



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“A SATIRIC FRAME OF MIND”:

LOS LIBROS DE *ALICE* Y *RAYUELA* COMO SÁTIRAS MENIPEAS

TESIS QUE PARA OPTAR

POR EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS

(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

AYARITH ALTAMIRANO TODA

ASESORA: DRA. NAIR ANAYA FERREIRA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CUIDAD UNIVERSITARIA, CD. DE MÉXICO, JUNIO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Para Jaime,
Mi compañero de vida
y la fuerza de mi corazón.*

Quiero expresar mi profundo agradecimiento para:

la Dra. Nair Anaya Ferreira por su paciencia, orientación y apoyo en todo momento, desde mi ingreso al posgrado hasta la culminación de esta tesis.

mi esposo y mejor amigo, quien no ha perdido la fe en mí a pesar del tiempo y las adversidades.

Chie Orozco Toda † , por ser siempre mi ejemplo a seguir.

*Mi familia,
mis padres por ser siempre un motor que me impulsa a ser mejor;
mis suegros por brindarme siempre su optimismo y apoyo;
mis hermanos, cuñadas y concuños que me han acompañado en todos los momentos importantes.*

la familia Matamoros Jiménez por ser, en todos sentidos, una guía invaluable para Jaime y para mí.

la familia Murillo Jiménez y Jiménez Vega, en quienes he encontrado apoyo incondicional.

Mis amigos por siempre tener una palabra de aliento y una sonrisa, pero en especial a Brenda Álvarez, Paola López T. y Luis Ángel Bejarano por prestarme sus ojos y brindarme sus consejos.

Los miembros docentes del Posgrado en Letras de la máxima casa de estudios, por brindarme apasionadamente sus enseñanzas y conocimientos, y sin los cuales no hubiera podido realizar este trabajo.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 5 |
| Capítulo 1. Carroll y Cortázar, redefiniendo un género..... | 16 |
| 1.1. Redefiniendo la sátira menipea..... | 19 |
| 1.2. Figura y fondo: un proceso de comunicación dialógica..... | 22 |
| Capítulo 2. La intención y construcción de la sátira en Carroll y Cortázar... | 28 |
| 2.1. El <i>mythos</i> de la sátira. De lo fantástico a lo moral..... | 29 |
| 2.2. De Luciano a Cervantes..... | 43 |
| Capítulo 3. Estructura y retórica en los libros de <i>Alice</i> y <i>Rayuela</i> | 54 |
| 3.2. Los elementos estructurales..... | 56 |
| 3.3. Los elementos retóricos | |
| 3.3.1 El problema de la ironía | 66 |
| 3.3.2 Sátira, parodia e ironía..... | 80 |
| 3.3.3. El caso de Humpty Dumpty y Morelli..... | 86 |
| Conclusiones..... | 98 |
| Bibliografía..... | 104 |

INTRODUCCIÓN

Tanto *Alice Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll como *Rayuela* de Julio Cortázar son obras conocidas y apreciadas por eruditos, expertos y aficionados. En la última década estas obras han sido revaloradas. Las primeras gracias a las incursiones fílmicas de Hollywood, con sus aciertos y sus desaciertos, y ambas debido a las conmemoraciones de sus publicaciones; el 150 aniversario en 2014 del primer libro de *Alice* y el quincuagésimo de *Rayuela* en 2015. Estas obras, además, poseen una cualidad que las distingue del resto: renovarse a sí mismas con cada lectura. Al respecto de lo anterior, Harold Bloom comenta que,

whatever the process is of renewing one's experience of *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass*, and *The Hunting of the Snark*, the sensation is neither that of rereading nor of reading as though for the first time. (1)

Un fenómeno similar sucede con *Rayuela* ya que, al sustituir

la linealidad sucesiva de la novela tradicional por la discontinuidad del fragmento, como escritura que genera su propia significación textual, Cortázar nos ofrece su creación y a la vez el proceso de leer la de-construcción crítica de la obra creada. (Gertel, 257)

Esta peculiaridad tiene como consecuencia que clasificar las obras en un género parezca una tarea que va de lo simplista a lo contradictorio. Como menciona Nina Demurova “the problem of the genre of the Alices is, in fact, the major problem of Carroll's poetics” (155). Es oportuno señalar que también es uno de los problemas principales para la poética de *Rayuela*. Lo anterior puede observarse en los géneros dentro de los que han clasificado a las obras que se analizan en esta tesis.

Cuento de hadas, libro infantil o fantasía son algunas de las etiquetas con las que han catalogado a los libros de Carroll. Nina Demurova en su ensayo “Toward a Definition of Alice's Genre: The Folktale and Fairy-Tale Connections” lo señala

claramente: “we all agree that the two *Alice* books are literary fairy tales” (155). Esta relación entre la obra de Carroll y los cuentos de hadas se ha mantenido vigente gracias a algunos de los elementos que están presentes en los libros de *Alice*, como aquellos de corte fantástico, es decir, “image(s) of something that doesn’t exist” (Prickett, 24). No obstante, esta clasificación abarca sólo ámbitos superficiales y deja de lado la complejidad estructural y crítica que se encuentran en *Alice Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*.

Por un lado, *Rayuela* ha sido etiquetada contradictoriamente como novela y como antinovela. La primera clasificación, como menciona Ana María Barrenechea, responde a la necesidad de una “forma de manifestación genérica” (556). De cierto modo, *Rayuela* es una novela, en el sentido estricto de la palabra, cuando se lee de la forma tradicional y omitimos los “Capítulos prescindibles”. Por otro lado, de acuerdo a Dulce Ma. González, Gennette define la antinovela como un género que “tiene como principal operador de la hipertextualidad al delirio, aunque hay otros como la mistificación exterior, la imitación consciente y casi lúdica y el pastiche o la imitación satírica del lenguaje de ídolos” (89). Es fácil identificar estas características en *Rayuela*, pues como señala Fernando Alegría, Cortázar

se rebela fundamentalmente contra dos cosas: primero, contra la forma de narrar que corresponde a una falsa concepción de la realidad (esa forma que Cortázar llama “Rollo Chino”); y segundo, contra una lenguaje que masticado y rumiado hasta la excrecencia termina por desvirtuar la expresión literaria. Cortázar propone una novela *abierta*, hecha de fragmentos que, en su simultaneidad, darán una imagen auténtica de la realidad. La ironía de este planteamiento, lo que transforma a *Rayuela* en la negación de su afirmación, es decir, está en el hecho de que el autor del planteamiento no es Cortázar sino un personaje, Morelli, a quien se somete a un despiadado excrutinio crítico. (245)¹

¹ Todas las cursivas son del original a menos que se indique lo contrario.

De modo que el autor argentino parece haber escrito una obra que es tanto una novela como una antinovela y, aunque pareciera contradictorio, ambos géneros conviven y se nutren entre sí, por lo que no es ni uno ni otro, sino ambos.

Rayuela y los libros de *Alice* contienen elementos estructurales, temáticos y retóricos en común: los juegos de palabras, el uso de parodias, una construcción dislocada que se opone a una narrativa lógica y convencional, el uso de la fantasía y la aventura para desafiar posturas e ideas filosóficas, y la mezcla de géneros y discursos. Esto, a mi parecer, los posiciona dentro de un género que existe desde hace siglos, la sátira menipea. No obstante, el resultado de la fusión de elementos mencionados ha hecho que clasificar ambas obras dentro de un género pase a segundo plano, ya que se estudian más los recursos que las conforman de forma independiente y no como partes de una totalidad.

Un ejemplo de lo anterior es el estudio realizado por Oriol Masegú “More Voluble discussion: Lewis Carroll’s *Jabberwocky* and Julio Cortazar’s gíglico in *Rayuela*”, en el cual el autor habla brevemente acerca de las menciones de la obra de Carroll en la de Cortázar y elabora un análisis comparativo entre el gíglico y el *nonsense*. Ambos lenguajes fueron inventados por Cortázar y Carroll, respectivamente, y los utilizan en sus obras. Si bien es sabido el aprecio que el autor argentino tenía por la obra del diácono inglés, Masegú acierta al intuir que el *nonsense* de Carroll es el predecesor del gíglico de la Maga y Oliveira en *Rayuela*; no obstante, su artículo no profundiza más en la relación estructural o retórica que estos dos lenguajes tienen con respecto a la construcción de las obras a las que pertenecen.

Estudios como el anterior imponen un límite a los textos, lo que ocasiona que se estudien los recursos innovadores por separado, pero no al género al que las obras y tales recursos pertenecen, es decir, la sátira menipea. Por lo anterior, considero que un

análisis más profundo y exhaustivo tanto de los recursos literarios como del uso particular de estos por parte de los autores, será un aporte a la crítica de ambos, ya que, además de la relación entre los lenguajes creados por Carroll y Cortázar, advierto en estas obras puntos de encuentro que son dignos de ser estudiados. Principalmente, la presencia de características que pertenecen al género de la sátira menipea.

Es oportuno mencionar que los libros de *Alice* y *Rayuela* son utilizados como ejemplos de la menipea por autores como Northrop Frye y Charles A. Knight, respectivamente. Además, existen algunos artículos aislados sobre el tema; sin embargo, no se ha hecho un estudio comparativo sobre las características del género que están presentes en ambas obras. Frye menciona en su libro *Anatomy of Criticism* (1957) que la sátira menipea “deals less with people as such than with mental attitudes” (309) y, en efecto, tanto *Rayuela* como los libros de Carroll muestran una profunda preocupación por el pensamiento de sus personajes en contraposición del mundo que los rodea. La reflexión y el cuestionamiento de Alicia y Oliveira surgen en ellos mismos a través de la conversación e interacción con la “realidad” en la que se encuentran. Con base en el análisis que realiza Frye, se pueden clasificar ambas obras como sátiras. Ambas están compuestas por las seis fases enlistadas por el autor. La diferencia, como se estudiará más adelante, parece residir, como el mismo Frye menciona, en la flexibilidad del *mythos* de la sátira que oscila entre lo fantástico y lo moral. Frye señala que “the Alice books are perfect Mennipean satires” (Frye, 310) y, a partir de lo enunciado por el teórico canadiense, es posible señalar que *Rayuela* se enfoca en el aspecto moral.

Charles Knight, por un lado, menciona a esta última en *The Literature of Satire* (2004) para ejemplificar uno de los muchos recursos de lo que él considera una sátira menipea posmoderna: la configuración laberíntica, especular y fragmentaria de la obra (230). A partir de lo anterior, considero que *Rayuela* posee otras características

estudiadas por el mismo autor que la hacen un ejemplo del género que Knight describe como sátira quijotesca. Por otro lado, aunque nunca son mencionados por el autor, considero que los libros de Alicia pertenecen a lo que él denomina sátira luciana. En este caso la diferencia que él distingue es estructural. La sátira Luciana se encuentra entre una representación y una narración, es “a satire that takes the form of a novel” (4), mientras que la sátira quijotesca refleja “the combination, even battle, of sharply identifiable satiric and novelistic elements, but consisting ultimately of satiric novels. Both embody the Menippean quality of generic mockery, and in both cases, the resultant discord disrupts the parodied form (Knight, 230).

Si bien no existe un análisis comparativo de ambos textos que los investigue bajo este parámetro genérico, existen análisis que estudian las obras de Carroll y Cortázar por separado y su relación con ciertos aspectos satíricos. En el caso de los libros de *Alice*, existe uno que aborda sus características carnavalescas. Éste consiste en un estudio comparativo de la obra de Rabelais y la obra de Carroll bajo el nombre de “Alice’s Adventures at the Carnival”. En el trabajo mencionado, su autor, Mark M. Hennelly, Jr., estudia los paralelismos que hay entre *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais y *Alice Adventures in Wonderland* así como en *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Este análisis corrobora lo mencionado por Northop Frye y, aunque no logra definir si los paralelismos son mera coincidencia o influencia directa del autor francés sobre el inglés, es de utilidad para clasificar el texto de Carroll en la presente tesis.

Por su parte, Rosa María Diez Cobos en su libro *Nueva sátira en la ficción posmodernista de las Américas* se adentra a estudiar sátira en obras como *The Public Burning* de Robert Coover, *The Floating Opera* de John Barth y *El color del verano* de

Reinaldo Arenas, entre otras. En uno de sus capítulos aborda el uso de lo que ella denomina “sátira posmoderna” en la novela *El libro de Manuel* de Cortázar. En su texto hace un recuento de diversas teorías sobre la sátira y problematiza sobre la definición y alcances de la misma; no obstante, se aleja del término “género” y se enfoca en los rasgos posmodernos que posee la sátira para demostrar sus argumentos. Estos rasgos que denomina “posmodernos” en muchos casos son recursos clásicos de la sátira menipea o de la variable “quijotesca” de la que habla Knight, aunque la autora no haga esta conexión. Sin embargo, el análisis realizado por ella, como el de Hennelly, ayuda en la confirmación de la clasificación de *Rayuela* como parte del género de la menipea.

Tomando en cuenta la falta de estudios y trabajos comparativos sobre el tema, en el siguiente estudio de las obras utilizo como base teórica los trabajos fundamentales de la crítica sobre la sátira menipea propuestos por Mijail Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957), los cuales serán contrastados con trabajos críticos recientes, a saber, *The Literature of Satire* de Charles A. Knight (2004), y *Cynic Satire* de Eric McLuhan (2015). A pesar de que los cuatro autores tienen posturas diferentes acerca de las características de la sátira menipea, existen entre ellos varios puntos de encuentro que permiten poner las obras estudiadas en esta categoría. Explorar estos puntos a partir de las diferentes teorías me permite clasificar de manera clara los libros de *Alice* y *Rayuela* como pertenecientes al género satírico, tanto en su construcción como en su lectura, pues como señala McLuhan “a Menippean satire is a device for producing a specific kind of effect on the reader. Menippean satire is an active form, not a passive one: any work that produces the effect of a Menippean satire is a Menippean satire” (xv).

El enfoque que busco plasmar en esta tesis se inclina hacia lo hermenéutico y holístico, como el utilizado en el texto de Frye y en el primer capítulo del libro de

Knight. El objetivo primordial de este trabajo es analizar las diferentes partes que componen las obras de Carroll y Cortázar como piezas de un todo, ya que la misma sátira menipea, en su construcción, lo demanda. A propósito de lo anterior, es muy importante aclarar que, para efectos de este análisis, consideraré los libros de *Alice* de Carroll como una sola obra dividida en dos. De este modo, *Alice Adventures in Wonderland* y *Through the Looking-Glass and what Alice found there* conforman una unidad que se estudiará como tal. Igualmente, el análisis de *Rayuela* comprende las tres secciones del libro: “Del lado de acá”, “Del lado de allá” y “De todos lados”, así como la lectura de los mismos indicada en el “Tablero de dirección”.

Considero que el problema de la clasificación genérica de los libros de *Alice* y *Rayuela* radica en la recepción de sus lectores, como menciona Diego Sánchez Meca:

A lo largo del proceso de lectura se produce un juego de intercambios entre las expectativas modificadas y los recuerdos transformados. No basta, pues, con una lectura frase por frase del conjunto para poder imaginarse un sentido. La obra exige ser conformada, es decir, que se le dé una forma. (12)

Así, las lecturas que se le han “dado forma” a las obras que comparo difieren dependiendo de la época en que se han estudiado y leído los textos. De ahí que en esta tesis propongo un análisis que parta de lo hermenéutico, es decir, de la relación del texto con el contexto del autor, así como el del lector, y no de la obra en sí misma, pues

si una obra es algo más que una sucesión lineal de frases; si es un proceso acumulativo y holístico, necesariamente habrá de tener una plurivocidad que dará paso a la pluralidad de las lecturas y de las interpretaciones. No se trata tan sólo de la polisemia de las palabras que se emplean, sino de la polisemia del texto como tal, que hace posible, e incluso invita a una lectura plural. Es el momento de la fusión de horizontes, del círculo hermenéutico, pero también es el momento de la interpretación en el sentido técnico de exégesis o de filología, y por tanto, es el momento de la metodología y de los procedimientos de validación de la comprensión. (Sánchez Meca, 13)

A partir de lo anterior, elaboro el análisis de las obras literarias a la par del análisis teórico. Esto se debe a que la sátira menipea es un género problemático en

cuanto a la naturaleza de sus límites y características, como señala Howard D. Weinbrot, “a gender that includes *Johnson’s Dictionary* (1755), *Portnoy’s Complaint* (1969), *Utopia* (1516) and *The Waste Land* (1922) is less baggy than bulbous” (2). Sin embargo, considero importante hacer un análisis que conjunte las bases teóricas canónicas con un nuevo enfoque, pues los géneros no son estáticos e inamovibles, sino que van cambiando y adoptando nuevas formas y recursos, como señala Bajtín:

el género (...) siempre es nuevo y viejo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género por eso el arcaísmo que permanece en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. (217)

Como se puede observar en esta tesis, el estudio y clasificación tanto de las obras que nos ocupan como del género en que las englobo me obligan a presentar los resultados de los análisis con una sólida base teórica que en un principio parece prevalecer sobre la investigación literaria. Este enfoque, necesario en un inicio, se va diluyendo a lo largo de los capítulos subsecuentes gracias a que la tesis va de lo general a lo particular y a que está estructurada de forma integral entre el sustento teórico y las citas y argumentos de las obras estudiadas.

Por lo anterior, el primer capítulo comienza con la problemática de la clasificación genérica de los libros de *Alice* y *Rayuela*. Asimismo, planteo el enfoque general sobre la sátira menipea, de modo que este capítulo no está destinado a ser sólo una revisión de los trabajos teóricos, sino que plantea un diálogo entre las posturas para delimitar los alcances y características del género. Esto lo elaboro a partir de un enfoque doble, tanto en la categorización de los libros de *Alice* y *Rayuela* como de la menipea. En primer lugar, reviso las teorías de Mijaíl Bajtín y Northrop Frye y las contrasto con teorías más recientes de Charles Knight y Eric McLuhan, ya que como menciona este último,

Cynic² satire depends for its being and essence entirely on its ability to perform as a Cynic, that is, to provoke a certain effect or range of effects. When a particular satire loses its power to administer the requisite “jolt” when this or that central ploy no longer works on a current audience has become too accustomed to the tricks or the style –then that satire is no longer Menippean. (49)

De modo que, para la sátira, es preciso tomar un enfoque distinto, centrado no sólo en la forma si no también en el fondo. En segundo lugar y aunado a lo anterior, elaboro una discusión en torno a la posición del lector en la clasificación del texto dentro del género de la menipea, ya que como menciona Linda Huntcheon, la sátira es “irrisión ridiculizante con fines reformadores” (1994: 181). Para lograr esta corrección el autor es consciente del horizonte de expectativas de los lectores de su época y elabora la menipea con base en recursos chocantes y arriesgados, que van perdiendo su rasgo de novedad y alcance correctivo con el paso del tiempo.

En el segundo capítulo comienzo con el análisis de las obras mencionadas como sátiras menipeas. Apoyándome en las teorías de Frye y Knight, me enfoco en las propuestas de la sátira como pre-género y la menipea como género. Este capítulo tiene dos funciones principales. La primera, hacer una reflexión acerca de la sátira como un texto con una finalidad específica y diferenciarla de la construcción de la menipea a partir de dicha intención, la cual Knight llama “satiric frame of mind”. En segundo lugar, gracias a la naturaleza del análisis es posible hacer un acercamiento panorámico a las tramas los libros de *Alice* y *Rayuela*, lo que sirve como base para el siguiente capítulo.

En el tercer capítulo abordo el análisis de los recursos estructurales y retóricos propios de la menipea y el uso particular de los mismos por parte de Carrol y Cortázar. Las bases teóricas en éste las tomo de los estudios de Bajtín y McLuhan, ya que son

² McLuhan denomina a la sátira menipea como sátira cínica.

ellos quienes analizan más a fondo las características estructurales específicas que utiliza la menipea. La investigación en esta sección se enfoca en los recursos retóricos que se utilizan en la mezcla de géneros y discursos, específicamente la ironía y la parodia. Para examinar de manera profunda los efectos del uso de estos recursos, así como su relación con la menipea, me baso en la obra teórica de Linda Hutcheon, *Irony's edge* y en el artículo “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. Con base en la teoría planteada por Hutcheon analizo capítulos de ambos libros de Carroll en relación a las parodias en *Alice's Adventures in Wonderland* (IX, y XI) y los capítulos de *Through the Looking –Glass and what Alice found There* en los que se aborda de manera más detallada al *nonsense*, tanto su construcción como la lógica detrás del mismo (IV). Por otra parte, en *Rayuela*, al contrario del libro de Carroll, no se encuentra una explicación de la lógica y construcción de dicho lenguaje dislocado; sin embargo, sí hay una mezcla de géneros y discursos que señalan ideas sobre el lenguaje, juegos de palabras y diversos mecanismos metalingüísticos (capítulos 34, 79, 86, 99, 109), los cuales serán analizados con respeto a la presencia y uso de la parodia y la ironía en los mismos.

Cabe aclarar que la intención de esta tesis es la de ofrecer una nueva lectura de los libros de *Alice* y *Rayuela*, bajo un espectro de criterios teóricos que permitan una comprensión más profunda de las obras como unidades de sentido y no sólo por la novedad o peculiaridad de los recursos que utilizan sus respectivos autores. De este modo, ambas obras podrán ser valoradas tanto por sus recursos como por su pertenencia y aportación al género de la sátira menipea.

CAPÍTULO 1. CARROLL Y CORTÁZAR, REDEFINIENDO UN GÉNERO

En su libro *Mennipean Satire Reconsidered*, Weinbrot señala acertadamente que “genre is a necessarily uncertain but certainly necessary construct”(4). Al parecer tanto Carroll como Cortázar eran conscientes de esto, pues ambos autores nos dejan saber el género de sus obras de manera explícita. En el caso de Carroll, lo indica en el poema incluido en el prefacio de *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* que lo que leeremos es “[a] fairy tale” (136). Por otro lado, Cortázar lo hace a través de las disertaciones de Morelli en los “Capítulos prescindibles” o “De todos lados”:

Así usar la literatura como se usa un revólver para defender la paz, cambiando un signo, tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un “mensaje” (no hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara. (560)

No obstante, tomar en cuenta lo enunciado por los autores no soluciona la discusión sobre el género de las obras, sino que lo complica, pues los libros de Carroll ponen en duda las características de los cuentos de hadas y Cortázar, al encontrar restricciones en la novela, crea un nuevo “género”. Esto arroja preguntas como ¿qué tipo de cuento de hadas son los libros de *Alice*?, ¿qué características formales o estructurales tiene una antinovela? Las respuestas a éstas se encuentran en los textos mismos; empero, no son fáciles de señalar, ya que al leer tanto los libros de *Alice* como *Rayuela* deja en su lector una sensación como la que la misma Alicia describe cuando lee el *Jabberwocky*,

“It’s very pretty,” she said when she had finished it, “but it’s *rather* hard to understand!” (You see she didn’t like to confess, even to herself, that she couldn’t make it out at all.) “Somehow it seems to fill my head with ideas –only I don’t exactly know what they are!” (Carroll, 150)

Tal vez nadie quiera confesar ni para sí mismo, como dice el narrador de *Through the Looking-Glass*, que desentrañar el sentido de ambas obras y las ideas que generan en el lector no es tarea fácil. Quizá es por ello que se les etiquete de una manera superficial y, al mismo tiempo, sigan fascinando e intrigando a lectores dentro y fuera del ámbito académico. Partiendo de lo anterior, la temática que se maneja en este capítulo es doble. Primero, comienzo con la revisión de las definiciones y límites de la menipea para, posteriormente, analizar y estudiar los libros de *Alice* y *Rayuela* y las características que permiten clasificarlos dentro del género.

La sátira menipea es difícil de definir y delimitar desde sus orígenes, pues es nombrada gracias a Menipo de Gadara de quien no sobreviven muestras de su trabajo y la dificultad se acrecienta debido a la inmensa lista de obras tan diferentes entre sí sobre las que se han elaborado estudios del género. El debate que se ha establecido sobre su definición y límites ha prevalecido gracias a que los enfoques han cambiado, con ellos el arte y la literatura, junto a las representaciones de la sátira menipea. Dentro de los diferentes estudios sobre las características que constituyen este género, los más famosos son los realizados por Mijail Bajtin en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* y *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye. En su estudio, Bajtin define el género de la sátira menipea, así como sus características, estableciendo una relación específica entre éste y la obra de Dostoievski. Por su parte, el libro de Frye ofrece un análisis teórico de los diferentes *mythoi* narrativos y géneros literarios, entre ellos la sátira como *mythos* y la sátira menipea o anatomía, como él la llama, identificándola como género.

