar una especie de hiato entre él y la ficción que llega a proyectarse incluso a la experiencia de lectura.⁸¹

La historia, por su parte, no consiste en un conjunto de acciones interrelacionadas y significativas en torno a la evolución de un personaje, sino en una serie de eventos absurdos e insignificantes que anulan la posibilidad de suspenso y que, en lugar de otorgar un carácter singular al protagonista, tienden a subrayar su irrelevancia y su “vulgaridad”:

⁸⁰ PALACIO, 306. Cursivas mías.

⁸¹ En el apartado anterior vimos que la metalepsis demarcativa, lejos de fragmentar la ficción, tiende a homogeneizarla al hacer de narración, ficción y lectura acontecimientos que suceden temporal y durativamente en un primer y único plano.

En efecto, la noche es vacía tras un día vacío.

Como la noche se hizo para mirar las ventanas de las casas, cuando ya se ha hecho esto durante el día es de la más completa inutilidad. Obligado descanso tras el descanso. [...]

El Teniente, manos en los bolsillos, hacía tiempo hasta la hora impuesta de “no tener qué hacer”. Tal vez en espera del momento iluso en que una novedad imprimiera nuevo ritmo a su vida.⁸²

Situado en un presente sin expectativas, carente de aventuras y motivaciones, el protagonista es incapaz de mover la trama hacia un futuro o propósito determinado. El Teniente, en consecuencia, no es una construcción sólida o consistente, sino una instancia desprovista de profundidad psicológica, o en palabras del narrador, una “tabla rasa en la que nada escribió la emoción”. Esta acusada falta de ejemplaridad también la encontramos en el Teniente B, amigo del protagonista, con quien comparte “igual número de estrellas e igual vestido”, y en la sobrina de la dueña de la casa, objeto de deseo del Teniente, de quien se nos dice que es “un poco chola y con los pelos gruesos. La carretera de los piojos en la mitad y con trenzas”, caracterización externa a partir de la cual, de acuerdo con el narrador, “se comprende bien claro que es boba”.⁸³

Esta forma nada habitual de construir a los personajes disuelve su figuratividad y, en consecuencia, anula su poder referencial haciendo de ellos meros elementos textuales vacíos de contenido signos sin referente ni significado, simples “maniqués” hechos de “letras de molde y de papel”. La experiencia de lectura en *Débora* no resulta así humana sino literaria.

Contraria al afán de totalidad que definió a la narrativa decimonónica, la estructura de *Débora* propone una ficción difusa, fragmentaria, orientada a la captación de lo marginal y lo intrascendente. Pero incluso una “realidad” así concebida no llega a consolidarse, pues

⁸² PALACIO, 327.

⁸³ PALACIO, 334- 335.

no es sino una especie de cita dentro de otro discurso predominante, abiertamente reflexivo, que a menudo la desplaza y la contradice. Ese otro discurso, más próximo al registro de un manifiesto que al de un relato, interrumpe continuamente la narración al punto de borrarla e imponerse en el espacio de la novela.

Débora, en efecto, narra la historia del Teniente, pero ésta no es sino la obra que un autor escribe y sobre la cual reflexiona a lo largo del texto. Ficción y escritura son así dos caras de una misma moneda, dos niveles narrativos que se entremezclan y se interrumpen por la presencia de una voz que los configura desplazándose constantemente de uno a otro. El “yo” que *escribe* en la diégesis es también el “yo” que *narra* la metadiégesis; es la interferencia de un registro reflexivo sobre otro narrativo lo que eclipsa y finalmente destruye a la ficción:

¿Quién me dice que toda esta bruma, como manos, no hizo la cara que tiene hoy?
 Las piernas redondeadas le alargaría la nariz olfateante; el golpe en el vientre le robaría los músculos; el fantasma le alborotaría el pelo; la tía que entró y no entró le dejaría un hueco en el espíritu.
*Lo que perturbará el libro con una honda sensación de deseo. [...] Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio, y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida, que trae fresco olor de membrillo. Pero la historia no estará aquí: se la ha de buscar en el índice de alguna novela romántica...*⁸⁴

Si por sus propios rasgos la historia del Teniente constituye un ejemplo de anti-narración, la toma de distancia efectuada de un párrafo a otro por la voz que sostiene este pasaje diluye la ficción para hacer de *Débora* un texto crítico y panfletario. Así, de un narrador que habla sobre su personaje como si se tratara de un “ser humano” (“la cara que tiene hoy... las piernas redondeadas... el golpe en el vientre...”), pasamos a un autor que repentinamente reflexiona sobre la ficción y decide sobre ella en términos de composición literaria (lo que

⁸⁴ PALACIO, 305-306.

perturbará *el libro...*”). Es desde este punto de vista que se afirma con ironía la necesidad de “buscar el artificio” para hacer del Teniente un héroe y desde donde se reconoce abiertamente que “la historia no estará aquí”. De esta manera, el narrador-autor hace circular en el espacio de la ficción un discurso que, en sentido estricto, pertenece al ámbito de la composición literaria; esto supone un desplazamiento vocal de la metadiégesis, donde se encuentra el Teniente, a la diégesis, donde se escribe la obra. Ese deslizamiento constituye una transgresión, pues, como observa Genette, “el paso de un nivel narrativo a otro no puede asegurarse en principio sino por la narración”, es decir, introduciendo en un primer acto de narración un segundo acto de narración, para lo cual es necesario un relevo de la instancia narrativa.⁸⁵ No es esto, sin embargo, lo que vemos en *Débora*; ahí el pasaje entre niveles narrativos no conlleva un cambio de narrador, sino un desdoblamiento de la voz que, por otro lado, no es sino la manifestación de un cambio de perspectiva sobre el mundo narrado. Esta oscilación incesante del texto entre un registro narrativo y otro reflexivo es consecuencia de un uso recurrente de la metalepsis crítica, que abre la puerta a las intromisiones autorales en el seno de la ficción:

Fuertes los golpes de los tacones sobre las piedras y largos los pasos, piensan en la probable potencia de un puñetazo bien sentado. Cómo se siente el influjo psíquico de las puntas afiladas y repiqueteantes. *Puede ponerse: el peligroso apoyo moral de las armas acentúa en forma magnífica el vigor de los muslos.*⁸⁶

Una vez que hemos asistido a la invención del Teniente y que el autor lo ha dejado “solo” en medio de un intercambio de saludos con un capitán, el mundo de la ficción empieza a cobrar autonomía y consistencia. Las frases iniciales de este pasaje, que son la continuación

⁸⁵ Gérard GENETTE, *Figuras III*, trad. de Carlos MANZANO. Barcelona: Lumen, 1989, p. 289. (Palabra crítica, 10). En *Débora* esto ocurre cuando el Teniente B toma la palabra para contarle al Teniente la historia de sus amoríos con una mujer casada. Se trata de un relato en segundo grado enmarcado por la narración principal a cargo del narrador-autor.

⁸⁶ PALACIO, 303. *Cursivas mías.*

de esas primeras acciones, nos presentan al Teniente y al capitán desplazándose a “largos pasos” sobre unas “piedras”; incluso alcanzamos a vislumbrar parte de su vida interior (“*piensan* en la probable potencia... cómo se *siente* el influjo psíquico...”). Esta configuración “humana” de la trama, sin embargo, pronto se ve debilitada por la intercalación de un guiño metatextual. “Puede ponerse”, nos dice la voz que sostiene el relato, y esa posibilidad se convierte enseguida en un recordatorio contundente para el lector de la identidad textual del mundo narrado. “Puede ponerse” significa aquí “puede *escribirse*”, una acción que no es susceptible ya de ser realizada ni por el Teniente ni por su acompañante, sino por el autor. Las acciones de la diégesis irrumpen de esta manera en el espacio de la metadiégesis, impidiendo con ello la cristalización de la ilusión ficcional. Si la metalepsis que acabamos de analizar parece tímida hasta cierto punto, hay otras que no dejan lugar a dudas sobre su función dentro del relato:

Respiró a plenos pulmones y guardó las manos en los bolsillos del pantalón. *Guardó las manos... esto tiene entonación de prestamista, pero fue así. Hay que ponerlo porque nos da el carácter hombre.*

*Una idea súbita: un militar no debe llevar las manos en los bolsillos. Sacó las manos de los bolsillos.*⁸⁷

De nueva cuenta en este pasaje, el narrador-autor detiene el curso de la historia para insertar un comentario metafictional. El relato pasa así de un registro narrativo (“guardó las manos en los bolsillos”) a uno completamente reflexivo (“*esto* tiene entonación de prestamista”), lo cual supone un desplazamiento del nivel de la metadiégesis a la diégesis. De este modo, lo que era una acción puntual del personaje, se convierte repentinamente en una frase escrita que el narrador-autor contradice. De un modo imprevisto, no estamos ya frente al Teniente, sino frente a un escritor al que le viene una “idea súbita” sobre la novela que compone. El narrador-autor abandona la ficción como una realidad aparente para

⁸⁷ PALACIO, 318. *Cursivas mías.*

inducirnos a reflexionar sobre ella en términos de su artificio. Esta intromisión del autor no sólo introduce una pausa en el flujo de la ficción, también debilita su consistencia ontológica y modifica el curso de sus acontecimientos, pues es a causa de esa reflexión intercalada entre las acciones del Teniente que el narrador opta por decir, ya de vuelta en la historia: “sacó las manos de los bolsillos”. La observación autoral acerca de que el gesto de guardarse las manos reafirmará la dimensión humana de su personaje, por otra parte, no puede interpretarse sino en un sentido irónico, pues una de las funciones del comentario metaficcional en el cual aparece esa observación es justamente el señalamiento del ser ficticio del Teniente.

En los fragmentos que he revisado hasta ahora, la metalepsis crítica interviene para detener la historia en curso y sabotear la apariencia de realidad del universo construido mediante la puesta al desnudo de su identidad literaria. Hay, sin embargo, otros pasajes en los que dicho recurso, además de colaborar con la deconstrucción de la ilusión ficcional, abre la puerta a la configuración de una poética en el espacio mismo del relato:

Día lleno de bostezos, molécula disociada.

Debemos acordar nuestro espíritu para la recepción de los tonificantes: Orison Sweet Marden y el ceñudo Atkinson.

*La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos; mas con esto me pondría a literaturizar. Estas páginas desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento, hasta que haga una nube en los ojos de los curiosos; galope desarticulado por el “ralentive” en las revistas de caballería de Saumur.*⁸⁸

El comentario metaficcional se produce aquí en ocasión de una inmovilidad absoluta de la trama (“día lleno de bostezos”). El Teniente, inutilizado a causa de “la primacía del sueño sobre sus actos”, piensa en “el halago de la riqueza” después del hallazgo de un sucre en el pavimento. Como en los casos anteriores, el narrador-autor aprovecha la pausa para

⁸⁸ PALACIO, 315. *Cursivas mías.*

recordarnos la ficcionalidad de su relato, enfatizando además su evidente falta de progresión (“la novela se derrite en la pereza”). Lo más interesante de este pasaje, sin embargo, es la formulación explícita de un proyecto literario que se propone la realización de la obra sin la exigencia de “literaturizar”. Se trata de un proyecto paródico, sin duda, y por eso mismo radical, que *Débora* concreta, no obstante, a través de una estructura abiertamente anti-narrativa y anti-ilusionista que se afirma como *crítica* en el espacio mismo de la ficción:

“¿De quién será esta casa?”

Ruego una meditación acerca de la inestabilidad mental.

Todo hombre de Estado, denme el más grave, se sorprende cotidianamente con esto: “Ya es tarde y no he ido una sola vez al water”.

Esta mezcla profana del higiénico mueble que únicamente tiene nombre inglés y los altos negocios, es el secreto de la complicación de la vida. Por eso el orden está fuera de la realidad, visiblemente comprendido dentro de los límites del artificio.

Así, los filósofos, e historiadores y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra y aíslan cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por alma el hilo del sentido común.

Se populariza al animal de las abstracciones.

Dado un boticario, verbigracia, se le hace vender drogas y presidir las reuniones cuchicheantes; sólo esto. Nos olvidamos que le tortura “el ojo de pollo” metido entre los dedos de los pies, y el mal olor de las “arcas” del chico, y el peso exacto de las cebollas compradas por la señora. [...]

Para evitar estas dolorosas claridades se festoneó la obra en la forma antedicha.⁸⁹

Las dos oraciones iniciales de esta cita ilustran bastante bien la discordancia existente entre narración e historia que observamos a lo largo de la novela. El narrador interrumpe los pensamientos del Teniente sólo para hacernos notar su “inestabilidad mental”. A partir de ahí, la narración empieza gradualmente a transitar hacia otro discurso, más impersonal y sentencioso (“*todo hombre de Estado se sorprende... esta mezcla profana es... el orden está fuera de la realidad... se populariza al animal de las abstracciones*”), que terminará imponiéndose sobre la ficción. Eso que he llamado la “deshumanización de la trama” o la

⁸⁹ Pablo PALACIO, 307.

“destrucción de la ilusión ficcional” resultado de la erosión de ciertas categorías narrativas y de una interferencia incesante de la función autor sobre la función narrador corresponde simultáneamente a la elaboración de una poética en el interior del relato cuyo fundamento es la crítica y disolución de las premisas de la literatura realista. Con todo, *Débora* no llega a proponer sino “una redefinición más que fragmentaria, abierta y en última instancia ambigua del género”.⁹⁰ El texto de Palacio, en efecto, no llega a constituirse como narración, pero esto no es sino la consecuencia de un gesto que pretende ser radical en su ánimo de despertar al lector de golpe y de hacerlo consciente de otros aspectos que intervienen en la configuración de una obra literaria. Éste es el resultado que justifica y trasciende el fracaso narrativo de *Débora*, fracaso que debe ser entendido como sacrificio y consagración, pues si bien la vanguardia encarna la destrucción de la literatura, es sólo en provecho de una nueva afirmación que habrá de producirse después de ella.⁹¹

Siguiendo una lógica más atenta a la “complicación de la vida” que al “orden [que] está fuera de la realidad”, Pablo Palacio construye una ficción por sí misma endeble, a través de la cual intenta hacernos ver no una imagen más exacta de la realidad, sino la necesidad de una revisión crítica de los intereses y convenciones que orientan y determinan cualquier apropiación de ella. De ahí que esa ficción aparezca siempre relativizada mediante la puesta al desnudo de su ficcionalidad y de la influencia que en su configuración ejercen factores (cognitivos, ideológicos, discursivos) no siempre controlables por el autor

⁹⁰ Katharina NIEMEYER, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 119. (Nexos y diferencias, 11).

⁹¹ El carácter fallido de *Débora* como narración no sería sino una expresión del *agonismo* inherente a todo el arte de vanguardia, actitud más patética que trágica que, de acuerdo con Renato Poggioli, constituye una “tentativa de transformar en milagro la catástrofe misma”. *Débora* destruye la ilusión ficcional tal como la postuló y defendió el realismo sin llegar a afirmarse ella misma como ficción; este gesto de sacrificio o autoinmolación, sin embargo, es al mismo tiempo una afirmación de lo que vendrá y en ese porvenir radica todo su sentido. Renato POGGIOLI, *Teoría del arte de vanguardia*, trad. de Rosa CHACEL. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 75-77.

(“la emoción es ahora para mí METRO GOLDWIN PICTURES porque no he logrado observar otra emoción”, se nos dice en algún momento, sin que podamos estar seguros si es el narrador-autor o el Teniente quien habla).

Frente a una narración que nunca alcanza a consolidarse en el texto, *Débora* se afirma como conciencia crítica de las limitaciones que influyen en la representación de un mundo que permanecería siempre inaprehensible por el discurso. Es la reflexión y no la narración el rasgo constitutivo de *Débora*, un texto en el que, por obra de la metalepsis crítica, no ha quedado lugar para la ficción, o incluso donde la ficción funciona más bien como una poética.

3.3.2 *La vanguardia como una estética del signifiante*

En el primer apartado de este capítulo sugerí la existencia de una relación de continuidad entre romanticismo y vanguardia que estaría motivada en gran medida por la reinterpretación que ésta última habría realizado de la ironía romántica. La idea de que el romanticismo constituye uno de los factores determinantes de la cultura y el arte de vanguardia ha sido defendida por la crítica sólo de una manera excepcional.⁹² En lo que respecta a este trabajo, ha llegado el momento de hacer algunas precisiones y deslindes en torno a ese vínculo que hasta ahora ha permanecido únicamente esbozado. En este contexto, las reflexiones que siguen intentarán mostrar que la apropiación del romanticismo llevada a cabo por la vanguardia es una cuestión que atañe a las formas, pero no necesariamente al fondo de dicha propuesta estética.

⁹² Renato Poggioli reduce esta influencia a una serie de actitudes constitutivas del romanticismo (el culto a la novedad, el antagonismo, el rechazo por el arte clásico, etcétera) que la vanguardia repetiría y observa que la proximidad entre estos movimientos generalmente es reconocida sólo por críticos e historiadores conservadores. POGGIOLI, p. 58-64. Dentro de la crítica latinoamericana, Hugo Achugar sugiere tímidamente que la vanguardia “termina de desarrollar lo que el romanticismo anunció”. ACHUGAR, 10.

En sentido estricto, la transformación técnica que caracteriza a la literatura de las primeras décadas del siglo XX no es sino una recuperación de las estrategias empleadas y sistematizadas por el primer romanticismo alemán, a saber: la hibridación de géneros, la integración de formas poéticas en la estructura narrativa, el fragmento, la autorreferencialidad, entre algunas otras. Como hemos tenido oportunidad de observar, tales procedimientos fueron en principio modos de concreción de la ironía romántica, una lógica que entraña tanto la construcción como la deconstrucción de la ilusión ficcional, pues es mediante la oscilación incesante entre esos dos momentos que la obra puede aspirar a la realización del infinito, esto es, a un sentido absoluto, capaz de transformarse permanentemente en el tiempo. Apoyándose en el mismo repertorio de estrategias, la vanguardia pone de manifiesto una comprensión inexacta de la ironía al reducirla a una sola de sus facetas: la de la supresión del sentido narrativo y el distanciamiento escéptico. El funcionamiento de la metalepsis crítica en ambas estéticas resulta significativo en este punto, pues hace evidente esta transformación.

Mientras en *El donador de almas* las intromisiones autoriales se producen sobre la base de una ficción simultáneamente construida y bien delimitada, en *Débora* tales interrupciones son *toda* la obra, pues la ilusión narrativa nunca llega a desarrollarse ni a concretarse de un modo coherente o significativo. Convertida en un procedimiento de relativización de un mundo ficcional, ordenado y finito en el ámbito del romanticismo, la metalepsis crítica interviene en la vanguardia de una manera más radical al impedir en todo momento la configuración de ese mundo como algo acabado e inteligible. Este cambio sensible en el uso de la figura pone al descubierto una lógica que ya no es, por cierto, la de la ironía postulada por Schlegel:

Para poder escribir bien [...] hay sólo tres errores de los que uno tiene que guardarse. Primero: lo que parece ser libre arbitrariedad ilimitada, y por consecuencia parece irracional o supra-racional [la auto-limitación], debe ser en el fondo simplemente necesario y razonable; de otra manera la arbitrariedad se convierte en algo caprichoso, restringido, y la auto-limitación se convierte en auto-destrucción. Segundo: *uno no debería precipitarse demasiado hacia la auto-limitación, primero debería dar rienda suelta a la auto-creación, a la invención y al entusiasmo, hasta desarrollarla al máximo*. Tercero: la auto-limitación no debe ser exagerada.⁹³

La interrupción del flujo narrativo (la auto-limitación) es “necesaria y razonable” en *El donador de almas* porque nos permite replantear la ficción desde otro punto de vista y participar activamente en la construcción de su sentido. En *Débora*, en cambio, el mismo recurso resulta algo “caprichoso y restringido”, pues opera sobre una ficción que, para ser precisos, no existe nunca como ilusión sino como *texto* (desde el principio de la novela sabemos que los personajes son entidades de papel). La vanguardia olvida así que “uno no debería precipitarse demasiado hacia la auto-limitación”, pues ésta sólo cobra sentido una vez que la “invención” (la ilusión ficcional) ha tomado su lugar en la obra. La metalepsis crítica opera aquí ya no como “auto-limitación” sino como “auto-destrucción”, pues lejos de comportarse como un pasaje necesario entre dos estructuras (ficción y reflexión), cierra toda posibilidad al significado narrativo, absorbiéndolo por completo y convirtiéndose por ello en el único momento de la obra. Es de una ironía así comprendida y llevada a la práctica que podemos decir con Paul de Man que “acaba disolviéndolo todo” en la incompreensión, pero no se trata ya de la ironía de Schlegel, pues ésta sólo puede entenderse como constructiva y deconstructiva a la vez, *entusiasta* y *escéptica* al mismo tiempo.⁹⁴

Así como el realismo, en aras de la ilusión referencial, tiende a hacer del signo una relación exclusiva entre significante y referente en la que el significado parece no tener

⁹³ Friedrich SCHLEGEL, *Lucinde and the Fragments*, Minneapolis: University of Minnesota, 1971, p. 147. La traducción y las cursivas son mías.

⁹⁴ DE MAN, 235.

lugar, la vanguardia anula la referencia al cerrar la obra sobre sí misma para proceder enseguida a la disolución del significado como ficción. Reducido a un juego de puros significantes, el signo literario nos hace tropezar entonces con la opacidad del lenguaje y su incapacidad para dar cuenta del mundo, constituyéndose entonces como una zona de absoluta incomprendibilidad.

3.4 LA METALEPSIS DIVERSIFICADA: EL PODER DEL DISCURSO COMO FICCIÓN

La llamada nueva novela hispanoamericana constituye un punto de equilibrio, una paradójica asimilación tanto de la narratividad y referencialidad ostentadas por el realismo como de la autoconsciencia e intransitividad exhibidas por la vanguardia. Si la novela de la tierra centra su interés en la configuración de una historia y la vanguardia privilegia una noción del relato que lo concibe como pura narración, los autores que publican hacia la segunda mitad del siglo XX proponen una ficción donde la narración *es* el acontecimiento principal de la historia. A partir de este momento, el sentido de la trama y su dimensión estética dependerán menos de una concatenación de sucesos que de un *modo* particular de narrarlos. El contenido, en suma, no será sino un efecto, una proyección o literalización de la forma.⁹⁵

Esa importancia concedida al acto de narración, a su fuerza y sus posibilidades expresivas, pone de manifiesto una *lirización* del relato que resultará determinante no sólo para la configuración de una historia, sino también para el señalamiento de su condición de lenguaje. La nueva narrativa hispanoamericana recupera el carácter representacional del

⁹⁵ Rodríguez-Monegal ha escrito a propósito de la novela *Rayuela*, de Cortázar: “la *forma* del libro se confunde con lo que antes se llamaba su *contenido*”. Emir RODRÍGUEZ-MONEGAL, “La nueva novela latinoamericana”, en Carlos H. MAGIS, coord., *Actas del Tercero Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970, p. 56.

realismo al anclar su inteligibilidad en el mundo de la experiencia humana, pero también la densidad técnica de la vanguardia al hacer de la ilusión construida una conquista del lenguaje. Se trata de una puesta en escena del poder del discurso para crear una ilusión ficcional, para hacer pasar por real lo que en el fondo no es sino apariencia, y para remitir a sí mismo a través de esa operación.

Esta autosuficiencia del discurso literario encontrará un modo de hacerse evidente con la multiplicación de planos narrativos de niveles de “existencia” y con la consecuente proliferación de distintos tipos de metalepsis entre esos planos, cuya función principal será la de recordarnos, implícita o abiertamente, que la única realidad que viven los personajes y probablemente nosotros mismos es la del lenguaje. Este hecho en particular (la construcción de universos consistentes o verosímiles en el interior del relato) y la frecuente tematización de las relaciones entre realidad y ficción en diversos autores de este periodo (Cortázar, García Márquez, Onetti, Donoso e incluso Manuel Puig) favorecerán la recurrencia y sistematización de un procedimiento poco habitual hasta este momento en la literatura: la metalepsis ontológica.

Una de las producciones que más claramente incorpora las estrategias de la nueva narrativa hispanoamericana es la del chileno José Donoso. Tanto *El obsceno pájaro de la noche* (1970) como *Casa de campo* (1978), novelas que marcan una ruptura importante en relación con su propia obra, asimilan de un modo ejemplar los rasgos constitutivos de la literatura de este periodo, a saber: la yuxtaposición de diferentes voces narrativas, la diversificación de puntos de vista, el quiebre de la linealidad temporal, el replanteamiento de las categorías espaciales, la subjetivización de la narración, la multiplicación de niveles narrativos, entre otros. Ahora bien, si tales procedimientos se encuentran sometidos a una lógica de la ambigüedad y la indeterminación en *El obsceno pájaro de la noche*, en *Casa de*

campo aparecen subordinados a la puesta en juego de una nueva concepción de la ilusión ficcional, esta vez ya no dependiente de un referente extralingüístico, sino del poder de la narración para construir realidades. Es en provecho de tales efectos específicos que la metalepsis, en sus diversas modalidades, suele operar aquí.

He escogido ejemplos tardíos de la narrativa hispanoamericana de posvanguardia para el desarrollo de este apartado por una razón particular.⁹⁶ Si formalmente *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo* reivindican las características de la nueva novela, temáticamente ambas participan ya del posmodernismo al centrarse en aspectos tales como la disolución del sujeto y la evaporación de las fronteras entre realidad y ficción, respectivamente.⁹⁷ Como se sabe, tales problemáticas han ocupado el centro de las reflexiones de una era que se ha caracterizado por la deconstrucción y la reformulación de nociones filosóficas que por mucho tiempo se pensaron inamovibles. Situadas a mitad de camino entre dos concepciones distintas de la literatura, estas novelas nos ofrecen la posibilidad de ilustrar el funcionamiento de la metalepsis no sólo en las narraciones modernas, sino también aunque sólo sea a título de esbozo en las ficciones de la posmodernidad.

⁹⁶ De acuerdo con Rodríguez-Monegal, el surgimiento y la consolidación de la “nueva novela latinoamericana” se debe a cuatro generaciones de escritores, la primera de las cuales se sitúa en la década de los cuarenta. Las novelas de Donoso, que pertenecen a la tercera generación, no vieron la luz sino casi treinta años después.

⁹⁷ Leo Pollman parece reconocer esta filiación de la narrativa donosiana con un modo distinto de representación al ver en *El obsceno pájaro de la noche* un “caso ambiguo” de la novela de posvanguardia, aunque nunca se refiere abiertamente al posmodernismo. Leo POLLMAN, “La nueva novela hispanoamericana. Un balance definitivo”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 34, noviembre, 1989, pp. 77-93. John Barth, por su parte, no duda en incluir a Donoso en su repertorio de autores posmodernos. John BARTH, *Textos sobre el posmodernismo*. León: Universidad de León, 2000, p. 61.

3.4.1 El obsceno pájaro de la noche: *la imprecisión de los límites o la metalepsis como insinuación*

El obsceno pájaro de la noche es, en más de un sentido, una notable reformulación del mito del *imbunche*. En el imaginario de la tradición mapuche, el *imbunche* es un niño pequeño que ha sido raptado y deformado por los brujos mediante la obstrucción de todos los agujeros naturales de su cuerpo, una criatura monstruosa que camina con la cara vuelta hacia la espalda y una pierna pegada al cuello. Donoso revitaliza esta figura y, a la manera de un brujo, hace de los personajes, objetos y espacios de su novela formas privilegiadas de lo cerrado y lo deforme: metáforas del *imbunche*.

No sólo el protagonista es mutilado, reducido al silencio y finalmente aprisionado por unos sacos de yute que alguien más cose y recose desde fuera; otros personajes enfrentan también modos similares de obturación: Boy el hijo monstruoso de Jerónimo crece encerrado en un mundo que ha sido construido expresamente para él, envuelto por capas sucesivas de sirvientes igualmente monstruosos destinados a neutralizar su diferencia; Clemente, clérigo de la familia Azcoitía, agoniza y muere confinado en una celda de ventanas y postigos que gradualmente van siendo condenados. Algo similar ocurre con los escenarios de la novela: puertas, pasadizos, claustros y secciones completas de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Chimba son continuamente cancelados, mientras que la Rinconada es una “cáscara hueca y *sellada* compuesta de una serie de estancias despobladas, [...] en *un limbo de muros abierto sólo al interior*”.⁹⁸ En cuanto a los desperdicios ropa harapienta, objetos trizados, trapos que las viejas del asilo mantienen en un orden aparente de sobres y cajas debajo de la cama, no son sino “cosas guardadas

⁹⁸ José DONOSO, *El obsceno pájaro de la noche*, 7a. ed. Barcelona: Planeta, 1998, p. 170. (Clásicos contemporáneos internacionales, IX). Cursivas mías. Todas las citas de esta novela provienen de esta edición.

por el afán de guardar, de empaquetar, de amarrar, de conservar”, pues como nos advierte el narrador, “lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene la menor importancia”.⁹⁹

La voluntad de tapiar, de empaquetar, de condenar, no sólo es una constante del universo diegético, es también el rasgo que otorga identidad a la narración. Replegado sobre sí mismo, cerrado al exterior por la ambigüedad, la elusividad y la contradicción que lo atraviesan, y convertido por ello en pura interioridad, el cuerpo de la escritura también ejemplifica la monstruosidad del imbunche. En el escándalo que es su refutación a cualquier noción de coherencia y lógica, en la multiplicidad de voces que lo atraviesan y lo constituyen, en la fugacidad permanente de su sentido, el discurso de *El obsceno pájaro de la noche* no remite sino a su diferencia, dejándonos atrapados así en una estructura laberíntica, convertidos como lectores en auténticos imbunches, lejos de la posibilidad de una interpretación capaz de trascenderlo a la luz de una lógica extraliteraria.¹⁰⁰

Si a nivel de la historia narrada la presencia de tapias, máscaras y envoltorios disuelve la identidad de personajes, escenarios y objetos, a nivel de la narración lo irracional, lo plural y lo ambiguo dan lugar a un discurso caótico donde los sujetos de enunciación se confunden y los límites entre una dimensión narrativa y otra resultan borrosos “porque no los hay o [porque] la zona que los supone es imprecisa”.¹⁰¹ En una novela donde lo construido es sistemáticamente deconstruido, donde el sentido adquiere la

⁹⁹ DONOSO, 22-23.

¹⁰⁰ Conviene aclarar, no obstante, que el cierre de la obra sobre sí misma mediante la postulación de un sentido contradictorio no anula un posible mimetismo del funcionamiento del inconsciente. Lo que sucede, en todo caso, es que esa imitación del flujo de la conciencia puede ser considerado también como un efecto del lenguaje, una conquista absoluta de la ficción. De aquí que la amalgama de mimesis y autorreferencialidad efectuada por *El obsceno pájaro de la noche* y yo diría que por la nueva novela en general no necesariamente resulte paradójica.

¹⁰¹ Hugo ACHUGAR, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979, p. 283.

identidad de lo indeterminado y lo paradójico, la metalepsis se produce también como una mera *insinuación*.

El obsceno pájaro de la noche configura un universo vertiginoso en el que muchas veces resulta imposible distinguir entre la lucidez y el delirio, el sueño y la vigilia, la ficción y la realidad. Esta ambigüedad que caracteriza a la historia narrada es en gran medida una consecuencia de la narración, pues quien asume el discurso es la conciencia del protagonista, un yo que cambia constantemente de identidad y que combina de manera arbitraria la primera, la segunda y la tercera persona.

El personaje principal, Mudito, narra la cotidianidad de La Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, una especie de asilo en decadencia donde sirve a unas huérfanas y a un grupo de viejas sirvientas retiradas. Instalado en ese presente y en ese escenario en el que las viejas tienen la costumbre de empaquetar todo lo que encuentran a su paso, ese personaje nos da a conocer algunos hechos puntuales de su pasado. En su juventud, el Mudito ha ostentado el nombre de Humberto Peñaloza y ha sido secretario particular del acaudalado Jerónimo de Azcoitía, esposo de Inés, una mujer que tiene el hábito de tejer prendas para el hijo que espera. Todo esto nos es presentado como parte de del pasado del protagonista en los primeros capítulos de la novela. Pronto, sin embargo, esta coherente y nítida delimitación entre el pasado y el presente del Mudito comienza a tornarse ambigua, al punto de hacernos vacilar sobre ese supuesto pasado, que bien podría ser en realidad producto del delirio o de la imaginación del protagonista.

Hay un pasaje en el quinto capítulo que, si bien no tiene mayor incidencia sobre la trama, anticipa muy bien esta ambigüedad que, en adelante, se convertirá en el principio de organización del relato. El Mudito se dirige a Iris, una de las huérfanas de la Casa, a quien seduce con engaños y cuyo hijo querrá hacer pasar como hijo de Jerónimo:

Hasta que una tarde te encontré sola en un corredor, jugando a hacer bonetes triangulares con grandes hojas de diario. Te pusiste un bonete [...] No recuerdo más de tu cara esa tarde. Pero no puedo olvidar que me hirió la amenaza del puño en alto y la expresión feroz del líder barbudo que vociferaba *desde el pasado irre recuperable del bonete de hojas de diario*.

Fue la señal que inició el terror: *el líder barbudo me perseguía con sus esbirros armados de carabinas*, malolientes, vengativos, por los corredores, en la noche, con su amenaza de crueldad y de sangre. [...] ¿Qué me exigía esa figura apocalíptica que llenaba la Casa? En la noche *no me dejaba en paz en las galerías, gritándome insultos*, cobarde, lameculos, apollerado, vendido, arrastrando todo su séquito revolucionario que recitaba las letanías de las tragedias del mundo por mis pasadizos, invadiendo mi soledad, arrinconándome, convocando a *una multitud alborotada que irrumpió en mi mundo con la intención de despedazarlo*. [...]

Pero esta Casa es muy grande. El poder acumulado por la quietud de las viejas [...] es disolvente, y las multitudes se fueron perdiendo en esta inmensidad, silenciándose, hasta que *quedó sólo el líder barbudo con su mano en alto durante unas cuantas noches, antes de volver a su calidad de bonete, de noticia, regresando a la dimensión de papel viejo* y dejando en su lugar tu presencia clara ahora [...]

Mi sometimiento te aplacó. Encontré el bonete de papel tirado en el barro del patio, y lo quemé. *El olor a barbas chamuscadas pronto se disipó en la brisa*.¹⁰²

Lo que en principio es una clara distinción entre el presente del Mudito y el “pasado irre recuperable” de la fotografía, entre el espacio de la Casa y el espacio del diario, de inmediato se ve empañado por la confusión y la incertidumbre. “Fue la señal que inició el terror”, nos advierte el Mudito, refiriéndose a la amenaza que el líder barbudo le dirige desde el espacio aún diferenciado del bonete, pero ese gesto es también una señal que, para nosotros como lectores, anuncia la disolución de los límites y el “terror” de la indeterminación que en adelante se instalará de un modo definitivo en la novela.

Escapado de la hoja de diario donde existe como representación, el líder “persigue” al Mudito “gritándole insultos”, acompañado además de una multitud alborotada que invade su mundo “con la intención de despedazarlo”. La animación repentina del personaje de la fotografía y su deslizamiento al espacio de la Casa conlleva la disipación repentina de las fronteras entre ambas dimensiones. A partir de ese momento, resulta imposible decidir

¹⁰² DONOSO, 57-59. Cursivas mías.

si la transgresión es efectiva (una metalepsis ontológica), o si tan sólo es producto de la imaginación o el delirio del Mudito (una metalepsis vivida). Lo interesante aquí, de cualquier modo, radica menos en saber de qué tipo de transgresión se trata que en la manifiesta imposibilidad de restablecer los límites entre presente y pasado, entre realidad y representación, pues aunque al final del pasaje el líder barbudo retorna a su “calidad de bonete”, la (con)fusión de planos temporales y narrativos resulta ya irreversible: el Mudito quema las hojas de diario, pero el aroma que despiden las cenizas no es el del papel, sino el de las barbas del personaje de la fotografía. El discurso nos impide reconocer así con certeza si lo que arde es un hombre o un periódico.

Un nuevo espacio, tan decisivo como el de la Casa de la Chimba, emerge en el universo de *El obscuro pájaro de la noche*: la Rinconada. Se trata de un mundo artificial poblado de criaturas deformes que Jerónimo ha construido para el resguardo de Boy, su hijo monstruoso. Encargado de la administración de la Rinconada, Humberto Peñaloza cree disponer ahí del tiempo necesario para realizarse como escritor, pero también él termina convertido en un monstruo. Sometido a una intervención quirúrgica por el doctor Azula, Humberto queda reducido a un ser sin voz, a un imbunche que luego buscará refugio en la casa de las viejas.

Resulta imposible definir, no obstante, el estatuto ontológico de la Rinconada. Si se trata de un escenario real en el que Boy ha sido recluido y puesto en manos de Humberto, ¿por qué el Mudito insiste en afirmar, ya situado en el presente del asilo, que Inés y Jerónimo nunca tuvieron hijos? Y si se trata de una pesadilla o de una alucinación del protagonista, de algo que sólo ocurre en su imaginación, ¿cómo explicar entonces su incapacidad real para hablar? Desde luego, como ha señalado Luz Aurora Pimentel, podemos pensar que estos dos mundos son independientes, pero el hecho de que el Mudito

evoque constantemente su vida pasada como Humberto Peñaloza contradice esa independencia y sugiere que entre la Casa de la Chimba y la Rinconada existe una relación transgresiva que, a mi juicio, puede ser explicada con la metalepsis.¹⁰³

Hacia el final del octavo capítulo, el Mudito sale del asilo de las viejas con dirección a la casa de Jerónimo de Azcoitía, de donde extrae un “pequeño volumen de lomo verdoso” cuyo autor es, nos dice, Humberto Peñaloza. Se trata, como él mismo explica después a la Madre Benita, de un libro de ficción que “repite y repite” el nombre de Jerónimo y de Inés y que lleva “*mi nombre arriba, sobre el texto de todas las páginas izquierdas, Humberto Peñaloza, Humberto Peñaloza*”.¹⁰⁴ Éste es el antecedente de la historia de la Rinconada, que no es dada a conocer enseguida. Aunque nunca encontramos marcas explícitas que nos indiquen la transición del universo de la Casa al de la Rinconada, nada nos impide pensar que la historia protagonizada por Boy es la ficción que Humberto Peñaloza ha escrito en su juventud y que la Madre Benita lee ahora en el asilo de las viejas mientras el Mudito delira, presa de la fiebre:

Éste es el hecho tal como lo registra la historia, Madre Benita, como apareció en los diarios y como *lo he consignado en esas páginas que usted está leyendo*. Pero no fue don Jerónimo que cayó herido, Madre Benita: fui yo.¹⁰⁵

Como este pasaje sugiere, la historia de Jerónimo e Inés, en la cual nos encontramos sumergidos a esas alturas del texto, es parte de una ficción narrada en tercera persona y basada en una realidad vivida efectivamente que el Mudito interrumpe con frecuencia desde su presente para comentar, contradecir o precisar (“no fue don Jerónimo que cayó herido, Madre Benita: fui yo”). La revelación de la identidad ficcional de la Rinconada

¹⁰³ Luz Aurora PIMENTEL, “La multiplicidad del sujeto: construcción y disolución de la identidad narrativa”, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas /Universidad Nacional Autónoma de México/ Iberoamericana/ Vervuert, 2012, p. 111. (Pública crítica, 1).

¹⁰⁴ DONOSO, 112. *Cursivas más*.

¹⁰⁵ DONOSO, 149. *Cursivas más*.

resulta desconcertante, sin duda, pues en el momento en el que ocurre ya nos hemos instalado en ella sin advertencia alguna de por medio:

Todas las viejas, acogedoras y solícitas, y la Madre Benita también, *están esperando para abrirme el portón*, para dejarme entrar y encerrarme y protegerme, cómo no me van a proteger y cuidar si me encontraron tirado inconsciente junto al *portón que se tiene que abrir para dejarme entrar*.

El portón se abrió. Ella le dio la bienvenida con una sonrisa acogedora y lo condujo a través del patio, entre las palomas indiferentes que picoteaban las baldosas, hasta el otro lado del corredor. [...] La sirvienta dijo que su tío no había llegado, pero no tardaría. Jerónimo tomó un sorbo de aguardiente y le dio las gracias.¹⁰⁶

Lo que tenemos aquí es el cierre del noveno capítulo (primer fragmento) y la apertura del décimo (segundo fragmento). En el primer fragmento, el Mudito regresa de la comisaría a la Casa de la Chimba luego de ser aprehendido y liberado por el robo del libro. En el segundo, Jerónimo, recién desembarcado de Europa, llega de visita a la casa de su tío Clemente. La distancia espacio-temporal que media entre ambos acontecimientos se ve reducida a cero por el motivo del portón. El Mudito espera que el portón se abra, el portón *otro portón* se abre pero a quien vemos entrar es a Jerónimo. El texto establece así una continuidad entre dos planos que, en sentido estricto, son discontinuos, pues, como se explica más adelante, entre el Jerónimo recién llegado de Europa y el Mudito que arde en fiebre a la entrada del asilo no sólo hay una diferencia de tiempo y espacio, sino también una distancia ontológica que en este momento de la narración resulta imposible percibir.

Frente al estatuto real de la Casa de la Chimba, la Rinconada ostenta un carácter ficcional. Así, mientras el universo del Mudito es diegético, el de Boy puede considerarse metadiegético. La mutilación de la que es víctima Humberto Peñaloza en el mundo de la Rinconada, sin embargo, transgrede el umbral de la ficción y corrompe la realidad del asilo, confundiéndose con ella, *creándola* hasta cierto punto, pues así como antes el bonete

¹⁰⁶ DONOSO, 149. *Cursivas más.*

incinerado era capaz de generar un aroma efectivo de barbas chamuscadas, ahora el libro de lomo verdoso prolonga la incapacidad de hablar del Mudito más allá de los límites de la representación. En ambos casos, el aparente desbordamiento de la metadiégesis sobre la diégesis supone una transformación ontológica tanto del personaje de la fotografía como de Humberto, quien de manera muy significativa se convierte en el Mudito. El ejemplo más desconcertante de metalepsis ontológica, sin embargo, nos es dado por el encuentro que el Mudito sostiene con Boy en la comisaría luego de haber extraído el libro de la biblioteca de Jerónimo:

*Estás ahí, sentado frente a mí. [...] No creas que me sorprende verte. Te he visto tanto después de la muerte de don Jerónimo, te he seguido con tanto empecinamiento, seguro que no me reconocerás porque al fin y al cabo yo estuve a cargo tuyo en la Rinconada sólo hasta que cumpliste cuatro años [...] ¿Te sorprendió mucho que el teniente de guardia de esta comisaría te dijo respetuosamente, porque sabe que eres el hijo del senador y mereces respeto a pesar de ser un monstruo, que un mendigo entró en tu casa esta noche para robar un librito de ciento ochenta páginas? Es ese libro que hojeas. Lo conoces bien.*¹⁰⁷

Se trata de un encuentro inesperado y en gran medida inexplicable, a decir verdad, porque mientras el Mudito insiste en la esterilidad (diegética) de Inés, no hay forma de saber a estas alturas de la narración que “el hijo del senador” proviene de una ficción, precisamente *la del libro que hojea*. Jerónimo e Inés no han podido tener hijos en la dimensión de la diégesis, pero en el ámbito de la metadiégesis, es decir, del libro escrito por Humberto, han engendrado a Boy. El propio discurso del Mudito parece constatar por momentos el carácter inventado, ficcional, de ese monstruo de la Rinconada:

*vas a dejar mi libro y te vas a ir para siempre sin saber quién soy, a quién le debes todo lo que eres y lo que no eres, no te vayas, Boy, reconóceme siquiera un instante, págame el hecho de existir siquiera devolviéndome los noventa y nueve ejemplares de mi libro que te quedan y no te interesan.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ DONOSO, 117. *Cursivas más.*

¹⁰⁸ DONOSO, 118. *Cursivas más.*

Estas palabras que el Mudito dirige a Boy parecen referirse en primera instancia a los cuidados que le ha procurado en la Rinconada, cuando *era* Humberto, pero nada en el texto nos impide reinterpretarlas a la luz de una perspectiva autoral, es decir, como el discurso que un creador dirige a su personaje (“págame el hecho de existir”), pues sabemos que el Mudito, siendo Humberto, ha escrito ese libro del que Boy es protagonista, y que incluso en su presente del asilo es autor de diversos manuscritos que oculta debajo de la cama. Son muchos los pasajes que, por otro lado, se dejan leer en este sentido a lo largo de toda la novela.¹⁰⁹ A mitad del vigésimo capítulo, el Mudito le confía a Iris: “por eso invento y voy improvisando según tus reacciones: [...] esa gente rica que vive en esa casa amarilla [...] *no existirían si no existiera yo*, yo les puse todo en las manos, yo les conferí belleza y poder y orgullo, *sin mí se esfumarían*”.¹¹⁰ Más adelante, al final del capítulo veintiséis, de nueva cuenta el Mudito toma la palabra para asegurarle a la Peta Ponce: “mi imaginación es tu esclava como era esclavo tuyo el cuerpo de Inés, *necesitas mi imaginación para existir*”; y enseguida a Jerónimo: “*tengo muchas páginas en blanco esperando que yo escriba tu fin*, tengo mucho tiempo para inventarte el fin más abyecto”.¹¹¹

Boy sale de la ficción y se reúne con el Mudito, pero tampoco esta vez podemos estar seguros de la efectividad de este acontecimiento y de la transgresión que él implica, pues apenas ha sido referido ese encuentro, el narrador se desdice para afirmar que “el futre [Boy] *no pudo venir*, telefoneó para decir que lo siente mucho pero que todo es tan insignificante, tan sin importancia, que no vale la pena caminar las dos cuadras desde su

¹⁰⁹ En sentido estricto, la totalidad de la novela podría leerse como una constante fabulación, una invención absoluta del Mudito. Sobre el carácter anfibológico de *El obsceno pájaro de la noche* puede consultarse: Catalina QUESADA GÓMEZ, “José Donoso: del ensimismamiento a la develación”, en *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco, 2009, pp. 247-291. (Perspectivas).

¹¹⁰ DONOSO, 254. Cursivas más.

¹¹¹ DONOSO, 351. Cursivas más.

casa hasta la comisaría”.¹¹² Lo que significa entonces que el diálogo entre Boy y el Mudo nunca ocurrió. Una vez más, la cuestión de saber si se trata de una metalepsis ontológica o de otra alucinación del Mudo una metalepsis vivida resulta indecidible porque la transgresión parece realizarse en los dos sentidos a la vez.

Dentro del mundo de la ficción que Humberto Peñaloza ha escrito se insinúa la apertura de una nueva dimensión narrativa, esta vez meta-metadiegetica. Se trata de la crónica de la Rinconada que Jerónimo de Azcoitia encarga a Humberto, es decir, de una ficción dentro de la ficción. Aunque es una crónica que Humberto nunca logra poner sobre el papel, sabemos que tiene “el párrafo inicial, con su última coma, *cantándole en la mente*”, y es ahí donde verbaliza el nacimiento de Boy:

Cuando don Jerónimo de Azcoitia abrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte.

Éste es un pasaje que se repite en tres momentos distintos de la novela con implicaciones distintas en cada caso. Por esa razón, puede funcionar también como un referente para la distinción de los tres niveles narrativos que he conjeturado en este análisis. La primera vez que este fragmento aparece en la novela es en el contexto del encuentro que Boy sostiene con el Mudo en la comisaría. Éste le hace saber al hijo de Jerónimo que él es el autor del libro que tiene en sus manos (“yo escribí ese libro que está hojeando”) y, para probárselo, le ofrece reescribir un capítulo de memoria. Boy acepta y entonces el Mudo escribe sobre un papel: “Cuando Jerónimo de Azcoitia abrió por fin las cortinas...”. Lo que es una cita textual en el terreno de la diégesis, sin embargo, pronto se convierte en un acontecimiento

¹¹² DONOSO, 123. *Cursivas más.*

efectivamente ocurrido en el espacio de la metadiégesis. La segunda vez que nos encontramos con este fragmento, éste señala un hecho puntual del mundo de la Rinconada: el descubrimiento de Jerónimo de la monstruosidad de su hijo recién nacido. Finalmente, el mismo párrafo aparece por tercera vez como parte de la crónica que Humberto Peñaloza *piensa* pero nunca escribe dentro de la ficción que es la historia de Boy.

En el fondo, lo que este pasaje estaría poniendo de manifiesto es una relación de *mise en abyme* entre los tres niveles narrativos que conforman *El obsceno pájaro de la noche*. La diégesis se proyecta en la metadiégesis y ésta, a su vez, en la meta-metadiégesis, pero cada una de estas dimensiones devuelve una imagen distorsionada de la realidad a la que pretende reflejar. Boy y el Mudito son versiones monstrificadas de Jerónimo y Humberto, del mismo modo que la Rinconada lo es de la Casa de la Chimba. El nacimiento de Boy, en este contexto, no sólo perturba la perfecta y ordenada vida de su padre, también interrumpe ese juego de espejos y reflejos bien diferenciados que podría ser la novela de Donoso, haciendo de ella una versión del caos y la incoherencia, de la confusión y el desorden. Todos los límites han sido violentados aquí. En primer lugar, los de la identidad, pues el propio flujo de la narración nos propone que el Mudito es Humberto, Jerónimo, el hijo de Iris, un paquete envuelto en sacos de yute, las cenizas de una fogata que el viento dispersa; que Boy es el hijo de Inés y Jerónimo, de la Peta Ponce y Humberto, de Inés y Humberto, de Iris y el Gigante, de Iris y Romualdo, de Iris y Jerónimo. En segundo lugar, los límites entre niveles narrativos, pues el delirio, el sueño y la ficción no sólo alimentan la realidad, se adhieren a ella hasta hacerla indistinguible. La obscenidad de *El obsceno pájaro de la noche* parece radicar así en su cuestionamiento al “pudor” de una significación recta, unívoca y deudora del principio de contradicción.

3.4.2 Casa de campo o la subversión del poder por el discurso

Si *El obsceno pájaro de la noche* desafía cualquier noción de orden y univocidad a través de una significación imprecisa, múltiple y contradictoria, *Casa de campo* sugiere que todo orden podría no ser más que una ficción que el poder necesita y construye en todos los ámbitos para mantenerse. El propio lenguaje sería objeto de normas y límites encaminados a esquivar lo que Foucault llamó su “parte más peligrosa”, aquella que tiene que ver con su irreverencia, su ambigüedad y su incompreensión. Pero aun el discurso más “recto” no estaría a salvo de ese “gran murmullo incesante”, de esa dimensión caótica e incontrolable capaz de subvertirlo y hacerlo estallar en cualquier momento.¹¹³

En *El obsceno pájaro de la noche*, la vida de Jerónimo es una controlada serie de medallones inscritos en piedra en la que no hay lugar para interferencias o alteridades, una historia lineal y previsible sobre la que funda su autoridad. Boy trastoca con su nacimiento la racionalidad y la transparencia de ese discurso perfecto que irónicamente lo ha engendrado; su encierro en la Rinconada no es sino el intento de su padre de neutralizar la diferencia que representa su monstruosidad. De un modo similar, en *Casa de campo* el poder de los Ventura es resultado de los límites materiales y simbólicos que han sabido imponer sobre esa llanura que es Marulanda. Así, la invasión de las “irreprimibles” gramíneas sobre “lo que antes fuera el *civilizado* parque” se convierte en el símbolo de la disolución de ese imperio una vez que los primos han derribado la reja de lanzas que rodea la casa.¹¹⁴

Publicada apenas ocho años después que *El obsceno pájaro de la noche*, *Casa de campo* combina el ilusionismo de los relatos realistas y el carácter autorreferencial de las

¹¹³ Michel FOUCAULT, *El orden del discurso*. México: Tusquets, 2009, p. 50. (Fábula, 126).

¹¹⁴ José DONOSO, *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 290. (Biblioteca Breve, 439). *Cursivas más.*

narraciones de vanguardia al proponernos un mundo vívido que, no obstante, continuamente es reivindicado por el narrador como un hecho del lenguaje.

La numerosa y acaudalada familia Ventura se dispone a pasar el verano en su casa de Marulanda, una residencia construida en la extensión infinita de una llanura, sobre una mina de sal que en otro tiempo constituyó la fuente de riqueza de los nativos del lugar. Realizada año tras año, la expedición tiene el propósito de reforzar las relaciones familiares y permitir a los Ventura controlar la producción de oro de sus minas.

En el verano que sirve de punto de partida a la novela, sin embargo, algo distinto tiene lugar: los adultos de la familia, recién instalados en la casa y temerosos del ambiente de sospechas y rumores que han comenzado a percibir en ella, deciden emprender una excursión a un paraje remoto sin la compañía de sus hijos. Custodiados por sus sirvientes y a bordo de todos los medios de transporte que poseen, los Ventura parten a ese paseo de *un día* desde su perspectiva, pero de *un año* desde el punto de vista de los niños. Aunque la travesía tiene la finalidad de romper con la monotonía de la vida dentro de la casa, pronto se convierte en el detonante de la destrucción de los Ventura. A partir de ese momento, la residencia de la familia será el escenario del surgimiento y la imposición de otros poderes: el de los nativos y Adriano Gomara primero, el de los sirvientes después.

Los Ventura han instituido su poder en Marulanda gracias a la imposición sistemática de jerarquías, reglas y límites de diversa índole. El propio espacio donde se sitúa la casa de campo es objeto de una distinción crucial entre un adentro y un afuera señalados por la reja de lanzas que separa el jardín del resto de la llanura. Adentro, los padres son la parte más alta de una pirámide que tiene a los sirvientes como instrumentos de control y a los treinta y tres primos como la parte más baja: herederos del poder y dominados al mismo tiempo. Afuera, esclavizados, se encuentran los nativos, cuyas formas

de vida y organización han sido prácticamente borradas por la clase dominante. Pero ahí donde este modo de organización hace viable el ejercicio del poder, sólo la ficción ofrece a los Ventura la posibilidad de perpetuarlo. Practicantes sagaces de la simulación y el artificio, los adultos deben mucho de su autoridad al encubrimiento de las verdades más esenciales de sus vidas. No sólo tienen la costumbre hacer valer la ficción como lo real, también tienen el poder de decidir qué es lo real y qué lo ilusorio en Marulanda.

Además de ocultar su propia antropofagia con la antropofagia inventada de los nativos, los Ventura han sabido “conjurar” la ceguera de Celeste al asignar un espacio fijo a cada objeto de la casa con el fin de que ésta pueda hacer pasar por “verdad la farsa del mundo que no veía” y al desempeñarse “como distintas prótesis para sustituir los distintos aspectos de su deficiencia y *así no verse obligados a reconocerla como tal*”.¹¹⁵ De la misma forma, Balbina ha elegido olvidar por conveniencia que su hijo Wenceslao es hombre al vestirlo como niña, no sólo para ajustarlo a sus fantasías, sino para ocultar la fealdad de sus otras dos hijas. Pero si todas estas ficciones están destinadas a preservar la hegemonía de los Ventura, ellas comportan ya la semilla de su destrucción.

Víctimas ellos mismos de una mentira que han tomado por verdad, los adultos salen de la casa en busca de un paraje inexistente, convertidos a partir de ese momento en la alteridad que pretenden excluir. Siguiendo las indicaciones de su padre, es Wenceslao quien hace estallar el realismo hipócrita de los mayores con la ayuda de una ficción:

Hace unos años me dio instrucciones para que *le hablara a mi madre de cierto pasaje maravilloso como si fuera una realidad conocida y aceptada por todos*. Ella [...] comenzó a aludir a este paraíso del que yo solía hablarle como si ella y sus pares siempre hubieran sabido de su existencia. Las alusiones a este sitio repetidas por mi madre fueron aceptadas como “evidentes” por la familia, ya que es regla tácita no sorprenderse ante nada, no aceptar lo insólito, y así, por medio de conversaciones y repeticiones de tíos y tías que todo lo encontraban “evidente”,

¹¹⁵ DONOSO, *Casa de campo*, 142. Cursivas más.