Estos análisis han servido como base para posteriores estudios acerca de la presencia de elementos de la sátira menipea en otros autores. Sin embargo, ambos son diametralmente distintos. Bajtín al enfocarse en Dostoievski, como él mismo señala, hace un análisis intensivo del género y sus características esenciales en relación con la poética del autor de *Crimen y Castigo*. En el caso de Frye, en *The Anatomy of Criticism*, disecciona y explica cada uno de los elementos que pueden componer una obra, brindando herramientas que permiten realizar una lectura holística de una determinada obra de ficción que posea rasgos, no solo de la sátira o la anatomía, sino de los demás géneros y *mythoi* que aborda en su estudio.

Por otra parte, tenemos algunos estudios recientes sobre la sátira, que ya he mencionado, como *The Literature of Satire* de Charles Knight, publicado en 2004 y *Cynic Satire* de Eric McLuhan, en 2015. En el primero, el autor considera a la sátira como recurso retórico pre-genérico; si bien se nutre de algunas ideas ya utilizadas por los críticos anteriormente mencionados, presenta una propuesta nueva que abarca no sólo los clásicos, sino la literatura contemporánea, el teatro y la prensa escrita. Finalmente, en *Cynic Satire*, Eric McLuhan, al igual que Knight, reevalúa los límites de la menipea. La emparenta con la postura filosófica de los cínicos y, a su vez, analiza la presencia de lo que él denomina “Menippism” en el arte contemporáneo más allá de la obra escrita, en el cine, la televisión y multimedia.

Aunque, como es de esperarse, los nuevos enfoques tratan de separarse de la tradición, no pueden evitar compartir ideas con Bajtín y Frye. A pesar de que los autores de *The Anatomy of Criticism* y *Problemas de la poética de Dostoievski* buscaron definir a la sátira menipea, sus estudios han persistido como base del debate no por la rigidez de los mismos, sino por la nueva luz que arrojaron sobre el género. Como comenta John J. Burke Jr.,

Frye, by reviving the idea of Menippean satire and linking it to a distinct prose form called the anatomy, was trying to broaden the audience for literature by enabling us to read in new and different ways. Bakhtin, too, was challenging the idea that literature should be the property of the elite; he wanted the revolutionary energies so evident in Menippean satire to become a means for empowering the masses. It seems to me that we should include, not exclude, such ideas in our conception of (...) literature. (91)

1.1. Redefiniendo la sátira menipea

Entre los teóricos que he mencionado, existe una diferencia que los separa: la consideración del lector como elemento clave para la decodificación e interpretación de un texto como sátira menipea. Por una parte están Northrop Frye y Mijail Bajtín, quienes fundamentan en sus análisis recursos y características propias del género para establecerlo como tal. No obstante, son dos posturas distintas. Bajtín ofrece un análisis estructural específico, que explora profundamente los orígenes de la menipea y rastrea las influencias de ésta en la obra de Dostoievski; mientras que Frye maneja un enfoque más general, ya que brinda un sin fin de ejemplos que abarcan obras tan variadas como la *Biblia*, *Edipo Rey*, *Pamela*, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *Finnegans Wake*, entre muchas otras. Incluso hay ideas de Bajtín que contradicen a Frye, como señala Dupree en el prefacio de *Cynic Satire*:

In his essays that propose an opposition between epic and novel, he [Bakhtin] presents the latter as an open form that seems to include the Menippea in its heritage. That distinction goes against the fourfold division of prose fiction that Frye offers in this *Anatomy of Criticism* and subsequent writings, showing once again that one man's term is another man's poison. (xi)

Más allá de las contradicciones, el problema con el que se enfrentan este tipo de definiciones formales y estructurales, según lo menciona McLuhan, “arises from their attempts to approach it objectively and descriptively instead of tackling it as a rhetorical strategy concerning an audience” (26). En este punto estriba el cambio de enfoque entre

los estudios de Knight y McLuhan, con respecto de los de Frye y Bajtín ya que, como señala el autor de *Cinic Satire*,

the weakness of the descriptive approach –paraphrase in disguise– arises chiefly from its strengths. Description implies objectivity: it allows the user to deal with the subject from a distance, from the outside as an isolable thing-in-itself, as something that can be formulated and thus known by listing its contents or surface features. Unfortunately, as Cynics, the Menippists always tend to aim their shafts directly at the audience of the moment; they do not confine themselves to any one ideal pattern of form of themes or styles. The result: innovations of both form and structure occur frequently in Menippean satire, and the catalogue of features and themes soon grows unwieldy. (McLuhan, 28)

De modo que, como el autor señala, enfocarnos primordialmente en el efecto que tiene la sátira menipea en el lector, más que en las características o recursos presentes en un texto, puede afectar la clasificación de la misma obra. Por su parte, Knight no invalida de la misma forma los esfuerzos de los trabajos anteriores; sin embargo, señala que

Satire archetypally becomes the “mythos of winter,” but there are three other seasons as well and, in Frye’s familiar classification, the archetypal co-exists with historical, ethical, and rhetorical approaches. The force of such classification lies less in the location of exclusive literary forms than in the suggestive power of its symbols. These operate on a different level when definition functions as a guide to the interpretation of individual texts rather than as a global configuration of literature. (...) Genre may not disappear as an interpretative guide, but its force is weakened by the particular information that emerges from the text itself. The text may in turn, expand or redefine the nature of genre in which it appears. Genre may return even after the interpretative signals of a given text have replaced the signals of particular form, becoming a way of explaining a text to those who have not read it and validating subjective readings of it. (14-15)

Tanto McLuhan como Knight buscan alejarse del análisis de forma y estructura que plantearon sus antecesores. No obstante, dichos estudios son la base de una gran cantidad de trabajos que permitieron construir este nuevo enfoque. La distancia que plantean es justificable, pero no del todo cierta. Bajtín y Frye no presentan listas unívocas en las que el texto debe cumplir forzosamente todas y cada una de las características para ser clasificado como sátira menipea. Ambos eran conscientes de la evolución de la literatura y de los mecanismos que usamos para catalogarla. “El género

vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios”, señala Bajtín, “es representante de la memoria creativa en el proceso de desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la *continuidad* de este desarrollo” (217). Por su parte Frye, en su extenso estudio de los cuatro *mythoi*, es consciente de la transformación de los mismos a través de las distintas combinaciones de sus fases: por ejemplo, la comedia combina ironía y tragedia; el romance, tragedia y comedia; la tragedia, romance e ironía y la sátira, comedia y tragedia.

Otro punto en el que difieren es que Bajtín y Frye no toman al lector como base de sus análisis, como lo hacen Knight y McLuhan. Aun así, dicho elemento, si bien no es central, sí encuentra en sus estudios aunque de forma implícita. Tanto el teórico ruso como el canadiense basan sus investigaciones en las obras que ejemplifican el género y las características que comparten, pero es absurdo pensar que el efecto que dichas obras y sus respectivas características causan en los lectores no fue tomado en cuenta al momento de plantear sus teorías. Para Frye la sátira es un ataque y “to attack anything, writer and audience must agree on its undesirability” (224). Por su parte, Bajtín al incluir al diálogo socrático como un antecedente de la sátira menipea la dota de un sentido de búsqueda de la verdad, la cual

se opone a un monologismo *oficial* que pretende *poseer una verdad ya hecha*; se opone también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica. (222)

Lo que ambos autores proponen es que el sentido satírico del texto se otorga en conjunto: obra, autor y lector. Es tanto una crítica hecha por el autor como un argumento que se lanza desde la obra y para el que se espera una reflexión y respuesta por parte de los lectores.

La verdadera diferencia que existe entre los teóricos Frye/Bajtín y Knight/McLuhan es que para los segundos la sátira menipea es una actitud retórica que permea en el texto completo. Mientras que los primeros identifican esta actitud con un listado o descripción recursos lingüísticos, formales, estructurales y estilísticos; los segundos refieren que esta actitud es independiente del rastreo específico y delimitado de recursos literarios, y que toma prestados recursos, formas e incluso géneros. “Satire is a mental position that needs to adopt a genre in order to express its ideas as representation”, señala Knight (4) y más aún,

the chamaleon-like, mimetic nature of Cynic [Menippean] satire, which contributes to the impossibility of accounting for it descriptively, gives it immense flexibility and adaptability to new forms and new situations. As soon as new genres or modes or media for expression appear on scene, Mennipists quickly adapt to new form and begin to experiment with its satirical possibilities. (McLuhan, 127-128)

El peso del entendimiento de dicha actitud satírica, para Knight y McLuhan, cae casi en su totalidad en el receptor del texto, en la actitud que se desprende de la obra a través de los recursos que la componen.

Como se puede observar, las teorías recientes amplían el enfoque de las anteriores, complementando las ideas y llevándolas a terrenos actuales, incluso no literarios. Del mismo modo que Bajtín y Frye en su tiempo, Knight y McLuhan, apoyándose en estos, arrojan una nueva luz sobre la sátira menipea redefiniendo sus alcances y sus influencias. Lo anterior se revisa de manera más detallada en el siguiente apartado.

1.2 Figura y fondo: un proceso de comunicación dialógica

Bajtín señala que tanto el género de la sátira menipea como el diálogo socrático buscan la verdad a través del diálogo. De ahí que en este apartado esbozo lo que el

teórico ruso denomina como sincrisis, “una confrontación de diversos puntos de vista sobre un tema determinado” (222), con la finalidad de analizar las semejanzas de las teorías sobre la sátira menipea y llegar a un verdadero diálogo. De esta manera, podré establecer un acuerdo entre las diferentes fuentes teóricas con respecto al género que nos interesa.

Ha quedado establecido que la diferencia entre las teorías de Frye y Bajtín y las de Knight y McLuhan recae en el papel del lector dentro de la recepción del texto como sátira menipea, ya que se basan en el efecto que tiene la obra sobre el primero a través de los recursos que utiliza el texto, en palabras de McLuhan, “Menippean satire works as *ground*, not as *figure*” (213). La cita anterior tiene un peso importante en el diálogo que busco establecer entre las cuatro teorías. Recordemos que los términos *figure* (figura) y *ground* (fondo) son tomados de la teoría de la percepción de la escuela Gestalt que tiene como base el principio “eyes choose what to see” (Monaco, 124). De modo que, lo que es figura para unos, es fondo para otros.

En su texto *Principles of Gestalt Perception in the Temporal Organization of Narrative Texts*, Reinhart señala las siguientes características para la figura: “thing-like, solid, discrete, well-defined, tightly organized, small, stable, and symmetric”, mientras que el fondo es “unformed, diffuse, shapeless, less definite, loosely organized, large, unstable, and irregular” (784). Siguiendo las ideas de McLuhan y Knight, la menipea tiene más en común con las características que se enlistan para el fondo y este es el eje central sobre el que giran sus estudios. Este también es el punto de separación con respecto de los estudios de Bajtín y Frye, quienes fijan su mirada en la figura, es decir, todas aquellas características que sobresalen y se repiten a lo largo de las obras que se consideran sátiras menipeas: la mezcla de prosa y verso, el uso de la parodia, la carnavalización, libre invención, uso de la fantasía, mezcla de géneros, el uso de un

lenguaje dislocado, entre otras. El problema entre ambos tipos de acercamiento a la menipea es de percepción; sin embargo, ambos análisis son completamente válidos. Ninguno descalifica al otro, por el contrario, se nutren y complementan.

Para ilustrar la relación que encuentro entre las teorías es necesario hacer un ejercicio visual (Figura 1).

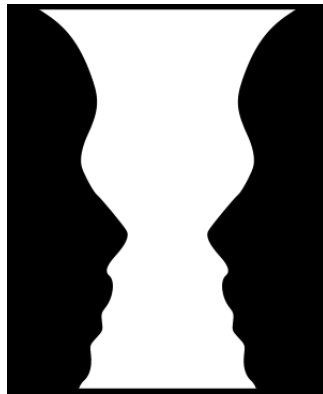


Figura 1.

En la Figura 1 se presenta un fenómeno conocido como “ambigüedad entre figura y fondo”, el cual causa una ilusión óptica. Se perciben dos elementos distintos: una copa de color blanco en el centro o dos rostros de color negro a los lados. Ambas imágenes existen dentro de la misma representación gráfica, pero la preponderancia de una sobre la otra es elegida deliberadamente por el sujeto que la observa. Considero que este fenómeno visual se reproduce en la interpretación de la sátira menipea y se plasma tanto en los textos teóricos como en las obras que analizo. Bajtín, Frye, Knight y McLuhan son conscientes de que en la sátira menipea es tan importante el fondo (la intención del autor y la recepción del mensaje por parte de la audiencia) como la figura (los recursos lingüísticos y literarios que se eligen para la representación de dicho mensaje). Fondo y figura, tienen igual peso dentro de la sátira menipea, sólo que Bajtín y Frye se enfocaron en la figura y Knight y McLuhan en el fondo.

Es importante aclarar que a pesar de que en todas las obras de arte existe este trabajo dual entre fondo y figura, en la sátira menipea esta relación es primordial, debido en su mayor parte a su “carácter de actualidad contemporánea” (Bajtín, 235) con relación a la época en que se escribe, “which means that the content of a great deal of satire founded on national hatreds, snobbery, prejudice and personal pique goes out of date very quickly” (Frye, 224). Como bien señala McLuhan, “we confront one of the many perversities and paradoxes of Menippism: that potent and powerful Menippean satire can with the passage of time lose its effectiveness, that is, cease to be Menippean and turn into something else” como considero que es el caso de los libros de *Alice o Rayuela*, aunque también “a work might become Menippean after a long sojourn in another department of literature entirely– or one might even resume its lost Menippism” (49).

En el caso de *Alice’s Adventures in Wonderland, Throught the Looking-Glass and what Alice found There* y *Rayuela*, es de suma importancia reconocer la sinergia entre la figura y el fondo para poder entender los textos como sátiras menipeas. Es evidente que el interés en la figura, es decir, los recursos literarios y lingüísticos (ruptura de la estructura lineal, el gílgico, los juegos de palabras, la parodia, la mezcla de géneros, el *nonsense*...) han prevalecido sobre el fondo, lo cual ha mantenido la vigencia de las obras dentro del mundo literario y académico, aunque al margen de otro tipo de estudios. McLuhan al fijar su mirada en el fondo advierte “the real meaning of a Menippean satire springs from its effect” (3) y este efecto únicamente se logra al poder apreciar el cuadro completo, la ilusión óptica: figura y fondo trabajando juntos para presentar al lector su realidad desde otra perspectiva. Ya no sólo es relevante estudiar la naturaleza del *nonsense* de Carroll y su parentesco con el gílgico de Cortázar, tampoco las alusiones a personajes u obras que se encuentran en los textos como elementos

aislados, sino que se debe estudiar el efecto que los recursos y la intención logran causar en el lector a través de la conjunción de todos ellos en la obra. Por tanto “interpretation of a Menippean satire should be an hermeneutic of the audience as much of the text” (McLuchan, 3). Comienzo entonces enfocándome en el fondo, ya que al delinearlos saldrán a la luz las figuras que son necesarias para enfatizar la intención del texto.

En un punto están de acuerdo los teóricos en quienes me baso: el fondo (*the ground*) en el que se arraiga la sátira es su intención de ataque. Knight señala que “Satire, like Satan, is ‘a roaring lion, walketh about, seeking whom he may devour’”(4), aunque el autor agrega que ésta “takes the form of a specific attack, even when the real subject of the satire is not the object of attack”(3). Dicho ataque es la base de toda obra satírica, ya que no sólo es el tema sino que se vuelve lo que Knight llama “satiric frame of mind”. Este es el verdadero fondo (*the ground*) que enmarca y resalta la figura.

Por otro lado, Frye distingue a la sátira como “militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured”; para ello “satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience.” (223-224)

Por su parte, Bajtín coincide en su estudio con la idea de la fantasía³ planteada por Frye y señala que

³ Es importante aclarar que Frye y Bajtín no dan una definición como tal acerca del concepto “fantasía” en sus textos e incluso llegan a alternar el uso de este término con el de “lo fantástico”. No obstante, tomando en cuenta la intención de ataque que he identificado como base de la sátira menipea, la que más se apega al efecto que buscan causar los autores es propio de lo fantástico de acuerdo a la terminología de Todorov, quien en *Introducción a la literatura fantástica*, señala a la vacilación como un elemento primordial de lo fantástico. Esto “implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer” (24). Este elemento de ambigüedad en el texto es utilizado por Carroll y Cortázar en relación a lo mencionado por Todorov: lo extraño en la construcción de los mundos en los que Alicia se adentra; la manera de leer, en la estructura de ambas las obras y, finalmente, la vacilación entre “lo real” y “lo fantástico”, que resalta en el estilo específico del autor argentino y en los finales de ambos libros del inglés. Lo anterior se aborda con más detenimiento en los siguientes capítulos.

el rasgo más importante de la menipea está en la fantasía más audaz e irrefrenable y en la aventura, las cuales son motivadas, justificadas y legitimadas intrínsecamente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba las ideas filosóficas, la palabra, y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. Subrayamos que lo fantástico sirve no para *encarar* positivamente la verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para *ponerla a prueba*. (229)

Finalmente, McLuhan busca llevar la sátira más allá de la tipificación de ataque crítico, es más, quiere deslindarla de cualquier postura filosófica. Es él quien explota de manera más provechosa la postura de los cínicos para emparentar esta intención de ataque con el origen de la sátira menipea; asimismo, amplía las ideas de Bajtín y Frye:

Whereas other kinds of satire work on the reader's ideas, or decry evil, or expose vice or folly or bad manners and someone else, Menippean satires act on their public as would a Menippus or Diogenes or other Cynic philosopher on his. The satires stands in for the man: That's the key. (...) [The Cynics] constant aim is to restore balance to perception: they combat delusion and illusion and pretentiousness and intellectual boneheadedness of every stripe. (...) They will swipe any technique, resort to any extreme, to jolt the target (the man on the street reader) into wakefulness, to restore a sense of proportion, and to limber up the senses. Their techniques are satiric; their satires, polymorphic, topsy-turvy, and perverse. They will use *any* form. (xv-xvi)

El fondo entonces es la intención de atacar la verdad por cualquier medio con la finalidad de abrir los ojos del lector; pero ¿cuáles son los límites de este fondo?, ¿qué figura definen?, ¿qué rasgos le distinguen? Ya se puede ver que la intención de ataque está delineada por lo fantástico y la ironía; sin embargo, hay mucho más que analizar.

CAPÍTULO 2. LA INTENCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA SÁTIRA EN CARROLL Y CORTÁZAR

Si bien el fondo de la sátira es definible, paradójicamente la figura tiende a ser cambiante. Como Knight señala, “satire is pre-generic. It is not a genre in itself but an exploiter of other genres” (4). Esta idea tiene un paralelismo con la teoría de las tramas genéricas del tercer ensayo de Frye, a saber, “the romantic, the tragic, the comic and the ironic or satiric. (...) We thus have four narrative pregeneric elements of literature which I shall call *mythoi* or generic plots” (162).

Tanto Knight como Frye determinan dos rasgos definitorios. Knight describe que su “satiric frame of mind” se caracteriza por moverse en dos dimensiones: “ironic perspective on the historical subject and parodic borrowing of literary form” (8). Tenemos aquí una intención que se busca plasmar a través de un género específico; esta intención, como se ha establecido, es siempre de ataque. De manera que las características básicas que, para el autor de *The Literature of Satire*, definen la sátira son: el ataque y la intención de un género al cual parodiar. Lo anterior también es abordado por Frye, cuando menciona las bases de la sátira: “Two things, then, are essential to satire; one is humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack” (224). Esta actitud agresiva es una herramienta que utiliza el autor de la sátira quien es, como Knight define,

an skeptical and bemused observer (...) he may be a trickster, an agent as well as an observer, proclaiming truths disguised as lies and directing the action to bring about the ends he has proclaimed (...). These tricks may engage the ironies of reader or viewer involment. The satirist is on one hand the dispassionate observer of humanity and, on the other, the irate attacker of particular individuals. His mode of both observation and attack is representation. (3)

Para realizar tal “provocación”, el satirista se da a la tarea de tomar un género, obra o discurso y cambiar la perspectiva del mismo, dotándolo así de un significado nuevo.

De modo que la estructura para estos autores es el rasgo definitorio de la menipea. Para Frye la sátira es una manera de contar una historia que contiene fases específicas y es independiente del género (lírico, dramático o narrativo). Su perspectiva es estructural, como él menciona:

We come now to the mythical patterns of experience, the attempts to give form to the shifting ambiguities and complexities of unidealized existence. We cannot find these patterns merely in the mimetic or representational aspect of such literature, for that aspect is one of content and not form. (223)

Por lo tanto, comienzo el análisis de la figura por su estructura. Primero, de la sátira en general a través de la revisión de las obras a partir del *mythos* de la teoría de Frye. Posteriormente, de la menipea en particular a través del estudio de Knight.

2.1 El *mythos* de la sátira, de lo fantástico a lo moral

Frye define, en primer lugar, que el principio central de la sátira consiste en ser “a parody of romance: the application of romantic mythical forms to a more realistic content which fits them in unexpected ways” (223). Las fases que componen el modo satírico corresponden a las tres primeras fases de la comedia y las tres últimas fases de la tragedia. Estas son: (1) carencia de un distanciamiento de la sociedad humorística, (2) sustitución del héroe por la figura del “*eiron*”, (3) uso de la sátira para cambiar la perspectiva, minimización de la inevitabilidad ritual de la tragedia, (4) énfasis en la humanidad del héroe, (5) del ciclo natural de una forma estoica y resignada, (6) la presentación de la vida humana como esclavizante que culmina en una reflexión, premonitoria, alejada de la catarsis de la tragedia pero que resulte en “a sense of

nightmare and close proximity to something demonic” (226-238). Tanto *Alice* como *Rayuela* tienen una estructura compatible con esta teoría.

El elemento cómico en ambas historias proviene de una lucha “of two societies, one normal and the other absurd” (Frye, 224). En el caso de los libros de *Alice*, los contendientes son Alicia y el mundo al que se enfrenta, ya sea el País de las Maravillas o la tierra ajedrecística que se encuentra al otro lado del espejo. En el caso de *Rayuela*, Oliveira se enfrenta a sí mismo en dos situaciones distintas, como un extranjero en París o como un perdido compatriota en Buenos Aires. A lo largo de ambas, se narran viajes hacia mundos extraños e invertidos de los que se desprende un doble sentido de lo fantástico y grotesco. Los problemas a los que enfrentan Carroll y Cortázar a sus protagonistas son propios de la sátira menipea, como alude Frye, “the novelist sees evil and folly as social diseases, but the Menippean satirist sees them as diseases of the intellect, as a kind of maddened pedantry which the *philosophus gloriosus* at once symbolizes and defines” (309). La diferencia entre estas dos obras reside en la flexibilidad de los *mythoi* (comedia y tragedia) que componen esta modalidad discursiva⁴,

[Satire] can be either entirely fantastic or entirely moral. The Menippean adventure thus be purely fantasy, as it is in a literary fairy tale. The Alice’s Books are perfect Menippean satires, and so is *The Water Babies*, which has been influenced by Rabelais. The purely moral type is as serious vision of society as a single intellectual pattern, in other words a Utopia. (Frye, 310)

A partir de lo anterior puedo clasificar las obras que me ocupan en esta tesis de la siguiente manera: mientras que los libros de *Alice* se encuentran dentro de la sátira menipea fantástica, como señala Frye, *Rayuela* cae en la categoría de la que tiende hacia lo moral.

⁴ Hay que tener en cuenta que la sátira menipea para Frye es un estilo de ficción simbólica y estilizada que la diferencian de la caracterización naturalista de la novela.