*ese paraíso fue tomando consistencia hasta llegar a ser indudable. [...] Y así se vieron forzados para actuar como si todo fuera una “realidad”, esa palabra tan unívoca y prestigiosa para ellos, pasando sin darse cuenta al mundo virtual que su certidumbre basada en nada inventó, a habitar el otro lado del espejo que crearon, donde quedarán presos.*¹¹⁶

Wenceslao siembra en la mente de los adultos la idea del paseo y lo hace *hablando* del paraje maravilloso como si se tratara de una realidad concreta y asequible. Construye así una imagen vívida que los falsos recuerdos de los adultos y las “pruebas irrefutables” de mapas y crónicas consultados por Arabela no tardan en transformar en una existencia casi palpable. Tal es el poder de esta ficción alimentada por los Ventura que, al regreso de la expedición, Celeste no duda en proporcionar los detalles de ese edén a uno de los extranjeros interesados en adquirir las propiedades de la familia; se trata, le dice, de un “paraje privilegiado por el juego de una cascada cantarina”, con un “registro melodioso del agua” y “dulcísimas flores donde beben pájaros diminutos que por un instante se fijan con el orden de un alfabeto delicadísimo en el aire”.¹¹⁷

Pero ese pasaje idílico no existe en la realidad de Marulanda: es Wenceslao quien lo ha inventado y lo *ha hecho existir* con su relato. Todo ocurre entonces como si el paraje desbordara los límites que la ficción le impone, convirtiéndose sucesivamente en los supuestos recuerdos de infancia de los adultos, en el objeto de mapas y planos que Arabela consulta para “probar” su existencia, en el testimonio de los nativos que la confirman, en el motivo del paseo de la familia y, finalmente, en la crónica de Celeste que lo confirma como “real” a su regreso de la excursión.

Utilizando los mismos artilugios verbales que los adultos, Wenceslao hace pasar como *auténtico* lo que no es sino una *invención*. Su relato sobre el paraje maravilloso no es

¹¹⁶ DONOSO, *Casa de campo*, 132-133. Cursivas mías.

¹¹⁷ DONOSO, *Casa de campo*, 445-446.

el consecuente de una “realidad conocida”, como les hace creer a sus interlocutores, sino el antecedente que prefigura y hace existir al menos en la mente de los personajes esa realidad. Al convertirse en productor de aquello que sólo relata o describe, al hacer de lo real una creación de su discurso, Wenceslao subvierte el poder de los mayores, un poder basado absolutamente en su capacidad de fabulación. A partir de ese acontecimiento, todos los límites impuestos por los adultos comenzarán a difuminarse:

Pero en seguida, cuando se dieron cuenta por qué gritaban, volcaron el tablero y las piezas, y sin preguntar por qué ni para qué ni cómo, sumando sus alaridos de asombro a los de los tres hermanos que habían abandonado toda cautela, sumaron también sus manos para arrancar más y más lanzas con el vértigo irracional de aquello que los estaba envolviendo, *destruir el límite, abrir el parque, disolver aquella esmeralda encantada dentro de la que vivían, en la inmensidad de la llanura*. [...] El almuerzo preparado por Colomba y sus ayudantes quedó enfriándose mientras los primos terminaban de desmontar toda la reja visible desde la fachada noble: *el césped, ahora, se extendía ininterrumpidamente al unirse a la eternidad del horizonte disuelto en el cielo por una pincelada de bruma.*¹¹⁸

Tras la partida de los mayores, los niños suprimen la reja de lanzas que separa la casa del resto de la llanura en un acto que conlleva la indiferenciación del espacio, la perturbación del orden imperante y el surgimiento del caos y la ambigüedad. “*Destruir el límite, abrir el parque, disolver aquella esmeralda*” es abolir literalmente la diferencia entre el adentro y el afuera, “precipitar el desastre”, pero también, desde un punto de vista metafórico, es hacer trizas las normas y jerarquías sobre las cuales los Ventura han fincado su autoridad. Una vez que las lanzas han sido desclavadas, no sólo las gramíneas se apoderan silenciosa y progresivamente del jardín de la casa, también las ficciones pierden sus límites al desbordarse sobre el espacio de la realidad, contaminándola y confundiéndose con ella. Así, lo que bajo la hegemonía de los padres era una clara delimitación entre un espacio y otro

¹¹⁸ DONOSO, *Casa de campo*, 126-127. Cursivas más.

(afuera/adentro), entre un nivel narrativo y otro (ficción/realidad), se convierte en incertidumbre e imprecisión con el engaño del paraje y la pérdida de su poder.

Lo anterior es algo que ejemplifica el drama *La Marquesa Salió a Las Cinco*, esa “máscara que encubre la mascarada” que es la vida de los Ventura y a la cual son relegadas muchas de las verdades incómodas de la familia (la homosexualidad de Juvenal, la relación incestuosa entre Olegario y Melania que es sublimada por medio de Mauro, etcétera). Tan pronto como los mayores abandonan la casa, algunos de los primos llevan esa ficción más allá de sus fronteras al imponerla y *vivirla* como la única realidad de Marulanda. Así, Juvenal continúa *siendo* La Marquesa y Melania prolonga sus sentimientos por Mauro fuera del ámbito del drama; incluso el acto puntual de arrancar las lanzas es reinterpretado como “el capítulo más fascinante e imprevisto de *La Marquesa Salió a Las Cinco*” en un momento en que la ficción ya ha eclipsado a la realidad.¹¹⁹ Y así como los niños caen en la trampa de una metalepsis vivida al confundir la ficción con lo real (Mauro tendrá que recordarle a Melania: “me amas y te amo sólo cuando jugamos a *La Marquesa Salió a Las Cinco*”), los adultos hacen lo propio al confundir la vida con la ficción. En su camino de regreso a Marulanda, Lidia deja caer en una noria al hijo de Fabio y Casilda como represalia por “permitir que las intrigas de *La Marquesa Salió a Las Cinco* te envuelvan hasta el punto de convencerte de que esta muñeca de trapo es un niño verdadero”, y Balbina, ya de vuelta en la casa, horrorizada ante el rostro quemado de Cosme, sólo acierta a pedirle “que se quite *esa máscara*, [...] me da mucho miedo este juego de *La Marquesa Salió a Las Cinco*. A veces me parece que en realidad nunca lo he entendido”.¹²⁰

¹¹⁹ DONOSO, *Casa de campo*, 127. Cursivas mías.

¹²⁰ DONOSO, *Casa de campo*, 252 y 438.

El *trompe l'oeil* que decora el salón de baile de la casa de los Ventura nos ofrece otro ejemplo de disolución de límites. Se trata de un fresco en el que figuran puertas a las que se asoman galgos y personajes, pero en el que no todo es simulación. Hay también en él puertas y ventanas que, si bien permanecen cerradas, tienen la cualidad de abrirse verdaderamente.¹²¹ Una noche antes de la partida de los adultos, Juvenal acude al salón de baile con el propósito de sustraer las armas que se esconden detrás de una de esas puertas, pero apenas logra despegarla, los personajes del *trompe l'oeil* cobran vida, saliéndose de la pintura e incorporándose al primer plano de la estancia como seres *reales*:

Juvenal esperó que terminaran de caer sobre él todas las armas. Estaba demasiado confuso para tomar una y correr antes que alguien se lo impidiera. Al tratar de incorporarse percibió que los personajes del fresco *trompe l'oeil* se *desprendían de los muros para acercarse a él y rodearlo*. Al principio, viendo que las sombras tremolaban, creyó que sería efecto de su imaginación enfebrecida por el alcohol, pero cuando vio que *iban estrechando el círculo alrededor de él* el brillo de un puñal *oscilando*, el *bamboleo* de la pluma de un sombrero, el ruedo de una capa *que se mecía*, el *cambio de oriente* de una perla prendida a una oreja viril, la baba de plata en los hocicos de los galgos negros tuvo la certeza de que el castigo sería ahora mismo, inmediato, antes del tercer golpe del gong.¹²²

Esta transformación ontológica de los personajes del fresco, acentuada por el movimiento de prendas y objetos que los visten y que Juvenal percibe, no es sino la culminación y literalización de un proceso que ha iniciado algunos párrafos atrás con una metalepsis vivida. Deslumbrado por la claridad de la noche que hace brillar los muebles e instrumentos del salón de baile, Juvenal contempla las “*falsas* sombras de las capas y gorgueras, los *falsos* galgos adjetivos a los personajes pintados en los vanos de las *falsas* puertas”, advirtiéndolo que

parecían tener eficacia suficiente para desprenderlos de la simulación bidimensional del *trompe l'oeil* y hacerlos ingresar en el espacio real. Hasta los

¹²¹ Así como el poder de los Ventura lleva en el engaño de la ficción el rumor que acabará por destruirlos, el *trompe l'oeil* anuncia ya con esas puertas reales su propia transgresión.

¹²² DONOSO, *Casa de campo*, 160. Subrayado mío.

rumores de la seda y de las ilustradas voces renacentistas *parecían* esperar sólo que se aplacara el secreteo vegetal de las gramíneas para dejar oír su lujosa autoridad.

O más bien las voces *parecían* haberse extinguido justo antes de la entrada de los primos al salón de baile.¹²³

La modalización (“parecían tener eficacia... parecían esperar... parecían haberse extinguido”) juega aquí un papel determinante, pues nos hace ver que la vitalidad atribuida a los elementos del *trompe l’oeil* (sombras que tienen la eficacia para desprender a los personajes de la pintura, seda que *rumorea*, voces que se *extinguen*, etcétera) sólo tiene lugar en la mente del observador y no en la historia como un acontecimiento efectivamente ocurrido. Si el límite entre ficción y realidad se pierde aquí, ello sólo ocurre en la interioridad de quien contempla. Engañado por la vivacidad que advierte en el fresco, sin embargo, Juvenal ya prefigura o alimenta aunque sólo sea por vía de su imaginación la metalepsis ontológica que enseguida tendrá lugar. Abierta la puerta que esconde las armas, transgredidas así las leyes de los padres, la frontera entre el fresco y el salón de baile desaparece.

Juvenal se ve repentinamente rodeado por los *seres* del *trompe l’oeil*. Se percata de que no son auténticos “personajes señoriales”, sino “infames lacayos disfrazados” con intenciones de castigarlo. El Mayordomo de los Ventura irrumpe entonces en la escena y los personajes vuelven a transformarse al instante, “*congelándose bidimensionales* como si [los] hubieran recortado [...] y los hubieran colocado en el espacio real”, reintegrándose enseguida a la pintura.¹²⁴

Aunque en principio el texto nos deja ver que “los calculados movimientos militares” de los esbirros que acompañan al Mayordomo son “*muy distintos* a los de la

¹²³ DONOSO, *Casa de campo*, 158-159. Cursivas mías.

¹²⁴ DONOSO, *Casa de campo*, 162. Cursivas mías.

obscena pavana de un momento antes”, pronto llegamos a un punto en que resulta imposible establecer la diferencia entre los personajes del fresco y los sirvientes de los Ventura.¹²⁵ El narrador nos dice que los lacayos ficcionales regresan al *trompe l’oeil* al percatarse de la presencia del Mayordomo en la estancia, pero luego perdemos esta certeza cuando vemos que es “el [lacayo] de *la pluma encarnada* y el de *los zapatos con hebilla*” quien se lleva a Justiniano del salón después de sacarlo de la parte baja del piano donde se ha quedado dormido. Y más adelante, al observar una doble fila de sirvientes que se dispone a abandonar la estancia, Juvenal termina preguntándose: “¿en qué momento descartaron sus disfraces señoriales para volver a vestir sus libreas?”, estableciendo así una desconcertante identidad entre los personajes de la pintura y los sirvientes de la familia.¹²⁶ En estas condiciones, podríamos preguntarnos incluso si los personajes del *trompe l’oeil* no han sido los sirvientes disfrazados todo el tiempo, si esas voces que parecen extinguirse con la entrada de los primos al salón no son las voces de seres “reales” repentinamente inmovilizados a causa de la presencia de Juvenal. Una vez transgredido, de cualquier modo, resulta imposible restablecer el límite entre ficción y realidad, así como el orden que él representa.

En adelante, *Casa de campo* jugará con esa ambigüedad y reflexividad irresoluble entre ambos planos. Así, durante la primera tormenta de vilanos que niños y nativos enfrentan bajo el mando de Adriano Gomara, vemos a los personajes renacentistas del *trompe l’oeil* apresurándose a “*cubrir* sus lujosas vestiduras con albornoces y a *proteger*, *riendo*, sus lindos rostros con máscaras, capuchas y almocelas como si se tratara de una lluvia de confeti”. Pero más tarde, durante la segunda tormenta de vilanos, ya bajo el

¹²⁵ DONOSO, *Casa de campo*, 162. Cursivas más.

¹²⁶ DONOSO, *Casa de campo*, 164. Cursivas más.

dominio de los sirvientes, el mismo narrador parece retractarse de esa metalepsis ontológica al afirmar que los personajes del fresco permanecen “*impunes* antes los fenómenos naturales por ser criaturas superiores que dependían sólo de la imaginación”.¹²⁷

Como si el fresco y la casa fueran realidades absolutamente intercambiables, el lacayo Juan Pérez dice para sí mismo mientras restaura la pupila de un galgo del fresco en un momento en que los sirvientes ya tienen el control de la casa: “este ojo [...] será mi ojo. Lo registrará todo: cuando yo no esté, permanecerá aquí vigilándolos”.¹²⁸ Del mismo modo, el Chef llega a sugerir que uno de los espejos restaurados por Juan Pérez en el *trompe l’oeil* tiene la capacidad “real” de reflejar su rostro. Esta indecisión entre lo factual y lo ficcional prevalecerá hasta la escena final de la novela, donde, a la manera del *trompe l’oeil*, la tormenta de vilanos se convertirá en el lienzo que, confundiéndolo todo, incorporará en su textura tanto a los sobrevivientes de la familia como a los personajes del fresco, quienes, “elegantes y eficaces”, atenderán a los dueños de la casa para salvarlos de la muerte.

Ficción en segundo grado, la historia de los Ventura es la novela metadieética que un autor diegético escribe en el momento mismo de nuestra lectura. Narrador tanto de su propia historia como de la historia de la casa de campo, este autor no vacila en interrumpir constantemente el curso de los acontecimientos que inventa para hacernos conscientes de su presencia:

A ESTAS ALTURAS de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de “buen gusto” literario que el autor tire a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia, sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía.

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de

¹²⁷ DONOSO, *Casa de campo*, 367. Cursivas más.

¹²⁸ DONOSO, *Casa de campo*, 323 y 496.

esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él.¹²⁹

Franqueando el umbral del mundo representado por vía de una metalepsis crítica, el narrador-autor de *Casa de campo* pone al descubierto el carácter artificial de la historia de los Ventura, al mismo tiempo que nos recuerda su omnipotencia en relación con esa ficción que pretende escribir: “*el que inventa* esta historia, sin embargo, *el que elige o no* narrar, explicar o no, lo relacionado con ella, y en qué momento hacerlo, *prefiere suministrar aquí* la información sobre el secreto que dejó estupefacto a Wenceslao”.¹³⁰ Al hacer ostensible su control sobre todos los aspectos del mundo narrado, este narrador-autor hace explícito su propósito de evitar cualquier efecto de verosimilitud que lleve al lector a confundir la ficción con “su propia experiencia”. Este desnudamiento constante de las convenciones narrativas que observamos en el plano de la enunciación parecería ir a contracorriente de lo que encontramos en el enunciado, donde los “tupidos velos”, las máscaras y las ficciones tienden a ocultar la realidad esencial de los personajes. En sentido estricto, sin embargo, no es así: desde el punto de vista de la narración, la novela de Donoso no hace sino repetir ese juego de poder que tiene lugar en la historia.

Como los Ventura, la voz de *Casa de campo* debe su poder al encubrimiento de su verdad más esencial, que es la naturaleza ficticia de su narración. A pesar de su manifiesta e insistente voluntad de no engañar a su lector con la “simulación de una zona real”, ese narrador-autor termina por hacernos creer que sus intervenciones son consecuencia de una enunciación efectiva, de un proceso auténtico de escritura. La anti-verosimilitud de la historia de Marulanda es al mismo tiempo la verosimilitud de la narración. Como en el

¹²⁹ DONOSO, *Casa de campo*, 53.

¹³⁰ DONOSO, *Casa de campo*, 32. *Cursivas más.*

trompe l'oeil y *La Marquesa Salió a Las Cinco*, verdad y ficción también han perdido sus límites aquí.

Al insistir en el carácter artificial (falso) de la novela que escribe, el narrador afirma implícitamente el carácter real (verdadero) de su identidad, lo que no es sino otra ficción. Ese narrador asume así una función re-veladora: devela (la condición textual de su relato) para volver a velar (su propia condición textual). Si hace trizas la ilusión ficcional es sólo para remplazarla por una *ilusión autorial*. Las “versiones anteriores” de la novela a las que alude en determinados momentos resultan así tan ficticias como la casa de campo, pues como ésta, aquéllas únicamente existen en el espacio de la narración que leemos. Sustentado por esta verdad sólo aparente, el poder del narrador-autor, como el de los Ventura, está condenado a la subversión por la incontestabilidad de su condición literaria. Acotado por los límites de su propio discurso, ese autor no sabría ser sino signo, personaje, ficción.

Diversos pasajes en *Casa de campo* exhiben el engaño del narrador y ponen en entredicho su autoridad, trastocándola momentáneamente. Así, a pesar de su ostensible control sobre el mundo que inventa y de sus explícitas intenciones de ponernos a salvo de cualquier ilusión de realidad, ese narrador-autor a menudo se ve rebasado por el torrente narrativo de su propio discurso, con lo que uno llega a tener la impresión de que la historia de los Ventura está basada en hechos que efectivamente ocurrieron:

Mucho me complacería poder anunciar a mis lectores que la idea del paseo se originó en esta muchachita singular, tan grave y elusiva. *Sin embargo, no fue así: ella, como Wenceslao, como todos los habitantes de la casa, incluso Adriano Gomara, ignoraba el origen preciso de la idea de la excursión.*¹³¹

¹³¹ DONOSO, *Casa de campo*, 30. Cursivas más.

La metalepsis crítica no sólo interrumpe en este fragmento el flujo de la historia, también nos permite poner en duda la tan proclamada omnipotencia del narrador. Si es éste quien inventa, quien tiene el poder de decidir sobre el destino de los personajes y sobre todos los aspectos de la novela que escribe, ¿por qué, ante su deseo de adjudicar la idea del paseo a Arabela, termina conteniéndose para reconocer que *no fue así*? Y si la existencia de los Ventura sólo es verbal, ¿por qué, hacia el final de la novela, esa voz autoral siente “un impulso casi irresistible” de contarnos lo que sucede con cada uno de sus personajes *después* de poner fin a su texto? Se diría que, a pesar de sus constantes recordatorios sobre la artificialidad del relato, el narrador-autor termina creyendo en su ficción tanto como nosotros mismos. Esto es así en gran medida por el estilo predominantemente decimonónico en el que se encuentra escrita *Casa de campo* y que define tanto el discurso del narrador como el de los personajes. El artificio del lenguaje en este sentido, al que acabamos cediendo como ingenuos lectores, es tan grande como el de Marulanda, el *trompe l’oeil* o la casa misma.

Hacia el inicio del duodécimo capítulo asistimos al desconcertante encuentro entre el narrador-autor, que lleva bajo el brazo la versión definitiva de “CASA DE CAMPO”, y Silvestre Ventura, quien “se acerca con el paso peligrosamente ingravido de alguien recién salido de la penumbra de un bar”. Lo que tiene lugar a continuación es un extraño diálogo entre “creador y creado” en el que el primero le confía al segundo haber escrito una novela basada en “aspectos sugeridos por su familia”.¹³² Después de escuchar la lectura de algunas páginas, Silvestre le reprocha al autor:

Es que todo lo que me leíste... ¿cómo te diría yo? Es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. Jamás hemos sido tan ricos, eso lo sabís, asique... Ni Marulanda es tan grande como para que hablís de “provincias enteras”. Jamás hemos tenido

¹³² DONOSO, *Casa de campo*, 395 y ss.

sombra de esa cantidad de sirvientes... La casa: no es más que un caserón común y corriente.¹³³

En sentido estricto, esta conversación entre autor y personaje no ocurre en la novela que narra la historia de Marulanda (la metadiégesis), ni en el ámbito donde ésta se escribe (la diégesis). Se trata más bien de un diálogo hipotético, un acontecimiento que el narrador-autor conjetura como algo que *podría haberle sucedido* al terminar la novela, pero que *no* le sucede “realmente”. Aun como acontecimiento que sólo ocurre en su imaginación, esta escena impugna la omnipotencia del narrador-autor al hacernos ver que eso que hemos leído como una invención absoluta (la historia de Marulanda) podría tener, de hecho, un referente extralingüístico. De ahí que Silvestre le reclame a su interlocutor que la trama y los personajes (ficticios) de su manuscrito nada tengan que ver con los (auténticos) Ventura. Pero apenas el narrador-autor ha sembrado esta duda en nosotros, inmediatamente vuelve a tomar el control sobre la historia para hacernos ver que incluso ese Silvestre de apariencia tan real y con el cual conversa se encuentra supeditado a los caprichos de su pluma, y que es más bien él quien, en su fantasía, lo ha llevado *más allá* de los límites de su ficción, otorgándole una existencia sensiblemente distinta (“real”) a la que tiene dentro del manuscrito (donde posee una identidad exclusivamente literaria). Esta metalepsis ontológica, aun cuando sólo exista como posibilidad en la imaginación de quien pretende escribir, libera a Silvestre de los límites de la ficción y le permite enfrentar a su creador para poner en entredicho su autoridad. El encuentro ocurre en la novela que leemos aunque no ocurra en Marulanda ni en el contexto de la diégesis. *Casa de campo* nos enseña así que ahí donde el poder requiere de la apariencia de un orden para sostenerse, la metalepsis puede convertirse en un medio para su trastocamiento o subversión.

¹³³ DONOSO, *Casa de campo*, 400.

Como si se tratara de un *trompe l'oeil*, la novela de José Donoso parece dispuesta a engañarnos con la simulación de una voz autoral en la cual terminamos creyendo como ingenuos espectadores, pero apenas reflexionamos sobre este hecho, apenas miramos con detenimiento, descubrimos en esa apariencia el carácter de la composición y de lo literario: el rostro ya inequívoco de la ficción.

3.4.3 A propósito del posmodernismo

Aunque formal y cronológicamente *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo* constituyen realizaciones concretas de la nueva novela hispanoamericana, ambas participan ya de problemáticas que están en el corazón de la literatura posmoderna y que, como veremos, parecen haber sido diseñadas para su exploración por medio de la metalepsis. Un breve esbozo de tales problemáticas puede ayudarnos por tanto no sólo a vincular de un modo más consistente la narrativa de Donoso con la literatura del posmodernismo, sino también a desentrañar algunas claves del funcionamiento de la metalepsis en las ficciones de la posmodernidad.

“Posmodernismo” es el término que numerosos teóricos han utilizado para referirse tanto a una mentalidad como a una orientación común de gusto presente en muchos de los fenómenos culturales de nuestro tiempo. Aunque en su origen ese vocablo solía agrupar operaciones creativas muy variadas cuyo único punto de convergencia parecía ser su hostilidad contra el experimentalismo de la vanguardia, gradualmente ha ido tomando la forma de un “criterio analítico” (Lyotard), de un “carácter de época” (Calabrese) y hasta de una “lógica cultural dominante” (Jameson) capaz de concretarse mediante rasgos

específicos en los objetos que la expresan.¹³⁴ Entendido en cualquiera de estos sentidos y en términos muy generales, el posmodernismo supone la transformación de una serie de nociones filosóficas más o menos estables en una red de *categorías fluidas* encaminadas a dismantelar los sistemas binarios y jerárquicos de conocimiento. En el contexto de un programa así concebido, un concepto como el de “realidad” deja de designar una entidad fija y consistente para convertirse en una *mezcla de discursos*. De un modo similar, la noción misma de “sujeto” se ve disuelta como esencia para dar lugar a un sujeto constituido *en y por* las narraciones.¹³⁵

Al otorgar a lo real una identidad narrativa, el posmodernismo borra la diferencia tajante entre verdad y literatura para dar lugar a una relación ambigua y mutuamente infecciosa en la que ninguna de estas categorías se encuentra ya subordinada a la otra. Si ficción y realidad son construcciones discursivas, eso significa entonces que tampoco hay una discrepancia radical entre los sujetos ficcionales y los sujetos sociales. Como los personajes de un relato, también nosotros somos hechos y deshechos, postulados y transformados por nuestras historias personales, familiares y culturales: en suma, por el lenguaje.

Como estrategia que tiende a perturbar la organización jerárquica de los estratos de una narración, el estatuto ontológico de los personajes, así como la distinción entre ficción y realidad en el interior de un relato, la metalepsis ha resultado un instrumento idóneo para

¹³⁴ Las significaciones dispares de las que ha sido objeto el término “posmoderno” en ámbitos tan diversos como la literatura, la filosofía y la arquitectura ha llevado a teóricos como Omar Calabrese a inclinarse finalmente por la etiqueta de “neobarroco”. Omar CALABRESE, *La era neobarroca*, 3a. edición. Madrid: Cátedra, 1999. (Signo e imagen, 16).

¹³⁵ Siguiendo a Debra Malina, conviene aclarar que el sujeto que se evapora es el propuesto por un modelo profundo (jerárquico) que postula una *interioridad* o esencia opuesta a una exterioridad o superficie. Lo que quedaría después de la disolución sería precisamente el sujeto externo, social, constituido por diferentes discursos. Debra MALINA, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Ohio: The Ohio State University, 2002, p. 8.

el esbozo literario de algunas de las premisas fundamentales de la posmodernidad. Es por esto que teóricos como Frank Wagner y Brian McHale han visto en ella en su proliferación y sistematización un emblema de la narrativa posmoderna.¹³⁶

Gracias a la desestabilización de las fronteras narrativas que le es inherente, la metalepsis tiene el poder de transformar la identidad de los sujetos ficcionales al otorgarles un menor o mayor grado de realidad. Si un personaje es lo que es por el marco narrativo en el que se encuentra, por la disolución de ese marco puede llegar a convertirse en otra cosa. La metalepsis da lugar así a un sujeto que se construye *moviéndose* entre las estructuras que supuestamente lo definen y le dan una apariencia de estabilidad. En este sentido, ejemplifica muy bien la propuesta posmoderna de un *sujeto fluido*, ya no legible en términos jerárquicos binarios (interioridad-superficialidad), sino en una perpetua transformación a causa de las dimensiones narrativas que atraviesa y que lo determinan. Esto es precisamente lo que podemos observar en *El obsceno pájaro de la noche*, donde la desintegración de las dimensiones narrativas (ficción-realidad, sueño-vigilia, pasado-presente, etcétera) y de la inteligibilidad del texto están puestos al servicio de una mutación constante física y psicológica del protagonista.

La novela de Donoso refuta una concepción unitaria del ser mediante la configuración de un personaje que, encarnado en múltiples identidades gracias a la construcción y deconstrucción de las fronteras narrativas (espaciales, temporales, ontológicas), se ve finalmente diseminado *en y por* ese mismo lenguaje que lo ha construido. Reinventándose incesantemente a través de las diversas tramas que configura a

¹³⁶ Mientras Frank Wagner afirma que la metalepsis se convierte en una estrategia deliberada y recurrente sólo en las estéticas modernas y posmodernas, McHale la concibe como uno de los procedimientos constitutivos de la ficción contemporánea. Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*. London/ New York: Routledge, 1987.

lo largo del texto, el protagonista se disuelve en la nada sólo cuando deja de narrar-se, cediendo la voz entonces a una tercera persona.

La metalepsis destruye la estructura de la narración e interrumpe el proceso de lectura que se apoya sobre esa estructura para la constitución de su sentido. Esto quiere decir que sus efectos no sólo atañen a los personajes de un relato, también inciden de un modo radical en la construcción de la subjetividad del lector que, hecho él mismo de narraciones, difícilmente puede permanecer inmune a la construcción y deconstrucción de las jerarquías que le permiten aprehender el mundo. Los textos metalépticos más espectaculares *producen* a su lector como sujeto en la medida en que lo obligan a reorganizar insistentemente sus mapas mentales y, por lo tanto, a sí mismo. Esto también es algo que podemos constatar en *El obsceno pájaro de la noche*, una novela que nos obliga a desprendernos de las jerarquías aprendidas y a construir un nuevo marco con el cual dar sentido a las palabras y a las imágenes que ahí encontramos.

Si *El obsceno pájaro de la noche* es la reivindicación literaria de un nuevo tipo de sujeto, *Casa de campo* explora también por vía de la metalepsis la relación ambigua e inestable entre realidad y ficción que caracteriza al posmodernismo. A través de una trama en la que las representaciones continuamente se desbordan sobre el espacio de lo real y los personajes ceden al engaño de las fabulaciones, esta novela diluye las fronteras entre ficción y verdad otorgando a ambas una identidad discursiva. Concebidas como categorías prácticamente intercambiables, no sólo la ficción se anticipa a la realidad creándola y confundiéndose con ella, también lo real es frecuentemente reinterpretado a la luz de la ficción. Wenceslao *produce* la existencia del paraje idílico *al narrarlo*, anulando de ese modo la diferencia entre lo factual y lo ficcional, haciendo de ambas dimensiones construcciones del lenguaje. Por su parte, los mayores convierten las verdades más

incómodas de la familia (su canibalismo, la ceguera de Celeste, los estragos de la represión sobre los niños, las relaciones incestuosas entre los mismos primos) en meras ficciones. Esta indistinción entre realidad e invención que observamos a nivel de los acontecimientos narrados es un aspecto que repite la narración, pues el mismo discurso que le sirve al narrador para denunciar el carácter artificial y anti-verosímil del relato es el que le permite encubrir su propia condición ficcional. Así, aquello que es verdad en relación con la historia de los Ventura (su carácter falso y construido), se revela como ficción en relación con la identidad de quien narra (su carácter real como autor). *Casa de campo* es una afirmación del poder del discurso para crear realidades, pero también la insinuación de que la realidad *toda* realidad podría no ser más que una ficción tramada por el lenguaje.

CAPÍTULO 4

LA METALEPSIS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA

4.1 PARA UN CONCEPTO TRANSGENÉRICO Y TRANSMEDIAL

¿Es posible ampliar el espectro de aplicación de la metalepsis narrativa a otras formas de representación?¹ ¿Bajo qué condiciones esa ampliación puede considerarse viable y significativa para la teoría? Por lo menos desde que Genette hizo de ella un concepto narratológico, un procedimiento que atañe de un modo esencial al acto de narrar, la metalepsis ha sido empleada casi exclusivamente para describir fenómenos que tienen lugar

¹ Utilizo aquí el término “transmedialidad” en el mismo sentido que lo hace Werner Wolf para referirse a esa forma de la intermedialidad que describe todos aquellos “fenómenos artísticos cuya manifestación no se limita a un medio particular”, y no en la acepción que se desprende de la expresión “narración transmedial”, acuñada por el estudioso Henry Jenkins para denotar las formas en que distintos medios de representación llegan a apropiarse de un mismo contenido narrativo. Es también en el primero de estos significados que teóricos como Liviu Lutas o Marie-Laure Ryan adoptan el término al analizar la presencia de la metalepsis en diversos sistemas de significación. Para una descripción más detallada de las distintas acepciones de “transmedialidad” y de sus relaciones con nociones como las de “intermedialidad” e “intertextualidad” puede consultarse Marie-Laure RYAN, “Narration in Various Media”, Peter HÜNN *et al.*, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>], (20 de septiembre de 2015), así como el trabajo de Werner WOLF, “The Relevance of ‘Mediality’ and ‘Intermediality’ to Academic Studies of English Literature”, M. HEUSSER *et al.*, eds. *Mediality / Intermediality*. Göttingen: Narr, 2008, pp. 15–43.

dentro de la literatura y, de manera más específica todavía, en los relatos de ficción.² Sólo en años muy recientes algunos teóricos se han dado a la tarea de mostrar y sistematizar su productividad fuera del ámbito de las narraciones literarias, transfiriendo su poder descriptivo a otras formas de representación.³ De cierto modo, el propio Genette había advertido ya esa flexibilidad del concepto al tratar como variedades de metalepsis “los cambios de nivel del relato robbe-grilletiano”, que nos obligan a lidiar con “personajes escapados de un cuadro, de un libro, de un recorte de prensa, de una fotografía, de un sueño, de un recuerdo, etcétera”.⁴ Tales cambios de nivel, si bien conciernen todavía a la literatura, tienen que ver menos con un acto de enunciación que con el universo construido por el relato, o con la representación en un sentido más general. Quizá por eso Genette elabora una definición más comprensiva y menos dependiente del aspecto de la voz en *Nuevo discurso del relato* (1998); ahí la metalepsis deviene simplemente “esa transgresión deliberada del umbral de inserción”, lo que la convierte, aunque de manera implícita todavía, en un concepto aplicable a todo tipo de representación.⁵ Será hasta la publicación de *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) que el teórico francés reconozca abiertamente el carácter transmedial del procedimiento al ilustrar sus observaciones con

² En su primera definición, la metalepsis narrativa aparece ligada de un modo fundamental al aspecto de la voz. De ahí que, en principio, Genette otorgue al término “el sentido específico de tomar (*contar*) cambiando de nivel”. Cualquier otra forma de transgresión de niveles narrativos no protagonizada directamente por la narración puede ser considerada entonces parte de lo que el mismo teórico llama “una vasta expansión de la metalepsis”. Esta caracterización del procedimiento como un fenómeno esencialmente vocal sugiere ya una restricción de su campo de aplicación al de los relatos verbales. Gérard GENETTE, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pp. 294 y 318. (Palabra crítica, 10). Las cursivas son mías.

³ Muestra de ello son los volúmenes colectivos *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (2005), que reúne una cantidad considerable de colaboraciones dedicadas a tópicos no literarios (algo inédito hasta el año de su publicación), y *Metalepsis in Popular Culture* (2011), que se ocupa del análisis de diversas manifestaciones de la cultura contemporánea (cine, televisión, cómics, música, etcétera).

⁴ GENETTE, 291.

⁵ Gérard GENETTE, *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 60. (Crítica y Estudios Literarios).

ejemplos tomados del teatro, la televisión y el cine, si bien es cierto que, extrañamente, vuelve a subrayar la importancia del productor o enunciador en su realización.⁶

Aunque es Genette uno de los primeros en reconocer y asumir el potencial de exportación de la metalepsis, sus reflexiones no son del todo precisas en cuanto a los fundamentos, las implicaciones y los límites de esa transferencia. Habría que decir, en primer lugar, que una acepción como la de “transgresión del umbral de inserción”, si bien resulta más flexible, conlleva un nivel de generalidad y de ambigüedad incluso que puede motivarnos a describir como metalépticos fenómenos que en realidad no lo son. Hacer de la metalepsis una estrategia transmedial no debería llevarnos a soslayar la existencia de niveles narrativos, sino a elaborar una definición capaz de dar cuenta de las distintas maneras en que esos niveles pueden llegar a concretarse en otros soportes. Por otra parte, el solo hecho de que Genette vaya ampliando y modificando su concepción inicial del procedimiento, a la par que su aplicabilidad a otros medios, hace que, llegados a cierto punto, resulte especialmente difícil saber cuándo estamos frente a una metalepsis.

Es evidente que si uno desea probar la relevancia del término fuera del ámbito de las narraciones verbales es indispensable empezar con una acepción precisa y lo suficientemente flexible para hacerse reconocer en otras formas de representación. Genette no elabora una definición estable de “metalepsis” (tampoco lo hace en 2004, cuando abre el

⁶ Genette es explícito en este sentido: “digo ‘representación’ para abarcar a la vez el ámbito literario y algunos otros: pintura, teatro, fotografía, cine y, sin duda, alguno que ahora no recuerdo”. No obstante esta ampliación del concepto, vuelve a otorgar un papel determinante a la instancia de enunciación al hacer de la metalepsis “una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une [...] *al autor* con su obra, o de modo más general *al productor* de una representación con la propia representación”. Cabe mencionar que, a la luz de esta definición, muchas de las progresivas extensiones del término que Genette va incorporando a lo largo de su libro resultan arbitrarias, y lo mismo ocurre con sus ejemplos: llega a ser difícil entender por qué un filme como *La rosa púrpura de Cairo* o un relato como “Continuidad de los parques” deberían ser tomados como casos de metalepsis, pues en ninguna de estas representaciones es posible apreciar la mencionada relación causal entre “productor” y “obra”. Gérard GENETTE, *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 15. Cursivas mías.

concepto hacia lo transmedial), pero sus ejemplos literarios dejan traslucir una idea clara de ella y de sus rasgos característicos, lo cual puede proporcionarnos un punto de partida para la consideración de su exportación. Uno de esos ejemplos es el breve relato “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, considerado ya por la crítica un auténtico prototipo del procedimiento.

En el universo de esta ficción, un hacendado vuelve a la lectura de una novela después de haberla suspendido durante varios días “por negocios urgentes”. Acomodado en su sillón favorito, se ve seducido enseguida por los capítulos finales de la trama. Una pareja de amantes sostiene en ella su último encuentro antes de entregarse al plan de asesinar al marido. Luego de despedirse, él se dirige a la casa donde se encuentra su víctima. Puñal en mano, busca sin éxito en las habitaciones hasta abrir la puerta de un salón, donde, arrellanado en un sillón, se encuentra un hombre que lee una novela.

¿Cuáles son los rasgos constitutivos de la metalepsis que podemos desprender de este ejemplo? Con vistas a facilitar la comparación con fenómenos no verbales, podemos prescindir esta vez de restricciones innecesarias para intentar formular una definición sólida y lo suficientemente comprensiva para operar sobre otras formas de representación. Con esta advertencia de por medio y teniendo en cuenta el relato de Cortázar, tres condiciones parecen necesarias para la producción de una metalepsis *en cualquier tipo de representación*:

1) *la configuración explícita o implícita de por lo menos dos mundos posibles o niveles de representación*: tal como ocurre en “Continuidad de los parques”, estos mundos

pueden estar constituidos narrativamente, pero éste no es un aspecto esencial para la realización de una metalepsis, como veremos más adelante;⁷

2) *la postulación de esos mundos como (onto)lógicamente distintos entre sí*: esta diferencia a menudo aparece marcada en una representación por la oposición realidad/ficción, pasado/presente, diégesis/metadiégesis, etcétera. En el relato de Cortázar, tal distinción se da entre el universo diegético o “real” del hacendado que lee una novela y el universo metadieético o ficcional de la novela leída. Desde luego, la diégesis sólo puede considerarse real en su relación con la metadiégesis, pero no con el mundo fuera de la ficción. En muchos casos, por otro lado, los mundos posibles de una representación siguen una organización jerárquica, pero ésta no es una característica fija, pues una metalepsis puede involucrar también niveles de representación paralelos y no relacionados entre sí directamente;

3) *la fusión o contaminación paradójica de los mundos posibles implicados en la representación*. En nuestro ejemplo, dicha contaminación se produce en el momento del encuentro entre el héroe de la novela y su lector, coincidencia imposible si tomamos en cuenta la diferencia ontológica entre ambos personajes, y contradictoria, pues sugiere que el héroe de la novela leída, aun cuando sólo sea por un instante, se encuentra *simultáneamente* dentro y fuera de su universo narrativo.

⁷ El concepto de “mundos posibles”, acuñado en el ámbito de la filosofía en la segunda mitad del siglo XX para resolver ciertos problemas planteados por la semántica formal, ha sido adaptado a la teoría narrativa por trabajos como los de Lubomir Doležel y Thomas Pavel, principalmente. Siguiendo algunas de las observaciones realizadas por estos teóricos, cuya utilidad puede extenderse a otros medios de representación distintos de la literatura, un “mundo posible” puede ser entendido como un mundo creado en el marco de una representación, constituido como verdad para los seres que lo habitan y distinto del mundo real aun cuando pueda estar modelado por él en distintos grados. En este sentido, los mundos posibles son autónomos, pues se rigen por sus propias leyes; ontológicamente uniformes, ya que todos los seres que lo habitan comparten la misma condición de existencia, e inteligibles, en tanto resultan habitables para el lector. Para una mayor profundización sobre la teoría de los mundos posibles, puede consultarse: Lubomir DOLEŽEL, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, trad. de Félix RODRÍGUEZ. Madrid: Arco, 1999. (Perspectivas), y Marie-Laure RYAN, “Possible Worlds”, Peter HÜNN *et al.*, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>], (7 de julio de 2013).

Partiendo de la consideración de estos tres rasgos, la metalepsis puede ser entendida como *una transgresión o contaminación paradójica de los mundos posibles o niveles de representación lógica y/u ontológicamente distintos configurados por un relato, pero también por un drama, un cómic, un filme, un videojuego, una pintura, o cualquier otra obra de naturaleza representacional*.⁸ Se observará de paso que la noción de “mundos posibles” nos permite prescindir aquí de la de “niveles narrativos” (y de los cambios de voz, por tanto), y que ello nos deja en condiciones de ampliar el espectro de aplicación de la metalepsis a representaciones no literarias sin deformar, no obstante, el concepto narratológico en lo sustancial (la transgresión). En estas condiciones, podemos decir entonces que es la representacionalidad y no la narratividad el acto de enunciación la que se encuentra ligada de un modo esencial a la metalepsis. Esto es evidente también en el caso paradigmático del relato que acabo de analizar, en el que no hay un cambio de narrador entre diégesis y metadiégesis: es el mismo narrador primero (extra-heterodieético) quien se apropia del discurso del supuesto narrador (intra-heterodieético)

⁸ Esta definición retoma en gran medida la propuesta por Werner Wolf en 2005, pero discrepa de ella no sólo en su restricción a las metalepsis de tipo ontológico, sino también en el sentido que da a la dimensión paradójica del procedimiento. En el primer caso, considero que el resto de las modalidades (demarcativa, crítica, sincrética y vivida en mi tipología) también deberían ser tomadas como “metalepsis genuinas” en tanto cumplen con la exigencia de “contaminación”, así sea momentánea y/o metafórica, de por lo menos dos planos distintos de figuración. En el segundo caso, lejos de simplemente oponerse a la supuesta inviolabilidad de los límites implicados por un relato tradicional, como ha señalado Wolf, la metalepsis estaría poniendo de manifiesto una auténtica concepción paradójica del sentido, como intentaré mostrar más adelante. Werner WOLF, “Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts”, Jan Christoph MEISTER, ed., *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005, pp. 89-91.

Me parece oportuno aclarar también que, a fin de evitar un grado de generalidad que resultaría inoperante para el análisis, mi definición excluye todos aquellos casos de sistemas no representacionales que, si bien dan cuenta de una “transgresión paradójica” de niveles lógicos, no conllevan la existencia de mundos posibles. Ejemplo de ello son el teorema de Gödel y la paradoja de Epiménides, que Marie-Laure Ryan ha comentado como casos de metalepsis y que hacen evidente una ampliación, a mi juicio demasiado problemática en términos operativos, del término. Marie-Laure RYAN, “Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 263-276 (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108). pp. 201-223.

de la novela leída. Así, nunca oímos *directamente* la voz de ese segundo narrador, sólo a través del discurso indirecto libre y narrativizado del narrador primero.

Por razones que tienen que ver con el origen narratológico del concepto (por lo menos en el sentido en que lo estoy discutiendo en este capítulo), he recurrido a un relato literario a modo de ilustración, pero nada nos impide ahora probar su operatividad en otros campos de conocimiento, ya que ninguno de los rasgos constitutivos que he señalado requiere, estrictamente hablando, de la presencia de una instancia vocal, o de una dimensión temporal, causal y teleológica, que es lo que distingue a las narraciones verbales de otras formas de representación.

La definición transmedial que he elaborado, por otro lado, si bien permite un número de variantes, muestra una mayor resistencia a reproducir con exactitud la tipología desarrollada en el segundo capítulo debido a la gran variedad de soportes o recursos que entran en juego cuando se trata de medios de representación tan diversos como la pintura, el drama, el cine o los cómics. Aun así, me parece que muchos casos no narrativos de metalepsis son perfectamente adaptables a alguna de las modalidades que he formulado, como espero mostrar a continuación. A partir de los rasgos distintivos del procedimiento que he identificado basándome en el ejemplo prototípico de Cortázar, es posible emprender ahora una comparación con fenómenos no verbales, los cuales podrían ser juzgados como más o menos similares al prototipo, a fin de evaluar la propiedad formal del concepto en objetos distintos a los relatos de ficción. Planteado en otros términos: ¿qué rasgos típicos de la metalepsis narrativa podemos reconocer en otras formas de representación? Y también: ¿es válido emplear el término “metalepsis”, tal como lo hemos redefinido aquí, para expresar un alto grado de similitud entre dos o más fenómenos provenientes de diferentes campos de conocimiento?

4.2 LA METALEPSIS EN OTRAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN

El primer ejemplo que analizaré pertenece todavía al dominio de la literatura, pero supone ya una primera extensión genérica del concepto de metalepsis en la medida en que nos remite al drama y no a las narraciones verbales. Se trata de *La Paz* (421 a. C.), obra donde Aristófanes aborda de un modo alegórico el enfrentamiento entre atenienses y espartanos durante la Guerra del Peloponeso.

En la escena inicial de esta comedia, dos sirvientes dan de comer al escarabajo pelotero sobre el que Trigeo, el protagonista, habrá de partir en busca de Zeus. Harto del desagradable olor que despide el recipiente donde amasan el excremento con el que alimentan al insecto, uno de los sirvientes mira repentinamente “a la audiencia” para interpellarla: “¿*Alguno de ustedes* puede decirme dónde puedo comprar una nariz sin agujeros? Porque no hay algo más repugnante que ser cocinero de un escarabajo”.⁹

Con estas palabras, el personaje aparenta entablar un diálogo momentáneo con su público, incorporándolo al desarrollo de la trama y anulando con ello la radical diferencia entre el mundo de la representación y el mundo fuera de ella. Es ésta una pregunta retórica, pues aun cuando los espectadores se aventuraran a responder al sirviente, la respuesta no tendría el poder de afectar en modo alguno el curso original de los acontecimientos sobre el escenario.

Reconocemos en ese gesto de Aristófanes los rasgos característicos de la metalepsis, principalmente la fusión paradójica aunque metafórica de dos universos destinados a permanecer distintos. El personaje se dirige por un momento a los espectadores, revelándonos así el conocimiento de su presencia. Y lo que resulta más desconcertante: se

⁹ ARISTÓFANES, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, ed. de Francisco RODRÍGUEZ ANDRADOS. Madrid: Cátedra, 2006, p. 123. (Letras Universales). Cursivas mías.

comporta *como si* ellos formaran parte de la acción en proceso, *como si* la sala del teatro fuera una extensión del escenario y no un espacio distinto por definición. Gracias a ese guiño y aunque sólo sea por un instante, la audiencia se ve dentro y fuera de la escena representada, y en ello reside la paradoja. Sabemos, sin embargo, que la interpelación del sirviente es sólo *una manera de hablar*, sin consecuencias significativas para la evolución de la trama, y que la participación de los espectadores en los acontecimientos dramáticos sólo se produce de un modo aparente. El recurso pretende anular la distancia que separa a la audiencia del escenario, pero de algún modo termina jugando al filo de la navaja al recordarnos simultáneamente su existencia. Es fácil reconocer aquí todos los rasgos de una metalepsis demarcativa.

En la versión original de *Peter Pan o el niño que no quería crecer* (*Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up*, 1904), otra obra de teatro escrita esta vez por el dramaturgo escocés James Matthew Barrie, encontramos una variante agravada del recurso que acabo de analizar. Hacia el final del cuarto acto, agonizante a causa de un medicamento envenenado, Tinker Bell le dice a Peter Pan que sólo podrá recuperarse si los niños creen en las hadas. En ese momento, Peter se vuelve hacia el público con los brazos levantados para preguntar: “¿Ustedes creen en las hadas? ¡Rápido, digan que sí! ¡Aplaudan si creen en ellas!”. Y luego de un momento en el que, de acuerdo con la acotación hecha por el autor en el texto, “muchos aplauden” para salvar a Tinker Bell, Peter Pan vuelve a dirigirse a los espectadores para exclamar: “¡Oh, gracias, gracias, gracias! ¡Ahora a rescatar a Wendy!”.¹⁰

La estrategia evidentemente ha ido más lejos aquí. Aunque calculada, la petición del personaje ha perdido esta vez gran parte de su carácter retórico, dando lugar a una

¹⁰ James Matthew BARRIE, *Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up*, [http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300081h.html], (10 de febrero de 2013). Traducción mía.

interacción efectiva con la audiencia. Ésta interviene por vía del aplauso en los sucesos representados para salvar la vida de Tinker Bell. Ni personajes ni público transgreden físicamente el umbral que divide la sala del escenario, pero el breve intercambio de palabras y gestos que se produce entre ellos, fuera de toda lógica, pone de manifiesto una desconcertante porosidad de dicha barrera que termina por afectar el curso de la representación. En la medida en que el aplauso del público en ese punto del drama es una respuesta puntual a la petición hecha por el personaje desde el escenario, podemos reconocer aquí la fusión momentánea de dos planos distintos de existencia y, por tanto, la realización de una metalepsis sincrética.

Al final del clásico *Sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595), de William Shakespeare, una vez que hemos sido testigos de una serie de hechizos y enredos amorosos que culminan con los preparativos para la boda de Teseo e Hipólita, el duende Puck, solo ya en el escenario, se dirige a la audiencia para sugerirle que, si lo que acaba de ver no ha sido de su agrado, imagine que todo fue un sueño:

Si nosotros, engañosas sombras, los hemos ofendido,
piensen esto, y todo está arreglado:
que se han quedado aquí dormidos
mientras han aparecido esas visiones;
y esta débil e inútil ficción
no será más que un sueño,
amables espectadores, no nos reprendan:
si ustedes nos perdonan, nos corregiremos.¹¹

Hay aquí una toma de distancia del personaje en relación con los acontecimientos que acaba de protagonizar que nos recuerda mucho a la ironía romántica en tanto da la pauta para una transformación del sentido de la comedia. Apelando directamente a su público, Puck interrumpe la ilusión dramática para revelarnos la conciencia de su condición

¹¹ William SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*. Cambridge: Cambridge University, 2003, p. 142. Traducción mía.

ficcional (“nosotras, engañosas sombras”). Hay en esa revelación un cambio de registro y, con él, un salto discursivo, pero salto al fin del mundo posible del drama al mundo posible de la composición e incluso al mundo posible del sueño del espectador. Así, quien nos habla repentinamente ya no es el personaje sino el actor. La interpelación ha dejado de ser aquí una invitación a tomar parte en los acontecimientos del drama como si de la vida misma se tratara para convertirse en la vía de un distanciamiento crítico que pretende la transformación de su sentido y la afirmación de su existencia como objeto estrictamente literario (u onírico en la mente del espectador). La dimensión contestataria que el recurso adquiere en esta obra hace viable su identificación con una metalepsis crítica.

En los tres ejemplos que acabo de explorar, la metalepsis ocurre entre el mundo de la representación y el mundo fuera de ella, pero no es la única posibilidad en una representación dramática. Hay casos más interesantes en los que la transgresión se produce *dentro* de la obra misma, con consecuencias fatales para la trama. Uno de ellos es la ópera metaficcional *Payasos (Pagliacci, 1892)*, de Ruggero Leoncavallo, que relata en dos actos la tragedia de un marido celoso que descubre el engaño de su mujer.¹² La obra comienza con la llegada de una compañía de actores al pueblo de Calabria con motivo del montaje de una puesta en escena. En esta historia, que sirve de marco a una segunda, Canio, jefe de la compañía, está casado con la actriz Nedda, quien a su vez es pretendida en secreto por el payaso Tonio. Nedda no corresponde a Tonio porque está enamorada de Silvio, un lugareño al que ha convertido en su amante. Despechado por el rechazo de Nedda, Tonio revela a Canio el engaño de su mujer. Loco de celos, Canio busca entonces a Nedda para

¹² Ruggero LEONCAVALLO, *Pagliacci*. Teresa Stratas, Plácido Domingo, Juan Pons, Alberto Rinaldi y Florindo Andreolli dirigidos por Georges Prêtre. Coro y orquesta del Teatro alla Scala de Milán dirigidos por Franco Zeffirelli. DEUTSCHE GRAMMOPHON, 2005. DVD.

sorprenderla y matar a Silvio, pero éste logra huir sin ser reconocido. Tonio le pide entonces a Canio que oculte su enojo debido a que la función está por comenzar.

Obra dentro de la obra, *mise en abyme* de la realidad que la engloba, la puesta en escena que prepara la compañía de actores aborda también el descubrimiento del protagonista de la infidelidad de su mujer. Ya en el escenario, Colombina representada por Nedda explica que su esposo Pagliaccio interpretado por Canio no regresará hasta más tarde, por lo que espera ansiosa la llegada de su amante Arlequín. Sin embargo, Pagliaccio vuelve antes de lo previsto y sorprende a Arlequín, que huye por la ventana sin ser reconocido. Antes de ver partir a su amante, Colombina le repite las mismas palabras que, como Nedda, ha dicho antes a Silvio (“¡Siempre seré tuya!”), desatando con ello la furia de su esposo. Avasallado por sus propios celos, en ese momento del drama Canio pierde el control y deja de actuar, presionando a Nedda para que le revele la identidad de su amante. Nedda, que intenta seguir en la obra como Colombina, lo llama “Pagliaccio” para devolverlo a la ficción, pero Canio ya no la escucha, ciego de ira. Aterrorizada por la furia de su marido, Nedda intenta entonces salirse del escenario, pero Canio se lo impide, clavándole un puñal y quitándole la vida, no sólo en la ficción de la que son protagonistas, sino también en el plano de lo real, donde enfrentan un drama parecido.

Es evidente que la metalepsis ha dejado de funcionar aquí como un recurso estrictamente verbal para erigirse en el principio estructurador de los acontecimientos del drama. Podríamos decir incluso que toda la tensión y el suspenso de la ópera están dirigidos hacia ese momento en el cual la realidad termina eclipsando a la ficción, disolviendo así la frontera que separaba el espacio diegético de Calabria, donde Canio es actor y director de la compañía teatral, del espacio metadiegético de la representación, donde encarna al personaje Pagliaccio. A decir verdad, la enorme similitud entre ambas situaciones resulta

determinante para la transgresión, pues da pie a la confusión del actor, que de pronto ve en la ficción que protagoniza la tragedia real de su propia vida. Presa de una ira que ya no es actuada, Canio desplaza a Pagliaccio del escenario, permitiendo entonces que la realidad se apodere de la ficción y que los límites entre ambas dimensiones, precisos hasta ese momento, se pierdan. El público aplaude por una actuación que le parece en extremo realista, pero nosotros espectadores en segundo grado sabemos que el puñal destinado a herir a Colombina ha ido más allá de lo previsto, alcanzando *también* de un modo fatal a Nedda. La capacidad de transformar la ficción en verdad pone de manifiesto aquí la presencia de una metalepsis ontológica.

Si con el drama nos mantenemos en el terreno de la literatura, con los cómics nos instalamos definitivamente en otro medio, un medio relacionado todavía con la narratividad, pero de naturaleza claramente iconotextual, aspecto que tiende a diversificar las formas de representación de la metalepsis. Tal como ocurre en el drama y en las narraciones verbales, aquí también la transgresión puede tener efectos diversos y concretarse con distintas intensidades.

Un ejemplo bastante sutil de metalepsis lo encontramos en la historieta *Calvin y Hobbes*, del dibujante norteamericano Bill Watterson, que relata las aventuras de un niño de seis años y su tigre de peluche, al que percibe como si se tratara de una criatura viva:¹³

¹³ Bill WATERSON, *Calvin y Hobbes. En todas partes hay tesoros*. Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 27.



Figura 1. *Calvin y Hobbes*.

Calvin cuestiona a Hobbes sobre los olores y lo imposible que resulta describirlos pero, como suele suceder en este cómic, el tigre de peluche no tarda en contradecirlo, haciendo alarde de su propio repertorio de palabras para dar cuenta del olor del fuego. Desconcertado por la creatividad del tigre, Calvin se vuelve tímidamente hacia el lector, pero acto seguido y motivado por la incontinencia verbal del Hobbes, no duda en volverse por completo. Calvin no atraviesa físicamente el umbral del mundo ficcional en el que vive, pero sí lo hace mediante la mirada para buscar la complicidad del lector ante lo que escucha de boca de Hobbes y que es motivo de su sorpresa. A través de ese gesto, que reúne los rasgos de una metalepsis demarcativa, el personaje disuelve momentánea y metafóricamente la frontera que lo separa del lector, invitándolo a incorporarse a los acontecimientos de la trama y a participar de su sorpresa como si de su propia realidad se tratara. Y es que, en efecto, Calvin no parece tener la más mínima conciencia de su condición de ficción. No es éste el caso, por cierto, de la historieta *Macanudo*, del dibujante argentino Liniers, donde

asistimos a lo que podría ser el nacimiento de la conciencia ficcional de Enriqueta, uno de sus personajes más emblemáticos:¹⁴



Figura 2. *Macanudo*.