El enfrentamiento mediante diálogos entre Alicia y los personajes del País de las Maravillas o en el mundo del otro lado del espejo evidencian el problema de la comunicación humana a través de juegos de palabras, confusiones y discusiones. Igualmente, en el caso de Horacio Oliveira el problema que se enfatiza a lo largo de la obra es la incapacidad de encontrar un medio que proporcione la verdadera comprensión entre las personas. En ambos textos se problematiza sobre la comunicación a través de varios medios como son el lenguaje verbal, escrito y el pictórico, en el caso de los libros de *Alice*. En el caso de *Rayuela*, Cortázar agrega a los tres anteriores el lenguaje musical con el *jazz*. De este modo ambas obras atacan a los *alazon*⁵, la convención social del lenguaje y el acto comunicativo, a través del humor. Como Frye señala, en la primera fase no existe una distancia entre el objeto y la burla, ya que tanto los protagonistas como los lectores están inmersos en esta convención.

Los libros de *Alice* introducen lugares fantásticos en los que no se respeta la lógica del mundo como la conocemos. Este elemento en la obra de Cortázar no es tan evidente. En el caso de los textos del autor argentino su acercamiento es, por decirlo de alguna forma, metafísico. Por una parte, Horacio es un perfecto protagonista cortazariano, ya que “most all of Cortazar characters are prone to absorption into fantasy worlds because they are narcissistic, socially alienated and emotionally unstable” (Gyurko, 988). Por otra, Cortázar señala que “lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonable, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (citado por Alazraki, 22). Por esta razón, a diferencia de los libros de Carroll, en la obra de Cortázar el enfrentamiento

⁵ Frye define al *alazon* como un “impostor, someone who pretends to be something more than he is” (39). Este tipo de personaje es protagonista en el *mythos* de la tragedia; en el caso de la sátira, por su intención de ataque, es el antagonista, pues la finalidad es revelar su verdadero rostro.

entre lo fantástico y lo real es a través de la perspectiva del personaje principal, en este caso Horacio Oliveira. Alicia en sus viajes por el País de las Maravillas se enfrenta a su sentido común en varios episodios en donde la noción que ella tiene del mundo es puesta a prueba (caída de la madriguera, nadar en su propio mar de lágrimas, observar una carrera electoral y un debate sobre el significado de la palabra “it”, atemorizar a todo un conjunto de animales parlantes al hablar sobre Dinah, su gata, y crecer y empequeñecerse de manera desproporcionada). Finalmente acepta el papel de “*eiron*”⁶ en el capítulo V cuando se enfrenta con la oruga:

“Who are you?” said the Caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, “I—I hardly know, Sir, just as present—at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.”

“What do you mean by that?” said the Caterpillar, sternly. “Explain yourself!”

“I ca’n’t (*sic*) explain *myself*, I’m afraid, Sir”, said Alice “Because I’m not myself, you see.”

“I don’t see,” said the Caterpillar.

“I’m afraid i ca’n’t (*sic*) put it more clearly,” Alice replied, very politely, “for I ca’n’t (*sic*) understand it myself, to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing”. (Carroll, 47-48)

Por su parte, en *Rayuela* el protagonista se enfrenta a “la Gran Costumbre”, la realidad del mundo en el que vive, y reconoce desde el inicio su incapacidad para poder trascenderla,

¿Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos? Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la Tatigkeit, avena arrollada o perdices *faisandées*, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en pijama y cataclismos de living room. (Cortázar, 544-545)

⁶ Frye define al *eiron* como “the man that deprecates himself, as opposed to the *alazon*” (40), el *eiron* está íntimamente ligado a la ironía y al diálogo socrático, pues “indicates a technique of appearing to be less than one is (...) like Socrates pretends to know nothing, even that he is ironic” (Frye, 40).

Tanto en *Alice's Adventures in Wonderland* como en “Del lado de allá” el tema central es “the setting of ideas and generalizations and theories and dogmas over against the life they are supposed to explain” (Frye, 230). En el caso de Alicia, los enfrentamientos que sostiene a través de las conversaciones con los personajes subvierten todo el conocimiento que ella cree poseer y entender. Un ejemplo de esto se encuentra en el capítulo VII “A Mad Tea Party”:

The Hatter opened his eyes very wide (...) but all he *said* was “Why is a raven like a writing-desk?”

“Come, we shall have some fun now!” thought Alice. “I’m glad they’ve begun asking riddles—I believe I can guess that,” she added aloud.

“Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare.

“Exactly so,” said Alice.

“Then you should say what you mean,” the March Hare went on.

“I do,” Alice hastily replied; “at least—at least I mean what I say—that’s the same thing, you know.”

“Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see?!’”

“You might just as well say,” added the March Hare, “that I like what I get is the same thing as I great what I like’!”

“You might just say,” added the Dormouse, which seemed to be talking in its sleep, “that I breathe when I sleep’ is the same as ‘I sleep when I breathe’!”

“It *is* the same thing with you,” said the Hatter, and here the conversation dropped, and the party sat silent for a minute, while Alice thought over all she could remember about ravens and writing-desks, which wasn’t much. (Carroll, 70-71)

Durante su estancia en el País de las Maravillas, Alicia no logra mantener una conversación en donde no sea aleccionada, silenciada o reprendida, gracias a que trata de guardar la compostura y educación, por lo que no logra comprender completamente las reglas del juego. Es oportuno destacar, en esta segunda fase, la construcción de la trama en ambos casos, ya que los autores recurren a una “deliberately rambling digressiveness” (Frye, 234) rompiendo con la lógica de los acontecimientos e introduciendo elementos que distraen al personaje principal de su meta. El objetivo de Alicia después de caer por la madriguera del conejo es atravesar la puerta que la llevará

al jardín de la Reina Roja; sin embargo, pasa de una situación a otra, rompiendo todo orden esperado de la trama de un cuento de hadas e introduciendo personajes que van de lo mitológico a lo paródico. Por otra parte, en *Rayuela* el objetivo es la búsqueda de Oliveira, quien parece que busca por el gusto de buscar, como le dice Gregorovius:

- Vos– dijo Gregorovius, mirando el suelo– escondés el juego.
- ¿Por ejemplo?
- No sé, es un pálpito. Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación de que ya llevás en el bolsillo lo que andás buscando.
- Y entre tanto le estropeas la vida a cantidad de gente.
- Consienten, viejo, consienten. No hacía falta más que un empujoncito, paso yo y listo. Ninguna mala intención. (Cortázar, 330)

A pesar de la postura arrogante de Oliveira, él está consciente de que no puede alcanzar su objetivo, incluso cuando lo que busca está al alcance de su mano. Es por esto que lo busca creando situaciones (a veces románticas, a veces filosóficas, otras absurdas) con los demás personajes o consigo mismo. Su meta, como la de Alicia, es encontrar la llave que lo deje atravesar hacia el *yonder*, el *kibutz*, el centro del mandala. En este marco de búsqueda su principal acercamiento se lo otorga la Maga, en quien Oliveira ve la intuición e inocencia que él ya no tiene. Estas cualidades que ella posee son algo que él admira y envidia, “‘Cierra los ojos y da en el blanco’, pensaba Oliveira. ‘Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ése es el sistema. Yo en cambio... Toc toc. Y así vamos’” (Cortázar, 150). A pesar de este sentimiento de admiración, Oliveira desdeña y menosprecia a la Maga por no tener una educación privilegiada y amplios conocimientos de arte como los demás miembros del Club. Además, Oliveira no es aleccionado como Alicia durante todo su paso por el País de las Maravillas. En este caso, Horacio es quien habla con superioridad sobre pintura, música y literatura. Debido a esto, se niega a la posibilidad de trascender y derribar “la pared de la Gran Costumbre” pues “su cerebro lógico” no le permite entrar de lleno en lo fantástico como la Maga y el resto los amigos de Oliveira. En el capítulo 99, todos,

salvo Oliveira, han alcanzado a ver el “yonder” a través de una lectura e interpretación grupal de una nota de Morelli:

Yonder (a veces ayuda darle muchos nombres a una entrevisión, por lo menos se evita que la noción se cierre y se acartone), esa verdadera realidad, repito, no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. (Cortázar 618)⁷

dice Etienne, el pintor del grupo, a lo que Wong agrega “No está. Es” (Cortázar, 619). Ellos se ven dentro y fuera de esta dualidad entre lo fantástico y la realidad. El único que parece escéptico ante las revelaciones de sus amigos es Oliveira, quien no cree que ese camino sea el verdadero “Morelli ni tiene el genio o la paciencia que se necesitan. Muestra un camino, da unos golpes de pico. Deja un libro. No es mucho” (Cortázar, 620), dice Oliveira.

Finalmente, en el desenlace de ambas partes encontramos la tercera fase de Frye, en la cual se hace un cambio de perspectiva que en palabras del crítico canadiense “afford a high degree of the ridiculous” (235). En *Alice’s Adventures in Wonderland*, esta fase se desarrolla durante el juicio en los capítulos finales. El crimen que se persigue está basado en una rima infantil: “The Queen of Hearts, she made some tarts,/ All on a summer day:/ The Knave of Hearts, he stole the tarts/ And took them quite away!” (Carroll, 112). La presencia de esta rima en la obra, aunada a la lógica del País de las Maravillas en el que todo se entiende de forma literal, hace que el juicio sea irrelevante y absurdo. Los testigos no aportan información relativa al caso y la evidencia es insuficiente, lo cual es demostrado por Alicia, quien en ese momento comienza a recuperar su tamaño normal. Ella deja atrás su compostura y se enfrenta a la Reina de Corazones:

“No, no!” said the Queen, “Sentence first—veredict afterwards.”

⁷ La interpretación de este pasaje presenta una lectura distinta, incluso contradictoria a la luz del análisis del uso de la ironía que se analiza en el apartado 3.2

“Stuff of nonsense!” said Alice loudly. “The idea of having the sentence first!”
 “Hold your tongue!” said the Queen, turning purple.
 “I wo’n’t (*sic*)!” said Alice.
 “Off with her head!” the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.
 “Who cares for *you*?” said Alice (she had grown to her full size by this time).
 “You’re nothing but a pack of cards! (Carroll, 124)

De esta forma Alicia se enfrenta al *alazon* y lo descalifica. Posteriormente, se revela que todas las aventuras de Alicia fueron un sueño que cuenta a su hermana.

En el caso de *Rayuela*, para alcanzar el efecto de ridículo Cortázar utiliza un recurso contrario. Mientras que Alicia se engrandece literal y figurativamente, Oliveira se ve empequeñecido. Los últimos capítulos de “Del lado de allá”, posteriores a su negación de entender el *yonder* como los miembros del Club, retratan una discusión que provoca el abandono de éste por parte de Oliveira:

Todo el Club había estado rodeando de alguna manera a Oliveira, como en un juicio vergonzante, y Oliveira se había dado cuenta de eso antes que el mismo Club, en el centro de la rueda se había echado a reír con el cigarrillo en la boca y las manos en el fondo de la canadiense, y después había preguntado (a nadie en particular, mirando un poco por encima del círculo de las cabezas) si el Club esperaba una *amende honorable* o algo por el estilo y el Club no había entendido o había preferido no entender, salvo Babs que desde el sillón donde Ronald la sujetaba había vuelto a gritar inquisidor, que sonaba casi sepulcralmente a-esa-hora-de-la-noche. Entonces Oliveira había dejado de reírse y como si bruscamente aceptara el juicio (aunque nadie lo estaba juzgando porque el Club no estaba para eso) había tirado el cigarrillo al suelo, aplastándolo con el zapato, y después de un momento, apartando apenas un hombro para evitar la mano de Etienne que se adelantaba indecisa, había hablado en voz muy baja, anunciando irrevocablemente que se borraba del Club, empezando por él y siguiendo con todos los demás, podría irse a la puta que lo parió.

Dont acte. (Cortázar, 351-352)

Incluso después del episodio anterior, Oliveira opta por buscar a la Maga pero termina emborrachándose bajo el puente de la *rue Dauphin* con la *clocharde* Emmanuèle, a quien la Maga le tenía aprecio. Finalmente, el protagonista de *Rayuela* es arrestado y deportado a Argentina. En este caso, Oliveira juega un doble papel, él es tanto el *eiron* como el *alazon*; si bien desde el inicio admite la imposibilidad de alcanzar su objetivo,

al final del capítulo 36 alcanza a vislumbrar el camino que anhela, justo cuando se encuentra fuera de su intelectualidad, borracho y encarcelado con la *clocharde*:

Tumbado en el banco, Horacio saludó al Oscuro, la cabeza del Oscuro asomando en la pirámide de bosta con dos ojos como estrellas verdes, patterns pretty as can be, el Oscuro tenía razón, un camino al kibbutz, tal vez el único camino al kibbutz, eso no podía ser el mundo, la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo, and you'll see patterns pretty as can be, la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato, y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo de los empleados, y por los mocos y el semen y el olor de Emmanuèle y la bosta del Oscuro se entraría al camino que llevaba al kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz. (Cortázar, 369)

Las siguientes secciones de las obras, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* y “Del lado de acá”, tienen una construcción similar aunque más estructurada que sus antecesoras. En el caso del libro de Carroll, éste está estructurado a partir de un juego de ajedrez en la que Alicia, quien comienza siendo un peón, gana la partida en once movimientos, por lo que cada personaje representa una figura del tablero y la secuencia es dada desde el comienzo, evitando la sensación caótica del primer libro. En el caso de *Rayuela*, la construcción de la trama base, su estadía y relación con sus pares en Buenos Aires, es menos confusa que la establecida en París. La búsqueda se torna menos filosófica pues la relación con el juego de la rayuela se vuelve más evidente y física. Igualmente, el tiempo que transcurre en la segunda parte es también más amplio, ya que en la primera parte se relatan los sucesos de unos cuantos

días, mientras que en la segunda se desarrolla en algunos meses, lo cual resta al elemento, hasta cierto punto, frenético que permea en la primera parte de la obra.

En estos segundos libros entramos en la cuarta fase de la sátira según Frye, la cual

looks at tragedy from below, from the moral and realistic perspective of the state of experience. It stresses the humanity of its heroes, minimizes the sense of ritual inevitability in tragedy, supplies social and psychological explanations for catastrophe, and makes as much as possible of human misery seem, in Thoreau's phrase, "superfluous and evitable". (237)

En el caso de Alicia, su introducción al mundo detrás del espejo es menos apresurada. *Alice's Adventures in Wonderland* comienza *in medias res*, con apenas algunas líneas en las que se describe el disgusto y aburrimiento de Alicia por la lectura de su hermana antes de la aparición del conejo blanco. En *Through the Looking-Glass* y *What Alice Found There*, hay una introducción en donde vemos a la protagonista jugando y hablándole a sus gatos. Alicia empieza reprendiendo a Kitty, la gatita negra, y después le propone un juego a la misma, "Let's pretend that you're the Red Queen, Kitty!" (Carroll, 141). Este acercamiento lúdico en el que Alice propone las reglas del mundo en que se encuentra llega a su culmen cuando comienza a imaginar cómo es el otro lado del espejo y cómo puede acceder a él:

Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through— (Carroll, 143)

De este modo y contrariamente al libro anterior, Alicia tiene el control desde el principio, pues es ella quien impone las reglas del juego y la aventura que está por comenzar no la toma por sorpresa como en el País de las Maravillas. Por su parte, en *Rayuela* el inicio de "Del lado de acá" comienza como "Del lado de allá" directo con la problemática de los personajes. Si en la primera parte la pregunta que permea es

“¿Encontraría a la Maga?” (Cortázar, 119), en la segunda lo primero que se establece es la relación entre Traveler y Talita, la cual Horacio llega a desbalancear. Si bien Oliveira no tiene el poder como Alicia, sí tiene la noción de que la relación entre Talita y Traveler cambió con su llegada:

una de esas primeras noches comprendió por qué Traveler le había conseguido el empleo. Talita se lo dijo sin rodeos mientras contaban dinero en la pieza de ladrillos que servía de banco y administración al circo. Oliveira ya lo sabía pero de otra manera, y fue necesario que Talita se lo dijese desde su punto de vista para que de las dos cosas naciera como un tiempo nuevo, un presente en el que de pronto se sentía metido y obligado. Quiso protestar, decir que eran invenciones de Traveler, quiso sentirse una vez más fuera del tiempo de los otros (él, que se moría por acceder, por inmiscuirse, por ser) pero al mismo tiempo comprendió que era cierto, que de una manera u otra había transgredido el mundo de Talita y Traveler, sin actos, sin intenciones siquiera, nada más que cediendo a un capricho nostálgico. (Cortázar, 422-423)

La problemática que envuelve a ambos personajes, Alicia y Oliveira, se torna menos severa. En ambas obras ésta permanece sobre el mismo eje de la incomunicación y el problema del lenguaje, aunque se incluyen otros temas de índole metafísica que afectan considerablemente el efecto de las obras. Esto último se relaciona con la quinta fase de la sátira en la cual se hace énfasis en el ciclo natural; sin embargo, a diferencia de la tragedia “it is less moral and more generalized and metaphysical in its interest, less melioristic and more stoical and resigned” (Frye, 237). El ciclo natural en el caso de Alicia está marcado desde el primer encuentro con la Reina Roja, quien le presenta el ajedrecístico mundo que está detrás del espejo

“It’s great huge game of chess that’s being played –all over the world– if this *is* the world at all you know. Oh, what fun it is! How I *wish* I was one of them! I woudn’t mind being a Pawn, if only I might join– though of course I should *like* to be a Queen, best.”

She glanced rather shyly at the real Queen as she said this, but her companion only smiled pleasantly, and said “That’s easily managed. You can be the White Queen’s Pawn; and you’re in the Second Square to begin with: when you get to the Eight Square you’ll be a Queen–” (Carroll, 164)

Así, Alicia comienza su recorrido por el tablero de ajedrez, sorteando las conversaciones, pruebas y aventuras que corresponden a cada jugada que la llevarán irrevocablemente a convertirse en Reina. Este viaje, como el juicio de los capítulos XI y XII de *Alice's Adventures in Wonderland*, están determinados por el lenguaje, ya que varios de ellos son estelarizados por personajes de rimas infantiles como Tweedledee y Tweedledum, Humpty Dumpty y, el León y el Unicornio. El destino de Alicia, como el de los personajes, está determinado por las historias contenidas en dichas rimas. En el caso de Oliveira, éste acepta, aunque lo supiera desde antes, que ese *yonder*, ese *kibuttz* que tanto anda buscando, como a la Maga, no es la meta:

Oliveira se hacía las grandes preguntas: “Entonces, ¿hay que quedarse como el cubo de la rueda en la mitad de la encrucijada? ¿De qué sirve saber o creer saber que cada camino es falso si no lo caminamos con un propósito que ya no sea el camino mismo? No somos Buda, che, aquí no hay árboles donde sentarse en la postura del loto. Viene un cana y te hace la boleta.”

Caminar con un propósito que no fuera el camino mismo. De tanta cháchara (qué letra, la ch, madre de la chancha, el chamamé y el chijete) no le quedaba más resto que esa entrevisión. Sí, era un fórmula meditable. Así la visita al Cerro, después de todo, había tenido un sentido, así la Maga dejaría de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible reunión –pero ya no con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella–. (Cortázar, 450-451)

De esta forma, la búsqueda de la Maga y del *yonder* pierden el peso que tuvieron en la primera parte; Oliveira se resigna a que no podrá volver a encontrar a la Maga y que su forma de buscar no fue la adecuada. Sin embargo, el camino se le revela en los capítulos siguientes cuando se da el cambio de lugar de trabajo, de un circo a un manicomio. En el patio del hospital psiquiátrico se encuentra dibujada una rayuela, el símbolo central de la obra, en la cual se encuentra el camino de “la tierra al cielo”.

Finalmente, se encuentra la sexta fase, que

presents human life in terms of largely unrelieved bondage. Its settings feature prisons, madhouses, lynching mobs, and places of execution, and it differs from the pure inferno mainly in the fact that in human experience suffering has an end in death. (Frye, 238)

En el caso de Alicia, esto se presenta desde el capítulo IV cuando, junto con Tweedledee, Tweedledum, se encuentra con el Rey Rojo dormido. Los gemelos le presentan un problema metafísico a Alicia,

“He’s dreaming now,” said Tweedledee: “And what do you think he’s dreaming about?”

Alice said “Nobody can guess that.”

“Why, about *you!*” Tweedledee exclaimed, clapping his hand triumphantly.

“And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?”

“Where I am now of course,” said Alice.

“Not you!” Tweedledee retorted contemptuously.

“You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!”

“If that there King was to wake,” added Tweedledum, “you’d go out–bang!– just like a candle!” (Carroll, 189)

En *Rayuela* el problema metafísico se detona cuando lo fantástico irrumpe en el “mundo real” de Oliveira, en el momento en que éste ve en Talita la figura de la Maga jugando a la rayuela en el patio del manicomio,

cuando la figura de rosa salió de alguna parte y se acercó lentamente a la rayuela, sin atreverse a pisarla, Oliveira comprendió que todo volvía al orden, que necesariamente la figura de rosa elegiría una piedra plana de las muchas que el 8 amontonaba al borde del cantero, y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela. Desde lo alto veía el pelo de la Maga, la curva de los hombros y cómo levantaba a medias los brazos para mantener el equilibrio, mientras con pequeños saltos entraba en la primera casilla, impulsaba el tejo hasta la segunda (y Oliveira tembló un poco porque el tejo había estado a punto de salirse de la rayuela, una irregularidad de las baldosas lo detuvo exactamente en el límite de la segunda casilla), entraba livianamente y se quedaba un segundo inmóvil, como un flamenco rosa en la penumbra, antes de acercarse poco a poco el pie al tejo, calculando la distancia para hacerlo pasar a la tercera casilla. Talita alzó la cabeza y vio a Oliveira en la ventana. (Cortázar, 474)

Así, después de esta irrupción de lo fantástico al jugar a la rayuela, la nueva figura femenina Talita-Maga y Horacio llegan al centro del *mandala*, al *yonder* al unir sus cuerpos en un beso, donde ambos

se estaban como alcanzando desde otra parte, con otra parte de sí mismos, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por otros, como si fueran los gólems de un encuentro imposible entre sus dueños. De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar

de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del *mandala*, el Ygdrasil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban. (Cortázar 481)

Al fin el perseguidor alcanza lo que tanto anhelaba: el *kibutz*, el *yonder*, pero a pesar de haber llegado a la iluminación parece que Horacio aún no encuentra la unidad en sí mismo. El beso entre Oliveira y Talita conduce a un enfrentamiento entre el primero y Traveler. Horacio está seguro de que Traveler va a matarlo, por lo que convierte su habitación en una especie de trinchera y él se sienta en el quicio de la ventana que da hacia el patio. En la conversación que Horacio y Traveler sostienen está en juego la relación entre ellos y la relación de Oliveira consigo mismo. Este último se ha dado cuenta de que para llegar a la iluminación destruyó a la Maga, al Club de la serpiente y su relación con Talita y Traveler, por lo que mientras dialoga con el último coquetea con la idea de tirarse por la ventana. Esto refuerza la idea de la cercanía con las fases de la tragedia y sátira pues, según Frye,

tragedy and tragic irony take us into a hell of narrowing circles and culminate in some such vision of the source of all evil in a personal form. Tragedy can take us no farther; but if we persevere with the *mythos* of irony and satire, we shall pass a dead center, and finally see the gentlemanly Prince of Darkness bottom side up. (239)

Así, *Rayuela* se encuentra del lado de la sátira. La clave está en los capítulos finales, en los cuales Cortázar no deja claro si Oliveira se suicidó o no. Aunado a lo anterior, el autor entrega una sorpresa más al lector conectando el capítulo 131 y el 58 en una repetición *ad infinitum*, creando no sólo un final abierto sino un símbolo del eterno retorno.

Algo similar sucede al final de *Through the Looking-Glass and what Alice Found There*, en el capítulo IX, que recuerda el capítulo del juicio del primer libro.