Lo que tenemos aquí es una ligera, pero sensible variación del ejemplo anterior. Tal como hacía Calvin con su tigre de peluche, Enriqueta conversa aquí con su gato Fellini a propósito de lo que lee en un libro de ficción. Ella le cuenta sobre unos personajes que piensan que son reales, pero justo en el momento en que le aclara que no son más que la creación de un escritor, ambos se vuelven hacia el frente de la página, sorprendidos por lo que parece ser el descubrimiento de su propia identidad ficcional. Fellini y Enriqueta atraviesan con la mirada el espacio de la viñeta, pero esta vez, lejos de buscar la complicidad del lector, lucen desconcertados por su inesperada presencia. El mismo gesto que en *Calvin y Hobbes* hacía participar al lector en la “realidad” de la historia, ahora, gracias al comentario metaficcional que lo acompaña, nos sugiere la duda ontológica de los personajes, su distanciamiento respecto al mundo que habitan y la conciencia repentina de

¹⁴ Ricardo Siri LINIERS, *Macanudo*.

[<https://www.facebook.com/porliniers/photos/a.10150980437127417.447027.27029842416/10152175564437417/?type=1&theater>], (22 de febrero de 2014).

su existencia como ficción. La transgresión ha adquirido aquí, si bien indirectamente, una dimensión reflexiva que la aproxima, aunque de un modo sutil todavía, a una metalepsis crítica.

Una tira cómica donde la metalepsis se ejerce de una manera ostentosa y prácticamente en todas sus modalidades es *The Sensational She-Hulk*, del escritor y dibujante norteamericano John Byrne. En esta serie, Jennifer Walters, la protagonista, es una abogada exitosa y con poderes sobrenaturales que no sólo tiene la costumbre de interpelar a sus lectores cada vez que puede, ¡también sabe que es un personaje de ficción! De ahí que constantemente la veamos moviéndose, ya sea de manera física o verbal, entre dos planos: el de la ficción propiamente dicha, que transcurre la mayor parte del tiempo en Nueva York, y el de la composición de la historieta (mundo que también es objeto de ficcionalización), donde a menudo la vemos cuestionando las decisiones de su creador sobre su destino. Tales desplazamientos conllevan la contaminación de dichos mundos posibles y la puesta en marcha de un amplio repertorio de recursos para su representación. Es común así observar a la heroína atravesando las viñetas para llegar temprano al trabajo o explicando a sus lectores por qué su ropa no suele desgarrarse en ciertos lugares de su cuerpo a pesar del carácter estrepitoso de sus combates, o incluso criticando la calidad de los guiones que le toca interpretar.

En el episodio titulado “Mi estrella invitada,... ¡mi enemigo!” [“My guest star,... my enemy!”], luego de pasar varias páginas en las que nada ocurre salvo la persecución cansina del villano Misterio por parte de Spiderman y la discusión intrascendente de un grupo de científicos en torno a un cuerpo sin cabeza, She-Hulk irrumpe en el espacio de la tira no sólo para detener el curso de las acciones, sino también para ironizar en torno a lo

que considera un contenido poco emocionante para un “libro” que supuestamente tiene el propósito de serlo:¹⁵



Figura 3. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 3.

Si en *Macanudo* la conciencia ficcional de Enriqueta apenas se encontraba sugerida, aquí el personaje recurre a ella de un modo incuestionable. Lejos de buscar la inmersión del lector en los acontecimientos de la trama, She-Hulk interviene para hacernos reflexionar sobre la historieta en términos de su composición, en términos de lo que debería ser (“se supone que éste es un libro divertido”) y resulta que no es (“...pero, no es muy divertido, ¿verdad?”), destruyendo con ello la ilusión ficcional.

Hay en esta evidente falta de empatía del personaje respecto a las acciones en curso una toma de distancia y un desplazamiento verbal de la diégesis a la extradiégesis, o de la metadiégesis a la diégesis, si tomamos el plano de la creación como marco o punto de referencia que se concreta mediante la puesta en marcha de un discurso que repentinamente ya no es el de la ficción sino el de la reflexión y la crítica. El recurso introduce una prolongada pausa en el mundo narrado que abre la historieta a la

¹⁵ John BYRNE, “My guest star,... my enemy!”. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 3. Nueva York: Marvel Comics, 1989, p. 6. Traducción mía.

fragmentación y, en consecuencia, a la multiplicación de mundos posibles que muy difícilmente habrán de permanecer diferenciados por completo. Podríamos decir así que She-Hulk está dentro y fuera de la ficción al mismo tiempo, pues la dimensión contestataria que su discurso adquiere la sitúa, sin hacerlo efectivamente, en un plano que ya no es el de la historia en curso, sino el de su configuración como un producto editorial. Es significativo en este sentido que durante la intervención del personaje las viñetas carezcan por completo de un segundo plano, es decir, de un amueblado de fondo, y que esto deje de ser así apenas se nos anuncia:



Figura 4. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 3.

La presencia de una metalepsis crítica resulta ahora irrefutable. El episodio titulado “Navidad plástica y muérdago” [“Plastic snow and mistletoe”] de la misma serie nos proporciona otro ejemplo interesante de transgresión de mundos posibles. Furiosa porque su escritor le ha arruinado un encuentro romántico con otro personaje mediante la intercalación repentina de una escena independiente en la que vemos a Eros conversar con su madre en el Olimpo, She-Hulk se vuelve hacia la esquina superior de la viñeta para interrumpir la narración y reclamarle: “¿Qué es esto?”.¹⁶

¹⁶ John BYRNE, “Plastic snow and mistletoe”, *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 36. Nueva York: Marvel Comics, 1992, p. 9. Traducción mía.



Figura 5. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 36.

Lo que sigue es un breve y extraño diálogo entre la heroína y (la versión ficcionalizada de) su autor (“Te estoy hablando *a ti*, *Byrne*”), en el cual ella le dice que haría mejor en tener un par de argumentos con historias relacionadas, ya que arbitrariedades como ésa podrían llegar a confundir a sus lectores. El autor le responde de un modo inesperado y en tono sarcástico: “¿A los únicos dos que tienes?”.

Reconocemos en esta conversación todos los rasgos de una metalepsis sincrética: She-Hulk transgrede verbalmente los límites de la ficción para hacerse escuchar por su autor, y éste, para nuestra sorpresa, le replica como si compartiera con ella el mismo nivel de representación y la misma condición ontológica (resulta curioso en este sentido que la supuesta intervención del autor sea la única que esté marcada con un recuadro de color amarillo). La historieta presenta así como continuos dos actos de enunciación que no pueden pensarse sino como discontinuos desde un punto de vista lógico, haciendo evidente así una condensación tan fugaz como aparatosa de dos universos que, al menos en teoría, deberían permanecer como radicalmente distintos: el de la ficción y el de su creación.

Si la conciencia ficcional de la protagonista resulta especialmente propicia en *The Sensational She-Hulk* para la proliferación de metalepsis críticas, la constante ficcionalización del proceso de creación de la historieta tiende a favorecer la producción de metalepsis ontológicas. El episodio titulado “Grito de guerra” [“Battlecry”] es ejemplar en este sentido.¹⁷ La apertura de esta entrega transcurre en medio de una estrepitosa batalla entre la heroína esmeralda y el poderoso titán Xemnu, pero justo cuando éste se encuentra a un paso de derrotarla, la editora del volumen Renée Witterstaetter irrumpe en el espacio de las viñetas para reprochar al autor John Byrne el estilo poco original de sus dibujos. Ella le pide dejar de imitar a otros dibujantes y le ordena rehacer las primeras páginas en su propio estilo (“¡Y me refiero a la escritura también!”). De manera particular, le exige dibujar al titán Xemnu de tal modo que sea capaz de causar verdadero miedo a los lectores. Y por si esto fuera poco, le prohíbe poner su nombre en lo que resta del volumen:

¹⁷ John BYRNE, “Battlecry”, *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 43. Nueva York: Marvel Comics, 1992. Traducción mía.



Figura 6. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 43.

La reprimenda de la editora cumple su efecto, pues apenas damos vuelta a la página, el episodio vuelve a empezar, esta vez con el título “¿Qué Xemnu contigo?” [“What’s Xemnu with you?”], y sin los créditos del autor, por cierto.

Hasta aquí, el mundo posible de la construcción de la tira cómica sólo nos había sido sugerido por los comentarios metaficticiales de She-Hulk o por la voz del propio autor al interferir en el universo de su ficción desde una dimensión exterior y superior pero nunca visible en el espacio de las viñetas; el ejemplo que acabamos de ver resulta

relevante en este contexto, pues supone un deslizamiento *físico* y ya no sólo verbal del universo diegético de la edición al universo metadieético de los superhéroes. Desplazada hacia el espacio de las viñetas, Renée Witterstaetter es ahora tan ficcional como She-Hulk, lo que constituye una transformación ontológica de importancia. Es, por otra parte, desde su nueva condición de personaje que la editora se dirige al autor para reprenderlo: los colores utilizados en los globos de diálogo (blanco y amarillo) parecen indicativos otra vez de los dos mundos posibles que entran en juego en ese desconcertante diálogo, así como de la metalepsis sincrética implicada por él.

Si en los casos que hemos revisado la metalepsis es apenas un momento en la configuración de la trama, en “El gran amigo se destapa” [“The big bub out”] la vemos convertida en un auténtico principio de estructuración.¹⁸ Podríamos afirmar incluso que las constantes transgresiones entre los diversos niveles de representación son el verdadero tema de este episodio. En su viaje de regreso a la ciudad de Nueva York luego de unos días de vacaciones en California, Jennifer Waters y el joven Wyatt se estrellan con un globo aerostático que les sale al paso. Este globo no tendría nada de extraordinario si no fuera porque se trata de una coartada del autor para filtrar los créditos de la historieta en el universo de su ficción:

¹⁸ John BYRNE, “The big bub out”, *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37. Nueva York: Marvel Comics, 1992. Traducción mía.

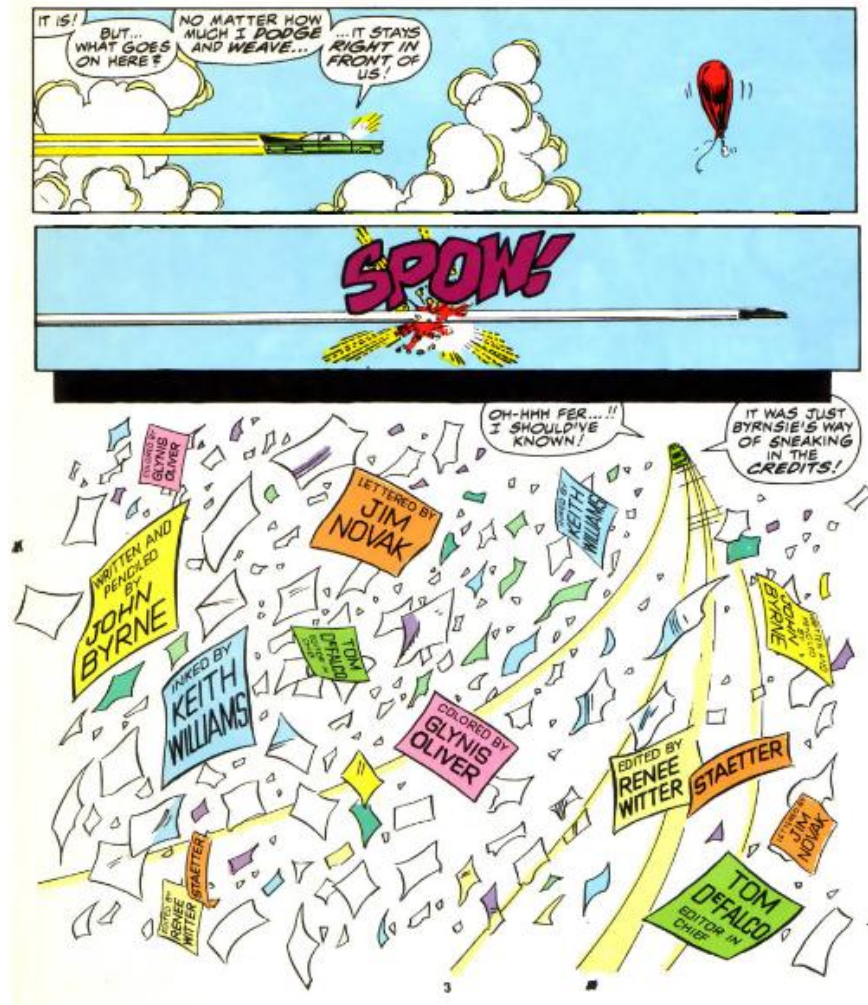


Figura 7. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37.

Procedente del universo diegético del autor, quien lo utiliza como una “pobre manera de compensar la falta de acción del episodio anterior”, el globo invade el espacio metadiegético de los acontecimientos para impactarse con el auto de la protagonista y diluir así la frontera bastante endeble en este cómic, por cierto entre ficción y realidad. Tal desplazamiento nos sugiere una transformación ontológica del objeto idéntica a la que observábamos en el ejemplo anterior, donde la editora aparecía en las viñetas convertida en un personaje más de la trama. Exiliado del universo “real” de la diégesis, el globo puede considerarse ahora tan metadiegético y ficcional como el auto donde viaja la heroína. Con

todo, esta metalepsis resulta apenas un modo ingenioso de comenzar el episodio en comparación con las transgresiones más audaces que tienen lugar en el desarrollo de la trama.

A Wyatt le parece increíble que una abogada tenga los recursos necesarios para permitirse un departamento tan lujoso como el que tiene frente a sus ojos, pero mientras Jennifer le aclara que el lugar no es de ella sino de un tal Jan Van Dyne, la editora interviene verbalmente desde el exterior de la escena para hacer una acotación a propósito de la identidad de dicho personaje. Jennifer, que aparentemente la ha escuchado, aprovecha entonces para decirle que no debería intervenir en la historia, pero Renée le recuerda que la editora es ella y, enfurecida, le ordena volver de inmediato a la acción en curso. Apenas transcurrida esta metalepsis sincrética (marcada una vez más por recuadros de diálogo en dos colores y colocados al margen de la viñeta), She-Hulk se percata de que su amigo Wyatt ha desaparecido del departamento y, justo en el momento en que se dispone a buscarlo, nota sorprendida que algo extraño sucede con su cuerpo:



Figura 8. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37.

Literalmente borrada de su departamento por el villano Living Eraser gracias a un poderoso artefacto, She-Hulk se descubre enseguida en la “dimensión Z”, un universo paralelo habitado por criaturas liliputienses cuyo rey planea convertirla en su esposa. La metalepsis se encuentra aquí naturalizada y debilitada, en consecuencia por el ardid del transportador y por la naturaleza fantástica misma del cómic, que nos hace esperar y aceptar cualquier cosa de él, pero esto no cambia el hecho en sí: el salto del personaje de un mundo posible a otro está fuera de toda lógica.

El rey de la dimensión Z no logra convencer a She-Hulk de casarse con él a pesar de haber tomado como prisionero a su amigo Wyatt, así que pronto la heroína comienza a buscar el camino de regreso a Nueva York. Valiéndose de su fuerza desmesurada, logra arrebatarse el dimensionador a Living Eraser. Éste le recuerda entonces que no está suficientemente entrenada para utilizarlo, pero ella no llega a escucharlo a tiempo:



Figura 9. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37.

Incapaz de controlar el dimensionador, Jennifer Waters borra no sólo el reino de los liliputienses, sino el espacio entero de la representación, pues el efecto disipador del dispositivo sobrepasa y anula los límites de las viñetas, extendiéndose a la totalidad de la página. De pronto, la imprudencia de la heroína deja de ser sólo un acontecimiento puntual en el interior de la trama para convertirse también en un recurso utilizado por el autor: el efecto no puede ser más cómico y paradójico. Así, lo que en principio era una intrusión de la ficción sobre el plano de la composición, emerge de igual manera como una intrusión del autor sobre la trama. Luego de tres páginas consecutivas en blanco e inconforme por lo que considera un claro intento de sabotear la historieta, She-Hulk se emancipa de la voluntad de su creador *saliéndose* del espacio de las viñetas y *rompiendo* literalmente la barrera que la separa de él:



Figura 10. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37.

Ya no se trata ahora sólo de un diálogo imposible entre la protagonista y el autor, como sucedía en los casos anteriores, sino de una intrusión física del personaje en el universo del escritor. She-Hulk abandona su mundo posible, pero sin incorporarse plenamente todavía al plano de su creador; resulta difícil por esa razón determinar a ciencia cierta el lugar en el que se encuentra aquí. De cierto modo, la heroína sale de la ficción, pero sin afirmarse realmente como algo distinto de ella, pues apenas damos vuelta a la página, la vemos repitiendo en primer plano (*fuera* de la tira de la que acaba de escaparse; ver Figura 11) las acciones que realizaba en segundo plano en la página anterior (*dentro* de la tira todavía; ver Figura 10), como si, aun escapando de la voluntad de su autor, fuera incapaz de ejercer una verdadera autonomía, una creatividad propia:



Figura 11. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37.

Fuera ya de su mundo posible y tan real ahora como su propio creador, She-Hulk no hace sino reproducir las acciones que ya le estaban destinadas en el espacio de las viñetas. A pesar de su conciencia ficcional y de su capacidad metaléptica, la heroína no parece tener la capacidad, después de todo, de escapar de los confines de la imaginación de quien la ha escrito.

Otro medio que ha resultado ampliamente fecundo para la metalepsis, sobre todo en las últimas décadas, es el cine. Cintas como *Los caballeros de la mesa cuadrada* [*Monty Python and the Holy Grail*], donde los protagonistas saben que son parte de un filme en proceso de grabación y las circunstancias de producción a menudo interfieren en el desarrollo de la historia (Arturo y sus caballeros logran escapar de la Bestia Negra gracias a que el dibujante sufre un infarto repentino); *Alta fidelidad* [*High Fidelity*], cuyo protagonista interpela constantemente al espectador a través de un mono-diálogo; o *12 monos* [*12 Monkeys*], que narra la historia de un prisionero que viaja al pasado como parte de un experimento científico, son ejemplares en el uso del procedimiento, así como en el empleo de recursos para sugerir la existencia de diversos niveles de representación. Con el objeto de dar una idea clara del funcionamiento de la metalepsis en el cine, voy a limitarme aquí a comentar sólo algunos ejemplos, procurando ir del más simple al más complejo, tal como he procurado hacer hasta aquí.

En *Kuffs*, del director norteamericano Bruce A. Evans, el protagonista George es un joven irresponsable que acaba de recibir la inesperada noticia de que su novia Maya está embarazada.¹⁹ Desempleado y sin muchas perspectivas sobre su futuro inmediato, no tiene más remedio que aceptar el puesto vacante que su hermano asesinado recientemente ha dejado en la Policía Especial de San Francisco. La cinta en general no tendría nada de

¹⁹ Bruce A. EVANS, dir. *Kuffs*. Raynold Gideon, 1992. Filme.

extraordinario si no fuera porque a menudo, en el transcurso de los acontecimientos, George aprovecha cualquier pausa en la historia para volverse hacia la cámara e interpelar abiertamente a sus espectadores. Se trata de un procedimiento ya clásico del que Shakespeare supo sacar provecho en obras como *Otelo* o *Ricardo III*, y que incluso hoy en día distingue a series televisivas como *House of Cards*. Gracias a este leimotiv, el protagonista puede confiarnos sus secretos u opiniones en torno a otros personajes y a lo que le sucede en la trama; gracias a dicho recurso también somos constantemente invitados a franquear el umbral de la representación para convertirnos en los interlocutores del personaje. Así, por ejemplo, en la escena en que George busca a su hermano para pedirle dinero, justo antes de entrar a la oficina de patrullaje, se vuelve de pronto hacia la cámara para mostrar lo que trae en la mano y decir en un tono muy familiar: “¡Hola, qué gusto volver a verlos! Tal vez *sientan* curiosidad por este pavo, tal vez no, pero de todas formas *les* voy a explicar. ¿*Ven* este edificio de *aquí*? Es el negocio de mi hermano”.

Al implicar nuestra presencia en el universo de ficción por medio de su discurso, el personaje disuelve aun cuando sólo sea momentáneamente y de modo figurado la frontera que separa el mundo posible de la representación del mundo posible fuera de ella. El recurso pretende hacernos parte de la ficción sin lograrlo de manera efectiva, pues lejos de borrar los límites que nos separan de ella, es muy probable que nos haga caer en la cuenta de su existencia. Una variación interesante de esta metalepsis demarcativa la encontramos hacia la mitad del filme. Esta vez no es el personaje quien construye nuestra presencia con la mirada, somos nosotros quienes inmersos en el universo de la ficción gracias al movimiento de la cámara vamos al encuentro de George recorriendo todas las habitaciones de su departamento hasta llegar al cuarto de baño. Ahí, el protagonista, que aparentemente se ha percatado de nuestra presencia, corre la cortina de la regadera para

confiarnos: “¡Ey! Maya vendrá a cenar. Las flores funcionaron. ¡Ahora *salgan* de mi baño!”. Aunque la dirección de la transgresión ha cambiado aquí, pues ahora somos nosotros los que tomamos la iniciativa, la participación del espectador en los acontecimientos de la trama sigue siendo tan metafórica e inofensiva como antes. Si en un primer momento la metalepsis contribuye a reforzar la ilusión ficcional, en un segundo momento no hace sino recordarnos la impenetrabilidad de las fronteras narrativas.

Examinemos ahora *Medianoche en París* [*Midnight in Paris*], de Woody Allen, donde la metalepsis adquiere un auténtico poder corrosivo sobre la historia.²⁰ Gil Pender es un exitoso guionista de Hollywood con aspiraciones literarias que acaba de llegar a París acompañado de su novia Inez, con la que está a punto de casarse. Profundamente insatisfecho con su presente y convencido de que sería más feliz si viviera en otra época, Gil sueña con escribir una novela e instalarse en París después de su boda, algo con lo que su pragmática novia no está de acuerdo. Una noche, para librarse de una aburrida velada y ya un poco borracho, Gil recorre las calles de la ciudad deslumbrado por su belleza y con el anhelo de una vida distinta de la que tiene. Mientras toma un descanso sobre unas escalinatas y escucha las campanadas de la medianoche, un auto antiguo hace parada frente a él. Los ruidosos pasajeros que viajan ahí lo invitan a subir, pero él se niega porque cree que lo confunden. Finalmente sube. Sin sospecharlo, Gil viaja en el tiempo al París de los años veinte, donde conoce a Hemingway, Fitzgerald, Dalí y Buñuel, y donde se enamora de Adriana, la amante de Picasso. Gil se divide a partir de ese momento entre dos mundos. Mientras en el día intenta escabullirse de Inez y de sus futuros suegros para poder escribir, por la noche disfruta de la que siempre ha considerado la mejor época de la historia. Pronto,

²⁰ Woody ALLEN, dir. *Midnight in Paris*. Gravier/ Mediapro/ Televisió de Catalunya/ Versátil Cinema, 2011. Filme.

sin embargo, descubre que la edad de oro es también fuente de desencanto e infelicidades. Decidido a quedarse en los años veinte y declararle su amor a Adriana, Gil ve acercarse un carro de caballos que los transporta a un pasado todavía más lejano: la *Belle Époque*. Fascinada de estar a su vez en una época con la que siempre soñó, Adriana toma la decisión de quedarse ahí para siempre. Gil, desconcertado y al mismo tiempo convencido de que pronto empezará a añorar otra vida si se mantiene en los años veinte, opta por regresar al presente de manera definitiva. Los niveles de representación que hasta ese momento habían permanecido confundidos, recuperan entonces su estado original y su naturaleza inviolable. El orden perdido a causa de la metalepsis vuelve a reestablecerse, pero ya no es el mismo orden: Gil, quien ha descubierto que es inútil añorar un tiempo pasado porque la existencia humana es en sí misma insatisfactoria, regresa al presente para romper su compromiso con Inez, quedarse en París y asumir las riendas de su propia vida.

Medianoche en París no se distingue de los ejemplos clásicos de metalepsis que hemos analizado salvo por la naturaleza temporal de los mundos que pone en juego. Gracias a un auto que se le aparece de un modo misterioso, Gil logra franquear la barrera que separa el pasado de su presente y eso le permite acceder a una vida el París de la Generación Perdida en la que cree sentirse realizado. Presente y pasado no son dos momentos sucesivos e irreversibles en el tiempo, sino dos espacios difusos a los que se puede entrar y de los que se puede salir cada vez. El hecho de que Gil deba subir a un auto para *viajar* de una época a otra contribuye a reforzar en gran medida ese efecto de espacialización de lo temporal. En sentido estricto, no obstante, el *salto* del personaje se produce en el tiempo y no en el espacio, que si bien se ve superficialmente modificado, permanece como el mismo en el fondo (París). La metalepsis opera aquí sobre el tiempo, trastocándolo y modificándolo ontológicamente. Por obra de los diversos desplazamientos

llevados a cabo por Gil, el pasado se convierte en presente, mientras que éste a su vez se transforma en futuro. Pero luego, una vez que Gil se ha instalado en los años veinte parisinos, vuelve a viajar al pasado, transfigurando de nueva cuenta ese presente en futuro, y el pasado (la *Belle Époque*) en presente. Si es franqueando el umbral de la medianoche que el protagonista disuelve las barreras del tiempo, es transgrediendo el umbral del amanecer que vuelve a restablecer su impenetrabilidad.

En el orden lógico de una serie de acontecimientos, el pasado determina el presente y no a la inversa, pero en este universo metaléptico plagado de viajes en el tiempo el pasado y el presente se determinan y se contaminan de un modo recíproco. Así como la opinión de Gertrude Stein termina siendo decisiva para la novela que Pender escribe en 2011, es gracias a una idea de éste que Buñuel logra concebir el argumento de *El ángel exterminador*. He aquí la paradoja de los saltos en el tiempo: Gil conoce el argumento de Buñuel porque ha visto el filme en su presente, pero Buñuel no habría podido realizar ese filme en el pasado sin la idea de Gil. En consecuencia, la cinta de Buñuel es y no es producto de la imaginación de Pender, es y no es producto de la imaginación de Buñuel.

Un uso más espectacular de la metalepsis ontológica lo encontramos en el filme *Corazón de tinta [Inkheart]*, del director inglés Iain Softley.²¹ En esta alegoría y exaltación del poder de la literatura para crear mundos vívidos y plenos de sentido, Mortimer, el protagonista, es un cuentacuentos que tiene el don de hacer que los personajes de los libros de ficción cobren vida cada vez que lee en voz alta. Hasta cierto punto entonces, y de un modo que nos recuerda mucho al narrador-autor de *Débora*, Mortimer tiene el poder de “*producir* por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo *relata*” o *lee*.²² Si en

²¹ Iain SOFTLEY, dir. *Inkheart*. International Film/ Blackbird Dritte, 2008. Filme.

²² Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968, p. 127. Cursivas mías.

la novela de Palacio “producir” tenía el sentido específico de *crear* con el discurso, en *Inkheart* adquiere el significado literal de *dar vida* con la lectura, esto es, de cambiar de ficcional a real el estatuto ontológico de un personaje.

Cierto día, mientras recorre los estantes de una librería de viejo acompañado de su hija Meggie, Mortimer descubre un ejemplar de *Inkheart*, un volumen ilustrado de aventuras medievales que ha estado buscando durante años, desde que su esposa Reza desapareció entre sus páginas, al mismo tiempo que Capricornio y Dustfinger, personajes del libro, cobraron vida en la realidad.