Alicia, después de hacer jaque mate sobre el Rey Rojo y ser coronada Reina, es parte de una conversación con la Reina Blanca y la Reina Roja, quienes la ponen a prueba. Después de una serie de preguntas y de acontecimientos sin sentido, llega un punto en que Alicia es cuestionada no sólo por las Reinas, sino por los platillos de la cena. Es entonces cuando ella recuerda que ha dominado el juego y sacude a la Reina Roja mientras grita “I’ll shake you into a kitten, that I will!” (Carroll, 266). Alicia despierta con la gatita negra en las manos y, como en el primer libro, se da cuenta que toda su aventura fue un sueño. Sin embargo, la implicación onírica se lleva a otro nivel en relación con lo que ocurre en el capítulo IV y el encuentro con el Rey Rojo dormido. De tal modo que Carroll, igual que Cortázar, deja un final abierto con una referencia circular y una pregunta directa al lector:

“Now Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear, and you should *not* go on licking your paw like that— as if Dinah hadn’t washed you this morning! You see Kitty, it *must* have been either me or the Red King. He was part of my dream of course— but then I was part of his dream, too! Was it the Red King, Kitty? You were his wife, my dear, so you ought to know— Oh, Kitty *do* help to settle it! I’m sure your paw can wait!” But the provoking kitten only began on the other paw, and pretended it hadn’t heard the question. Which do *you* think it was? (Carroll, 271)

Cortázar y Carroll pasan la estafeta al lector, quien sin duda al terminar ambos libros es consciente de los “deserts of futility open on all sides, and (...) in spite of the humor, [it causes] a sense of nightmare and close proximity to something demonic” (Frye, 226). Es en este punto, en los finales abiertos y cíclicos, donde ambos textos convergen en el uso de lo fantástico, a pesar de utilizar recursos distintos a lo largo de sus respectivas obras. Mientras que Carroll utiliza la intrusión de un personaje realista como Alicia en mundos extraños que siguen normas absurdas, Cortázar nos muestra la irrupción de lo fantástico en el “mundo real”. Al final el resultado es el mismo, lograr que el lector vacile y ponga en duda los límites de su percepción lógica; pues como señala Todorov,

“la ambigüedad depende también del empleo de los procedimientos de escritura que penetran todo el texto” (28).

A partir del análisis anterior, se fundamenta que la estructura de las dos obras coinciden con el *mythos* de la sátira, pero que la forma en que lo utilizan es diferente. Tanto *Alice* como *Rayuela* son textos satíricos y narrativos; sin embargo, ambos tienen diferencias formales, aunque utilicen recursos similares. A continuación me enfoco en las primeras para, posteriormente, profundizar en los recursos estructurales y retóricos.

2.2 De Luciano a Cervantes

Siguiendo el estudio de Frye, en el cuarto ensayo que compone *The Anatomy of Criticism*, se desarrolla la división de los formas narrativas, la cual consta de cuatro formas: “novel, confession, anatomy and romance. The six possible combinations of these forms all exist” (312). La sátira menipea es renombrada por el crítico como “anatomy”, ya que Frye ve en los mecanismos estructurales y retóricos de ésta, “the digression of air, of the marvelous journey; the digression of spirits, of the ironic use of erudition; the digression of the miseries of scholars, of the satire of the *philosophus gloriosus*” (311), la cualidad analítica de la “anatomy”, y considera conveniente adoptar este nombre “to replace the cumbersome and modern timer rather misleading ‘Menippean satire’” (312). De acuerdo al estudio de Frye, los textos narrativos pueden conformarse por diferentes géneros, de modo que los libros de *Alice* pueden ser catalogados como una mezcla resultante de la combinación “romance-anatomy” debido a que utiliza el tema del viaje y se transforma a través de los recursos satíricos y de análisis del lenguaje. Por su parte, *Rayuela* es el resultado de la mezcla “novel-confession-anatomy” como *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Frye, en este ensayo, utiliza el mismo acercamiento general que usa en el análisis de los *mythoi*;

no obstante, el enfoque que sirve para la estructura de la obra no es tan fructífero para definir la forma de lo que él llama “anatomy”. El teórico canadiense describe el fondo de la sátira en general y de la menipea en particular, es decir el ataque, y afirma que el rasgo principal de la “anatomy” es “creative treatment of exhaustive erudition” (311), lo cual más bien es un recurso recurrente en la sátira menipea, pero no su rasgo definitorio. El enfoque general de Frye sirve para la estructura del *mythos*, pero no es tan útil para el análisis del género en que éste se utiliza, pues al querer ser más abarcador, termina siendo menos puntual, como menciona McLuhan: “his approach is entirely descriptive and classificatory and ultimately does not contribute to an understanding of the form” (36).

Es preciso recordar que la sátira menipea crea un efecto ambiguo resultante de la composición de fondo y figura y, sin dejar de lado el aporte de Frye, “perceiving the identity of satire, if we are to be instructed by the myth, must begin with the process of disguising” (Knight, 32). Se puede identificar claramente entre un poema, un drama o una narración satíricos, pues permea en los textos el objetivo de ataque propio de la sátira, contenido en la forma característica de cada género. El problema de la clasificación e identificación viene cuando nos alejamos de la literatura clásica y encontramos el fondo de la sátira en uno de los géneros modernos, como la novela. Esto es debido a que

elements that define the novel –its formal self-consciousness, its implicit criticism of its predecessors, its proclamation of originality (novelty), its incorporation or reflection of broad cultures, its consequent inclusion of various dialects and idiolects, its uncertain or ambiguous relationship both to its author and to its dominant ideology– are characteristics of the satire as well. (Knight, 203)

En este caso, lo que se plantea el problema de cómo definir una prosa satírica, en palabras del propio Knight:

If *Gulliver's Travels* is fictional satire but *Handful of Dust* a satiric novel, is that difference determined by clear and absolute criteria, or do readers see them as one or the other genre because they resemble other works that are clearly labeled as satires or novels? Are works that straddle the genres placed in one category or the others by the readers anxious to emphasize a particular interpretation, or does satire shift between generic and modal functions within a relatively lengthy novel? (205)

En general, Knight hace un concienzudo análisis de varias obras como *Roderick Random* de Tobias Smollett, *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert y *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Joaquim María Machado de Assis, el cual ofrece las siguientes conclusiones. En primer lugar, el nivel de la sátira de un texto se define por el conflicto que se da entre la conciencia del protagonista y la sociedad, la cual funciona como antagonista:

this conflict defines the satiric perspective by which the beleaguered satiric hero strikes out against forces that threaten to make life unlivable. This battle generates the novel's satiric topics, and one criterion for distinguishing the novelistic satire from the satiric novel may be its prominence. A text may move between satire and the novel, as characters yield to more complex or as the emergent topics yield to more compelling ideas. (Knight, 212)

De acuerdo con lo anterior, se pueden clasificar los libros de *Alice* y *Rayuela* como novelas satíricas, ya que a través de las obras somos testigos de los cambios que la relación con el lenguaje y la sociedad que los rodea provocan en ambos protagonistas. El enfoque principal no es la secuencia de acciones, sino la evolución del personaje a través de las distintas situaciones suscitadas en el texto. Tanto las ideas que se ponen en juicio como los protagonistas se vuelven más complejos de un libro a otro. La Alicia que deliberadamente entra en el mundo del espejo no es la misma que llega de improviso al País de las Maravillas. En la primera parte, ésta se sorprende cuando se da cuenta de que el conocimiento que posee no la siguió al País de las Maravillas

I'll try if I know all the things I used to know. Let me see: for times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is –oh dear! I shall never get to twenty at that rate! (Carroll, 23)

En la segunda parte, es capaz de descifrar cómo leer del otro lado del espejo,

JABBERWOCKY.

'Twas brillig, and the slithy toves,
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

She puzzled over this for some time, but at last a bright stuck her. "Why, it's a Looking-Glass, of course! And, if I hold it up to a glass, the words will all go the right way again". (Carroll, 148)

Igualmente, el Oliveira de París y el de Buenos Aires son distintos. El primero, cínico y aparentemente desprendido de todo, lleva una vida de "intelectual" en la que desdeña, al tiempo que desea, la naturaleza de la Maga. Él la busca sin buscarla y pretende desenmarañar, como Alicia, el significado último de la vida, las palabras y las cosas:

Entender el puré como una epifanía. Damn the language. Entender. No inteligir: entender. Una sospecha de paraíso recobable: No puede ser que estemos aquí para no poder ser. ¿Brisset? El hombre descende de las ranas... Blind as a bat, drunk as a butterfly, foutu, royalement foutu devant les portes, que peut-être... (Un pedazo de hielo en la nuca, irse a dormir. Problema: ¿Johnny Dodds o Albert Nicholas?. Dodds, casi seguro. Nota: preguntarle a Ronald.) Un mal verso, aleteando desde la claraboya: «Antes de caer en la nada con el último diástole...» Qué mamá padre. The doors of perception, by Aldley Huxdoux. Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea. Pero seamos serios (sí, era Johnny Dodds, uno llega a la comprobación por vía indirecta. El baterista no puede ser sino Zutty Singleton, ergo el clarinete es Johnny Dodds, jazzología, ciencia deductiva, facilísima después de las cuatro de la mañana. Desaconsejable para señores y clérigos). Seamos serios, Horacio, antes de enderezarnos muy de a poco y apuntar hacia la calle, preguntémos con el alma en la punta de la mano (¿la punta de la mano?) En la palma de la lengua, che, o algo así. Toponomía, anatología descriptológica, dos tomos i-lustrados, preguntémos si la empresa hay que acometerla desde arriba o desde abajo (pero qué bien, estoy pensando clarito, el vodka las clava como mariposas en el cartón, A es A, a rose is a rose is a rose, April is the cruelest month, cada cosa en su lugar y un lugar para cada rosa es una rosa es una rosa...).
Uf. Beware of the Jabberwocky my son. (Cortázar, 208-209)

Se puede decir que la novela presta a la sátira recursos que ésta no posee, como el estudio psicológico del personaje o una estructura temporal, y en pago la sátira hace

lo mismo, prestándole su arma preferida: el ataque; por tanto, “the core of the novel lies in the interaction among the ideas, the methods by which they are interpreted and applied, and the personalities who use them” (Knight, 212). En este préstamo y solapamiento de características, la sátira proporciona a la novela posibilidades dialógicas, como estudia Bajtín. Esta última utiliza el ataque de modo menos directo que la sátira y como resultado, “the indirectness of narrative satire (...) generates openness” (Knight, 216), pues cuando propone varios puntos de vista sobre un tema o problema, afecta la forma que los protagonistas ven el mundo que los rodea. Esto se puede observar claramente en los finales de ambas obras. Aunque en *Alice Adventure’s in Wonderland* y *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* Carroll utiliza el recurso del sueño como cierre, el primer final no genera la misma sensación de puesta en abismo que el segundo; sin embargo, el efecto no se podría producir sin el diálogo y evolución de las ideas y del personaje generado entre ambos libros. De igual manera, *Rayuela* deja de ser una novela y se nutre del espíritu de la sátira sólo cuando la leemos en conjunción con los capítulos prescindibles y seguimos el diálogo y el juego que nos plantea Cortázar en el “Tablero de dirección”.

Hasta este punto he abordado las semejanzas entre ambas obras; no obstante, hay diferencias que son importantes en cuanto a la tradición de la sátira menipea que ambos autores siguieron. Mi objetivo en esta tesis ha sido el de analizar las obras elegidas bajo diversos estudios que permitan clasificarlas como sátiras menipeas. Ha quedado demostrado que ambas obras son sátiras; sin embargo, la teoría de Knight permite diferenciar entre los tipos de sátira menipea utilizados en los libros de *Alice* y en *Rayuela*. En el capítulo “The Menippean Novel” de su libro *The Literature of Satire*, Knight nos recuerda la base de su estudio, a la vez que identifica a la sátira menipea como una tradición que se ramifica en dos vertientes:

the diversity of Menippean satire and its capacity to shift among competing genres identifies it with the pre-generic nature of the satiric frame of mind. Menippean extends beyond fiction, but some novels are clearly Menippean (...). Given variables contributing to a description of the Menippean, it's unclear where the demarcation between Menippean novels and novels can be made. Nonetheless, one can identify two distinct traditions of narrative satire—one Lucianic, the other Quixotic. The first tradition is distinctly generic—decidedly satiric but different from satire in verse. The second seems modal, reflecting the combination, even battle, of sharply identifiable satiric and novelistic elements, but consisting ultimately of satiric novels. Both embody the Menippean quality of generic mockery, and in both cases, the resultant discord disrupts the parodied form. (218)

El autor distingue entre la sátira genérica y la sátira modal, ya que la primera es la copia o adecuación del estilo particular de un autor, en este caso Luciano, pues junto con Varrón utilizaron el género atribuido a Menipo de Gadara y lo nombraron sátira menipea. Sin embargo, de la obra del segundo sólo se conocen fragmentos y como señala Bajtín “una noción más completa del género [se] nos ofrecen en las sátiras de Luciano” (227). En esta tradición, Knight coloca a autores como Rabelais, Sterne, Diderot, Machado de Assis, Borges, Rushdie y Kundera:

what makes traditional nature of this eccentric sequence clear is the self-consciousness with which authors connect themselves to their predecessors. Erasmus and More were translators and adapters as well as imitators of Lucian; Rabelais continues the tradition with such conspicuous Lucianic imitations as Panurge's mock-encomium in praise of debt (*Tiers Livre*) and the fantastic quest of the *Quart Livre*. (220)

Sin embargo, más allá de este “árbol genealógico”, la sátira luciana tiene características específicas. Por un lado, va en contra de la narrativa ordinaria al ser anti-ficcional. Esto se enfatiza debido a que la novela se entrelaza con el ensayo, lo que hace difícil mantener el hilo narrativo de forma lineal. Por otro, se mezclan temas filosóficos con situaciones vulgares y cotidianas en un terreno donde reina lo fantástico. Finalmente, los autores retratan a sus protagonistas “with uncomfortable sympathy” (Knight, 220) lo cual distancia a los lectores de la identificación con el personaje. De este modo estas obras “echo the generic self-mockery of the Lucianic tradition, and share the

ambivalence of the novel. But they also embody the dialogic nature of the tradition” (Knight, 220).

De acuerdo a lo anterior, es posible colocar a Carroll en esta categoría con el resto de los autores mencionados por Knight. En primer lugar, existen referencias a trabajos de Luciano en *Alice’s Adventures in Wonderland*, específicamente en el capítulo IV “The rabbit sends in a Little Bill”, en el cual el conejo blanco confunde a Alicia con una criada y le ordena ir por sus guantes y abanico. Este último tiene cualidades mágicas pues cuando Alicia se abanica con él comienza a crecer de manera acelerada. Sobre lo anterior, Daniel Day señala que

this whole scene and Alice’s actions once she enters the house suggest Carroll has adopted the motif of the sorcerer’s apprentice. That tale was originally recorded in a collection entitled *Philopseudes* (Lover of Lies) by the second-century Greek author Lucian of Samosata. It was adapted by Johann Wolfgang von Goethe in 1797 into what became one of his famous ballads, “Der Zauberlehrling”, or “The Sorcerer’s Apprentice.” It was widely known throughout Europe during the nineteenth century, and Carroll’s library included both Goethe’s poem and Lucian’s tale. (86)

Más allá de la herencia literaria, los libros de *Alice* siguen de cerca la tradición carnavalesca de Rabelais, como demuestra Mark M. Hennelly en “Alice’s Adventures at the Carnival”. En este artículo, el autor investiga de manera general la influencia del carnaval en la literatura inglesa del siglo XIX y encuentra que escritores victorianos como Charlotte Brontë, Charles Dickens y Lewis Carroll “persisted on preserving and promoting carnival themes” (105). Posteriormente, se enfoca en los libros de *Alice* y los compara con la obra de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, basándose primordialmente en la obra teórica de Bajtín. Sus hallazgos son encauzados al análisis de la construcción de las obras y de los mundos contrarios que presentan, “the geometric play suggests Rabelais and Carroll’s shared delight in figural contrast (...) particularly in figurative pairs. Such contrast further suggests their related delight in metalogic and semiotics”

(108), además de los motivos carnavalescos que utilizan ambos autores a lo largo de las obras como el motivo de la caída, la coronación, el juego de palabras, entre otros. Para el autor de “Alice’s Adventures at the Carnival” el capítulo más representativo es el del Caballero Blanco, el cual corresponde al octavo capítulo de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Es aquí que se encuentran contenidos

Carroll’s dominate carnival values: redemptive descent (the Knight’s “upside-down” box and repeated “tumbling” over “headlong into deep ditch”); reassuring plenitude (“all the things” the resourceful Knight invents “to be provided for *everything*” and the “plenty of practice” he devotes to balanced life riding); prandial enjoyment and mutuality (“inventing a new pudding during the meat course” and the Aged, Aged Man “drink[ing] my noble heath”); and billingsgate liberties and delightful speech disorders (“The mice keep the bees out—or the bees keep the mice out” and the Aged Man’s “mutter[ing], mumblingly and low,/As if his mouth were full of doug”). (Hennelly, 122)

Aunque Hennelly no logra demostrar si Carroll fue un lector de Rabelais o si se inspiró en la tradición carnavalesca, sí acierta al señalar que los libros de *Alice* “abound in carnival motifs which reveal neglected, or at least previously unconnected values” (107). Estos valores carnavalescos hacen posible que, a partir de la teoría de Knight, estas obras de Carroll puedan ser clasificadas como sátiras lucianas.

Rayuela, por su parte, puede clasificarse como sátira quijotesca, la cual no utiliza la cualidad anti-ficcional de la sátira luciana, “hence fiction is interested in causality and motive and, especially, in the temporal development of the character, and it assumes that actions may be given significant cohesion” (Knight, 223). En este caso, la relación entre autores no se da gracias a la influencia o herencia, sino a partir de la construcción de las obras, ya que éstas “are organized around an uncomprehending central figure, or around a confusing and meaningless quest are (*sic*) inherently Quixotic, even if they lack a conspicuous narrator” (Knight, 223). Lo anterior es fácilmente identificable en *Rayuela*: Oliveira es la figura incomprendida que está inmersa en la búsqueda metafísica en donde él mismo es el obstáculo principal. El

narrador visible también está presente, aunque no en el mismo sentido que en el Quijote. El lector sigue el “Tablero de dirección” y es manipulado por él voluntariamente. No obstante, este parecido va más allá de la construcción del texto. Como señala Edna Coll, esta estructura representa y respalda la problemática sobre la que ambos textos versan, ya que

Cervantes y Cortázar coinciden en la acusación que cada uno de ellos hace sobre la falta de verosimilitud moral. Ambos se esfuerzan en corregir “la inverosimilitud” en la novela, esa falta de verdad universal. El mundo se compone de distintos planos donde cada ser humano se agarra de su propia verdad. Perspectivismo múltiple que se proyecta tanto en las aventuras de don Quijote como en los bien concatenados episodios de *Rayuela*, los que dejan demostrados (*sic*) el hecho de que la realidad por excelencia es ver lo que se quiere. Para Cortázar, como para Cervantes, la auténtica realidad es siempre este mundo de lo diverso y lo contrario. (600)

Los cambios entre las sátiras lucianas y las quijotescas reflejan cómo la sátira y la novela se empalman y se facilitan las herramientas que son necesarias para construir una obra:

This generic shifting is prominent in two time periods: in the middle eighteenth century the functions of satire were subsumed and transformed by the emergence of the novel: although important satiric works continued to be written, traditional forms, especially formal verse satire, become marginal; in the late twentieth century satire emerged as a dominant characteristic of the postmodern novels, replacing formal features (causal plot, focus on individual consciousness) that had been primary expectations signaled by the novel, although such satiric fictions continue to be called “novels”. (Knight, 225)

Este cambio se refleja en una de las diferencias principales entre *Alice* y *Rayuela*, el uso de lo fantástico en cada obra. Si bien es utilizado en ambas, la primera está inmersa en mundos y personajes fantásticos que se alejan de lo realista, mientras que la segunda está ligada específicamente al estilo de Cortázar que busca la irrupción de lo fantástico en la “realidad”. Este cambio de enfoque responde a que en la literatura posmoderna, como menciona Knight

the Menippean element of fantasy dislodges fiction from the peg of realism. The novelistic narrator disappears, becomes significantly unstable, or is replaced by

an essayistic author such as Kundera and Rushdie. The text becomes labyrinthic or mirror like, sometimes playfully indeterminate in its order as in Cortázar's *Hospiscotch*. (230)

Como se observa, tanto *Alice* como *Rayuela* poseen cualidades que los colocan dentro del terreno de la sátira en general y de la menipea en particular, gracias a los temas que tratan, sobre todo por el enfoque que ambos autores tienen sobre el lenguaje y la comunicación. Igualmente se evidencia en la forma como lo abordan, más allá de los recursos lingüísticos, literarios o estructurales en los que pueden o no coincidir. Es importante recordar que la esencia de la sátira no está solo en los recursos, sino en el efecto que éstos causan en el lector y en que se llegue a transmitir el sentido del “satiric frame of mind”. Como señala Knight, la sátira menipea ha cambiado pues responde a audiencias y problemáticas sociales distintas. Aquellas cosas que podían conmocionar a una audiencia ahora pueden resultar obsoletas. Sin embargo, el espíritu de la menipea ha permanecido, pues “Menippism springs entirely from a need to stay alive, a refusal to be swallowed or subsumed; it steadily prods one into remaining awake and keeping a sense of proportion and of human scale” (McLuhan, 4). No obstante, se manifiesta de formas nuevas o diferentes que es necesario revisar. En el siguiente capítulo me enfoco en las características que Bajtín proporciona para la sátira menipea y en lo que McLuhan denomina *decorum*, es decir, los diferentes recursos, técnicas y tácticas de los que se valen los autores de este género para realizar su ataque.

CAPÍTULO 3. ESTRUCTURA Y RETÓRICA EN LOS LIBROS DE *ALICE* Y *RAYUELA*

Hasta el momento he mantenido, gracias a las ideas de Frye y Knight, los alcances de la sátira menipea tan amplios como me ha sido posible, principalmente para poder resaltar la estructura dialógica, mimética y abierta que tiene el género. No obstante, he hecho énfasis en algunas de las características como el uso de lo fantástico, la narrativa no lineal, los juegos de palabras y cambios de perspectivas que presentan los libros de *Alice* y *Rayuela*. Estos recursos, si bien son fundamentales en la sátira menipea, no son exclusivos de ésta; sin embargo, para poder estudiar los alcances de este género es necesario delimitar las herramientas que utiliza para lograr su propósito y poder ser considerado como tal. Para ello, en este capítulo examino algunas de características específicas proporcionadas por Bajtín y McLuhan en *Problemas de la poética de Dostoievski* y *Cynic Satire*, respectivamente.

Bajtín engloba a la sátira menipea en los géneros cómico-serios, entre los que también se encuentran el diálogo socrático, los banquetes, las memorias, los panfletos y la poesía bucólica. El rasgo que une a los géneros anteriores es su “profundo nexo con el *folclore carnavalesco*” (218). El teórico ruso profundiza en dos de estos géneros, el primero enlistado y la sátira menipea, pues considera que son los que más han influido en la literatura de Dostoievski, autor sobre el que versa su trabajo, argumentando que “se conectó a la cadena de la tradición genérica en el punto que atravesaba su época” (240). Bajtín propone que la novelística de Dostoievski toma la “puesta a prueba de la idea” del diálogo socrático y la plasticidad tanto externa como interna de la sátira menipea, la cual, más allá de conjuntar una lista de rasgos eclécticos, permite la “capacidad de absorber los géneros menores emparentados, al penetrar además como elemento constitutivo en otros géneros grandes” (237). No hay que olvidar que el

estudio de Bajtín, aunque propone una base teórica amplia y documentada, está enfocado, como el mismo título lo dice, a la problemática en un solo autor, de ahí que su enfoque pueda funcionar de manera distinta en la obra de otros. No obstante, las catorce características de la menipea que enumera y explica en su texto han servido como base de muchos estudios teóricos acerca de este género.

Un claro ejemplo de lo anterior es el libro *Cynic Satire* de Eric McLuhan, que plantea el objetivo de definir la menipea como un género que sigue evolucionando y manifestándose en la literatura, en el cine y la televisión. Este autor reúne en su libro ideas de varios estudiosos de la menipea como Frye y Bajtín y las re-enfoca para demostrar su tesis: “a Menippean satire is a device for producing a specific kind of effect on the reader. Menippean satire is an active form, not a passive one: any work that produces the *effect* of a Menippean satire is a Menippean satire” (xv). Lo que diferencia a este análisis es la amplitud que abarca y el enfoque que utiliza el autor. McLuhan encuentra en la sátira menipea un género que se vale del cinismo para lograr su objetivo: “a Cynic’s very impulse was satiric, as his behaviour shows: his aim, like Menippist’, was ever to adjust the perceptions of the target—the public” (68).

Lo anterior marca una diferencia en el seguimiento de la menipea propuesta por Bajtín, quien se enfoca principalmente en el elemento polifónico y encuentra en el diálogo socrático y la sátira menipea los elementos que “da[n] el tono a toda la obra de Dostoievski” (266). McLuhan, por su parte, reconoce que “Bakhtin’s polyphony and carnivalism point to an important strategy for dispelling much of the confusion about the nature of satire and about Menippean satire in particular” (26) y se basa en estas ideas para ampliar y profundizar en las diferentes manifestaciones de estos conceptos que se pueden encontrar en la tradición del género.

Los estudios de Bajtín y McLuhan dan ofrecen una lista de características que pueden presentarse en la sátira menipea. Estos listados comprenden una variedad de recursos, los cuales, en su mayoría, son utilizados por Carroll y Cortázar en los libros de *Alice y Rayuela*, respectivamente. El análisis de estos listados, junto con el de su presencia en las obras, son el último paso en la definición de la figura (*the figure*) de la sátira menipea y su relación con el fondo (*the ground*), el cual he analizado en los capítulos anteriores. Para efectos de esta tesis, he dividido y clasificado los recursos enlistados por Bantín y McLuhan de acuerdo con su tipo: estructural y retórico. Lo anterior responde al nivel en que se manifiestan directamente dentro de la obra, de modo que los estructurales son aquellos que afectan la construcción de la obra como texto narrativo. Por su parte, los retóricos son aquellos que refuerzan el ataque que permea en la sátira, por lo que toda herramienta que sirva para cuestionar, retar o anular al sujeto u objeto atacado será considerado dentro de esta última clasificación. Es importante aclarar que todos estos recursos trabajan dentro de una sinergia orgánica que permite la funcionalidad del texto como sátira menipea y que planteo esta clasificación con fines prácticos, no con el afán de elaborar una nueva tipología de recursos de la menipea, sino para organizar de mejor manera el análisis de las obras literarias y los trabajos teóricos en los que me baso.

3.1 Los elementos estructurales

En capítulos anteriores he analizado varios recursos como la relación entre los personajes y la arquitectura de la trama. Éstos pueden clasificarse como elementos estructurales, ya que son los que permiten la decodificación del texto como narrativo. Como se ha establecido, la intención principal de la sátira es atacar y, en el caso de la

menipea, este ataque es palpable en varios niveles, comenzando por su construcción, como menciona McLuhan,

structural analysis by means of decorum reveals that Menippean satire proceeds by a “dérèglement de tous les sens,” by attacking the perceptions (percepts) rather than just the ideas (concepts) of the audience, playfully and therapeutically, so as to readjust the audience’s ability to see itself and its world clearly. (68)

Lo anterior establece la raíz del problema de la clasificación en los libros de *Alice* y *Rayuela*, pues al atacar las percepciones establecidas del género narrativo, los lectores se enfrentan con la imposibilidad de catalogarla dentro del marco de la narrativa convencional.

El elemento estructural principal es “la estructura en tres planos”, ya que de acuerdo a Bajtín⁸, “la acción y las sincrisis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos” (231). Tanto los libros de *Alice* como *Rayuela*, están contruidos de forma similar, en ambos casos la trama se mueve de la tierra a los infiernos (el País de las Maravillas y París), de vuelta a la tierra y hacia el Olimpo (el mundo del espejo y Argentina). En los libros de Carroll es más evidente esta estructura, después de todo no hay que olvidar que el título original de *Alice’s Adventures in Wonderland* es *Alice’s Adventures Underground* y que en *Through the Looking-Glass and What Alice Found Threere* el recorrido es literalmente ascendente y metafórico dentro del tablero de ajedrez, ya que Alicia empieza en la posición de peón y termina coronándose como Reina. Por otro lado, en *Rayuela* el caso no es literal si no más bien simbólico y antitético. París representa, tanto a nivel cultural como geográfico, un lugar que posee una jerarquía superior a Buenos Aires. Sin embargo, es en la capital francesa donde Oliveira se encuentra con elementos “infernales” como el rompimiento con la Maga, la

⁸ McLuhan también señala esta característica; sin embargo, solo la considera como “descent in to the Underworld or Afterlife”.

muerte de Rocamadour, la enfermedad de Pola, la expulsión del Club de la Serpiente y el encuentro con la *clocharde* bajo el puente que lo lleva a la deportación. Por otro lado, en Argentina, lugar que dentro de la geografía se encuentra “abajo”– en el sur–, se hace el movimiento hacia arriba por medio de la rayuela, figura que ilustra el ascenso de “la tierra al cielo”. Lo anterior no puede ser posible sin el uso de “la fantasía más audaz e irrefrenable” (229), cuyo uso por parte de ambos autores se abordó en capítulos anteriores; sin embargo, es preciso notar que se relaciona íntimamente con la estructura de las obras, ya que como señala Bajtín “se puede decir que el contenido de la menipea son las aventuras de la *idea* o la *verdad* en el mundo, en la tierra, en el infierno, en el Olimpo” (231).

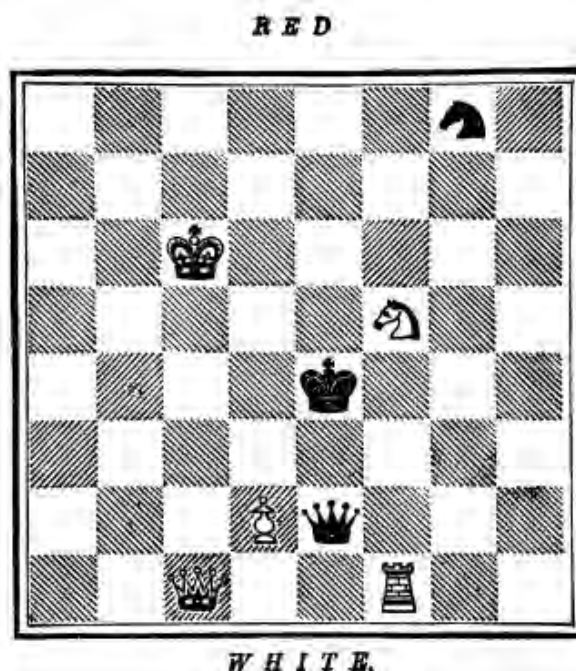
Otro elemento fundamental es el uso de la digresión, que para McLuhan es “the heart and soul of Cynic satire, [and] is managed in many ways (...), from the normal or expected, ranging from violations of stylistic decorum to violations of narrative sequence, of time, of probability, of physical size or capacity, and so on” (McLuhan, 106). Lo anterior engloba la característica enlistada por Bajtín como “violación del curso normal y común de los acontecimientos, de reglas establecidas de comportamiento y etiqueta e incluso de etiqueta discursiva” (234), así como otras características enlistadas por McLuhan, ya que ayudan al efecto digresional o son consecuencia de éste. Éstas son el uso de “diagrams and drawings” (103) que “force the reader to think” (111) en la construcción de la obra en ambos casos. En el caso de Cortázar el uso de la digresión disfrazada de “how to read the book”(114) fomenta que el lector se convierta en un “autonomous reader” (111) potenciando los efectos del recurso, ya que “this device breaks narrative and continuity and helps divert attention to the reader as a reader, to the act of Reading, and to the text as an artefact” (McLuhan, 107).

La digresión necesariamente se apoya en la estructura en tres planos y lo fantástico, pues la primera le permite funcionar y lo segundo le otorga la libertad para crear una variedad de juegos con los elementos estructurales como la mezcla de verso y prosa o de distintos géneros; los finales abiertos o circulares, pues “digresiveness is a strategy for manipulating and limbering up the reader’s sensibilities. It is a form of structural ambiguity” (McLuhan, 106). El nivel de digresión es variable y es posible ver la diferente gradación en las obras que analizo. En el caso de los libros de *Alice*, la digresión es más agresiva en su viaje por el País de las Maravillas, pues a diferencia del *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, el primero carece del diagrama y la explicación que se ofrece en el segundo (Figura 2), lo cual hace a este último un poco más amigable al lector. En el primer libro, el objetivo principal que desencadena la trama no es claro hasta después de que la protagonista cae en la madriguera. La meta de Alicia es cruzar la puerta para llegar al jardín que está del otro lado. Los capítulos III, IV, V, VI y VII comprenden una serie de digresiones que terminan, sin explicación alguna, después de su encuentro con el sombrero loco y la liebre de marzo, cuando Alicia regresa al lugar en donde está la llave para acceder al jardín. Una vez dentro de éste comienza la segunda secuencia de digresiones (capítulos VIII, IX, X, XI y XII) que termina cuando Alicia se despierta. Los recursos que provocan estas desviaciones consisten en los constantes cambios de tamaño que sufre Alicia y la serie de conversaciones que tiene con los personajes del País de las Maravillas.

Es relevante mencionar que el hilo de la narración se mantiene gracias al final de cada capítulo, donde se introduce el personaje o lugar al que se enfrentará Alicia en el siguiente. Por ejemplo al final del capítulo IV, después de que Alicia logra salir de la casa del conejo blanco y se enfrenta a un cachorro, el narrador nos informa del

encuentro de ésta con la oruga, evento que se desarrolla por completo en el capítulo siguiente,

She stretched herself up on tiptoe, and peeped over the edge of the mushroom, and her eyes immediately met those of a large blue Caterpillar, that was sitting on the top with his arms folded, quietly smoking a long hookah, and taking not the smallest notice of her or of anything else. (Carroll, 46)



White Pawn (Alice) to play, and win in eleven moves.

| | PAGE | |
|---|------|--|
| 1. Alice meets R. Q. | 140 | 1. R. Q. to K. R.'s 4th. |
| 2. Alice through Q.'s 3rd (<i>by railway</i>) . . . | 147 | 2. W. Q. to Q. B.'s 4th (<i>after shawl</i>) . . . |
| to Q.'s 4th (<i>Tweedledum</i> | | 3. W. Q. to Q. B.'s 5th (<i>becomes sheep</i>) . . . |
| and <i>Tweedledee</i>) | 149 | 4. W. Q. to K. B.'s 8th (<i>leaves egg on</i> |
| 3. Alice meets W. Q. (<i>with shawl</i>) | 168 | <i>shelf</i>) |
| 4. Alice to Q.'s 5th (<i>shop, river, shop</i>) . . . | 173 | 5. W. Q. to Q. B.'s 8th (<i>flying from R.</i> |
| 5. Alice to Q.'s 6th (<i>Humpty Dumpty</i>) | 179 | <i>Kt.</i>) |
| 6. Alice to Q.'s 7th (<i>forest</i>) | 200 | 6. R. Kt. to K.'s 2nd (<i>ch.</i>) |
| 7. W. Kt. takes R. Kt. | 202 | 7. W. Kt. to K. B.'s 5th |
| 8. Alice to Q.'s 8th (<i>coronation</i>) | 213 | 8. R. Q. to K.'s sq. (<i>examination</i>) |
| 9. Alice becomes Queen | 220 | 9. Queens castle |
| 10. Alice castles (<i>feast</i>) | 223 | 10. W. Q. to Q. R.'s 6th (<i>soup</i>) |
| 11. Alice takes R.Q. & wins | 230 | |

Figura 2. Ilustración de la edición de 1871.

Diagrama de las jugadas y movimientos de los personajes de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*.

En *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, las digresiones son distintas, ya que éstas se centran en un conflicto específico que debe ser resuelto por

Alicia al enfrentarse a las piezas de ajedrez en cada jugada. En general, el uso de la digresión difiere del primer libro porque, al tener las jugadas como hilo conductor, el elemento de cambio sorpresivo del País de las Maravillas se pierde, a pesar de que la dinámica de enlazar los capítulos mencionando la situación o personaje al final de cada episodio se mantiene. El efecto de desviación de la trama establecida se obtiene gracias a las conversaciones entre los personajes. En esta ocasión Alicia se enfrenta a éstas con más aplomo y logra resolver los problemas que se le presentan; empero las implicaciones de estas conversaciones son más profundas que las de *Alice's Adventures in Wonderland*. Por ejemplo, la crisis existencial de Alicia ya no recae en sus múltiples cambios de tamaño sino en su relación con los otros seres y el mundo que la rodea, como cuando entra en el bosque y comienza a olvidar los nombres de las cosas e incluso el suyo:

She stood silent for a minute, thinking; then she suddenly began again. "Then it really has happened, after all! And now, who am I? I will remember, if I can! I'm determined to do it!" But being determined didn't help her much, and all she could say, after a great deal of puzzling, was "L, I know it begins with L!" (Carroll, 177)

El tema de la identidad es recurrente en los siguientes capítulos, en las conversaciones con Twedledee y Twedleedum, Humpty Dumpty, el León y el Unicornio y las Reinas, convirtiéndose en la base de las digresiones en el libro.

En *Rayuela* el elemento de la digresión es más parecido al del segundo libro de *Alice* y, aunque pudiera parecer más agresivo que Carroll, Cortázar le ofrece la opción a su lector de leerlo de la forma tradicional, es decir lineal y omitiendo los "Capítulos prescindibles", mientras que el autor inglés no lo hace. Del mismo modo que Carroll en *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Cortázar utiliza un diagrama (Figura 3) al inicio del libro que proporciona la posibilidad de leer la obra de varias maneras. En este famoso "Tablero de dirección", además de las instrucciones planteadas

por Cortázar dirigidas al lector, es posible notar que el hilo narrativo que constituye la primera opción es decir, la lectura corrida del capítulo 1 al 56, se mantiene estable en la segunda, aunque existen las digresiones que consisten en la inserción de los capítulos prescindibles en la secuencia original. Sólo es notable la omisión del capítulo 55 dentro del esquema; no obstante, se encuentra presente, pues la mayor parte del capítulo está insertado en el capítulo 133. Las digresiones, en este caso, son constates y el tipo de interrupción que provocan es muy variada, ya que van de la complementación de la trama, como en el capítulo 57 (la continuación de la conversación entre Ossip y Oliveira que comienza en el capítulo 30), hasta la inserción de citas, notas periodísticas, morellianas y reflexiones de Oliveira y otros personajes.

TABLERO DE DIRECCIÓN

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin temordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8
 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13
 115 - 74 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18
 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124
 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130
 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108
 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95
 146 - 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132
 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91
 82 - 69 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40
 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80
 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69
 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138
 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 -

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

Figura 3. "Tablero de dirección" en *Rayuela*, edición de 1977.

En general, estas digresiones se encuentran alternadas entre los capítulos que comprenden la “novela” tradicional de manera equitativa. Sin embargo, podemos encontrar cuatro mayores. La primera está comprendida entre los capítulos 28 y 29, que comprende 22 capítulos prescindibles. Esta parte de la obra comienza después de la muerte de Rocamadour, hijo de la Maga, que termina en la separación de ésta y Oliveira. En esta veintena de capítulos se presenta una secuencia dislocada en la que, en primer lugar, se rompe con el tono lúgubre de la muerte de Rocamadour introduciendo la siguiente nota periodística de *The Observer*,

Riesgos del cierre relámpago

El British Medical Journal informa sobre una nueva clase de accidente que pueden sufrir los niños. Dicho accidente es causado por el empleo del cierre relámpago en lugar de botones en la bragueta de los pantalones (escribe nuestro corresponsal de medicina).

El peligro está en que el prepucio quede atrapado en el cierre. Ya se han registrado dos casos. En ambos casos hubo que practicar la circuncisión para liberar al niño.

El accidente tiene más probabilidades de ocurrir cuando el niño va solo al retrete. Al tratar de ayudarlo, los padres pueden empeorar las cosas tirando del cierre en sentido equivocado, pues el niño no está en condiciones de explicar si el accidente se ha producido al tirar del cierre hacia arriba o hacia abajo. Si el niño ya ha sido circuncidado, el daño puede ser mucho más grave.

El médico sugiere que cortando la parte inferior del cierre con alicates o tenazas se pueden separar fácilmente las dos mitades. Pero habrá que practicar una anestesia local para extraer la parte incrustada en la piel. (Cortázar, 687)

Posteriormente, la digresión continua con varias morellianas; la primera aparición de Traveler y Talita; recuerdos de Oliveira sobre Pola; sobre el puente de la *clocharde*; una secuencia sobre sueños que comienza en el capítulo 155 cuando Horacio le cuenta un sueño que tuvo a Etienne; la visita al hospital donde conocen a Morelli y cierra con una carta al editor en donde se denuncia la escasa población de mariposas. Esta parte de *Rayuela* es la más agresiva pues, como en *Alice's Adventures in Wonderland*, el hilo conductor de la trama se pierde, aunque introduce elementos clave para los siguientes capítulos como son Talita y Traveler y la relación entre la Maga y la *clocharde*. Otra

digresión mayor se encuentra en la secuencia que se encuentra después del capítulo 56, el final de la novela tradicional:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él [Oliveira] podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndoles que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en lo que o mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó. (Cortázar, 509)

De esta manera, no es claro si Horacio se deja caer o no. Lo que sigue es la secuencia de capítulos (135-63-88-72-77-131-58-131...) en la que se le impone al lector un final abierto y circular a través de capítulos confusos en los que se describe e ilustra una serie de escenas en donde intervienen Traveler, Talita, Oliveira, Gekrepten y el director del manicomio. La secuencia y el sentido de las escenas descritas no es claro. Todo parece indicar que Horacio está hospitalizado o, por lo menos, en cama. Ambas digresiones mantienen su curso gracias al tablero de dirección; sin embargo, el abrupto cambio de tono y de estilos representa un reto para el lector, quien ya tiene que romper con la inercia de la lectura tradicional. Los otros bloques digresionales que se presentan entre los capítulos 34-35 y 54-56, si bien solo incluyen capítulos prescindibles, manejan un hilo temático además del secuenciado en el tablero de dirección. En el primer caso se trata de la lectura de morellianas y reflexiones en torno a ellas por parte del Club de la serpiente y en el segundo es la lectura y crítica por parte de Traveler y Talita de un texto escrito por Cerefíno de Lisis.

En ambos casos el uso de la digresión es el que sacude al lector. Si bien se plantea la estructura base del viaje en tres planos, la manera en que se entrelaza ésta con la digresión representa un reto; como comenta Alazraki, “solamente desde la forma el lector siente que sus hábitos mentales han sido sacudidos y rotos; la disposición de la

novela obliga al lector a reconstruirla como su propia creación y en ese esfuerzo de reconstrucción formal se pone a prueba su mensaje” (629).

La última característica estructural en la que se basan Carroll y Cortázar y que está íntimamente ligada a la digresión es “la presencia de géneros intercalados [que] refuerza la nueva pluralidad de estilos y tonos” (Bajtín, 235). Ésta engloba la mezcla de prosa y verso enlistada por McLuhan, quien la describe como “a digressive technique related structurally to both ethymologies of the word satire [*satyr* y *saturae*], the mixing of verse and prose constituted a violation of decorum calculated to shock the sensibilities of the percipient reader or hearer into a state of alertness” (120). Es claro que el efecto es el mismo en ambos casos: romper con la estructura lineal de la narrativa tradicional. Igualmente, la mezcla de géneros hace que el lector se enfrente con la disrupción de las convenciones del género narrativo. A pesar de que este elemento es común en ambas obras, no se proyecta de la misma manera en cada una, de modo que, aunque es un elemento estructural que afecta la construcción de los textos, éste repercute en el nivel retórico de las obras de forma distinta. *Rayuela* utiliza diferentes tipos de textos para componer los capítulos prescindibles, los cuales son la herramienta central para crear la digresión. Carroll, por su parte, también se apoya en este recurso, aunque a diferencia de Cortázar se enfoca en la parodia de textos poéticos que están incertos dentro de la trama. El efecto que causa utilizar los géneros intercalados tanto en *Alice* como en *Rayuela* es el de potenciar el ataque de la sátira por medio de la ironía y la parodia y, con ello, generar una reacción en los lectores.

3.2 Elementos retóricos

3.2.1 La ironía

En el segundo capítulo de la presente tesis, he hablado del fenómeno de ambigüedad entre fondo y figura (*ground and figure*) sobre el que se construye la intención de la sátira menipea y que es creado deliberadamente por los autores para lograr el propósito de todo satirista: otorgarle una visión nueva del mundo al lector de su obra. McLuhan señala que “a Cynic’s every impulse was satiric, as his behaviour shows: his aim, like the Menippists’, was ever to adjust the perceptions of the target – the public” (68); de manera que para lograr este efecto, ambos autores utilizan una variedad de recursos estructurales, los cuales fueron analizados en el apartado anterior, en conjunción con un elemento retórico principal: la ironía. Este elemento está íntimamente conectado con el “elemento de risa”, el cual Bajtín relaciona con lo carnavalesco y que de acuerdo a McLuhan, “is indispensable to Cynic joco-seriousness, to returning the reader’s sensibilities by engendering playfulness and to curing his misplaced or undue sobriety” (122).

La ironía, como la sátira menipea, exige una participación activa de su lector, como Linda Hutcheon menciona

irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironist, interpreters, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new, and then (...) to endow it with the critical edge of judgement. (2005, 56)

Lo anterior coincide con las ideas de McLuhan con respecto a que una sátira menipea es aquella que es leída como tal gracias a la interacción entre autor, texto y lector. Sin embargo, tanto los postulados de Hutcheon como los de McLuhan señalan que ironía y sátira, respectivamente, demandan un tipo específico de lector, pues debe percibir e

interpretar dos códigos al mismo tiempo. Para ilustrar lo anterior Hutcheon utiliza la siguiente imagen (Figura 4).

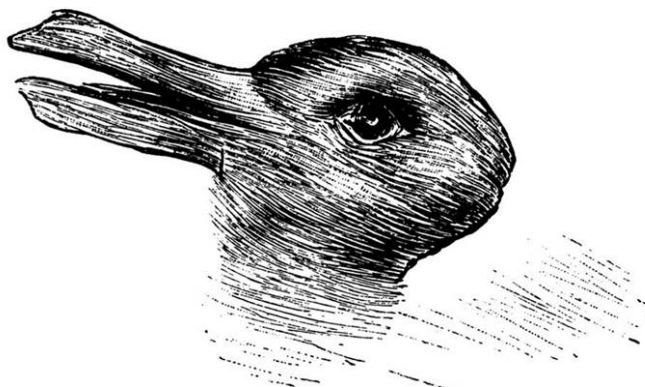


Figura 4. “Rabbit or duck?” de Scheidemann(1929), Chicago:University of Chicago Press.

Como en la Figura 1, en la cual se pueden percibir tanto los rostros como la copa, en este ejercicio visual no es relevante si vemos sólo el pato o el conejo, de la misma manera que para entender la sátira menipea, al momento de interpretar

the irony (...) is not the two “poles” themselves that are important; it’s the idea of a kind of rapid perceptual or hermeneutic *movement between* them that makes this image a possibly suggestive and productive one for thinking about irony. (Hutcheon, 2005: 57-58)

Los libros de *Alice* y *Rayuela* utilizan varios recursos para reforzar su carácter irónico. Éstos se pueden dividir en estilísticos y lingüísticos, entre ellos podemos notar la creación de un tipo de lenguaje o de “gibberish” por parte de cada autor, el uso de la parodia y la “combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos” (Bajtín, 230). Todos y cada uno de estos elementos son utilizados, a su vez, para enfatizar el efecto de ataque de la sátira menipea.

No obstante, la ironía, como menciona Hutcheon, es un arma de doble filo, ya que al ser un recurso que forzosamente necesita de la decodificación del lector, está sujeto a las susceptibilidad del mismo. Esto ocasiona que pueda ser entendida tanto de

manera positiva como negativa, o no ser entendida. En *Irony's Edge*, Linda Hutcheon problematiza acerca de las diferentes definiciones y acepciones de la ironía en cuanto a la reacción del intérprete, ya que “the final responsibility for deciding, whether irony actually happens is an utterance or not (and what the ironic meaning is) rests, in the end, solely with the interpreter” (2005: 43). Esta postura tiene una relación directa con la tesis de McLuhan quien señala que las sátiras menipeas son aquellas que son leídas como tales. Para ilustrar los diversos niveles de esta reacción, Hutcheon presenta la siguiente tabla (Figura 5). Como se puede observar las diversas interpretaciones de la ironía se unen en pares contradictorios, comenzando con la función reforzadora, la cual tiene un efecto que va de lo decorativo/subsidiario hasta a lo preciso/enfático y terminando en la función agregativa cuyo efecto puede ser inclusivo o exclusivo.