Mortimer tiene la esperanza de recuperar a su esposa ahora que ha encontrado el libro, pero también desea hacer que los personajes escapados regresen al mundo de la ficción. Esto último, sin embargo, no parece estar en los planes del ambicioso Capricornio, quien ha estado siguiendo de cerca los pasos del cuentacuentos con el propósito de obligarlo a sacar del libro al más temible de sus aliados: La Sombra. Por obra de una casualidad, Capricornio descubre que Meggie ha heredado el talento de su padre, razón por la cual se da a la tarea de convencerla para que lea en voz alta un pasaje de *Inkheart*. Liberada así de la irrealidad de la ficción pero siguiendo todavía el papel que le ha sido asignado en ella, La Sombra no duda en someterse a la voluntad destructiva de Capricornio.

Meggie se da cuenta de que La Sombra no es capaz de actuar fuera de lo que el libro dice, así que, para salvar a su padre, que está a punto de ser devorado por ella, decide cambiar el curso de la historia escribiendo y leyendo en voz alta su propio final. Valiéndose de su creatividad, Meggie *hace* que La Sombra se aparte de los inocentes y se vuelva contra Capricornio, que ha comenzado a “deshacerse como las páginas de un libro viejo”. Ambos villanos vuelven entonces a las páginas de *Inkheart*, desintegrándose como “cenizas esparcidas por el viento”. Reza, que había sido ya parcialmente liberada del mundo de la

ficción por Darío, un lector tartamudo, recupera entonces el habla que había perdido para reunirse con su familia.

Si desde el punto de vista de la estructura narrativa los múltiples deslizamientos de los personajes (de la ficción a la realidad y viceversa) son ejemplos puntuales de metalepsis ontológicas, desde el punto de vista de la historia narrada tales transformaciones no son sino el resultado de distintas metalepsis de autor. En efecto: leer en *Corazón de tinta* es la posibilidad de hacer existir aquello que, en teoría, sólo puede ser descrito o narrado. Los personajes transgreden el umbral de su mundo posible y abandonan su identidad narrativa gracias a la voz de un lector que, literalmente, los hace vivir en el mismo momento en que los lee. La manera en que la transición se encuentra representada resulta bastante curiosa, pues lo que vemos en pantalla es primero una imagen borrosa que, poco a poco, va adquiriendo precisión y consistencia; en algunos casos incluso los personajes irrumpen en la acción como si cayeran del cielo. La ficción deja de ser así un mundo esencialmente distinto y subordinado a la realidad para confundirse con ella, contaminándola. En este sentido y en más de un sentido, el filme es una hipérbole de esa sensación de realidad generada por la experiencia de lectura a partir de la configuración de un mundo, si bien ilusorio o ficcional, inteligible y enteramente habitable.

La metalepsis en *Corazón de tinta* no sólo introduce una fractura en la estructura narrativa, es también una alternativa frente al orden establecido y una puerta abierta para la imaginación y el pensamiento creativo. Si es gracias a un talento involuntario que Meggie logra sacar a los personajes de las páginas de un libro, es sólo gracias a su poder de invención narrativa que consigue devolverlos a su mundo y dar otro rumbo a la historia escrita, echando por tierra así el orden impuesto originalmente por el autor.

Más extraño que la ficción [*Stranger than fiction*], de Marc Forster, explota de igual modo el poder subversivo de la metalepsis al convertirla en la causa del cambio y la transformación del metódico y rutinario Harold Crick.²³ Toda la “extrañeza” de este filme proviene del hecho de que, en un punto muy temprano de la trama y gracias a una voz que parece dar cuenta de todas sus acciones, Harold descubre que es un personaje de ficción y que su vida depende por completo de la voluntad de un autor. A diferencia de los casos que hemos analizado antes, la metalepsis no se encuentra representada en esta cinta sino de un modo implícito o verbal, de manera que muchas veces no hay forma de reconocer la transgresión a menos que sea atendiendo el discurso de los personajes o deduciéndola de las relaciones lógicas que se establecen entre ellos.

La voz en *off* que acompaña las primeras escenas del largometraje es utilizada para sugerir la existencia de un mundo posible distinto al que alberga las acciones del personaje central. Esa voz, que en principio parece cumplir con la función tradicional de ponernos en antecedentes sobre la trama, no se diferenciaría mucho de un narrador omnisciente si no fuera porque repentinamente hace ostensible su poder para interferir en el curso de los acontecimientos, volviéndose *audible* para el protagonista. Harold, que como todas las mañanas se dispone a enfrentar un día más de soledad y de trabajo, interrumpe entonces el cepillado de sus dientes para replicar a esa voz que parece conocer todo sobre él: “¡Hola! ¿Quién ha dicho ‘Harold contaba las pasadas del cepillo’ y cómo sabe que las estoy contando?”.

Desconcertado por esa voz femenina que *narra* puntualmente cada uno de sus actos y pensamientos sin escuchar, no obstante, sus reclamos, y que termina por anunciarle su “muerte inminente”, Harold decide consultar a un especialista en literatura convencido de

²³ Marc FORSTER, dir. *Stranger than fiction*. Columbia Pictures, 2006. Filme.

ser parte de lo que él mismo llama “una especie de cuento”. Es así como nos es revelada la procedencia de la narración. Y es que, en efecto, Harold resulta ser tan sólo el protagonista de una novela que la autora Karen Eiffel, a causa de una crisis de escritura, no consigue terminar. De este modo, la voz que Harold escucha no es sino un recurso retórico utilizado por Eiffel para enloquecer a su personaje. Pero lo que Karen ignora es que al *narrar* a Harold dentro de su libro también lo ha *producido* fuera de la ficción, haciéndolo vivir de una manera efectiva en el mismo espacio y bajo las mismas condiciones ontológicas que ella...

Más perspicaz que su propia autora y con el propósito de evitar la muerte que le ha sido vaticinada, Harold busca a Karen Eiffel, quien ha encontrado por fin lo que ella considera una forma adecuada de acabar con su vida dentro de la ficción. Emancipado momentáneamente de la voluntad de su creadora, Harold llega a su departamento para suplicarle que no lo mate, consciente de ser un personaje y de que cualquier atentado contra su vida dentro de la novela terminará matándolo “de verdad” fuera de ella. La escritora, que no da crédito a lo que ve, comprende entonces que aquello que ha empleado como un juego en el interior de su relato — la conciencia ficcional de Harold y sus constantes reclamos a quien lo narra — ha terminado por franquear los límites de su realidad. Las palabras que Harold dirige a su autora resultan muy significativas al respecto: “Ya que nos conocimos y puede ver que *existo* no querrá matarme, ¿o sí?”. Pero el final está escrito y Eiffel no tiene otra opción que dar a leer a su personaje el borrador de la novela con la esperanza de que lo apruebe. Harold no tarda en comprender la calidad de la obra que tiene frente a él y la necesidad de que la historia termine con su muerte, pero el hecho de saberlo “real” ha hecho cambiar de opinión a Eiffel, quien de última hora decide mantenerlo con vida.

Como los cuentacuentos de *Corazón de tinta*, la novelista de *Más extraño que la ficción* es capaz de *producir* lo que en el fondo sólo relata por medio de la escritura. La escena en la que Karen Eiffel escribe que “el teléfono suena” *haciendo* que éste suene efectivamente casi al mismo tiempo es ejemplar en este sentido. Harold es un personaje dentro de la novela, pero es también un ser que, gracias al poder de la narración, deviene real en el mundo de la autora para escapar enseguida de su control. El filme pone de manifiesto una asimilación posmoderna de la metalepsis, pues no sólo disuelve la diferencia entre realidad y ficción al punto en que narrar es *hacer existir*, también nos sugiere que tanto autor como personaje son sujetos modelados y transformados por el lenguaje, pues así como Harold es una creación de la ficción, Eiffel se ve impelida a modificar el curso de su novela y de su existencia luego del encuentro que sostiene con el protagonista de su relato. Como suele suceder, no obstante, tal metalepsis ontológica es sólo la culminación de un proceso que nos ha sido sugerido desde el inicio de la película mediante el uso recurrente de metalepsis sincréticas: Harold escucha una voz que lo narra y, aunque visualmente esto no se encuentre representado, podemos suponer una clara interferencia del mundo posible real de la escritura sobre el mundo posible de la ficción. Este hecho y la revelación de su muerte inminente lo llevan a *salirse* de la trama de la novela para enfrentar de una manera efectiva y ya no sólo verbal a su autora. Harold deviene real fuera de la ficción, pero al mismo tiempo no tiene más vida que la que Eiffel decide otorgarle dentro de ella, lo que evidentemente resulta paradójico, pues significa que, de algún modo, está *dentro* y *fuera* de la novela.

Tanto en *Corazón de tinta* como en *Más extraño que la ficción* la metalepsis funciona no sólo como un principio de estructuración narrativa, sino también como la llave que abre la puerta a un cambio profundo en la vida de los protagonistas. Es gracias a la voz

de esa tercera persona omnisciente que Harold se percató de su identidad ficcional y que “todos los cálculos, todas las reglas y todas las precisiones” que definen su existencia comienzan a desvanecerse para ceder su lugar al descubrimiento del amor y la libertad. Esa libertad, no obstante, resulta bastante relativa pues, de un modo que nos hace evocar a She-Hulk, el protagonista de *Más extraño que la ficción* es incapaz de escapar a los designios de su creadora aun cuando llega a transgredir los límites de la ficción.

Con los ejemplos que he examinado hasta aquí y que he tomado del drama, el cine y las tiras cómicas, nos mantenemos todavía en el ámbito de los géneros o medios *narrativos* de representación. A fin de mostrar que la metalepsis es un concepto narratológico que puede ser utilizado de un modo productivo más allá de los confines de la narratividad, voy a analizar ahora algunos ejemplos procedentes de la pintura, de la que se convendrá que no es narrativa sino potencialmente.



Figura 12. Johannes Vermeer, *La lección de música interrumpida*.

En el cuadro *La lección de música interrumpida* [*Girl Interrupted at her Music*], del artista holandés Johannes Vermeer, asistimos al encuentro de dos personas en un instante de intimidad.²⁴ Se trata de una escena doméstica en la que un profesor de música rodea la delicada figura de su alumna, al mismo tiempo que ella busca la complicidad del espectador. Ambos sostienen una hoja de papel en torno a una mesa donde descansa un laúd junto a un jarro y unas partituras. La joven porta una chaqueta roja muy llamativa sobre un vestido azul grisáceo y, en la cabeza, un pañuelo blanco que le oculta el cabello dejando, no obstante, su rostro expuesto a la luz. Es la procedencia de esa luz la que resulta inquietante al punto de poner en cuestión el realismo de la escena. El resto de la iluminación de ese interior proviene de una ventana situada en el ángulo superior izquierdo del cuadro. El rostro de la muchacha, situado en primer plano y vuelto hacia el frente, ha quedado apartado de esa fuente de luz. Cees Nooteboom, que ha comentado esta pintura en uno de sus ensayos, tiene razón cuando observa que la capucha, que claramente rebasa cada uno de los lados de la cara de la joven, le haría sombra si esa vidriera fuera la única fuente de iluminación en la habitación.²⁵ Pero no existe tal sombra, lo que significa que la luz que se proyecta en el rostro de la mujer proviene del espacio ocupado por el pintor y por nosotros, como espectadores. Vermeer ha pintado el cuadro desde una perspectiva en la que, de hecho, no puede situarse, una perspectiva que lo coloca y a nosotros con él *dentro* de la escena representada. Somos nosotros los que, convertidos en auténticos *voyeurs*, sorprendemos a la muchacha en esa habitación, “interrumpiendo” de ese modo la lección de música. El cuadro resulta aun más desconcertante por el hecho de que la joven

²⁴ Johannes VERMEER, *Girl Interrupted at her Music*, 1658-1659. Óleo sobre lienzo, Colección Frick, Nueva York. [<http://collections.frick.org/media/view/Objects/273/3381?t:state:flow=dd449ae9-6059-4050-be30-6b1369f3c15c>], (07 de junio de 2014).

²⁵ Cees NOOTEBOOM, “Hopper, Vermeer y los enigmas de la luz”, *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*, 2a. ed. Barcelona: Mondadori, 2011, p. 17.

nos mira de una manera que parece confirmar que es la única en la escena que se ha percatado de nuestra presencia. Desde luego, podríamos pensar, como sugiere Nooteboom, que el desconcierto en la cara de la muchacha podría haber sido ocasionado por un transeúnte que ha pasado delante de una ventana detrás de la cual ella tomaba una clase de música, pero ello implicaría dotar a la pintura de una narratividad que por sí misma no tiene. Lo que sucede en sentido estricto, a juzgar por la luz que ilumina el rostro de la joven y por la mirada llena de sorpresa que ésta nos devuelve, es que invadimos sin hacerlo efectivamente el espacio del cuadro, del mismo modo que la mirada de la mujer atraviesa sin atravesarlo realmente el umbral de la representación.

La pintura de Vermeer presenta todos los rasgos de una metalepsis demarcativa: no sólo configura de manera implícita dos espacios o mundos posibles radicalmente distintos (el de la escena representada, el del espectador que mira la escena y es mirado por la mujer); también hace evidente una fusión paradójica de tales dimensiones. Como espectadores, somos (con el pensamiento) y no somos parte de la lección de música, del mismo modo que la mirada de la muchacha está dentro y fuera de la representación. En esto radica la paradoja.

Si en el cuadro de Vermeer la metalepsis es apenas un guiño motivado en gran medida por el manejo de la luz, en la obra de René Magritte ella adquiere los matices de una retórica particularmente eficaz que a menudo nos conduce a reflexionar sobre el problema de la representación y sus relaciones con el mundo de lo real. Georges Roque ha señalado con perspicacia que es gracias a la metalepsis que Magritte abandona una visión tradicional de la representación artística para sustituirla por una concepción vanguardista.²⁶

²⁶ Georges ROQUE, “Sous le signe de Magritte”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 263-

Tanto a través de la inversión del principio de causalidad (mediante el uso de la metalepsis retórica, como sucede en el cuadro *Las afinidades electivas*, de 1933, donde un huevo aparece *en lugar de* un pájaro en el interior de una jaula), como a través del motivo del lienzo dentro del lienzo (a través de la metalepsis narrativa, como ocurre en *Nocturno*, de 1925, donde vemos a un pájaro escapar de un cuadro), el artista belga descubre que el sentido de su actividad artística no es fijar la realidad sino *transformarla*, dando lugar así a un nuevo tipo de representación. A contracorriente de la ilusión referencial que nos lleva a tomar el signo por la cosa y la obra artística como la imitación de un modelo *anterior*, las pinturas de Magritte nos sugieren que dicho modelo podría ser, de hecho, una *consecuencia* de la propia operación representativa. Esta inversión de la relación causal tradicionalmente reconocida entre el arte y la vida, así como el reconocimiento de la fragilidad de sus fronteras, es una de las lecturas a las que nos invita el lienzo *Le maître du plaisir*.²⁷



Figura 13. René Magritte, *Le maître du plaisir*.

276 (Recherches d'histoire et de sciences sociales, 108), pp. 265 y ss. Conviene aclarar, no obstante, que es sobre todo la metalepsis retórica la que le permite a Roque explicar los mecanismos de la imagen en la obra Magritte, aunque ello no le impide establecer interesantes puntos de contacto con la metalepsis narrativa.

²⁷ René MAGRITTE, *Le maître du plaisir*, 1928. Óleo sobre lienzo, Marlborough Fine Art, Londres, en *Ausstellungskatalog der Kunsthalle Hypo-Stiftung*. Munich: 1987, p. 28.

El mundo posible de la ficción se encuentra aquí unido al mundo posible de lo real gracias a una cuerda negra, uno de cuyos extremos pende de una columna pintada en el interior del cuadro abismado, mientras que el otro se sitúa fuera de él, sujeto a lo que parece ser el mango de un *bilboquet*. La cuerda mitad real, mitad ficcional transgrede el umbral de la pintura enmarcada, disolviendo con ello la frontera que separa dos dimensiones ontológicamente distintas. Importa aquí la orientación de la metalepsis (de la metadiégesis a la diégesis, de la ficción a lo real) que nos es sugerida por el desplazamiento del “maestro” sobre la cuerda floja, pues ella nos invita a pensar que es el mundo de la representación el que, desbocado sobre el mundo representado, actúa sobre él transformándolo, y no a la inversa: una metalepsis ontológica que simboliza en gran parte la estética de Magritte.

En *Trabajo de agencia* [*Agency Job*], el artista británico Banksy parodia el clásico óleo *Las espigadoras* [*Des glaneuses*] de Millet para ofrecernos una metalepsis todavía más contundente en términos visuales que la que acabamos de analizar.²⁸ A partir de una reproducción del original de 1857 que se exhibe en el Museo de Orsay de París, Banksy hace escapar a uno de los personajes de los límites del lienzo para situarlo en una de las esquinas inferiores del marco del cuadro. El deslizamiento del mundo posible de la imagen al mundo posible fuera de ella, que en *Le maître du plaisir* sólo se encontraba sugerido en relación con el maestro, aquí es inobjetable por el corte que Banksy introduce en la escena milletiana:

²⁸ BANSKY, *Agency job*, 2009. Reproducción intervenida de *Des Glaneuses*, de Jean-François Millet. Bristol Museum & Art Gallery. [<http://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum/>], (6 de diciembre de 2013).



Figura 14. Bansky, *Agency Job*.

Este modo de apropiación de una obra anterior dota a la composición resultante de un dinamismo o recorrido narrativo que el original no tiene, si bien es el espectador quien debe concretarlo en el espacio de su imaginación. La metalepsis permite aquí, de cierta manera, la continuación o ampliación de una historia que ya estaba sugerida en el arte figurativo de Millet. Lejos de contribuir al tono de enaltecimiento de la clase rural francesa que distingue a *Las espigadoras*, no obstante, Bansky banaliza por completo la escena en *Agency Job* al enfatizar el momento en que una de las espigadoras toma un descanso para fumar un cigarrillo. Todo el efecto de la transgresión se encuentra orientado así hacia el contenido: uno diría que, luego de ciento cincuenta años de recoger granos de trigo sin parar (el cuadro de Millet data de 1857), la mujer se ha decidido por fin a tomar una pausa. Bansky no reflexiona, en este sentido, sobre los problemas de la representación o sobre su proceso creativo, al menos no con el grado de inmediatez y explicitación que llega a hacerlo

Magritte; preocupado por degradar el contenido de la escena milletiana, tampoco nos propone una transformación ontológica del personaje. Sobre este punto, es significativo que el propio marco del cuadro sobre el que se apoya la espigadora funcione como un elemento más de la ficción y no como la frontera que aísla dos universos radicalmente distintos y que, al ser trastocada, nos obligaría a reflexionar sobre la composición en términos de su condición de artificio.²⁹

Terminaré este recorrido por distintos medios de representación con el análisis de una litografía del holandés Escher, el artista de los objetos imposibles y la imaginación pura, explorador de lo que sólo puede ser *pensado* y, con ello, de una concepción del sentido capaz de afirmarlo como la “Pasión del pensamiento”.³⁰ Asociado con frecuencia a las paradojas visuales, el trabajo de Escher no ha sido todavía directamente vinculado con el uso de la metalepsis, aun cuando algunos de sus dibujos y litografías hagan evidente el carácter decisivo de este recurso en su configuración. A decir verdad y lejos de contradecir la naturaleza paradójica de la obra gráfica de Escher, la metalepsis tiende a funcionar aquí como un medio para su cristalización. Esto es algo que podemos constatar por lo pronto en *El espejo mágico* [*Der Zauberspiegel*], una litografía de 1946:³¹

²⁹ Estoy retomando aquí algunas de las interesantes observaciones que Ortega y Gasset ha hecho sobre las funciones desempeñadas por el marco en una pintura. José ORTEGA Y GASSET, “Meditación del marco”, *Obras completas II*, 6a. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1963, pp. 307-313.

³⁰ Gilles DELEUZE, *Lógica del sentido*, trad. de Miguel MOREY y Víctor MOLINA. Barcelona: Paidós, 2005, p. 105. (Surcos, 10).

³¹ Maurits Cornelis ESCHER, *Der Zauberspiegel*, 1946. Litografía. [<http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/magic-mirror/>], (05 de enero de 2013).

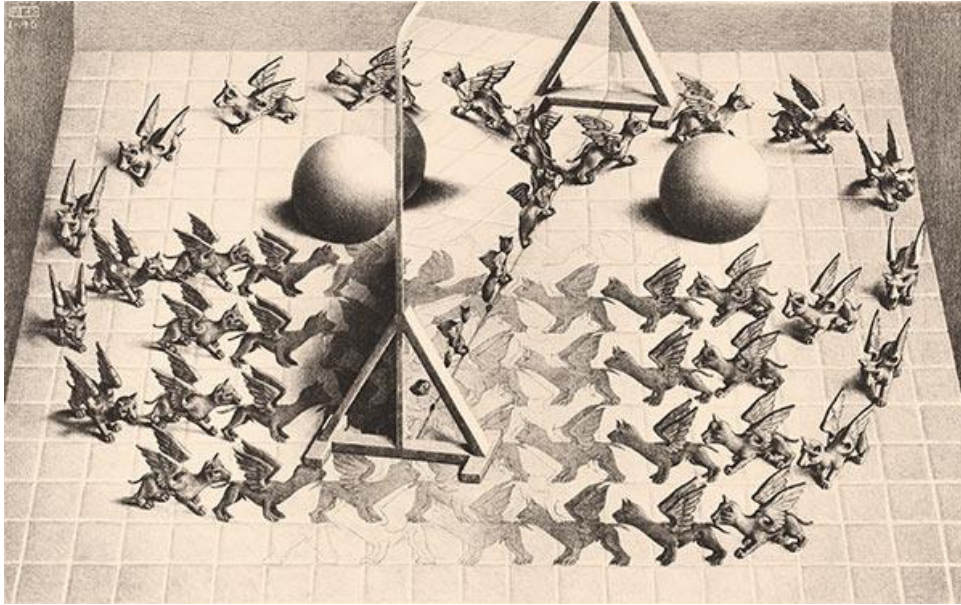


Figura 15. M. C. Escher, *El espejo mágico*.

Toda la “magia” de este espejo que se levanta sobre un suelo de baldosas proviene de su capacidad para *dar vida* a lo que, en teoría, sólo puede imitar o *reflejar*. Como ocurre en muchos de los casos que he analizado a lo largo de este capítulo, tal metalepsis retórica conlleva también la contaminación de dos niveles de realidad y, en consecuencia, la producción de una metalepsis ontológica, pues lejos de limitarse a duplicar objetos ya existentes, el espejo de Escher parece *crearlos* para arrojarlos enseguida a la realidad. Esto es al menos lo que se observa en la parte derecha de la litografía: una hilera de perros alados que *salen* del espejo para convertirse después en reflejo y, finalmente, en nada. Pero las cosas son mucho más complicadas de lo que parecen, pues esos perros alados que son una simple imagen proyectada en el espejo adquieren la consistencia de lo real al atravesarlo y desbordarse sobre el lado izquierdo de la litografía, donde gradualmente los vemos perder su plasticidad y tridimensionalidad hasta desdibujarse sobre la superficie de las baldosas. Fiel a la simetría y dualidad que suelen dar cuerpo a su obra, así como a su

costumbre de no representar un objeto sin su contrapartida, Escher nos enfrenta esta vez a la imposibilidad de decidir qué es lo reflejado y qué lo reflejante, pues aquello que luce como “real” del lado izquierdo de la litografía, no es más que la proyección de los perros alados que hemos visto cobrar vida y desfilar del lado derecho; pero resulta también que estos últimos no son más que el reflejo de los perros alados que aparentemente han brotado del espejo del lado izquierdo. Toda diferencia entre realidad y representación parece haber sido pulverizada aquí.

No parece difícil ahora encontrar otros ejemplos de metalepsis en el terreno de la pintura figurativa, o en medios igualmente no narrativos como la *poesía lírica* o la *escultura*. Werner Wolf, en un artículo que ya he mencionado, analiza el final del poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot como un caso de metalepsis demarcativa (“potential metalepsis”), y el artista contemporáneo Zenos Frudakis nos ofrece un ejemplo de metalepsis ontológica con su obra reciente *Freedom*, que nos muestra la liberación gradual de un personaje del bloque de piedra que lo mantiene atrapado como una hermosa metáfora del poder liberador del arte y del trabajo creativo del escultor.³² En contraste, parece complicado extender el rastreo de estructuras metalépticas a medios como la *pintura abstracta* o la *música instrumental*, ya que ellas no cumplen con la condición necesaria de figuratividad o representacionalidad necesarias para la delimitación o distinción de los mundos posibles en juego. Algunos teóricos consideran, sin embargo, que no es necesario un contexto representacional para la producción de una metalepsis. Entre ellos se encuentra la estudiosa Marie-Laure Ryan, quien se ha dado a la tarea de analizar el teorema de Gödel como una “manifestación extra-literaria” del procedimiento. Es

³² Zenos FRUDAKIS, *Freedom*, 2001. Escultura en bronce. Glaxo Smith Kline World Headquarters, 16th and Vine Streets, Philadelphia, PA. [<http://zenosfrudakis.com/sculptures/public/Freedom.html#vision>], (29 de septiembre de 2014).

innegable que dicha fórmula está vinculada de un modo constitutivo a la violación de jerarquías, la paradoja y la autorreferencia, aspectos que suelen estar en el corazón de los distintos discursos y manifestaciones culturales que hemos analizado aquí, pero considerarla un caso de metalepsis equivale de cierto modo a olvidar que ésta es, por lo menos desde la perspectiva que rige el presente trabajo y que ha servido de base para la reelaboración del concepto, una *estrategia de figuración o representación*. Con todo, el aporte de Ryan me parece sumamente revelador precisamente porque nos sugiere que la metalepsis podría ser *algo más* que una figura del discurso o un principio de composición. Detrás de la proposición de Gödel y de las numerosas obras que han sido examinadas aquí, ¿no habría, después de todo, una misma *operación mental*, un mismo tipo de *creatividad o razonamiento*, una misma *concepción del sentido* vinculada de un modo fundamental a la paradoja pero también al silogismo? Desde un punto de vista más general, ¿no podríamos pensar la metalepsis, de hecho, como una *teoría del sentido*? Volveré sobre esta cuestión más adelante.

4.3 SOBRE EL VALOR HEURÍSTICO DE LA METALEPSIS

Como el recorrido precedente acaba de constatarlo, es posible extender el uso del término “metalepsis” a formas de representación distintas de los relatos de ficción. Tal exportación, no obstante, si bien puede resultar útil y hasta necesaria en ámbitos que no cuentan con un término adecuado para describir las prácticas de transgresión entre mundos posibles, podría no estar justificada en aquellos ámbitos donde ya existe una noción para dar cuenta del fenómeno. ¿Por qué acudir entonces a un concepto narratológico en estos casos? ¿No contamos ya con la noción de *parábasis* para explicar las interrupciones en las comedias de Aristófanes? ¿No agotamos la estructura de un cómic como *The Sensational She-Hulk*, o de

un filme como *Más extraño que la ficción*, con la expresión “romper el cuarto muro”? ¿No es *El espejo mágico* de Escher una materialización de lo que se ha llamado “*bucle extraño*”? ¿Cuáles son, en este contexto, las ventajas de una transferencia terminológica como la que hemos llevado a cabo? Estas interrogantes nos invitan a reflexionar sobre nuestro concepto en términos de su *valor heurístico*, esto es, de su capacidad para describir eficazmente fenómenos que tienen lugar en diversos géneros y medios de representación, y para revelar al mismo tiempo las similitudes y los puntos de contacto entre ellos.