A partir de lo anterior, es posible explicar el fenómeno de clasificación que envuelve a los libros de *Alice* y a *Rayuela* y cómo bajo este esquema su clasificación genérica pierde el sentido contradictorio y paradójico, pues tal como dice Cortázar “a su manera este [estos] libro[s] es [son] muchos libros” (111). Igualmente en este punto convergen las ideas de Bajtín y McLuhan con las de Hutcheon. En relación con el teórico ruso es posible establecer una conexión entre la dualidad de la ironía y el elemento carnavalesco que para él era esencial en la sátira menipea, ya que “todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos de cambio y de crisis” (247). Asimismo, el carnaval, como la ironía, “aniquila toda *distancia* entre las personas” y “establece, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un *nuevo modo de relaciones entre toda la gente*, el cual se opone a las relaciones jerárquicas y predominantes de la vida cotidiana” (Bajtín, 242). De manera que, al quedar abatida la distancia entre autor y lector mediante la ironía, se abre paso a la carnavalización y se revela al segundo como “the real target of the Menippist”, pues

“the reader is kidded, cajoled, threatened, flattered, etc. by turns, and if the satire is successful he will enter into or put on the spirit of the work” (McLuhan, 129), es decir, que la interpretación de cada lector tendrá una función variable, como se esquematiza en el diagrama de Hutcheon:



Figura 5. Las funciones de la ironía por Linda Hutcheon en *Irony's Edge* (2005)

Tomando lo anterior en consideración, es posible encontrar en el esquema las diversas funciones que se les han dado a los textos. Las interpretaciones de los libros de

Alice se mueven por lo general en el nivel inferior, y se ubican en los que tienen una función reforzadora, complicadora, lúdica y distanciadora. Por ejemplo, González Davies señala que

Alice Adventures in Wonderland is, above all, a ludic literary work. (...) More than anything else, *Alice* and *Looking-Glass* are games: the first is a game of cards and the second is a game of chess. They are, in effect, a monumental game of words and logic. (85)

Esta actitud lúdica es reconocible en diferentes niveles, desde los juegos de palabras (*puns*) hasta la base anecdótica de los libros, pasando por el uso de parodias de textos y personajes. En general, la percepción de los libros de *Alice* tiende a ir hacia el lado positivo en los primeros tres niveles, pues sirven para reforzar la intención lúdica del texto llenándolo de humor y enriqueciéndolo. Sin embargo, como ya he establecido, estos juegos, más allá de ser ingeniosos, tienen como objetivo poner al gran *alazon* del lenguaje y la comunicación en evidencia, como señala acertadamente Robert D. Sutherland:

[Carroll] saw that, at least part of the time, most people are careless in their use of language, that they often confused the symbols with the things symbolized, invest words with a “magical” autonomy, and fell prey, through the carelessness, to lexical and structural ambiguity. He saw that much in conventional usage is quite illogical when viewed from a vantage point outside the conventions, and realized that humor could be derived from treating these usages in a strictly logical and non-conventional manner. (28)

Por lo anterior, son descartables las posiciones negativas que pueden leerse en el segundo nivel, el de complejidad, y, en el cuarto, de distanciamiento. Carroll se vale de la mezcla de géneros como poemas, acertijos y rimas infantiles para distanciarse y ofrecer una nueva perspectiva sobre el fenómeno de la comunicación y la herramienta del lenguaje como conformador de una realidad. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el capítulo VII de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, en el

cual Alicia entabla una conversación con el rey blanco, que espera a sus mensajeros en el camino:

“(...) Just look along the road, and tell me if you can see either of them”
 “I see nobody on the road,” said Alice.
 “I only wish I had such eyes,” The King remarked in a fretful tone. “To be able to see Nobody! And at that distance too! Why, it’s as much as I can do to see real people, by this light!” (Carroll, 222-223)

Es evidente el juego que elabora el autor con la palabra “nobody”, un pronombre indefinido que se utiliza para nombrar la ausencia de uno o varios sujetos. Con este sencillo diálogo, Carroll enfoca una de las características paradójicas del lenguaje: la posibilidad de poder ponerle nombre no sólo a los objetos, pensamientos y sujetos, sino también a abstracciones que, como el cero en matemáticas, designan ausencias o vacíos.

Existen, además de estos juegos lingüísticos, una gran cantidad de intertextos dentro de los libros de *Alice*. Éstos, como analizo con más profundidad en el siguiente apartado, son elementos clave en la sátira, pues establecen una relación específica entre el autor, el lector y el contexto. La parodia como herramienta irónica se mueve en los diferentes niveles del esquema; sin embargo, su máximo potencial se aprecia en niveles más complejos (provisional, de ataque y agregativo) por lo que puede pasar desapercibida por algunos lectores como menciona Schleder de Borba:

all these different texts interact very naturally in Wonderland creating a cohesive tapestry. This tapestry is tied up so well that most ordinary readers are not even consciously aware of the amount of text diversity in the book. (16)

De modo que el lector que no esté familiarizado con la cultura y lengua inglesa (especialmente la victoriana), se encontrará con dificultades para poder ubicar la ironía en los textos en relación a funciones de niveles superiores, específicamente de ataque: correctiva y satírica. Sin embargo, por las mismas razones es que los libros de *Alice* sí se ven afectados negativamente en la función agregativa, ya que además del

conocimiento basto de la cultura y el periodo histórico, son necesario conocimientos de lógica, gramática y sintaxis para decodificar de una manera efectiva la ironía en los textos de Carroll.

Por otro lado, las interpretaciones de *Rayuela* suelen comprender un espectro más amplio, abarcando casi todas las funciones enlistadas por Hutcheon. Igual que en el caso de los libros de *Alice*, la crítica habla positivamente de la obra de Cortázar en los primeros cuatro niveles. En primer lugar, la cualidad lúdica de la obra se hace patente desde el inicio, ya que “*Rayuela* no es (...) una imposición del narrador omnisciente y todopoderoso que caracteriza a la novela decimonónica, sino una propuesta de co-inventar y a descubrirse cada uno a su modo” (Ostria González, 25). Un ejemplo de este carácter lúdico, se puede observar en los “juegos del cementerio” que realizan Traveler, Talita y Oliveira, en el famoso capítulo del tablón:

Fue a buscar el diccionario de la Real Academia Española, en cuya tapa la palabra Real había sido encarnizadamente destruida a golpes de grillete, lo abrió al azar y preparó para Manú el siguiente juego en el cementerio.

“Hartos del cliente y de sus cleonasmos, le sacaron el clíbano⁹ y el clépeo¹⁰ y le hicieron tragar clicla¹¹. Luego le aplicaron un clistel¹² clínico en la cloaca, aunque cloacaba¹³ por tan clivoso¹⁴ ascenso de agua mezclada con clinopodio¹⁵, revolviendo los clisos¹⁶ como cierzón¹⁷ clorótico¹⁸.”

–Joder–dijo admirativamente Oliveira. Pensó que también joder podía servir como punto de arranque, pero lo decepcionó descubrir que no figuraba en el cementerio (...) (Cortázar, 393)

Las reglas de los juegos del cementerio no son explicadas en *Rayuela*, es deber del

⁹ Especie de coraza que usaban los soldados persas.

¹⁰ Escudo de forma circular y abombada usado en la Antigüedad clásica.

¹¹ Molusco lamelibranquio marino, comestible, dimiario, con valvas iguales, de forma acorazonada, y provistas de surcos radiantes.

¹² Clister, enema.

¹³ Dicho de la gallina clueca: Hacer cloc cloc.

¹⁴ Que está en cuesta.

¹⁵ Hierba de la familia de las labiadas, con raíz vivaz y rastrera, tallo de medio metro de altura, cuadrangular, ramoso y veloso, hojas opuestas, aovadas y dentadas, y flores en cabezuela terminal, blancas o purpúreas, ligeramente aromáticas, acompañadas de brácteas cerdosas.

¹⁶ Ojos

¹⁷ Clérigo mal vestido o de malos modales.

¹⁸ Que padece clorosis.

lector tanto intuir las como descifrar el texto que se crea con base en éste. El “cementerio” es el diccionario, lugar que, para los personajes de *Rayuela*, más que guardar el significado de las palabras, guarda su pasado semántico. Cortázar contrapone la lengua “viva” (la palabra “joder”) ausente en el diccionario, con una multiplicidad de palabras cuyo significado está enterrado dentro de un libro y, a pesar de tener un significado específico, están “vacías” en un registro popular de la lengua. Cortázar y Carroll juegan con el código del lenguaje y denuncian las paradojas del mismo. El primero enfatiza la ausencia de significado¹⁹ de la palabra “nadie”; mientras que el segundo destaca la del significante de una gran cantidad de tecnicismos o palabras en desuso cuyo único enlace con la palabra detonante “cliente” es empezar con la letra C: clíbano, clípeo, clicca, clistel, cloacaba, clivoso, clinopodio, clisos, cierzón y clorótico.

Igualmente, las funciones de reforzamiento, complicación y distanciamiento en *Rayuela* se inclinan hacia el lado positivo del esquema, debido a que Cortázar “intenta despertar en el lector la misma necesidad de búsqueda, la actitud rebelde, desconfiada y desafiante que organiza la cosmovisión de la novela” (Ostria González, 23). De este modo, para Cortázar no sólo se trata de llegar a un fin, sino de que el lector encuentre una finalidad al objetivo y a la búsqueda misma:

¿Se busca? ¿Se busca en tanto que individuo? ¿En tanto que individuo pretendidamente intemporal, o como ente histórico? Si es esto último, tiempo perdido. Si en cambio se busca al margen de toda contingencia, a lo mejor lo del perro no está mal. Pero vamos despacio (...) vamos piano piano, a ver qué es eso de la búsqueda. Bueno, la búsqueda no *es*. Sutil, eh. No es búsqueda porque se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja. Hay carne, papas, pueros, pero no hay puchero. O sea que ya no estamos con los demás, que ya hemos dejado de ser un ciudadano (...), pero tampoco hemos sabido salir del perro para llegar a eso que no tiene nombre, digamos esa conciliación, a esa reconciliación. (Cortázar, 674)

¹⁹ Según la dicotomía significante/significado de Saussure.

Al presentar una estructura múltiple, en cuanto a las posibilidades de lectura y de interpretación, las exégesis de *Rayuela* varían en los niveles superiores del esquema. Esto como consecuencia de la construcción y los temas que aborda el texto, que de acuerdo a Ostria González, se concretan en dos niveles:

1) El estrato mimético o propiamente narrativo, que adopta la forma de relato abierto, aparentemente descompaginado o decompaginable, y 2) en la teoría literaria que la novela contiene, integrada, generalmente, al discurso de los personajes y que, además, tiene la particularidad de aplicarse a la narración en su conjunto (empleo, consecuentemente, de la función metalingüística). (23)

Por ejemplo en la función provisional, la cual según Hutcheon contiene “a kind of built-in conditional stipulation that undermines any firm and fixed stand” (2005:48), se encuentra en el juego entre los niveles de construcción y teoría que crean la metaficción en *Rayuela*. Cortázar ofrece la opción de leer el texto de dos maneras, el lector “hembra” elige la tradicional, mientras que el lector “macho” elige la lectura del “Tablero de dirección”. La teoría literaria se le ofrece sólo al segundo, pues se presenta a través de Morelli en los capítulos prescindibles, de modo que el ejercicio de metaficción es asequible únicamente mediante la segunda lectura. Algunos críticos como Adriana A. Bocchino ven un engaño en este mecanismo, ya que encuentran una hipocresía por parte de Cortázar, pues éste no sigue sus ideas en la construcción y presentación de la obra:

En la teoría de Morelli el proyecto ofrecido al lector es de la caotización irracional como verdadera vía de acceso a la realidad, cuestión que la literatura deberá representar de la misma manera. [...] La posición del “narrador”, en su continuo desdoblamiento que va desde el sujeto de la enunciación hasta el lector mismo, (...) se desmiente en la elaboración voluntaria de ese efecto por medio de técnicas que nada tienen que ver con el carácter de improvisación que tratan de representar. (35-36)

Este tipo de lecturas repercuten negativamente en niveles como el oposicional, el de ataque y el agregativo, ya que la intención del autor es percibida como ofensiva,

agresiva, destructiva y elitista. Es por lo anterior que Cortázar se enfrentó a una fuerte crítica a partir de la denominación de “lector hembra” que utiliza para definir al lector que no busca preguntas ni respuestas y por el cual ofreció disculpas de manera enfática:

Pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano (...). Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner “lector pasivo” y no “lector hembra”, porque la hembra no tiene que ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho”. (Citado por Sanjinés, 230)

En ambas situaciones la lectura de *Rayuela* fue presa de dos de las “trampas” que critica. Por un lado, le abre la puerta al lector para que, mediante un ejercicio hermenéutico, sea éste quien encuentre verdades en la obra. Sin embargo, lectores como Bocchino buscan una concordancia real entre la obra y su construcción, lo cual es absurdo dado que la obra es una representación artificiosa de la realidad y no la realidad misma. Por otro lado, irónicamente el autor fue víctima de “las perras palabras, las proxenetas relucientes” (Cortázar 269), de las cuales se queja su personaje protagónico, al utilizar adjetivos que poseen una carga semántica que puede interpretarse como negativa.

A pesar de lo anterior, existen otras lecturas que se encuentran en el espectro contrario del diagrama. Por ejemplo, Micheal Hardin ve más allá la intención de las palabras usadas por Cortázar y señala que

we cannot assume that we, as critical or “male readers”, will always be the winning readers. We have only to look within *Hopscotch* to see that the winning readers are not the male readers, but the existential female-readers, La Maga and Talita. (68)

Litsa Chatzivasileiou, por su parte, realiza una lectura que resalta las características positivas de los cuatro niveles superiores (provisional, oposicional, de ataque y agregativo). En su artículo, “Rereading *Rayuela*: Hypergraphy,

Hermaphroditism, and Squizofrenia”, la autora realiza una lectura carnavalizada que rompe tanto las jerarquías tradicionales como las marcadas por el propio Cortázar. Propone, como el título señala, una relectura no sólo de la anécdota sino del texto, autor y lector. En primer lugar propone al acto de escritura y lectura como “hypergraphy”, “writing [that] exceeds itself by escaping its own definition (for instance, its neither a feminine nor masculine writing, homosexual or heterosexual, novelistic or comic, etc.) that will fix it within dialectical norms, or will assign to it an essence” (401). En segundo, propone al lector como “hyperreader”. Este posee características hermafroditas y esquizofrénicas que son producidas y enfatizadas por la construcción digresiva de la obra. Este tipo de lector subvierte las definiciones tanto del lector hembra como del lector macho:

if one wishes to displace *Rayuela*'s hierarchy of readership one must start with what *Rayuela* appears to favour (the male reader) in order to subsequently undermine the dichotomy from within, and strip its superior category precisely from its privileges. For to undermine the male reader is indeed to *over-come him*, syncopate *him*, transform him into something else, something *other* than himself (a bit feminine and Aphroditic), a sexual hyperbole, a schizoid nomad no longer capable or recognizing *himself-as-a-male* (or female), no longer able to recognize himself as the unique and irreplaceable, favoured and exclusive reader of the novel. (Chatzivasileiou, 401)

Lo que se obtiene al conjugar estos elementos, la “hypergraphy” que se manifiesta en la escritura laberíntica, aleatoria, interrumpida y a veces incompleta, y con el “hyperreader” que el mismo texto demanda, es una obra que transgrede, subvierte y corrige la tradición de la literatura occidental:

this special writing does not quite ‘write’ just as the hyperreader does not ‘read’. It rather interrupts anything that can close upon itself as *a* subjetivity (or consciousness), *an* ontological truth, *a* sexual (or any) determination, even if with such unique determinations one understands *a* male or female reader, *an* author, *a* novel (*roman comique* or *héroique*, modern or posmodern, etc.) *a* sex, *a* character, *a* text and so on. (Chatzivasileiou, 413)

Los libros de *Alice* y *Rayuela* son obras que se enfrentan y denuncian los problemas de la comunicación por medio de un código, es decir la lengua, en cualquiera de sus manifestaciones. No obstante, lo desarrollan de forma distinta. Esto tiene que ver tanto con el contexto cultural y social en que se gestaron como con el uso específico que cada uno otorga a la ironía como herramienta básica para enfatizar la sátira en sus obras. Si bien Carroll y Cortázar ven la escisión entre el mundo real y la forma en que el lenguaje lo describe, ambos se dan a la tarea de llamar la atención sobre esta desconexión mediante la ironía, ya que como señala Alan Wilde “irony (...) is a perceptual response to a world without unity or cohesion” (2). La diferencia principal entre los libros de *Alice* y *Rayuela*, de acuerdo a la teoría de Wilde, radica en que utilizan tipos de ironía diferentes. Carroll utiliza la general, la cual “is based on a perception of disjunction and implies a countervision of fusion” (32); en cambio, Cortázar hace uso de la absoluta, que

joins these elements in a more comprehensively ironic view [...], it embraces the extreme of (...) a world, that is, in a state of total chaos— and of a unity so inclusive as to be, for its part too, hardly distinguishable from chaos. (32)

Esto último coincide con los resultados de la lectura de Litsa Chatzivasileiou, cuya lectura carnavalizada alcanza el nivel más alto de la escala de Hutcheon. Así, Chatzivasileiou “destruye” límites para crear una clasificación de lectores, autores y textos tan caótica como inclusiva.

En el caso de los libros de *Alice*, su lectura no requiere de una ruptura estructural de las proporciones de *Rayuela*, lo que se aprecia en el acercamiento al problema del lenguaje y a la denuncia que Carroll hace sobre éste. La diferencia principal entre las obras se encuentra en la distancia de los autores con el lector y el conflicto dentro de la obra. El enfrentamiento entre Alicia y el *nonsense* se encuentra en lugares ajenos de la “realidad”, tanto de Alicia como del lector: el País de las maravillas y el otro lado del

espejo. Carroll destaca los elementos contradictorios y absurdos del lenguaje en la seguridad del terreno onírico, mientras que todo vuelve a tener sentido cuando Alicia despierta y regresa a un mundo en donde aunque las diferencias y disyunciones persisten, pero existen dentro de un marco que las mantiene “unidas”. Este efecto es creado con base en el recurso de la narración enmarcada. Tanto *Alice’s Adventures in Wonderland* como *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* tienen poemas o narraciones que sirven como introducción y/o cierre de las narrativas y cumplen una importante función, “to establish in the reader a proper orientation toward the narratives” (Madden, 365). Esto tiene un objetivo, como William Madden señala:

to erase the artificial barrier between the “real” and the “unreal” that readers inevitably bring to a text, so that “we gaze back suddenly upon the myth that we unknowingly entered. All at once, in retrospect, we realize that we have not been alive until now; that by comparison, all that has gone before has not been real” (O’Flaherty, 111). (364)

Los libros de *Alice* establecen un relato que está doblemente enmarcado, como señala William Madden (Figura 5). Para el “marco exterior” Carroll “chose the “Tennysonian” idiom, (...) a familiar form of the Romantic lyric [with a] (...) specific purpose: not to create self-standing lyrics but to frame a substantial narrative” (363). Esta última, a su vez, está compuesta de un marco, las entradas y salidas del País de las Maravillas y del otro lado del espejo, el cual encierra la narrativa que se desarrolla en el terreno onírico.

| "Reality" | Outer Frame | Inner Frame | Tale | Inner Frame | Outer Frame | "Reality" |
|--------------------------|--------------------------|-----------------|------------------|-----------------|-------------------------------|--------------------------|
| Everyday world of reader | Lyric verse | Realistic prose | Dream vision | Realistic prose | Lyric prose (W) verse (LG) | Everyday world of reader |
| | Emergence of dream child | "Alice" awake | "Alice" dreaming | "Alice" awake | Older sister(W) Poet (LG) | |

Figura 5. Diagrama de la estructura de los libros de *Alice*, en “Framing the Alices” de William Madden.

Esto coincide con el análisis, realizado en el capítulo anterior, acerca del uso de la estructura en tres planos que plantea Bajtín.

Por su parte, en *Rayuela*, a pesar de que existe la estructura en tres planos, no existe un entramado de doble marco que establezca distancia y seguridad para el lector. En este caso nos encontramos con un juego metatextual que tiene una relación más fuerte con la narración de cierre de *Alice's Adventures in Wonderland* que con los poemas. En el último episodio, la hermana de Alicia sueña con el mismo mundo después de que la última le cuenta sus aventuras, estableciendo una secuencia de “dream within a dream”, recurso que es aprovechado en *Through the Looking-Glass and What Alice Found Threere*, como ya he señalado, en el episodio de Rey Rojo y el final del libro.

En *Rayuela* ni autor, ni lector, ni protagonista pueden huir del conflicto con el lenguaje, en este caso no hay sueño del cual despertar. El enfrentamiento que tiene Oliveira dentro de la trama es similar al que el lector enfrenta cuando sigue el tablero de direcciones. Así, este último se ve inmerso en una lectura fragmentaria e intrincada y se le recuerda sobre el artificio del que es partícipe. De este modo,

the absolute ironist's victory is, effectively his defeat. For in seeking its loss, the self in reality finds itself impeccably mirrored back by the form of the artwork, which, though sought as a liberation from consciousness, instead confirms consciousness and constrains itself as precisely what it desired not to be in the first place: “estrangled from the whole world to which [it] belongs”. (Wilde, 33)

Si bien tanto Carroll como Cortázar utilizan la ironía como el eje sobre el que construyeron la sátira menipea, el alcance que tiene cada una de ellas es distinto. La visión del mundo y el alcance correctivo o satírico que logran, como lo demuestra el análisis anterior, son de diferente nivel. Esto radica en el uso de la ironía y todas las aristas que esta herramienta brinda a la construcción y lectura de una obra determinada. Por lo tanto, es muy importante tomar en cuenta el arma de doble filo que presenta el uso de la ironía, ya que las lecturas e interpretaciones varían, por lo que mientras

algunas de éstas pueden obviar las cualidades satíricas de las obras, otras ofrecen nuevos acercamientos y descubrimientos sobre las mismas.

3.3.2 Sátira, parodia e ironía

Además de la ironía, otro de los recursos básicos presentes tanto en la construcción de los libros de *Alice* y *Rayuela*, como de su recepción es la parodia. Ésta potencia el sentido irónico y satírico del texto, pues ambos son “fenómeno[s] dialógico[s], en el sentido en que se presenta esta suerte de intercambio entre el autor y el lector” (Hutcheon, 1997, 187). Así, ironía, sátira y parodia tienen en común la necesidad de la decodificación correcta por parte del lector; sin embargo, a diferencia de las primeras, la parodia

se define normalmente no como un fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad,(...) [la cual] efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (del segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo con lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona sólo para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. (Hutcheon, 1992, 177)

Si bien la ironía es la que da el sentido de ataque a la sátira menipea, la parodia es el mejor vehículo que ésta tiene para crear el sentido carnavalesco en el texto. Como señala Bajtín “la parodia es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. (...) El parodiar significa crear un doble destronador, un ‘mundo al revés’” (249). De modo que la conjunción de ambas herramientas es la que crea el sentido satírico tanto en los libros de *Alice* como en *Rayuela*. No obstante, esta relación entre sátira, parodia e ironía tiene sus particularidades. Para entender mejor la correlación de estos recursos literarios y su aplicación en las obras que analizo, recurro al siguiente esquema (Figura 6).