Frente a los términos antes mencionados, por lo pronto, el de metalepsis es más preciso en cuanto al procedimiento que describe. Así, no en todos los casos una “ruptura del cuarto muro” conlleva una transgresión paradójica de dos niveles de representación. Tanto en el drama como en las tiras cómicas o el cine, basta con un comentario o una estructura metaficcional de cualquier tipo para que el cuarto muro se rompa; incluso una *mise en abyme* puede funcionar también como una modalidad de este recurso.³³

En una de las entregas de la tira cómica *The sensational She-Hulk*, la protagonista Jennifer Waters se encuentra con Wyatt Wingfoot, un antiguo compañero de aventuras al que no ve hace tiempo. Cuando éste le pregunta a la heroína por las razones que la llevaron a desaparecer de su vida, ella le responde que es a su escritor a quien debería pedirle una

³³ Aunque tiende a atribuirse al director francés André Antoine, el concepto de “cuarto muro” fue introducido originalmente por Denis Diderot entre 1758 y 1762 al terreno de la teoría dramática para dar cuenta de la barrera imaginaria que separa a los actores del público en un teatro. Promotor de una concepción realista del drama, Diderot promovió una representación liberada de cualquier consideración al espectador y, en consecuencia, de cualquier plano o punto de vista ajeno al desarrollo de la escena. De ahí que recomiende: “sea que usted componga o actúe, piense en el espectador como si no existiera. Imagínese, en el borde del escenario, un gran muro que lo separara del público. Actúe como si el telón no se levantara”. Denis DIDEROT, *De la poesía dramática*, trad. de Francisco LAFARGA. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009, p. 192. (*Literatura dramática*, 77).

Las ideas del pensador francés fueron sistematizadas y convertidas en método por el dramaturgo ruso Konstantin Stanislavsky casi cien años después y cuestionadas por Bertold Brecht mediante un teatro abiertamente anti-ilusionista que pretende una participación crítica de los espectadores en relación con la trama representada. Es con el drama brechtiano que comienza a hablarse de la “ruptura del cuarto muro”, noción que se extenderá después al cine, los videojuegos y las tiras cómicas. Manuel GÓMEZ GARCÍA, *Diccionario Akal de teatro*. Móstoles: Akal, 2007, pp. 47 y 115.

respuesta. El mismo episodio nos ofrece más adelante otro ejemplo mucho más cómico del recurso, cuando Jennifer llega finalmente a la casa de su padre en California y éste le dice que el “resto de la familia” se encuentra ya esperándola. Desconcertada por la multitud que tiene frente a ella, la protagonista acude entonces a una edición autorizada de *El universo de Marvel* para consultar su ficha biográfica y comprobar que lo que su padre acaba de decirle es falso. Así que, después de corroborar la información, Jennifer despide a la muchedumbre exclamando: “¡No tengo hermanos ni hermanas, así que fuera de aquí!”.³⁴

En sentido estricto, ninguno de los pasajes que acabo de comentar implica una transgresión de niveles narrativos. Aunque se trata de un comentario metaficcional en el primer caso y de una *mise en abyme* en el segundo, ambos podrían ser tomados como “rupturas del cuarto muro” debido a que el único rasgo fijo de esta noción es la ostentación de la naturaleza construida de la obra, esto es, la revelación de la conciencia de su condición de ficción. Es evidente que este propósito es susceptible de ser alcanzado mediante recursos muy diferentes, uno de los cuales sin duda podría ser la metalepsis.

En comparación con la noción de “ruptura del cuarto muro”, la de “bucle extraño” posee una mayor especificidad, aunque también un espectro de aplicación más abierto porque no exige un contexto representacional. Se trata de un término acuñado por Douglas Hofstadter para dar cuenta de aquellos sistemas cerrados de organización jerárquica en los que se produce un desplazamiento o cambio de nivel que, no obstante, nos devuelve al punto de partida de un modo que termina disolviendo las jerarquías.³⁵ Dos aspectos son decisivos en la configuración de los bucles extraños: la circularidad, producida a menudo

³⁴ John BYRNE, “Plastic snow and mistletoe”, *The Sensational She-Hulk*, pp. 15-16. Traducción mía.

³⁵ Estoy parafraseando aquí la definición que el autor elabora en Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, trad. de Mario Arnaldo USABIAGA BANDIZZI y Alejandro LÓPEZ ROUSSEAU. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 12. (Fábula, 269).

por el uso de la autorreferencia, y la paradoja. Los ejemplos ofrecidos por Hofstadter incluyen imágenes de diversos tipos, frases autorreferenciales, obras literarias, la música de Bach, el teorema de Gödel, así como algunos sistemas mecánicos de realimentación. Incluso el concepto de “yo” llega a ser planteado como el resultado de una estructura paradójica en bucle.³⁶

Uno de los ejemplos visuales más conocidos de bucle extraño es la litografía *Manos dibujando* [*Zeichnende Hände*], de Escher, en la que, dependiendo del punto de vista queelijamos, una mano derecha dibuja una mano izquierda.³⁷ Hasta este punto la imagen no parece tener la menor complejidad, pero resulta que esa mano izquierda está dibujando a su vez a la derecha, lo que ya constituye una paradoja. Hay aquí, en efecto, un cambio de nivel que nos lleva de dibujante a dibujo y, por lo tanto, una metalepsis, pues ese pasaje de uno a otro comporta aquí una contaminación de dos planos ontológicamente distintos (cada una de esas manos dibuja a la mano que a su vez la dibuja y *produce* por sí misma lo que sólo está destinada a representar). Ese salto, sin embargo, no constituiría por sí mismo un indicio de bucle extraño si no fuera por el hecho de que nos obliga a completar un recorrido en círculo, regresándonos precisamente aunque sin hacerlo en sentido estricto al punto

³⁶ Douglas Hofstadter elabora la noción de “bucle extraño” con el propósito de analizar los grabados de Escher, la música de Bach y el teorema de Gödel, objetos a los que sitúa como expresiones distintas de una misma estructura autorreferencial y paradójica. Ya en *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle* (1979), el teórico norteamericano había sugerido la existencia de una conexión profunda entre dicha estructura y la naturaleza del razonamiento humano, pero no fue sino hasta la publicación de *Yo soy un extraño bucle* que se ocupó ampliamente de la cuestión observando, entre otras cosas, que nuestro sentido del “yo” no es sino el resultado de un proceso de percepción auto-aplicado cuyo itinerario es el de un bucle extraño. De acuerdo con Hofstadter, cada uno de los símbolos o conceptos con los que aprehendemos o interiorizamos el mundo es producto de la interacción de otros símbolos generados previamente y, por tanto, de operaciones de abstracción saltos de nivel cada vez más profundas. El símbolo del “yo”, que es la representación interna que tenemos de nosotros mismos, no sería entonces sino el salto de nivel que cierra el bucle, pues la percepción, que empieza en la mente y nos permite aprehender el mundo, termina en el mismo lugar en el que empezó al volverse sobre nosotros mismos. Para un examen más detallado de esta propuesta, puede consultarse Douglas R. HOFSTADTER, *Yo soy un extraño bucle*, trad. de Luis Enrique de JUAN VIDALES. Barcelona: Tusquets, 2007. (Metatemas, 100).

³⁷ Maurits Cornelis ESCHER, *Zeichnende Hände*, 1948. Litografía. [<http://www.mcescher.com/gallery/mathematical/drawing-hands/>], (05 de junio de 2013).

donde hemos comenzado. Así, de una mano que dibuja pasamos a otra mano que dibuja, con la peculiaridad sin solución de que cada mano dibujante es *también* el dibujo producido por la otra. Toda jerarquía implícita entre dibujo y dibujante entre realidad y representación ha sido borrada en esta litografía.

Teóricos como Brian McHale y Marie-Laure Ryan han asimilado la noción de “metalepsis” a la de “bucle extraño”, pero las observaciones que acabo de hacer dejan al descubierto al menos una diferencia fundamental.³⁸ Es claro que para que un bucle extraño se concrete no basta con un cambio de nivel; es preciso que dicho salto siga una trayectoria cíclica que nos devuelva al punto de partida de un modo paradójico. El relato “Continuidad de los parques” es ejemplar en este sentido, pues el paso de la diégesis (el universo del lector) a la metadiégesis (la novela leída) nos hace regresar a la primera de una manera que infringe la lógica y anula las jerarquías narrativas (¡la víctima del asesinato tramado en la novela resulta ser el lector de la misma!). Pero no todas las representaciones metalépticas suelen dar cuenta de este recorrido circular; así nos lo dejan ver, por lo pronto, el relato “Orientación de los gatos”, del mismo Cortázar, y el lienzo *Le maître du plaisir*, de Magritte. Si bien es cierto entonces que todo bucle extraño implicado por una representación entraña una metalepsis, no toda metalepsis conduce necesariamente a la configuración de una estructura circular.

Mientras una ruptura del cuarto muro tiende a englobar procedimientos diversos aunque relacionados, un bucle extraño describe un itinerario muy preciso aunque

³⁸ A propósito del relato “Continuidad de los parques”, en un apartado que precisamente titula “Bucles extraños o metalepsis”, McHale comenta: “Gérard Genette cita este texto como un ejemplo paradigmático de lo que denomina *metalepsis*, la transgresión de niveles narrativos en pocas palabras, los bucles extraños o las jerarquías enredadas de Douglas Hofstadter”. Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*. London/ New York: Routledge, 1987, p. 120. Traducción mía. También Marie-Laure Ryan establece implícitamente una equivalencia entre ambos términos al referirse al teorema de Gödel uno de los ejemplos paradigmáticos de bucle extraño utilizados por Hofstadter como “una manifestación extra-literaria de la metalepsis”. RYAN, 209.

abstracto que puede llegar a concretarse de modos y en objetos muy diferentes entre sí. Cabe preguntarse en este contexto si la noción de metalepsis no podría ofrecer una mayor operatividad y exactitud en la descripción de fenómenos de transgresión de niveles lógicos o mundos posibles en ámbitos no literarios de representación. Por lo expuesto anteriormente, me parece que sí.

El uso de un mismo término para fenómenos que tienen lugar dentro y fuera de la literatura, por otra parte, puede resultar útil para dar cuenta de similitudes estructurales, pero también para englobar un conjunto de funciones o efectos estéticos que el recurso estaría destinado a cumplir en diversas prácticas culturales. La teórica norteamericana Marie-Laure Ryan ha señalado que, por el hecho de dirigir nuestra mirada hacia la superficie de la composición, la metalepsis suele cumplir con una función lúdica dentro de la misma que la hace incompatible con lo trágico. Aunque es notable la cantidad de representaciones en las que el procedimiento tiene un efecto más bien cómico, eso no significa que no pueda responder a motivaciones más “serias”. Es fácil constatar, por ejemplo, que en muchos casos la metalepsis pone de manifiesto una dimensión epistemológica que la convierte en detonante de reflexiones más profundas sobre la naturaleza de las relaciones que se tejen entre la ficción y lo real. Esto es así por lo menos desde la vanguardia; la obra del narrador Pablo Palacio y del artista gráfico René Magritte, que ya he comentado, constituyen pruebas contundentes de ello. En numerosas obras posmodernas, en cambio, la metalepsis ha resultado una vía bastante eficaz para el cuestionamiento de nuestras certezas ontológicas más arraigadas.³⁹ Tanto *El obsceno*

³⁹ La metalepsis ilustraría así la problemática *epistemológica* y la problemática *ontológica* que, de acuerdo con Brian McHale, caracterizan a la ficción vanguardista y posmoderna respectivamente. MCHALE, pp. 9-10.

pájaro de la noche como *Casa de campo*, e incluso el cómic *The Sensational She-Hulk*, son ejemplares en este sentido.

Por lo dicho anteriormente, me parece que haríamos bien en reformular la apreciación de Ryan otorgando a la metalepsis una *función general de extrañamiento*, que sería válida para lo lúdico del mismo modo que para lo epistemológico u ontológico. Como juego, como imposibilidad racional o como transformación radical de una identidad, la metalepsis cumple aun cuando en ocasiones sólo sea indirectamente con un papel mucho más relevante, que es el de *celebrar el poder de la imaginación*. Y es que, en su condición de idealidad, de estricta invención que, como tal, no mantiene una relación directa con el mundo factual ni con el pensamiento lógico, una composición metaléptica nos remite siempre al trabajo de un autor que, “en el fervor del entusiasmo o del sentimiento, abandona el papel del narrador por el de maestro o árbitro soberano, de modo que, en lugar de simplemente relatar algo que se hace o se ha hecho, se demanda, se ordena que se haga”.⁴⁰ De ahí que sólo las metalepsis más tímidas tengan cabida en representaciones de corte referencial como la autobiografía, los documentales o los textos historiográficos, pues sólo ellas no representan un verdadero peligro para la desestabilización de su contenido.

En este contexto, no debería sorprendernos el uso tan reiterado como incisivo que el romanticismo hizo del procedimiento, pues esa relación directa entre entusiasmo y creatividad que Fontanier ya es capaz de reconocer en la metalepsis de autor es la misma que Schlegel reclamará para la ironía unas siglos más tarde, cuando haga de ésta un diálogo entre *entusiasmo creativo* y escepticismo deconstructivo. Pero el artista alemán va un poco más lejos todavía, pues la ironía romántica en general y la metalepsis en particular no sólo son expresiones de lo que llama “Witz”, una disposición del espíritu para trascender toda

⁴⁰ FONTANIER, 129.

limitación lógica y unir conceptos disociados en nuevas y fértiles relaciones, sino también resquicios por donde asomaría algo más primigenio: una “lengua auténtica” (*reelle Sprache*), próxima al mito, impasible a las diferencias y capaz de dar cuenta de una unidad originaria de todo. Una lengua para la que el sentido sólo sería posible como paradoja o contradicción.⁴¹

Si, como la ironía romántica y la filosofía que la sostiene, la metalepsis encarna una lógica, que es la de la imaginación y, por tanto, la de la paradoja, ¿no podríamos otorgar al término, finalmente, una *función histórica* que nos permitiría perfilar y comprender mejor ciertas épocas o periodos culturales a partir de dichas características? ¿No habría, después de todo, estéticas más afines a lo paradójico que otras y, en consecuencia, más propicias para la metalepsis que otras? La manera en que el recurso se ha hecho presente a partir de la vanguardia y sobre todo en el posmodernismo no debería ser tomada como una simple coincidencia en estas condiciones. La primera ha buscado enfatizar la libertad creativa del artista y la influencia transformadora del arte sobre lo real, mientras el segundo ha impugnado la validez de nuestros conceptos postulando toda verdad como una construcción discursiva. Ya en el romanticismo la metalepsis crítica había funcionado como una vía para la configuración de una obra esencialmente contradictoria, y han sido solamente los defensores de una tradición realista quienes, adhiriéndose a una concepción de la novela

⁴¹ La palabra alemana “Witz” ha sido traducida como “broma”, “agudeza”, “imaginación” o incluso “salida por atajo”, pero en el pensamiento de schlegeliano designa un *nivel de conciencia* donde las contradicciones pueden ser armonizadas más allá de su incompatibilidad, un *estado de alerta* para las semejanzas en general. Cuando Schlegel utiliza el término, no lo hace en su acepción humorística, sino para referirse a un *cierto tipo de inteligencia, de comprensión no racional* que haría posible el sentido y la fundación de nuevas estructuras políticas y sociales a partir de dos elementos heterogéneos o absolutamente contradictorios. Para una comprensión más amplia del término, recomiendo: Laurent MARGANTIN, “Le Witz et l’ironie selon Friedrich Schlegel”, *Oeuvres ouvertes*. [<http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article1706>], (7 de mayo de 2014).

que la tendría como una estructura lógica y causal, han descalificado a Laurence Sterne por escribir lo que a su juicio era una “irresponsable (y desagradable) insignificancia”.⁴²

⁴² F. R. LEAVIS, *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. New York: George W. Stewart, 1950, p. 2. Traducción mía.

CONCLUSIONES

Entre la autorreferencia, la paradoja y el silogismo: la metalepsis como una teoría del sentido

Ya que una representación metaléptica tiende a dirigir nuestra mirada hacia su estructura y a subvertir nuestras creencias (el sentido común) y nuestros saberes (el principio lógico de no contradicción), resulta válido preguntarse: ¿son la autorreferencia y la paradoja rasgos inherentes a la metalepsis?, ¿acotan suficientemente la transgresión implicada por ella? Y si es así, ¿desde qué punto de vista y bajo qué condiciones?

Si una representación metaléptica es autorreferencial, no lo es en el mismo grado ni por las mismas razones que lo es una representación metaficcional. Hay aquí una diferencia de fondo y de forma que a menudo resulta difícil percibir debido a la frecuencia con que la metaficción o incluso la *mise en abyme* suelen funcionar como una precondition de la metalepsis. Lo característico de una metaficción es que tematiza el proceso de creación de una obra poniendo al descubierto su condición de artificio; lo propio de una metalepsis es que ella disuelve las fronteras entre los mundos posibles de un sistema representacional. Todo el poder autorreferencial de nuestra figura proviene exclusivamente de este hecho y, por esa misma razón, no sabría actualizarse sino en segundo grado, pues es sólo en la medida que infringe la lógica que la organiza que una obra metaléptica termina por llamar la atención sobre sí misma, revelándonos de pronto su conciencia de la estructura que hace posible su significación. Así, lo que parecía un sistema diseñado para dar cuenta de algo esencialmente distinto de él, acaba a pesar de todo refiriéndose a sí mismo, y en este caso lo hace menos por su flexibilidad para representar cualquier cosa que por la violación de un orden que concebíamos como inalterable. Es desde el punto de vista de una capacidad

autorreferencial así entendida, por cierto, que la metalepsis puede ser vista como bucle extraño, pues es gracias al quiebre que ella introduce en la estructura de una obra que ésta, aun cuando sólo sea indirectamente, termina hablándonos de sí misma.

Ahora bien, ¿agotamos lo que es una metalepsis cuando la definimos en términos de una “transgresión paradójica”? ¿Qué relevancia tiene la paradoja para la comprensión de la metalepsis? ¿En qué sentido podemos decir que la caracteriza y la determina? Lejos de lo que podría pensarse, estas cuestiones no han sido resueltas del todo por la teoría y requieren de un breve rodeo para poder ser explicadas.

Aunque incluso hoy en día puede seguir siendo difícil saber con certeza cuándo estamos frente a una metalepsis a causa de la proliferación de definiciones y a la falta de precisión que, por esa razón, sigue rodeando al concepto, lo que continúa apareciendo como una invariante en los estudios sobre esta figura es la consideración de su estatuto paradójico. De qué manera la paradoja se realiza a través de un procedimiento narrativo como la metalepsis y cuál es el significado que debemos atribuir a la doxa en este contexto, son cuestiones que siguen a la espera de una dilucidación consistente, sin embargo.

De acuerdo con Sabine Lang, la paradoja puede ser entendida en el marco de un relato como la transgresión de “las normas y reglas que constituyen un sistema narrativo sincrónica y diacrónicamente”, de donde se desprende enseguida que el término ha sido tomado en su acepción de “lo que se opone a la doxa”.¹ Tal definición, no obstante, resulta problemática porque tales normas sólo pueden ser establecidas de un modo muy relativo y están lejos de ser lo suficientemente estables para constituirse en el parámetro de una desviación. Así, una narración podría considerarse paradójica por oponerse a la “idea

¹ Sabine LANG, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en Nina GRABE, Sabine LANG y Klaus MEYER-MINNEMANN, eds., *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 22 y ss.

común de la narración vigente en una época”, por establecer una relación de simultaneidad entre el discurso y la historia, por presentar a un narrador que es extradiegético e intradiegético a la vez, por apartarse de “las formas tradicionales de narrar”, o incluso por configurar un universo “inconsistente”. En este contexto y siguiendo a Lang, la metalepsis tendría una dimensión paradójica a causa no sólo de su capacidad para transgredir los límites entre los niveles diegéticos de una representación, sino también de su poder para transformar radicalmente la identidad de un personaje dentro de un mismo plano de figuración. Y es que, en efecto, para dicha autora la transformación de un narrador o de un personaje en un animal (como la que tiene lugar en el cuento “Axolotl”, de Julio Cortázar) es ya una metalepsis. La doxa, a la cual se opondría la metalepsis como paradoja, puede entenderse aquí de dos modos, por lo tanto: como la impenetrabilidad de los mundos posibles contenidos en una obra y como la persistencia de una identidad como *la misma*. Mientras la primera estaría ligada a una constitución propia de las narraciones, la segunda tendría que ver con el conjunto de nuestras creencias sobre la acción humana. Desde este último punto de vista, sin embargo, una representación metaléptica no sería más paradójica que una representación de hechos fantásticos.

La teórica alemana Sonja Klimek es más precisa y consistente en sus consideraciones sobre la naturaleza paradójica de la metalepsis narrativa.² De acuerdo con ella, las metalepsis son paradójicas no sólo en un sentido coloquial (por oponerse a lo que esperamos de una narración o a lo que sabemos de lo real), sino también en un sentido estrictamente lógico. Desde el punto de vista de la Lógica, una paradoja es la contradicción resultante de dos afirmaciones opuestas que son válidas al mismo tiempo. Una metalepsis,

² Sonja KLIMEK, *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der Phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis, 2010, pp. 42 y ss.

en consecuencia, puede ser tomada como un fenómeno narrativo paradójico por fundir dos niveles formales distintos opuestos, rompiendo con ello la lógica de una representación.

Las observaciones de Klimek resultan así mucho más esclarecedoras y restrictivas que las de Sabine Lange, pues si desde la perspectiva de la doxa una metalepsis no se distingue, en tanto paradoja, de cualquier otro tipo de acontecimiento fantástico, desde la perspectiva de la lógica sólo ella entraña una contradicción. Pero hay un problema aquí todavía, pues cuando Klimek asigna un estatuto paradójico a nuestra figura sólo está considerando las “metalepsis genuinas” de tipo ontológico. Las “metalepsis retóricas” o demarcativas en mi terminología no son para ella transgresiones reales, sino simples “maneras de hablar”, incapaces como tales de interrumpir la lógica de una representación y de constituirse, por tanto, en auténticas paradojas. Resuena un eco de esta postura cuando el teórico Liviu Lutas reconoce en un artículo inédito aún y a propósito del cuento “El otro”, de Borges que los casos de metalepsis en los cuales “un narrador se dirige al lector” son “menos paradójicos” que otros. De ahí que para el teórico rumano la paradoja resulte un criterio bastante débil para definir un recurso como la metalepsis, no sólo porque “el concepto de paradoja no se deja captar en un solo procedimiento narrativo”, sino también porque es difícil afirmar que “un procedimiento narrativo sea automáticamente paradójico sólo porque relata un acontecimiento paradójico”.³ En mi opinión, *toda* metalepsis entraña una transgresión de la lógica representacional, pero no todas inciden de un modo efectivo en el universo de lo representado, de ahí que, por ejemplo, una metalepsis demarcativa se presente como menos paradójica que una metalepsis de tipo ontológico.

³ Liviu LUTAS, “Paradoja y metalepsis narrativa: el ejemplo del cuento “El otro”, por Jorge Luis Borges”, de próxima aparición.

¿Debemos concluir entonces que la paradoja guarda sólo una relación indirecta con la metalepsis, que no llega a describirla en realidad? Quizá sea cuestión únicamente de variar el enfoque, porque si la metalepsis es paradójica, lo es menos desde el punto de vista de la doxa o de la lógica que desde el punto de vista de una concepción muy especial del *sentido*. Schlegel supo intuirlo al sugerir la existencia de una “lengua auténtica” que estaría presente en los mitos y en la imaginación literaria romántica, pero es Gilles Deleuze quien, inspirándose en la obra de Lewis Carroll y en los estoicos, llega a la formulación de una teoría que postula el sentido no como “esencia” o “entidad fija”, sino como *efecto* o *acontecimiento puro*.⁴

Una manera tal de plantear el sentido no puede constituirse sino como paradoja, pues lo propio de un acontecimiento, como resultado de la acción y la pasión de los cuerpos, como atributo incorporeal e *ideal* que se encuentra en la superficie del ser sin confundirse nunca con él, es “avanzar, tirar en dos sentidos a la vez”, de ahí que nos remita a un tiempo infinitamente divisible (siempre pasado-futuro, nunca presente). Ahora bien, el acontecimiento sobreviene a las cosas, habita en la superficie de las cosas hasta hacerles perder su identidad (su nombre propio, su ser), pero está en una relación esencial con el lenguaje, lo que significa que es susceptible de ser expresado por proposiciones cuando menos posibles dentro de él. Pero ya que una proposición está conformada por distintas dimensiones, conviene preguntarse: ¿cuál es la dimensión de la proposición que corresponde al acontecimiento? O dicho de otra manera: ¿en qué parte de la proposición se localiza el sentido?

⁴ Todas las referencias a Deleuze en este apartado han sido tomadas de Gilles DELEUZE, *Lógica del sentido*, trad. de Miguel MOREY y Víctor MOLINA. Barcelona: Paidós, 2005. (Surcos, 10).

En principio, Deleuze reconoce tres relaciones distintas en la proposición: 1) la *designación*, que es la relación de la proposición con un estado de cosas, cuyo criterio es lo verdadero y lo falso; 2) la *manifestación*, que es la relación de la proposición con el sujeto que habla y se expresa a través de ella; y 3) la *significación*, que es la relación de la proposición con conceptos universales o generales y que se define por la implicación (toda proposición implica siempre conceptos que remiten a otras proposiciones que fungen como condiciones de verdad de la primera; una proposición que significa es aquella cuyas condiciones de verdad pueden ser establecidas aun cuando sea falsa, pues la significación no se opone a la falso sino a lo absurdo, esto es, a lo que no tiene significación).

¿Es posible identificar el sentido con alguna de esas tres dimensiones? El sentido, observa Deleuze, no puede consistir simplemente en la correspondencia entre las palabras y las cosas (la designación), pues eso querría decir que una proposición sin referente no tendría sentido; ni en los deseos y creencias de quien se expresa (la manifestación), pues el Yo sólo puede considerarse primero en el orden del habla, pero no en el de la lengua; ni en un concepto universal o general (la significación), pues desde este punto de vista no alcanzamos a salir nunca del orden de la implicación. Ninguna de estas tres dimensiones llega a dar cuenta de todo lo que está en juego en una proposición, esto es, de su sentido. Por eso es preciso hacer del sentido la cuarta dimensión de la proposición, el fundamento o la condición de posibilidad de las otras tres dimensiones.

El sentido es el acontecimiento expresado por la proposición y lo que se despliega como incorporal en la superficie de las cosas (“nunca está solamente en uno de los dos términos”).⁵ No se confunde con la proposición, ni con el estado de cosas que ella designa, ni con la vivencia de quien se expresa, ni con los conceptos o esencias significadas. Es un

⁵ DELEUZE, 57.

algo más incondicionado, neutro y completamente indiferente a lo particular y lo general, a lo singular y lo universal, a lo personal y lo impersonal, así como a todos los modos de la proposición (cualidad, cantidad, etcétera), pues tales rasgos sólo conciernen a las dimensiones de designación, manifestación y significación. Por eso, de dos proposiciones que se oponen (“El escalpelo corta la carne”/ “El escalpelo no corta la carne”) puede afirmarse que *tienen el mismo sentido* porque expresan el mismo acontecimiento (“*cortar la carne*”), pero no que significan lo mismo ni que se refieren a la misma cosa.

Pero, ¿hace falta reconocer ese estrato suplementario que sería el del sentido y, sobre todo, hacer de él algo radicalmente *distinto* de la significación? Es difícil contestar a quienes quieren bastarse con palabras, cosas y conceptos, a quienes aceptan como límite el principio de contradicción, porque ni siquiera puede decirse que el sentido exista (“ni en las cosas ni en el espíritu, ni con una existencia física ni con una existencia mental”); todo lo contrario: es algo que debe ser *producido* cada vez.⁶ El sentido como la cuarta dimensión de la proposición es un descubrimiento exclusivo de ciertos pensadores y de ciertas épocas. Y el debate se reanuda cada tanto: Kant contra Schlegel, Platón contra los estoicos, Russell contra Gödel, Charles Dodgson contra Lewis Carroll, Balzac contra Donoso, Millet y Courbet contra Escher y Magritte...

Una representación metaléptica no se efectúa como designación (como doxa) porque no remite a un estado de cosas; tampoco se realiza como significación (como lógica), pues infringe el principio de contradicción mediante la confusión efectiva o metafórica de dos niveles formales radicalmente opuestos: su estatuto primordial es el del sentido como paradoja o acontecimiento, como *creatividad* o *imaginación pura*. Es

⁶ DELEUZE, 47. De hecho, el sentido guardaría una relación de co-presencia con el sinsentido, ya que éste es la condición de su posibilidad. De ahí que, tanto para Lewis Carroll como para Deleuze, el sentido sea el objeto de un cuidado fundamental dada su fragilidad.

precisamente desde el punto de vista del sentido que todas las metalepsis emergen como paradójicas *en el mismo grado*, como objetos imposibles que ponen al descubierto “lo que sólo puede ser pensado, lo que sólo puede ser hablado, que es también lo impensable y lo inefable”.⁷ Porque así como el ser de lo real y el de lo posible son materia de designaciones y significaciones, lo imposible el acontecimiento incorporal es la forma del sentido. De ahí que el sentido en una obra de arte sea también un *exceso de sentido*: siempre anterior a y por encima de su significación y su concreción en un estado de cosas.

Y bien: ¿cómo llega el pensamiento a la cuarta dimensión de la proposición, a ese estrato ideal que es el del sentido como acontecimiento puro? Por medio de la analogía y la inferencia, en una especie de razonamiento que es también el de la metalepsis, entendida ahora como una metáfora en cadena capaz de llevar las semejanzas demasiado lejos, como un silogismo prolongado *ad infinitum*. Fue gracias a la construcción de una serie de analogías e inferencias cada vez más complejas entre los símbolos de los *Principia Mathematica* de Russell y un tipo especial de código desarrollado por él mismo, que Kurt Gödel pudo llegar a la formulación de ese objeto imposible y paradójico que es su teorema.⁸ Lo que el matemático austriaco demostró con ello es que, a cierto nivel el del pensamiento y la abstracción ya no se trata de la significación sino exclusivamente del sentido. Y es que, si desde el punto de vista de la significación el teorema de Gödel es un absurdo porque carece de demostración, desde el punto de vista del sentido no podría

⁷ DELEUZE, 105.

⁸ Es Douglas Hofstadter quien nos ha hecho ver que el descubrimiento de Gödel tiene que ver menos con las matemáticas que con la naturaleza de la creatividad y los mecanismos del pensamiento humano. A su manera, Gödel también es un descubridor del sentido y Hofstadter ha sabido plantear a partir de su teorema una teoría del sentido que guarda muchas similitudes con la de Deleuze. Douglas R. HOFSTADTER, *Yo soy un extraño bucle*, trad. de Luis Enrique de JUAN VIDALES. Barcelona: Tusquets, 2007. (Metatemas, 100).

haberse concretado sino como paradoja, esto es, como la auténtica “Pasión del pensamiento”.⁹

Final

En el momento en que redacto las líneas finales de esta investigación, la metalepsis continúa siendo un tema inconcluso para la teoría narrativa. El especial interés que el tópico ha despertado en años recientes obedece no sólo a una necesidad de ciertos teóricos de profundizar en un concepto que no llegó a ser definido de una manera exhaustiva por Genette, sino también a la frecuencia con que el recurso suele aparecer en numerosas obras de la posmodernidad. Uno llega a tener la impresión de que la manera muy particular en que cada obra posmoderna llega a apropiarse de la metalepsis es suficiente para exigir a la teoría una revisión y reformulación de sus presupuestos. Tomando esto en cuenta, he preferido limitar mi trabajo a unos cuantos ejemplos puntuales a fin de poder enfocar mi atención al esclarecimiento de algunas de las problemáticas centrales planteadas por la reflexión teórica sobre la metalepsis narrativa. Como habrá podido observarse, mi investigación está lejos de ser exhaustiva y el modelo de análisis que he elaborado todavía debe probar su efectividad fuera del corpus que aquí he propuesto.

He procurado una aproximación a la metalepsis que fuera capaz de dar cuenta de la complejidad de su naturaleza y, en consecuencia, de lo difícil que resulta agotar su sentido. Es por esta razón que he intentado no ceñirme a una definición en particular. Tanto si se la ve como un recurso de objeción, un tropo temporal, un atajo, un método de razonamiento o una transgresión de niveles narrativos, la metalepsis pone de manifiesto cuestiones concernientes a los mecanismos de nuestro pensamiento y a la manera en que elaboramos y

⁹ DELEUZE, 105.

producimos significados. Lo que ciertos procedimientos vinculados con el pensamiento lógico, matemático, científico y lingüístico del siglo XX nos sugieren es que las metalepsis no son un simple divertimento intelectual o un mero juego de la imaginación, sino un auténtico principio de organización discursiva, del cual aún no hemos terminado de evaluar su importancia ni sus implicaciones teóricas y epistemológicas. Gracias a la relación muy particular que una metalepsis llega a establecer entre dos entidades no relacionadas directamente puede surgir un significado donde no lo esperábamos. De ahí que la metalepsis afirme un cierto tipo de creatividad y, a mi juicio, una concepción muy especial del sentido.

Éste es el punto de vista que he querido privilegiar a lo largo de este trabajo. Por esta razón, he considerado necesario emprender en el último apartado una exploración de las relaciones existentes entre metalepsis y paradoja. Es precisamente el concepto de lo paradójico el que nos puede aproximar a una comprensión más amplia de la metalepsis desde el punto de vista de sus implicaciones lógicas, históricas, estéticas y filosóficas, así como a una idea más clara en torno a las relaciones que ella establece con el sentido. ¿No es, acaso, mediante inferencias o asociaciones metalépticas cada vez más elaboradas que nuestro pensamiento llega a producir lo nuevo y lo diferente? Se trata apenas de una intuición que más adelante puede ser objeto de un desarrollo más extenso y mejor argumentado.

Privilegiar estas aristas de la metalepsis me ha obligado a soslayar otros aspectos no menos importantes que aún son objeto de debate entre los críticos y que están a la espera de una mayor profundización. Tal es el caso, por ejemplo, de los rasgos formales que tienden a favorecer la proliferación de niveles narrativos y, en consecuencia, la realización de una metalepsis en el interior de un relato de ficción. En un artículo todavía poco conocido y

relativamente reciente, David Herman ha señalado que, por lo menos en lo que respecta a una novela como *En nadar dos pájaros*, de Flann O'Brien, la repetición de ciertas palabras y la mezcla de registros son dos factores que juegan un rol fundamental. De hecho, Herman va un poco más lejos todavía al afirmar que la descripción de tales marcadores textuales podría dar la pauta para la caracterización de una estilística posmoderna.¹⁰

Como lo demuestran muchas de las contribuciones recientes sobre el tema, no hemos dicho todavía la última palabra sobre las metalepsis. Su recurrencia en diferentes disciplinas y prácticas posmodernas, por remitirnos sólo a nuestro presente, debería bastar para convencernos de que ella no es solamente una figura retórica ni una estrategia de representación. Se trata de un fenómeno cuyo estatuto categorial es más amplio, y toda nuestra tarea está en averiguar si ese estatuto alcanza a ser explicado completamente por la paradoja o si, por el contrario, conlleva algo en esencia distinto pero, de igual modo que lo paradójico, susceptible de atravesar “los discursos y opera[r] en las acciones, las experiencias y el devenir de procesos históricos”¹¹

¹⁰ David HERMAN, “Toward a formal description of narrative metalepsis”, *Journal of Literary Semantics* 26, 1997, pp. 132-152.

¹¹ Ana CAMBLONG, “Umbrales paradójicos”, *Tópicos del seminario*, núm. 34. (En prensa).

BIBLIOHEMEROGRAFÍA GENERAL Y FUENTES EN OTROS SOPORTES

- ACHUGAR, Hugo “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, Hugo VERANI, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Equilibrista, 1996.
- _____, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- ALLEMANN, Beda, “De l’ironie en tant que principe littéraire”, *Poétique* 36, 1978, pp. 385-398.
- ALLEN, Woody, “El experimento del profesor Kugelmass”, *Perfiles*. Barcelona: Tusquets, 2001, pp. 55-72. (Fábula, 171).
- _____, dir. *Midnight in Paris*. Gravier/ Mediapro/ Televisió de Catalunya/ Versátil Cinema, 2011. Filme.
- ANÓNIMO, *Retórica a Herenio*, trad. de Bulmaro REYES CORIA. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorum Mexicana).
- ARISTÓFANES, *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, ed. de Francisco RODRÍGUEZ ANDRADOS. Madrid: Cátedra, 2006. (Letras Universales).
- ARISTÓTELES, *Retórica*, trad. de Quintín RACIONERO. Madrid: Gredos, 1994.
- AXER, Anna, “La dimensión retórica como forma de pensar el texto”, BERISTÁIN, Helena y RAMÍREZ VIDAL, Gerardo, eds., *Los ejes de la retórica*. México: UNAM/IIF, 2005. (Bitácora de Retórica, 20).
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BALZAC, Honoré de, *Le Député d’Arcis*. Paris: Gallimard, 1981. (Pléiade, VIII).
- BANSKY, *Agency job*, 2009. Bristol Museum & Art Gallery. [<http://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum/>], (6 de diciembre de 2013).
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. edición. México: Porrúa, 2001.
- BARRIE, James Matthew, *Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up*, [<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300081h.html>], (10 de febrero de 2013).
- BARTH, John, *Textos sobre el posmodernismo*. León: Universidad de León, 2000.
- BARTHES, Roland, “El efecto de realidad”, *Lo verosímil*, trad. de Beatriz DORRIOTS. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101. (Comunicaciones.)
- _____, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, trad. de Beatriz DORRIOTS. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BEHLER, Ernst, “Techniques of irony in light of the romantic theory”, *The Rice University Studies*, vol. 57, núm. 4, 1972, pp. 1-19.
- BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. de J. F. YVARS y Vicente JARQUE. Barcelona: Península, 1988.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.
- BIEMEL, Walter, “La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán”, *Convivium*, Revista de Filosofía de la Universidad de Barcelona, núm. 13-14, 1964, pp. 29-48.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, “Métalepse et image de soi de l’auteur dans le récit de fiction”, *Argumentation & analyse du discours*, núm. 3, 2009, pp. 2-15.

- BONHOMME, “Un trope temporel méconnu : la métalepse”, *Le Français moderne*, núm. 55, pp. 84-104.
- BORGES, Jorge Luis, *Antología de cuentos*. México: Gallimard/Promexa, 1982.
- _____, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2001.
- BYRNE, John, “Battlecry”, *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 43. Nueva York: Marvel Comics, 1992.
- _____, “My guest star,... my enemy!”. *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 3. Nueva York: Marvel Comics, 1989.
- _____, “Plastic snow and mistletoe”, *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 36. Nueva York: Marvel Comics, 1992.
- _____, “The big bub out”, *The Sensational She-Hulk*, vol. 2, núm. 37. Nueva York: Marvel Comics, 1992.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, 3a. edición. Madrid: Cátedra, 1999. (Signo e imagen, 16).
- CAMBLONG, Ana, “Umbrales paradójicos”, *Tópicos del seminario*, núm. 34. (En prensa).
- CASAS RIGAL, Juan, “Cinco conceptos retóricos oscuros en las gramáticas de Antonio de Nebrija”, ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, CASAS RIGALL, Juan y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, eds., *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela: Universidad, 2001.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De la invención retórica*, 2a. edición, trad. de Bulmaro REYES CORIA. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).
- _____, *Sobre el orador*, trad. de José Javier ISO. Madrid: Gredos, 2002. (Biblioteca Clásica Gredos, 300).
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la Fiction*. Paris : Seuil, 2001 (Poétique).
- _____, “Métalepse et Mise en abyme”, PIER, John y SCHAEFFER Jean-Marie, eds., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. pp. 121-130. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).
- CORTÁZAR, Julio, “Continuidad de los parques”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, p. 393-394.
- _____, “La noche boca arriba”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, pp. 505-512.
- _____, “La señorita Cora”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, pp. 582-602.
- _____, “Orientación de los gatos”, *Obras completas I. Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 2003, pp. 881-884.
- _____, “Teoría del cangrejo”, LAURO ZAVALA, *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM, 1998. (El Estudio.)
- CUMMINGS, Brian, “Metalepsis: the boundaries of metaphor”, ADAMSON, Sylvia, ALEXANDER, Gavin y ETTENHUBER, Katrin, eds., *Renaissance Figures of Speech*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, trad. de Ramón BUENAVENTURA. Madrid: Visor, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, trad. de Miguel MOREY y Víctor MOLINA. Barcelona: Paidós, 2005. (Surcos, 10).

- DE MAN, Paul, "El concepto de ironía", *La ideología estética*, trad. de Manuel ASENSI y Mabel RICHARD. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 231-260.
- DE SEVILLA, Isidoro, *Etimologías I*, trad. de José OROZ RETA y Manuel A. MARCOS CASQUERO. Madrid: Católica, 1982. (Biblioteca de Autores Cristianos).
- DÉRUELLE, Aude, "Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac", *Poétique*, 119, 1999, pp. 17-25.
- DIDEROT, Denis, *De la poesía dramática*, trad. de Francisco LAFARGA. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009. (Literatura dramática, 77).
- _____, *Jacques el fatalista*, trad. de Félix DE AZÚA. Madrid: Santillana, 2008.
- DOLEŽEL, Lubomir, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, trad. de Félix RODRÍGUEZ. Madrid: Arco, 1999. (Perspectivas).
- DONOSO, José, *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978. (Biblioteca Breve, 439).
- _____, *El obsceno pájaro de la noche*, 7a. ed. Barcelona: Planeta, 1998. (Clásicos contemporáneos internacionales, IX).
- DORRA, Raúl, "El lenguaje: problemas de la forma y el sentido. (La metáfora, la sinécdoque y la metonimia)", *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1989.
- DUMARSAIS, César, *Traite des Tropes*. Paris: Nouveau Commerce, 1977.
- EMAR, Juan, *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996. (Escritores de Chile, VIII).
- EVANS, Bruce A., dir. *Kuffs*. Raynold Gideon, 1992. Filme.
- ESCHER, Maurits Cornelis, *Der Zauberspiegel*, 1946. Litografía. [<http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/magic-mirror/>], (05 de enero de 2013).
- _____, *Zeichnende Hände*, 1948. Litografía. [<http://www.mcescher.com/gallery/mathematical/drawing-hands/>], (05 de junio de 2013).
- FEDERMAN Raymond (ed.), *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, 2a. ed., Chicago: Swallow Press, 1981.
- FERNÁNDEZ GARRIDO, Regla, *Hermógenes de Tarso. Sobre los estados de causa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010. (Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, 12).
- FILINICH, María Isabel, "La procedencia incierta de la voz (a propósito de 'Las babas del diablo', de Julio Cortázar)". *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica*, núm. 19, 2010, pp. 255-272.
- FIRCHOW, Peter, pról., "Introduction", *Lucinda and the Fragments*, por Friedrich SCHLEGEL, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, p. 28.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, trad. de Carmen MARTÍN GAITÉ, 6a. ed. Barcelona: Tusquets, 2003.
- FLUDERNIK, Monika, "Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode", *Style* 37, 4, Invierno, 2003.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- FORSTER, Marc, dir. *Stranger than fiction*. Columbia Pictures, 2006. Filme.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, trad. de Alberto GONZÁLEZ TROYANO. México: Tusquets, 2009. (Fábula, 126).
- FREARS, Stephen, dir. *High Fidelity*. Touchstone Pictures, 2000. Filme.

- FRUDAKIS, Zenos, *Freedom*, 2001. Escultura en bronce. Glaxo Smith Kline World Headquarters, 16th and Vine Streets, Philadelphia, PA. [<http://zenosfrudakis.com/sculptures/public/Freedom.html#vision>], (29 de septiembre de 2014).
- GASS, William H., *Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano. Madrid: Lumen, 1989. (Palabra Crítica, 10).
- _____, “La retórica restringida”, en *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz DORRIOTS. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 203-222.
- _____, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. de Luciano PADILLA LÓPEZ. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____, *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998. (Crítica y Estudios Literarios).
- GILLIAM, Terry, y JONES, Terry, dir. *Monty Python and the Holy Grail*. EMI Films, 1975. Filme.
- GILLIAM, Terry, dir. *12 Monkeys*. Atlas Entertainment, 1995. Filme.
- GLANTZ, Margo “Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno: la utopía del robo”, *Escritos*, vol. 15, núm. 29, enero-junio, 2007, pp. 73-93.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*. Móstoles: Akal, 2007.
- GRABE, Nina, LANG, Sabine y MEYER-MINNEMANN, Klaus, eds., *La narración paradójica: “normas narrativas” y el principio de “transgresión”*. Madrid: Iberoamericana Vervuet, 2006.
- GREIMAS, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. de Alfredo DE LA FUENTE. Madrid: Gredos, 1979. (Biblioteca Románica Hispánica, 27).
- GRUPO μ , *Rhétorique générale*. Paris: Seuil. (Points, 146).
- HADATTY, Yanna, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuet, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética*, trad. de Raúl GABÁS. Barcelona: 62, 1989.
- _____, *Lecciones sobre la historia de la filosofía II*, trad. de Wenceslao ROCES. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- HERMAN, David, “Toward a formal description of narrative metalepsis”, *Journal of Literary Semantics* 26, 1997, pp. 132-152.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, trad. de Mario Arnaldo USABIAGA BANDIZZI y Alejandro LÓPEZ ROUSSEAU. Barcelona: Tusquets, 2007. (Fábula, 269).
- _____, *Yo soy un extraño bucle*, trad. de Luis Enrique de JUAN VIDALES. Barcelona: Tusquets, 2007. (Metatemas, 100).
- HOLLANDER, John, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*. California: University of California Press, 1981.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfried Laurier University Press, 1980, p. 31.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis PARDO TORÍO. Barcelona: Paidós, 1991. (Paidós Studio, 83).
- JITRIK, Noé “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, *Obras completas*, por Pablo PALACIO, ed. crítica coordinada por Wilfrido H. CORRAL. Madrid/

- Barcelona/ La Habana/ Lisboa/ París/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José: ALLCA, 2000. (Archivos, 41).
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro RIBAS. Madrid: Taurus, 2005. (Pensamiento).
- KELLMAN, Steven G., “The fiction of Self-Begetting”, *Modern Language Notes*, XCI, 6, 1976, p. 1245.
- KIERKEGAARD, Soren, *Escritos de los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, trad. de Darío GONZÁLEZ y Begonya SAEZ TAJAFUERCE. Madrid: Trotta, 2000.
- KLIMEK, Sonja, *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der Phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis, 2010.
- KLINKENBERG, Jean Marie, *El sentido retórico. Ensayos de semántica literaria*, trad. de Matilde E. NAVARRO MARTÍNEZ. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1992.
- KUKKONEN, Karin y KLIMEK, Sonja, eds., *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2011. (Narratologia, 28).
- LANG, Sabine, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, Nina GRABE, Sabine LANG y Klaus MEYER-MINNEMANN, eds., *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 21-47.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria II*, trad. de José PÉREZ RIESGO. Madrid: Gredos, 1967.
- LEAVIS, F. R., *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. New York: George W. Stewart, 1950.
- LEONCAVALLO, Ruggero, *Pagliacci*. Teresa Stratas, Plácido Domingo, Juan Pons, Alberto Rinaldi y Florindo Andreolli dirigidos por Georges Prêtre. Coro y orquesta del Teatro alla Scala de Milán dirigidos por Franco Zeffirelli. DEUTSCHE GRAMMOPHON, 2005. DVD.
- LINIERS, Ricardo Siri, *Macanudo*.
[<https://www.facebook.com/porliniers/photos/a.10150980437127417.447027.27029842416/10152175564437417/?type=1&theater>], (22 de febrero de 2014).
- LUTAS, Liviu, “Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau”, *Moderna Språk*, vol. 103, núm. 2, 2009. [<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/issue/view/43>], (07 de octubre de 2010).
- _____, “Paradoja y metalepsis narrativa: el ejemplo del cuento “El otro”, por Jorge Luis Borges”, *Tópicos del seminario*, núm. 34. (En prensa)
- LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad explicada a los niños*, trad. de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1987.
- MALINA, Debra, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Ohio: The Ohio State University, 2002.
- MANZONI, Celina, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- MARGANTIN, Laurent “Le Witz et l’ironie selon Friedrich Schlegel”, *Oeuvres ouvertes*. [<http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article1706>], (7 de mayo de 2014).
- MARTÍNEZ, José María, “Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista”, *Hispanic Review* 4, 2003, pp. 401-422.

- MARTÍNEZ-FALERO, Luis, “La teoría de la *inventio* en Antonio Lluís”, *Rhetorica. A Journal of The History of Rhetoric*, vol. XIX, núm. 4, otoño 2001, pp. 379-402.
- MATA, Óscar, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. (Al Siglo XIX. Ida y regreso).
- MCEVOY, Sebastian T., “Le Systeme des états de cause”, *Poétique* 74, abril 1988, pp. 183-209.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*. London/ New York: Routledge, 1987.
- MELLOR, Anne K., *English Romantic Irony*. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1980.
- _____, “On romantic Irony, Symbolism and Allegory”, *Criticism* 21, 1979, pp. 217-229.
- MEYER-MINNEBANN, Klaus, “Un procédé narratif qui ‘produit un effet de bizarrerie’: la métalepse littéraire”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 133-150. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).
- MUECKE, D.C. *Irony and the Ironic*. New York/London: Methuen, 1970. (The Critical Idiom, 13).
- NAVAS RUIZ, Ricardo “El modo irónico y la literatura romántica española”, Luis Felipe DÍAZ LARIOS y Enrique MIRALLES, coord., *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998, pp. 223-238.
- NELLES, William, *Frameworks. Narrative Levels & Embedded Narrative*. New York: Peter Lang, 1997.
- NERVO, Amado. *El donador de almas*. México: Libro-Mex, 1955. (Biblioteca Mínima Mexicana, 20).
- _____, “La ironía sentimental”, *Obras completas II*. Madrid: Aguilar, 1972.
- NIEMEYER, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2004. (Nexos y diferencias, 11).
- NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre retórica*, trad. de Luis Enrique de SANTIAGO GUERVÓS. Madrid: Trotta, 2000.
- NOOTEBOOM, Cees, “Hopper, Vermeer y los enigmas de la luz”, *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*, 2a. ed. Barcelona: Mondadori, pp. 15-23.
- OLIVIO JIMÉNEZ José, “Introducción”, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1985.
- OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*. México: Porrúa, 1992. (“Sepan cuantos...”).
- _____, “Meditación del marco”, *Obras completas II*, 6a. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1963, pp. 307-313.
- PALACIO, Pablo, Débora, VERANI, Hugo, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Equilibrista, 1996, pp. 301-340.
- PARDO JIMÉNEZ, Pedro, “Pour une approche fonctionnelle de la métalepse”, *Poétique*, 170, 2012, pp. 163-176.

- PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, 26a. ed. México: Porrúa, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 1984.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “La multiplicidad del sujeto: construcción y disolución de la identidad narrativa”, en *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas /Universidad Nacional Autónoma de México/Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp.99-116. (Pública crítica, 1).
- _____, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- _____, “Narración metafórica”, BERISTÁIN, Helena y RAMÍREZ VIDAL, Gerardo, eds., *Los ejes de la retórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005. (Bitácora de Retórica, 20).
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, trad. de Rosa CHACEL. México: UNAM, 2011.
- POLLMAN, Leo, “La nueva novela hispanoamericana. Un balance definitorio”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 34, noviembre, 1989, pp. 77-93.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*. Paris: Gallimard, 1954. (Pléiade).
- PURCELL, William M. “*Transsumptio*: A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century”, *Rhetorica. A Journal of The History of Rhetoric*, vol. V, núm. 4, otoño 1987, pp. 369-410.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina, “José Donoso: del ensimismamiento a la develación”, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco, 2009, pp. 247-291. (Perspectivas).
- _____, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX. Las prácticas novelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco, 2009. (Perspectivas).
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución oratoria*, trad. de Ignacio RODRÍGUEZ y Pedro SANDIER. México: CONACULTA, 1999. (Cien del Mundo).
- _____, *Sobre la enseñanza de la oratoria. Libros I-III*, trad. de Carlos GERHARD HORTET. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).
- _____, *Sobre la formación del orador. Doce libros*, III, VIII, 37-39, trad. de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Universidad Pontificia, 1996.
- RAGA ROSALENY, Vicente, “Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna”, *Thémata. Revista de filosofía*, 39, 2007, pp. 491-497.
- _____, “Schlegel y los enemigos de la ironía romántica”, *Anales del seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 24, 2007, pp. 155-170.
- RALL, Dieter y PACHECO, María Josefina, pról., “Introducción”, *Lucinda*, por Friedrich SCHLEGEL, México: Siglo XXI, 2007.
- RICHARDSON, Brian, “Narrative Poetics and Post-modern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame”, *Narrative*, 8, 2000, pp. 23-42.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I*, 5a. ed., trad. de Agustín NEIRA. México: Siglo XXI, 2004.
- ROUSSIN, Philippe, “Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit”, PIER, John y SCHAEFFER, Jean-Marie eds., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. (Recherches d'histoire et de sciences sociales, 108).

- RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir, “La nueva novela latinoamericana”, en Carlos H. MAGIS, coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970, pp. 47-63.
- ROQUE, Georges, “Sous le signe de Magritte”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 263-276 (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).
- ROSADO, Juan Antonio “El pensamiento social en *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno”, *Literatura Mexicana*, vol. 6, núm. 1, 1995, pp. 45-55
- RUIZ YAMUZA, Emilia, “La metalepsis en el Perí ton Stáseon de Hermógenes de Tarso”, *Habis*, núm. 29, 1998, p. 201-210.
- RULFO, Juan, “El hombre”, *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Barcelona: RBA, 1993 pp. 129-136. (Narrativa actual, 6).
- RYAN, Marie-Laure, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, trad. de María FERNÁNDEZ SOTO. Barcelona: Paidós, 2004. (Comunicación, 154).
- _____, “Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 201-223. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).
- _____, “Narration in Various Media”, Peter Hünne *et al.*, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>], (20 de septiembre de 2015)
- _____, “Possible Worlds”, Peter HÜNNE *et al.*, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>], (7 de julio de 2013).
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl GABÁS PALLÁS. Madrid: Tusquets, 2009. (Tiempo de memoria, 75).
- SALVAN, Geneviève, “Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse”, *Langue française*, vol. 4, núm. 160, 2008, pp. 73-87.
- SCHLICKERS, Sabine, “Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalépse dans les littératures espagnole et française”, John PIER y Jean-Marie SCHAEFFER, eds. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 151-166. (Recherches d’histoire et de sciences sociales, 108).
- SCHLEGEL, Friedrich, *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota, 1971.
- _____, *Poesía y filosofía*, trad. Diego SÁNCHEZ MECA y Anabel RÁBADE OBRADÓ. Madrid: Alianza, 1994.
- SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, trad. de Dolores MASCARELL. Madrid: Cátedra, 2003. (Crítica y estudios literarios).
- SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night’s Dream*. Cambridge: Cambridge University, 2003.
- SIFAKIS, G. M., *Parabasis and Animal Choruses*. London: The Atholone Press/ University of London, 1971.
- SOFTLEY, Iain, dir. *Inkheart*. International Film/ Blackbird Dritte, 2008. Filme.
- SPARK, Muriel, *The Comforters*. London: Penguin, 1957, p. 42. Traducción y cursivas mías.

- SPIRES, Robert, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Kentucky: Lexington, 1984.
- STEFANESCU, Maria, "World construction and meaning production in the 'impossible worlds' of literature", *Journal of Literary Semantics*, vol. 37, tomo 1, pp. 23-31.
- STERNE, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de José Antonio LÓPEZ DE LETONA. Madrid: Cátedra, 1992. (Letras Universales, 16).
- VERANI, Hugo J., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Equilibrista, 1996.
- VERMEER, Johannes, *Girl Interrupted at her Music*, 1658-1659. Óleo sobre lienzo, Colección Frick, Nueva York. [<http://collections.frick.org/media/view/Objects/273/3381?t:state:flow=dd449ae9-6059-4050-be30-6b1369f3c15c>], (07 de junio de 2014).
- WAGNER, Frank, "Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative", *Poétique* 130, 2002, pp. 235-253.
- WATERSON, Bill, *Calvin y Hobbes. En todas partes hay tesoros*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: New Accents, 1984.
- WILLIS, Louis-Paul, "Vers un 'Nouveau Hollywood'? Considérations sur la métalepse dans le cinéma populaire contemporain", *Kinephanos*, vol. 2, núm. 1, marzo 2011, pp. 67-88.
- WOLF, Werner, "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts", Jan Christoph MEISTER, ed., *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005, pp. 83-107.
- _____, "The Relevance of 'Mediality' and 'Intermediality' to Academic Studies of English Literature", M. HEUSSER *et al.*, eds. *Mediality / Intermediality*. Göttingen: Narr, 2008, pp. 15-43.