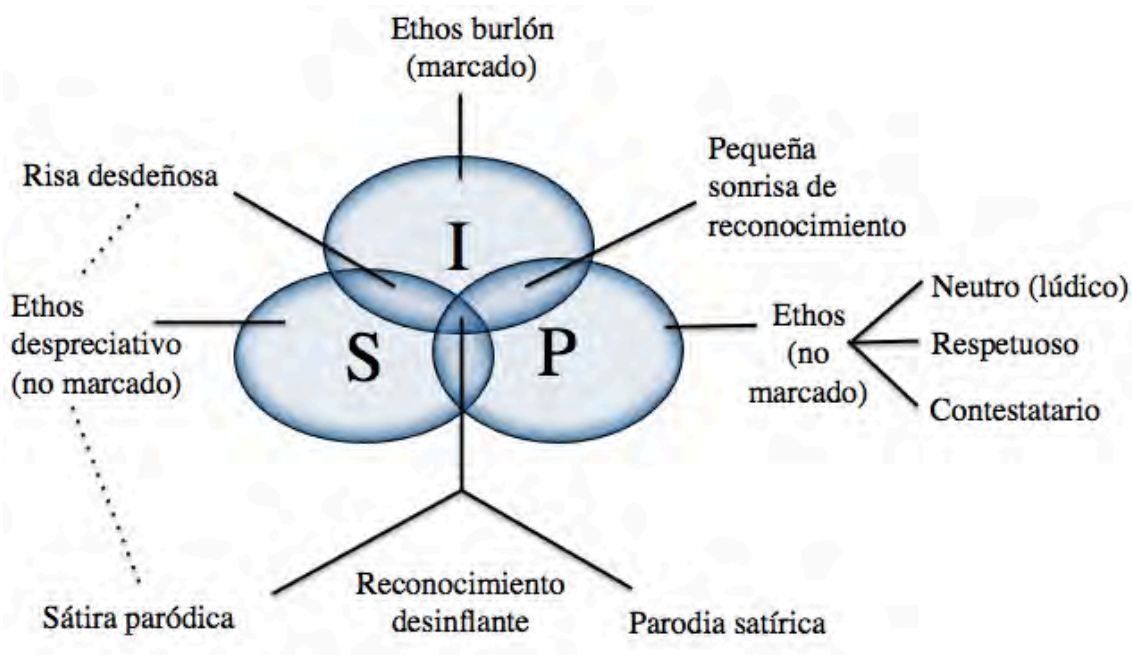


Figura 6. Esquema elaborado por Linda Hutcheon en “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1992).

En la Figura 6 se aprecian tres círculos, los cuales representan la ironía (I), la sátira (S) y la parodia (P). Los tres conceptos poseen un *ethos*²⁰ distintivo que los caracteriza: el despreciativo de la sátira, el burlón de la ironía y el de la parodia que juega en tres niveles: neutro, respetuoso, y contestatario, dependiendo del uso que se haga del texto parodiado. Asimismo, Hutcheon señala los efectos que la conjunción de dos o tres de las herramientas causan en el lector. Es este último caso el que incide en los libros de *Alice* y *Rayuela*, pues como comenta la autora

se trata del punto máximo de subversión y por lo tanto de un momento de sobredeterminación pragmática. Es en este punto donde se hace notar la sobre-codificación excesiva del *Don Quijote*, de *Tristram Shandy* o de *A Modest Proposal*, así como de las obras de Lautréamont. (1992:185)

²⁰ “Estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros. Entre éstos, debe reservarse un gran espacio al destinatario mismo. El valor que se le da a un texto no es pura entelequia, sino una respuesta del lector o del auditor. En otros términos, este último no se contenta con recibir un dato estético intangible, sino que *reacciona* a ciertos estímulos. Y esta respuesta es una apreciación”. (*Rhétorique Générale*, p. 147. Citado por Hutcheon)

De manera general, este fenómeno literario exige varias competencias del lector. En primer lugar, la lingüística, en tanto que “tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho” (Hutcheon, 1992:187). En segundo, la general, pues debe conocer “las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura (...) [lo que le] permite identificar como tal, cualquier desvío a partir de estas normas” (Hutcheon, 1992:187). Finalmente, la ideológica, la cual “es inevitable para cualquier teoría literaria que sitúa, como lo hace nuestra orientación pragmática, el valor estético y el significado textual, al menos en parte, en las relaciones entre el lector y la obra” (Hutcheon, 1992:187-188).

Ahora bien, el trabajo no sólo es del lector. El autor, para poder transmitir la intención y el mensaje, debe construir el texto de una manera específica, como acierta en señalar Hutcheon, “la polaridad manipuladora o los efectos manipuladores de cualquier autor como codificador del texto, se reparten siempre entre la agresión y la seducción, y en el discurso irónico, paródico o satírico este reparto es aún más manifiesto” (189). Bajo estos términos podríamos clasificar la manipulación de Carroll como seductora, pues envuelve al lector poco a poco con recursos como el doble enmarcamiento narrativo y la parodia, que entrega al lector una ironía sutil, imperceptible para algunos. Un ejemplo lo podemos observar en el capítulo X de *Alice's Adventures in Wonderland*, cuando la Falsa Tortuga canta “Turtle soup”, parodia de “Star of Evening”, una canción popular de la época. A continuación, la versión original a la izquierda y la versión de Carroll a la derecha.

Beautiful star in heav'n so bright,
Softly falls thy silv'ry light,
As modest from earth afar,
Star of the evening, beautiful star.

CHORUS

Beautiful star,
Beautiful star,
Star of the evening, beautiful star.

In Fancy's eye thou seem'st to say,
Follo me, come from earth away.
Upward the spirit's pinions try,
To realms of love beyond the sky.

Shine on, oh star of love divine,
And may our soul's affection twine
Around thee as thou modest afar,
Star of the twilight, beautiful star.

Beautiful Soup, so rich and Green,
Waiting in a hot tureen!
Who for such dainties would not stoop?
Soup of the Evening, beautiful Soup!
Soup of the Evening, beautiful Soup!
Beau-ootiful Soo-oop!
Beau-ootiful Soo-oop!
Soo-oop of the e-e-venig,
Beautiful, beautiful Soup!

Beautiful Soup, who cares for fish,
Game or any other dish!
Who would not give all else for two p(sic)
ennyworth (sic) only of beautiful Soup!
Pennyworth only of beautiful Soup!
Beau-ootiful Soo-oop!
Beau-ootiful Soo-oop!
Soo-oop of the e-e-venig,
Beautiful, beauti-FUL SOUP! (108)

Carroll además de parodiar la canción original, utiliza una notación que recrea la forma en que ésta se cantaba, tal vez en un guiño al lector para que identifique el texto original. Sin embargo, la presencia de la parodia no es meramente ornamental, tomando en cuenta la intención manipuladora, la cual sirve para enfatizar el carácter irónico de los capítulos IX y X. En éstos, Alicia se encuentra con el Hipogrifo y la Falsa Tortuga, personajes híbridos en su construcción fisiológica. El hipogrifo es un animal mitológico, una combinación entre un caballo y un águila, cuyos orígenes se encuentran en la obra *Orlando Furioso*; mientras que la Falsa Tortuga tiene su origen en los ingredientes de una sopa muy popular en la época victoriana. Ésta era una imitación de la sopa de tortuga y estaba hecha de las patas, cola y cabeza de la res, razón por la cual se representa a la Falsa Tortuga como un animal híbrido (caparazón y aletas de tortuga con cabeza, patas y cola de res), a la manera de los animales mitológicos. De este modo, Carroll hace uso de un “marcado contraste mediante una aproximación inesperada entre cosas alejadas y desunidas” (235), como menciona Bajtín. El carácter correctivo o

satírico del episodio recae, en primer lugar en la contraposición de ambos personajes, uno del terreno culto y otro del popular. En segundo, en la gran participación que tiene la Falsa Tortuga, pues es ella con quien Alicia mantiene la conversación durante ambos capítulos que concluyen con la interpretación de la canción “Beautiful soup”. De esta manera, Carroll da mucho más peso al personaje que podía ser más conocido por el público, resaltando lo popular por sobre lo culto. En este caso se enlazan la parodia y la sátira, haciendo valer también la ironía; lo que en un inicio puede identificarse como una parodia lúdica de la canción “Evening Star”, al conjuntarse con el resto de los elementos del capítulo y su significado contextual, “desemboca en un reconocimiento de la intención “desinflante” del autor, en relación con los planos literario y social” (Hutcheon, 1992: 184).

En *Rayuela*, por su parte, Cortázar utiliza los recursos paródico e irónico de forma mucho más agresiva como puede observarse en el capítulo 34, en el cual Oliveira está leyendo la novela *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós. En este caso la parodia es totalmente contestataria, ya que el lector se entera, de primera mano, de los pensamientos de Horacio sobre lo que lee. La agresividad de Cortázar es evidente, pues la lectura de la novela de Galdós y los comentarios de Oliveira están intercalados en el texto, de la siguiente manera:

En setiembre del 80, pocos meses después del
 Y las cosas que lee, una novela, mal escrita,
 fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los
 para colmo una edición infecta, uno se pregunta
 negocios, cediéndolos a otra casa extractora de Jerez
 cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha
 tan acreditada como la mía; realicé los créditos que
 pasado horas enteras devorando esta sopa fría y de-
 pude, arrendé los predios, traspasé las bodegas y sus
 sabrida, tantas otras lecturas increíbles, Elle y Fran-
 existencias, y me fui a vivir a Madrid. Mi tío (primo
 ce Soir, los tristes magazines que le prestaba Babs.
 carnal de mi padre), don Rafael Bueno de Guzmán

Y me fui a vivir a Madrid, me imagino que después y Ataíde, quiso albergarme en su casa; mas yo me de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por enresistí a ello por no perder mi independencia. Por granar y ya no puede dejar de leer, un poco como fin supe hallar un término de conciliación, combino se puede dejar de dormir o de mear, (...)
(Cortázar, 341)

En primera instancia la lectura comienza con la novela de Galdós; pero en el segundo renglón se inicia un discurso diferente, el de Oliveira, que comienza de nuevo con la mayúscula “Y”. El patrón continúa intercalando el texto de Galdós en los renglones ones, con el discurso de Horacio en los renglones pares. La presentación de este capítulo es particularmente agresiva con el lector quien tiene que examinar el texto varias veces antes de poder encontrarle sentido. Cortázar deja indicios en la construcción del texto como la división de las palabras al final de cada renglón y las repeticiones de frases como “y me fui a vivir a Madrid”, que son retomadas por el protagonista de *Rayuela* en su discurso, el cual no es otra cosa que una fuerte crítica a la Maga y al texto mismo:

Y las cosas que lee, una novela, mal escrita para colmo una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles, Elle y France Soir, los tristes magazines que le prestaba Babs. *Y me fui a vivir a Madrid*, me imagino que después de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por engranar y ya no puede dejar de leer, un poco como no se puede dejar de dormir o de mear, (...) ²¹ (Cortázar, 347)

En este caso la parodia de Cortázar es como señala Hutcheon, “una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria” (1997:178), aunque no en el sentido clásico de la parodia. De cierta manera, este episodio sirve como muestra de la construcción de *Rayuela*, pues el autor argentino utiliza la base de la novela tradicional de Galdós e inserta su crítica y

²¹ Las cursivas son mías.

comentario de manera alternada, rompiendo con el engranaje, como lo llama Oliveira, de la lectura tradicional.

En comparación con el episodio de la Falsa Tortuga, Cortázar no usa una ironía sutil como Carroll, pues en *Rayuela* se unen el *ethos* despreciativo de la sátira, el burlón de la ironía y el contestatario de la parodia. La presencia del fragmento de *Lo prohibido* es el pretexto para el ataque a la literatura realista y al lector que genera, el infame “lector hembra”, crítica que se refleja en el discurso de Oliveira. No obstante, es importante resaltar que tanto Carroll como Cortázar utilizan la sátira paródica en la que, como señala Hutcheon, se “apunta a un objeto fuera del texto pero utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (1992:185) por lo que, aunque el *ethos* de la parodia sea distinto, la finalidad de los libros de *Alice* y de *Rayuela* es la misma.

3.3.3. El caso de Humpty Dumpty y Morelli

Los ejemplos anteriores son sólo una muestra del uso de los recursos en ambas obras; sin embargo, considero que la ironía y la parodia se unen en un afán plenamente satírico, ya que como menciona McLuhan “all the hijinx (*sic*) in a Menippean satire are artillery levelled at the ranks of readers” (3). Otros ejemplos de la conjunción de sátira, ironía y parodia en ambos textos se encuentra en los personajes de Humpty Dumpty y Morelli. En este caso la presencia de ambos personajes es esencial en las obras, ya que son éstos quienes ofrecen una especie de exégesis acerca de las ideas de sus respectivos “autores”. No obstante, el nivel paródico se invierte; en este caso, Carroll utiliza el contestatario, mientras que Cortázar opta por el respetuoso.

Por un lado está Humpty Dumpty, quien aparece en el capítulo VI de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Este capítulo, como el 34 de Cortázar,

sirve como muestra de las diversas situaciones con el lenguaje que Carroll denuncia en ambos libros. En la conversación que Alicia sostiene con este personaje, se retoman varios temas que ya habían sido abordados como son: el problema de la identidad y su relación con los nombres²²; la referencia ineludible del “destino” que espera a su protagonista de acuerdo a su rima infantil²³ y el juego con la literariedad de las expresiones coloquiales y de uso social²⁴. Es posible considerar a este personaje como la personificación de todos los problemas que existen en el lenguaje, en gran parte porque Carroll le confía la tarea de exponer a Alicia y al lector, el asunto central, una postura de la cual surgen las demás complicaciones:

“When *I* use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean—neither more nor less”

“The question is,” said Alice, “whether you *can* make words mean so many different things.”

“The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master—that’s all”.
(213)

En éste y en capítulos anteriores, Carroll presenta al lenguaje como un elemento que determina tanto el mundo que rodea a Alicia como el futuro de los personajes, de forma que el lenguaje se convierte en un antagonista omnipresente de cuyas fallas, trampas y paradojas parece imposible escapar, por lo menos en el terreno onírico. No obstante, es en este punto que el autor invierte la situación, ya que le otorga a Humpty Dumpty autoridad sobre dicho antagonista y éste explica la “lógica” del lenguaje del “Jabberwocky” a Alicia y al lector:

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,

²² Este problema se aborda en *Alice’s Adventures in Wonderland*, en los capítulos IV y V, y en *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* en los capítulos II, III, IV y VII.

²³ Este recurso ya había usado por Carroll en el juicio a la sota en *Alice’s Adventures in Wonderland* y se repite nuevamente en el enfrentamiento entre el unicornio y el león en *Through The Looking-Glass and What Alice Found There*.

²⁴ Lo anterior puede observarse en las conversaciones que Alice sostiene con el Gato Cheshire, el Sombrero Loco y la Liebre de marzo y el Caballero blanco.

And the mome raths outgrabe.

“That’s enough to begin with,” Humpty Dumpty interrupted: “there are plenty of hard words there. “*Brillig*” means four o’clock in the afertnoon—the time when you begin *broiling* for dinner.”

“That’ll do very well,” said Alice: “and *slithy*’?”

“Well, ‘slithy’ means ‘lithe and slimy’. ‘Lithe is the same as ‘active’. You see it’s like a portmanteau— there are two meanings packed up into one word”. (Carroll, 215)

En este caso el mensaje está en voz de un personaje literario, creado asimismo por el lenguaje. La ironía cae en terreno metaficcional, lo que evidencia el carácter engañoso y paradójico de la palabra. Esto reafirma que no es posible escapar de los problemas que su uso conlleva. La parodia entonces tiene una finalidad contestataria, aunque no tan agresiva como la de Cortázar; sin embargo, esta función se hace más evidente con el final del capítulo, en el que esta figura, la cual parece dominar el lenguaje, cae bajo el destino marcado por las palabras que componen la rima que le dan existencia literal y literaria: “Humpty Dumpty sat on a wall: /Humpty Dumpty had a great fall./ All the King’s horses and all the King’s men/ Couldn’t put Humpty Dumpty in his place again” (Carroll, 203). Este final da pie también a una reflexión paradójica acerca del lenguaje, pues se plantea el poder sobre la fragmentariedad, pero no sobre la totalidad. Humpty Dumpty como “amo” tiene el poder de determinar el significado de las palabras, por lo que tiene dominio sobre la parte, es decir la palabra aislada; pero esta autoridad no es tan magnánima como él la hace parecer, ya que no tiene poder sobre las que rigen su propia historia, que lo llevan a su precipitado final:

“Of all the unsatisfactory— “ (she repeated this aloud, as it was a great comfort have such a long word to say) “of all the unsatisfactory people I *ever* met—” She never finished the sentence, for at this moment a heavy crash shook the forest from end to end”. (Carroll, 220)

Por su parte, Cortázar también utiliza la parodia para expresar esta paradoja de la totalidad fragmentaria del lenguaje. Aunque en este caso el *ethos* de esta parodia es

respetuoso, pues representa “una deuda, (...) una deferencia hacia el texto parodiado y sus valores” (Hutcheon, 1997, 184).

Anteriormente, analicé la estructura de los libros de *Alice* en relación a la manera en que se encuadran las narrativas. De igual forma, también hablé de la manera en que el final de *Alice's Adventure in Wonderland* tiene más semejanzas con la estructura de *Rayuela* debido a la cualidad metaficcional del pasaje. Como menciona William Madden, al entrar en el sueño de la hermana de Alicia, quien a su vez sueña con el sueño de la segunda,

the reader, too, experiences “a dream within a dream”. The central dream tales thus take on their full meaning in relation to this double frame, all the three elements together –outer frame, inner frame and dream tale– embodying in their reciprocal interactions the total visions of the *Alice* Books. (365)

La metaficción en el libro de Cortázar también utiliza un mecanismo de narrativa doble apoyándose directamente en la parodia, a diferencia de la obra de Carroll, quien basa su recurso en la distancia que facilita la ironía. El resultado es el mismo: envolver al lector. Cortázar elabora toda su narrativa como ese pasaje final de *Alice's Adventures in Wonderland*, pero en este caso el lector entra a una estructura de cajas chinas que sumerge al lector, ya no a un sueño dentro de otro, sino a una lectura dentro de otra.

En la *Rayuela* que se lee con el tablero de dirección, tenemos dos líneas narrativas. Por un lado, la trama está enfocada en Horacio Oliveira, sus peripecias en París y Buenos Aires; por otro, están las ideas acerca del arte y la literatura de Morelli. Éstas las conocemos a través de Oliveira, ya sea por su contacto con el escritor o a través de la lectura que hace éste de los textos del primero. El hilo que conecta ambas narrativas es el protagonista. De tal modo que Cortázar nos adentra en la obra de Morelli a través de los personajes de *Rayuela*, quienes la ponen a prueba.

Al respecto del uso de la intertextualidad y la parodia en la obra del autor argentino, “Blanca Anderson argumenta que la totalidad de la producción estética cortazariana se fundamenta la demostración por parte del autor de la imposibilidad de narrar si no es a través de una infinita repetición y reescritura de textos precedentes” (Citada por Diez Cobos, 127). Así, tanto Cortázar como Carroll, utilizan otros textos como base para la construcción de sus obras. El texto que el autor de *Rayuela* utiliza, en este caso, es la obra de Ivan Lermolieff²⁵, seudónimo del médico e historiador del arte Giovanni Morelli, quien vivió a finales del siglo XIX.

Los estudios que relacionan a la figura de este crítico italiano y la obra de Cortázar son escasos y se enfocan más en la relación entre ambos autores que entre el Morelli de *Rayuela* y el crítico italiano²⁶. Lucille Kerr, por ejemplo, analiza el problema del autor y la influencia de Giovanni Morelli en la obra de Cortázar, y señala acertadamente en su libro *Reclaiming the Author: Figures and Fictions in Spanish America*, que

the name Morelli is bound to the name Cortázar [...] though, theoretically at least, Morelli may be seen to have a certain priority, from a perspective outside the text, his name bears no more than the appearance of a term that designates a character or copy. Yet it is precisely through such a secondary figure that the activity of the original author—and perhaps the problem of author-ship itself—becomes inscribed with such vigor in *Rayuela*. (35)

De este modo, Kerr liga este problema con el de Giovanni Morelli y su propio juego de autoría: un médico italiano que escribió un libro de arte bajo un seudónimo en ruso y, a su vez, utilizó un seudónimo suizo para hacer la traducción de su propio texto al

²⁵ Este análisis se basa en el texto *Italian Painters* de Ivan Lermolieff (traducción al inglés de *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*) y en el estudio de Luke Uglow “Giovanni Morelli and his friend Giorgione: connoisseurship, science and irony” en *Journal of Art Historiography* (11). Recuperado de: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/uglow.pdf>

²⁶ La influencia de Giovanni Morelli no es nueva en el ámbito literario y académico, Enrico Castelnuovo estudió las similitudes entre el método de Morelli y el utilizado por Sir Arthur Conan Doyle en sus libros sobre Sherlock Holmes (1968) “Atribution” en *Encyclopaedia Universalis* II, 782) y, también, existe evidencia que apunta que influyó en las ideas de Sigmund Freud (Cfr. Ginsburg, C. (1980) “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”).

alemán. Por otro lado, también lo relaciona con el contenido de su obra, que igualmente versa sobre el problema:

[Giovanni]Morelli's name, as well as his identity as an author, is thus both veiled and revealed by a succession of signatures that reinscribe, while also appearing to erase, evidence of original authorial activity. Morelli's "translated" work is an original designed to pass itself as an authentic copy. This copy is a counterfeit whose originality is retroactively authenticated through the revelation of its author's name, which remains attached to, if not also completely obscured by, the name of another. Morelli signs his own name by signing or using the name of others, other names ("Lermolieff", "Schwarze") that both cover and copy his own. In the case of the name Morelli, then, the author of a theory that proposed a method for uncovering the name, the identity, of the original artist signs his work with a name that both displaces and consolidates the place of its own author and origins. (37-38)

Este juego de espejos es utilizado también por Cortázar; no obstante, va un paso más allá no sólo aludiendo a Giovanni Morelli, sino parodiando el método de Lermolieff, como ya he mencionado, desde dos perspectivas distintas: la teórica (Morelli) que utiliza los mismos mecanismos del falso autor ruso, pero aplicados al ámbito literario; y desde el lector (Oliveira y el Club de la serpiente) quien aplica la metodología del primero.

Para poder profundizar sobre lo anterior, es necesario hacer una breve revisión de la obra de Lermolieff y lo que se esconde detrás de sus ideas. A grandes rasgos la teoría que Giovanni Morelli plantea en sus libros es un método para probar la autenticidad de las atribuciones autoriales las obras de arte del Renacimiento italiano. Este método ha permanecido y prevalecido en el análisis de imagen dentro del terreno de la historia del arte. Un ejemplo claro se encuentra en el libro *Visto y no visto* de Peter Burke quien menciona que el método de Morelli es "el modelo que intentaré seguir, en la medida de lo posible, a lo largo de este libro"(41). En el tiempo en el que originalmente fueron publicados los textos de Ivan Lermolieff, éstos representaron una nueva forma de leer el arte. Como menciona Elizabeth Mansfield al comparar el método

de Morelli con los procedimientos deductivos de Dupin, emblemático personaje de Poe, éste representa “an infalible sleuth who outsmarts conventional authorities through his steadfast observance of method” (22).

En la actualidad, la figura de Giovanni Morelli tiene su lugar dentro de la Historia del arte; sin embargo, existen otras lecturas de su método como la de Luke Uglow, quien considera que el crítico italiano “adopts an ironic structure” (4). En primer lugar, Giovanni Morelli utilizó el seudónimo Ivan Lermolieff, una especie de anagrama²⁷ de su nombre; en segundo, el libro fue publicado originalmente en alemán y más que un tratado científico sobre el estudio del arte y del *connoisseurship*, el texto “contains conversations and narratives and dramatization, and in this way his connoisseurship is fictionalized” (Uglow, 4).

Así, Giovanni Morelli, como Lutdwidge Dodgson, crea un personaje a través del cual puede articular un discurso que no expresaría de otra forma, por lo que Uglow postula otra posibilidad: “Morelli the author was not a scientist, he was an ironist [and] the forms of irony which are relevant for understanding Morelli’s writing are epistemological and satiric” (6). En general, los argumentos de Uglow giran en torno al texto *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*: su construcción dislocada con diversos tipos de texto, las cuales incluyen citas directas del *Tristram Shandy* y la huella de Michel Montaigne en algunos de sus escritos, además de la fuerte presencia de la ironía romántica dentro del texto. Todo lo anterior, que muestra similitudes con las características de la sátira menipea, es utilizado por Morelli con el fin de señalar duramente a los críticos de arte de la época; pues en el tiempo en el que éste escribió “connoisseural authority (or vanity) had become crucially important in the discourse

²⁷ No hay que olvidar que el seudónimo, Lewis Carroll, surgió de un proceso que consistió en la latinización de sus nombres Charles (Carolus) y Lutwidge (Ludovicus), la posterior anglicización de los mismos (Carroll Lewis) y, por último, su inversión, Lewis Carroll.

pertaining to early sixteenth-century Venetian painting” (Uglow, 6). Así, mediante su obra, el autor italiano “uses Lermolieff to discipline ‘a silly onflated, know-it-all knowledge’ by encouraging it ‘to ever greater lunacy’; his ‘joy is seem to be caught in the same noose” (Uglow, 6). Un ejemplo de esto se encuentra en el Prefacio:

If in the course of time, it is evident that my attributions are incorrect, the blame will attach to me alone; if on the other hand, they stand the test and prove sound, the merit will be due to me—, that is to say, to the experimental method which I recommend. Some of my opponents in Italy, indeed, mantain that this method is by no means new, but was adopted by Padre Lanzi, and by the brothers de Goncourt of Paris. I will not question this statement, for, as there is nothing new under the sun, it may eventually transpire that this identical method was well known to some Chinese art-historian three or four thousand years ago; only it appears to me that, whatever the method may be, everything depends upon the way in which it is applied. But, supposing my opponents to be correct in their assertions, how comes it, I would venture to ask, that the erroneous names formerly borne by many pictures in the galleries of Europe, and now for the most part corrected at my suggestion, were not rectified years ago by Padre Lanzi, the brothers Goncourt, and others? (Lermolieff, 44)

En general, el resto del libro consiste en la explicación y aplicación de su método, el cual consiste en distinguir un elemento específico en la obra de arte (manos, dedos, uñas, orejas) y revelar, a través del análisis de estos detalles la identidad del pintor. El comentario entonces se vuelve más bien irónico, pues su método experimental está compuesto de dos partes que en la época parecían irreconciliables, “while other connoisseurs’ attributions were based merely on documentary evidence and a general impression of the whole work, Lermolieff claims his judgements were established on spiritual and material grounds [...]” (Uglow, 8). Esta experiencia espiritual se logra a través del análisis del fragmento, el cual

generates an identity between subject and object, in Lermolieff experience the artist and critic are physically ‘touching’. Therefore, after assimilating the object within himself, Lermolieff experiences a revelation. To express this he adopts the language of Schelling (and Eckhart), employing the metaphor of a spark: ‘*Funke*’. This image of ignition represents Lermolieff’s synthesis of conscious induction and unconscious divination, of material observation and spiritual perception. (Uglow, 15)

Lo anterior guarda un estrecho parecido con las ideas que Oliveira comprende a través de los textos del Morelli de *Rayuela* quien

parecía buscar una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley. (Cortázar, 647)

A través de la lectura y del mismo personaje de Morelli, quien pide ayuda a Oliveira y el Club de la serpiente, éstos toman sus ideas y las ponen en práctica, de modo que el recurso paródico no queda sólo en el nivel de alusión e influencia, sino que llega a niveles metaficcionales. Cortázar utiliza las ideas de Giovanni Morelli como base para su propia teoría de la lectura y escritura, la cual plantea directamente en la construcción del texto e indirectamente en la suerte de instrucciones que se encuentran dentro de la obra misma y son enunciadas por el Morelli ficcional:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. (Cortázar, 559-560)

La validez del fragmento, del enorme significado que puede encerrar un detalle, también es una idea recurrente en *Rayuela*. Lo podemos ver en el discurso de los personajes, “los del Club, con dos excepciones, sostenían que era más fácil entender a Morelli por sus citas que por sus meandros personales” (Cortázar, 573), es decir, la revelación no llega a través de la obra original de Morelli obra, sino por los detalles que

él seleccionó de otras fuentes y que contienen la semilla de su método, como señala

Oliveira:

Ronald encontró esta cita de *La carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal: Así como había visto cierto día con un vidrio de aumento la piel de mi dedo meñique, semejante a una llanura con surcos y hondonadas, así veía ahora a los hombres y sus acciones. Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida. (Cortázar, 631-632)

De este modo, Cortázar utiliza la misma técnica de Lermolieff, en la que un detalle— como las uñas, la piel del dedo meñique o una cita— puede ser más revelador que la obra como totalidad en lo que concierne a autoría, pues como el primero señala,

Are the nails more unsightly than any other part of the human frame, in the eyes of an anatomist? May the form and shape of the nails be of service to us in discriminating between a northern (Flemish or German) and an Italian picture; between a work by Mariotto Albertinelli, and one by his prototype Fra Bartolommeo; in recognizing the hands of Bernardino de' Conti, of Bartolommeo Montagna, and of masters, and in distinguishing them from those of their contemporaries and fellow-workers? (...) (Lermolieff, 38)

Así, Cortázar y Lermolieff comienzan en donde terminan Carroll y Humpty Dumpty, después de la caída, cuando ni todos los hombres ni todos los caballos del rey podrán juntar los fragmentos de nuevo. Empero, queda la posibilidad morelliana de encontrar la “verdad” en estos últimos:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia. (Cortázar, 647)

Sin embargo, el planteamiento no se queda ahí. Mediante las acciones de sus personajes, Oliveira y los miembros del Club de la serpiente, Cortázar pone a prueba el método de ambos Morellis, el de *Rayuela* y Lermolieff. Luke Uglow, como mencioné anteriormente, señala que al tratar de unir lo empírico con lo espiritual, las ideas de

Morelli/Lermolieff fueron consideradas “vague and inconsistent. But perhaps we should read this vagueness and inconsistency as intentional” (Uglow, 15). Lo anterior también aplica para Cortázar²⁸ y el Morelli ficcional. El primero plantea a través del segundo un método que mezcla lo espiritual y racional, el cual se alinea con conceptos del budismo Zen. En el siguiente nivel, al contrario del Club de la serpiente, Oliveira alcanza a ver la inconsistencia del método de Morelli:

—Sin contar que el distingo entre fondo y forma es falso —dijo Etienne—. Hace años que cualquiera lo sabe. Distingamos más bien entre elemento expresivo, o sea el lenguaje en sí, y la cosa expresada, o sea la realidad haciéndose conciencia.

—Como quieras —dijo Perico—. Lo que me gustaría saber es si esa ruptura que pretende Morelli, es decir la ruptura de eso que llamas elemento expresivo para alcanzar mejor la cosa expresable, tiene verdaderamente algún valor a esta altura.

—Probablemente no servirá para nada —dijo Oliveira —pero nos hace sentirnos un poco menos solos en este callejón sin salida al servicio de la Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente, S.R.L. (620)

A partir de la cita anterior, es posible notar que Etienne, Perico, Wong y el resto de los miembros del Club sí alcanzan a comprender la técnica de Morelli/Lermolieff y la validan. Sin embargo, tomando en cuenta el gesto irónico que se desprende de la inconsistencia intencional, todos han caído en la trampa, han obviado la ironía. Todos excepto Oliveira quien, como Cortázar, fue más allá de las palabras y entendió el método de Morelli: “la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie” (Cortázar, 560).

Los pasajes anteriores ubican a la obra de Carroll y Cortázar en el centro del diagrama de Hutcheon, es decir “el momento en que los dos géneros literarios [sátira y parodia] se alían y hacen uso plenamente del tropo irónico” (Hutcheon, 1997, 185). De la misma forma que en el pasaje de la Falsa Tortuga y de la lectura de *Lo prohibido*, el

²⁸ En el apartado sobre la ironía, ya hablé de la recepción del modelo de lectura de Cortázar como un engaño, pues la construcción de *Rayuela* no cumple con la teoría de la construcción de la antinovelá planteada en la misma.

ethos paródico que utilizan los autores es diferente. En el caso de Humpty Dumpty, Carroll utiliza el contestatario, mientras que Cortázar opta por el respetuoso al utilizar la obra y pensamiento de Giovanni Morelli como base para la construcción de sus obras. No obstante, el propósito de ambos autores es el mismo: denunciar, a través de la parodia intertextual, un elemento extratextual, volver la la mirada a ellos mismos, haciendo patente que ni autores ni lectores están exentos de las trampas del lenguaje.

Conclusiones

Conforme a lo analizado en la presente tesis, es posible afirmar que tanto *Alice's Adventures in Wonderland* y *Through the Looking Glass and What Alice Found There* como *Rayuela* pueden catalogarse como sátiras menipeas. Sin embargo, y a pesar de las múltiples similitudes, cada autor es fiel a su estilo particular. Esto, en conjunción con las herramientas estructurales y estilísticas del género, da como resultado dos obras con una multiplicidad de lecturas e interpretaciones.

Es importante notar que en un inicio manejé lo anterior como un problema para la clasificación de las obras; no obstante, esta cualidad me permitió elaborar un análisis cuyos resultados excedieron las expectativas que tenía durante el planteamiento inicial. Al comenzar la investigación suponía que todas estas interpretaciones quedarían anuladas al demostrar la pertenencia de ambas obras al género de la menipea. La realidad es que lo que sucedió fue lo contrario. Gracias a los elementos satíricos e irónicos que utilizan los autores en éstas, son posibles diversas lecturas e interpretaciones que, aunque contrarias, son válidas, y que permiten clasificar las obras dentro del género de una manera más clara.

De esta manera, la clasificación de los textos dentro del género de la menipea se comprobó en diferentes niveles. En primer lugar se encuentra el estructural, tanto en el contenido de la trama como en la construcción del texto; y en segundo, en el nivel interpretativo, es decir, en la recepción del texto y la relación que éstos establecen con los lectores. Estos dos elementos, a los que en un inicio me refiero como fondo y figura, trabajan de manera sincrónica dentro del texto logrando el objetivo principal de la menipea: el ataque.

En cuanto a estructura interna, las obras pudieron ser analizadas satisfactoriamente bajo los postulados teóricos de Frye y Knight, quienes son los que

más peso dan a la intención y construcción de la trama en el texto. Por un lado, para el crítico canadiense la sátira es un modo de narrar una historia, una serie de fases que combinan los *mythoi* de la comedia y la tragedia. Tanto los libros de *Alice* como *Rayuela*, presenta las seis fases que describe Frye. Igualmente, es posible identificar el enfrentamiento entre el *ieron*, Alicia y Oliveira, y el *alazon*, las convenciones sociales del lenguaje y las dificultades que éstas causan en el fenómeno comunicativo, en ambos casos.

A pesar de las similitudes que presentan en el nivel de la trama y el uso de recursos que conllevan la intención satírica, tanto la obra de Carroll como la de Cortázar presentan diferencias entre sí. De acuerdo a la teoría de Knight, la obra del primero se clasifica como sátira luciana, debido a la relación de herencia con respecto a autores clásicos del género como son Luciano y Rabelais, quienes influyeron en la obra del diácono inglés. Por su parte, la obra de Cortázar coincide con las características que Knight otorga a la sátira quijotesca. Ésta no depende de la relación directa con autores canónicos, sino de su construcción argumentativa y el desarrollo del protagonista. Lo anterior, además de reafirmar la tesis sobre la que erigí este trabajo, ejemplifica la evolución del género satírico al adoptar herramientas novelísticas para así adaptarse a una nueva audiencia.

En el ámbito de la retórica, es decir de la figura, son Bajtín y McLuhan quienes estudian más a fondo los rasgos definatorios o *decorum* de la sátira menipea. De acuerdo a estos autores, uno de elementos estructurales que afectan a la construcción del texto en oposición a la narrativa clásica es la estructura en tres planos, que coincide con la revisión de las seis fases de Frye. Aunado a lo anterior, también está el uso de la digresión, el cual es utilizado por los autores en distintos niveles. Primero, ésta marca la transgresión de la fórmula narrativa clásica en el texto, que tanto Carroll como Cortázar

refuerzan mediante el uso de diagramas e instrucciones. En segundo lugar, está la constante interrupción de la linealidad de la curva dramática, lo cual causa una ruptura tanto estructural como genérica. Finalmente, los autores rematan este descolocamiento del lector con los finales abiertos o circulares, los cuales enfatizan la incursión en el terreno de lo fantástico, pues crean una sensación de ambigüedad y una vacilación en el receptor acerca de su relación con el mundo “real”, conformado por el lenguaje. Lo anterior lo obliga a tomar una postura activa y, de esta manera, se le exige una reflexión no sólo sobre la obra y el acto de lectura, sino también de su percepción del mundo.

En este sentido, uno de los puntos más importantes es la relación que se establece entre lectores, obras y autores, la cual está íntimamente vinculada al uso de la digresión y al uso de géneros intercalados. Por un lado, Cortázar previene a su lector desde el comienzo al presentar el “Tablero de dirección”; sin embargo, el nivel de descolocamiento para el último es mayor debido a la diversidad de discursos que el autor argentino utiliza, ya que existe también una disonancia en el tono provocada por la variedad de textos presentes en los “Capítulos prescindibles” (notas periodísticas, cartas, reflexiones, citas, morellianas...). Por su parte, Carroll no advierte claramente a su lector; pero utiliza una estructura de doble marco, que lo introduce de forma gradual a tal disparidad genérica. Así, ambos autores fusionan los dos componentes esenciales de la menipea: el fondo y la figura. El primero es la intención de ataque; la forma para realizarlo, para poner en alerta al lector y orillar a que vea su mundo de manera distinta es lo que compone al segundo. Por tanto, la figura está construida con base en todos los elementos y herramientas de las que el autor se vale para lograr su objetivo: atacar.

En el caso de los libros de *Alice* y *Rayuela*, sus autores se valen de una gran variedad de recursos para evidenciar las complicaciones, contradicciones y disparates

que surgen en el acto comunicativo y en el uso de la lengua: el gílgico, el *nonsense*, la irrupción de lo fantástico, la intertextualidad, marcos narrativos, dibujos, diagramas, parodias, juegos con la impresión de los textos... No obstante, estos recursos no funcionan si no son comprendidos correctamente por el lector, pero éste también puede elegir enfocarse solo en el fondo o en la figura. Empero, para poder acceder a la comprensión de los textos como sátiras menipeas, es necesario hacer un ejercicio de lectura que tome en cuenta tanto la intención como los recursos. Para ello, se debe recurrir al desciframiento de los textos a través de la comprensión de la ironía y la parodia utilizadas en las obras, puesto que la cualidad de ataque lo brinda la primera, mientras que la segunda enfatiza el sentido carnavalesco de los textos. Así, el uso y decodificación de ambas herramientas son fundamentales para realizar una correcta lectura de los textos como sátiras menipeas.

Este proceso, como muestro en los últimos apartados del tercer capítulo, tiene resultados en extremo variados y discordantes. Esto debido a que, de acuerdo con Hutcheon, la lectura e interpretación de la ironía y la parodia sucede en niveles distintos. Los análisis que revisé son sólo una muestra de la diversidad de lecturas de ambas obras, los cuales abarcan todo el espectro de la escala de la ironía. Sin duda, todos son un aporte a la crítica de los autores y los textos. Sin embargo, los más interesantes son aquellos que alcanzan un nivel más alto en el esquema, como el de Litsa Chatzivasileiou y el de William Madden, quienes logran descifrar la intención detrás de la construcción y los recursos de las obras y, con ello, ofrecen una acercamiento positivo hacia éstas, ampliando los horizontes de interpretación de las mismas. Es a partir de estos análisis que elaboro los últimos dos apartados del tercer capítulo. En ellos busqué plasmar una lectura que abriera otro panorama, auspiciado por los hallazgos teóricos establecidos en los capítulos anteriores. Así, me fue posible

analizar los elementos estructurales y retóricos a través de dos ejemplos. El primero de ellos es la comparación entre los capítulos de la Falsa Tortuga de *Alice's Adventures in Wonderland* y el capítulo 34 de *Rayuela*. En ambos es posible notar el uso de la parodia en conjunción con el tono irónico, lo cual detona la corrección satírica de los pasajes, esto a pesar de que los *ethos* de la parodia son diferentes, ya que Carroll opta por el lúdico y Cortázar por el contestatario. En segundo lugar está la comparación de dos personajes centrales: Humpty Dumpty y Morelli. En este caso la relación con el *ethos* paródico se invierte, pues es el autor inglés quien opta por el tono más agresivo, mientras que el argentino rinde una especie de homenaje. No obstante, es en la elaboración de la parodia de estos personajes en donde, a mi parecer, las obras alcanzan su máximo potencial satírico. La menipea es un género que demanda un lector preparado y arriesgado, de mente abierta dispuesto a establecer un diálogo con ella, pues como menciona McLuhan, “the most significant feature of a Menippean satire is not the behaviour of the satirist but the behaviour of the satire and the reader” (XX).

En conclusión, la propuesta de este trabajo tuvo un resultado paradójico. Lo anterior, debido a que los mismos límites de la clasificación, abren una infinidad de caminos para otras lecturas que deriven de ésta, un claro ejemplo de esto se refleja en la cantidad de recursos pertenecientes a la menipea en ambas obras que, debido a la extensión y enfoque de esta tesis, no me fue posible analizar. Igualmente existen una gran cantidad de referencias intertextuales y paródicas que pueden ser estudiadas con mucho más detenimiento, como la de Giovanni Morelli/Ivan Lermolieff y el Morelli de *Rayuela* o la variedad de canciones y rimas contenidas en los libros de *Alice*.

Es evidente que tanto los libros de *Alice* como *Rayuela* guardan en sí mismos una infinidad de interpretaciones. La presente tesis es una de ellas y aunque no es una lectura definitiva de los textos, ésta abre las posibilidades interpretativas de ambas obras

al identificadas como sátiras menipeas. A pesar de que alcancé el objetivo planteado en un inicio, reitero que el resultado de este análisis es paradójico y que abre un abanico de posibilidades muy interesante no sólo para el análisis de los libros de *Alice* o *Rayuela*, sino para otras obras que, como éstas, representan un reto al lector, gracias al uso de herramientas como lo fantástico, la parodia, la ironía, el humor y lo satírico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J. (1996) “Rayuela: Estuctura” en *Rayuela*, Buenos Aires: EDUSP, 629-638.
- ALEGRÍA, F. (2000) “Antiliteratura” en *América Latina en su literatura*, México: UNESCO, 243-258.
- BAJTÍN, M. M. (2012) Problemas de la poética de Dostoievski. (Trad. Tatiana Bubnova) FCE (Ed.) *Problemy Poetiki Dostoievskogo*. (Trabajo original publicado en 1963)
- BARRENECHEA, A.M. (1996) “Génesis y circunstancias” en *Rayuela*, Buenos Aires: EDUSP, 555-570.
- BLOOM, H. (2006) *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Alice’s Adventures in Wonderland*, Nueva York: Chelsea House.
- BOCCHINO, A. A. (1989) “Transgresión en *Rayuela*: la estrategia del engaño” en *Confluencia* 5, (1), 35-38. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27921876>
- BURKE, J. J. (2007) “Reconfiguring the Idea of Eighteenth-Century Literature in a New Epoch: Moving from the Augustan to the Menippean” en *Eighteenth Century Life*, 31(2). Recuperado de: <https://muse.jhu.edu/article/216527>
- BURKE, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CARROLL, L. (2000) Alice Adventures in Wonderland. Macmillan (Ed.), *The Annotated Alice. The Definitive Edition*. Martin Gardner (ed. y notas) Nueva York: W.W. Norton & Company. (Trabajo original publicado en 1865)
- CARROLL, L. (2000) Through the Looking Glass and What Alice Found Threere. Macmillan (Ed.), *The Annotated Alice. The Definitive Edition*. Martin Gardner

- (ed. y notas) Nueva York: W.W. Norton & Company. (Trabajo original publicado en 1871)
- CAPELLO, J. F. (1997) "Science as Story: Julio Cortázar and Schrödinger's Cat" en *Revista de Estudios Hispánicos*, 31 (1), 41-60. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=19561>
- CHATZIVASILEIOU, L. (2001) "Rereading *Rayuela*: Hypergraphy, Hermaphroditism, and Squizofrenia" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25 (3), 397-423. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27763722>
- COLL, E. (1968) "Aspectos cervantinos en Julio Cortázar" en *Revista Hispánica Moderna*, 34 (3/4), 596-604. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27763722>
- CORTÁZAR, J. (2008) *Rayuela*. Sudamericana (Ed.) *Rayuela. Edición crítica*. Andrés Amorós (Ed. y notas). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1963)
- DAY, D. (2015), *Alice's Adventures in Wonderland Decoded*, Toronto: DoubleDay Canada.
- DEMUROVA, N. (1982) "Toward a Definition of *Alice's* Genre: The Folktale and Fairy-tale Connections" en *Lewis Carroll: A Celebration, Essays on the Occasion of the 150th Anniversary of the Birth of Charles Lutwidge Dodgson*. Ed. Edward Guiliano. New York: Clarkson N. Potter, 75-88.
- DIEZ COBOS, R.M. (2006) *Nueva sátira en la ficción posmodernista de las Américas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- DUPREE, R.S. (2014) "Foreword" en *Cynic Satire*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- FRYE, N. (1957/1973) *Anatomy of Criticism* (3ra reimpresión), Nueva Jersey: Princeton University Press.

- GERTEL, Z. (1988) "Rayuela, la figura y su lectura" en *Hispanic Review*: University of Pennsylvania Press, 287-305.
- GINSBURG, C. (1980) "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method" en *History Workshop*, 9, 5-36. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4288283?origin=JSTOR-pdf>
- GONZÁLEZ, D. (1993) "Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a proposito de 'palimpsestos'" en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (13), 83-103. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91810.pdf>
- GONZÁLEZ DAVIES, M. (1999) "Translating the impossible: ludic aspects in *Alice in Wonderland*" en *Fragmentos* (16), 86-96. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3493351>
- GYURKO, L. (1973) "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar" en *Hispania*, 56(4), 988-999. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/339563>
- HARDIN, M. "Non-cooperative Game Theory and Female-Readers: How to win the game of *Hopscotch*" en *Hispanofilia* 111 (mayo 1994), 57-71. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43808380>
- HENNELLY, M. (2009) "Alice's Adventures at the Carnival" en *Victorian Literature and Culture* (37), 103-128. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/40347216>
- HUTCHEON, L. (1992) "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa, 173-193.
- (2005) *Irony's edge. The theory and politics of irony*. Nueva York: Routledge.
- KERR, L. (1992) *Reclaiming the Author. Figures and Fictions of Spanish America*. Durham: Duke University Press.

- KNIGHT, C. A. (2004) *The Literature of Satire*, Nueva York: Cambridge University Press.
- LERMOLIEFF, I. (1900) *Italian Painters*, Londres: John Murray.
- MASSEGÚ, O. (1999) “More Voluble Discussion: Lewis Carroll’s “Jabberwocky” and Julio Cortázar’s *Gíglico* in *Rayuela*”, en *Fragmentos*, 16 (39), 23-39. Recuperado de: <https://journal.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6347/5877>
- MADDEN, W. (1996) “Framing the Alices” en *Modern Language Association*, Vol. 101 (3), 362-373. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/462421>
- MANSFIELD, E. (2002) *Art History and Its Institutions: The Nineteenth Century*. Nueva York: Routledge.
- MCLUHAN, E. (2015) *Cynic Satire*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- MONACO, J. (1981) *How to read a film*, Nueva York: Oxford University Press.
- OSTRIA GONZÁLEZ, M. (1973) “Concepto e imagen del lector en *Rayuela*” en *Chasqui*, 2 (2), 22-32. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/29739264>
- PRICKETT, S. (1979) *Victorian Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- REINHART, T. (1984) “Principles of gestalt perception in the temporal organization of narrative texts” en *Linguistics*, 22 (6), 779-809. Recuperado de: <https://doi.org/10.1515/ling.1984.22.6.779>
- SÁNCHEZ MECA, D. (2004) “El círculo hermenéutico y los límites de la filosofía de la lectura” en *Signa*, (13). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1455683.pdf>
- SUTHERLAND, R. D. (1970) *Language and Lewis Carroll*, La Haya: Mouton.
- TODOROV, T. (1981) *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México: Premia.

UGLOW, L. (2014) "Giovanni Morelli and his friend Giorgione: connoisseurship, science and irony" en *Journal of Art Historiography* (11). Recuperado de: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/uglow.pdf>

WEINBROT, H.D. (2005) *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

WILDE, A. (1981) *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore: The John Hopkins University Press.