



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

semioticabuap@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
México

Lutas, Liviu

Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento "El otro", de Jorge Luis Borges

Tópicos del Seminario, núm. 34, julio-diciembre, 2015, pp. 131-153

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59443297007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento
“El otro”, de Jorge Luis Borges**

Liviu Lutas
Universidad de Linneo, Suecia

*

En el presente artículo abordaré la importancia de la paradoja para el procedimiento narrativo de la metalepsis, para ello tomaré como ejemplo el cuento “El otro”, de Jorge Luis Borges. Así pues, este trabajo se coloca bajo la égida de la narratología y, en especial, en el marco de lo que algunos teóricos llaman *narratología postclásica*. Me refiero a la narratología en las formas que se han cristalizado a partir de 1995, es decir, más de dos decenios después de la publicación de uno de los textos capitales de la narratología clásica: “Discurso del relato”, publicado como una parte de *Figuras III* (1972), del teórico francés Gérard Genette.

Para empezar, el concepto *narratología postclásica* necesita un breve comentario. Se trata, como señalé, de las formas que ha tomado la narratología hoy en día, después de la crisis que siguió a su periodo clásico. La narratología clásica tuvo su auge en las décadas de 1960 y 1970, al mismo tiempo que el formalismo y el estructuralismo. Sin embargo, fue empleada de una manera demasiado mecánica, en la que los textos estudiados fueron reducidos a listas de términos esotéricos que los alumnos aprendían

sin entender sus funciones. Uno de los críticos más vehementes de esta tendencia es el teórico al que debemos el término *narratología*: el estudioso franco-búlgaro Tzvetan Todorov (1969: 10). En *La littérature en peril* (2007 [*La literatura en peligro*, 2009]), opinó, entre otras cosas, que hoy en día los alumnos no aprenden lo que dice la novela sino lo que dicen los teóricos (2007: 19). ¿Por qué leer literatura —se pregunta Todorov retóricamente— si la lectura sólo se utiliza ulteriormente para ilustrar los métodos que se emplean para su análisis? (2007: 31).

No cabe duda de que parcialmente Todorov tiene razón: una aplicación mecánica de los términos de la narratología clásica no debería ser un fin en sí mismo en la pedagogía de los institutos de educación secundaria, sino una herramienta para un mejor entendimiento de textos literarios o de películas. Además, como propone la estudiosa francesa Sylvie Patron (2011), los conceptos narratológicos podrían ser estudiados por sí mismos, pero no como enseñan los institutos franceses, sino invitando a la reflexión a los alumnos, para que éstos sean capaces de cuestionar la relevancia de los conceptos.

Evitaré abordar aquí los aspectos didácticos de los conceptos de la narratología clásica, pero creo que la reflexión de Patron muestra que los estudios literarios de hoy no deberían perder todo contacto con la narratología clásica sólo porque ésta ha sido tratada inadecuadamente en las escuelas. De hecho, después de unos años durante los cuales teorías de varios tipos —en especial del tipo *Cultural Studies*— condujeron a un abandono de los estudios textual-inmanentes, la narratología postclásica está reciclando ahora los conceptos introducidos por Genette. Como han constatado, entre otros, David Herman (1999), Ansgar Nünning (2003) y Roy Sommer (2012), este reciclaje se produce de varias formas, las cuales propongo distribuir sobre un eje. En un polo de este eje se encuentran estudiosos que quieren abrir la narratología hacia el mundo exterior, en otras palabras, contextualizarla: aquí entran los ejemplos de la *narratología feminista* (representada, por ejemplo, por Susan Lanser), la

narratología cognitivista (Monika Fludernik y David Herman), la *narratología axiológica* (Monika Fludernik), la *narratología terapéutica* (Rita Charon), la *narratología del discurso* (Jarmila Mildorf), la *narratología filosófica* o de *los mundos posibles* (Marie-Laure Ryan), la *etnonarratología* (Gérard Derèze), etc. En el otro polo del eje encontramos a autores que quieren seguir profundizando la reflexión teórica sobre los conceptos clásicos, porque su significado no ha sido definido de manera exhaustiva en el periodo de oro de la narratología. Al contrario de la tendencia contextualizante de los primeros ejemplos, esta tendencia es de consolidación.

En el presente artículo adoptaré esta última perspectiva, aunque no a ultranza. Enseguida profundizaré en unos detalles taxonómicos de tipo claramente estructural. A la vez, subrayaré el carácter transmedial de estos conceptos acuñados en el campo literario, e igualmente enfatizaré sus valores hermenéuticos y sus dependencias del contexto exterior. También me propongo precisar que trabajar para una consolidación de la narratología clásica no impide el desarrollo de ésta, pues la producción literaria contemporánea, al igual que la producción de los otros medios, entraña la necesidad de reconsiderar una teoría que se basa principalmente en la obra de Marcel Proust. También es posible integrar los logros adquiridos en las otras ramas de la narratología postclásica y, más importante aún, los logros de otras disciplinas para profundizar en el estudio de los conceptos de Genette.

**

Por consiguiente, en este artículo analizaré una de las tipologías de la narratología clásica, aquella de uno de los procedimientos narrativos introducidos por Genette en su famoso *Discurso del relato*; me refiero a la metalepsis narrativa. Desde una perspectiva cronológica, la primera definición de la metalepsis

narrativa es: “Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, etc.), o inversamente” (Genette [1972] 1989: 290).

Lo extraño de esta definición es que Genette vacila: la metalepsis forma parte del subcapítulo que trata de la voz, y la mayoría de los ejemplos de metalepsis son de tipo discursivo. A primera vista, cuando en su definición Genette menciona al narrador y al narratario, es decir al receptor del discurso del narrador, parece privilegiar el aspecto de la voz. No obstante, cuando Genette habla de una intrusión en un universo diegético diferente, la transgresión parece ser física u ontológica. Así, se abre la posibilidad de aplicar el procedimiento a lo que Genette llamaría “transgresión del umbral de representación” (2004: 14).*

Ya en 1983, Genette había aludido a esa flexibilidad, es decir, once años después de la primera definición de la metalepsis, al volver a definir el concepto en su *Nuevo discurso del relato* como “esa transgresión deliberada del umbral de inserción” (1998: 69). Como señala el teórico francés de la ficción Jean-Marie Schaeffer, tales redefiniciones permiten una transferencia del concepto al campo de la representación en general, lo que hace de la metalepsis un procedimiento transmedial (2005: 325 y 327). De hecho, Genette había mencionado ya la primera vez una eventual transmedialidad del concepto, al hablar de “personajes escapados de un cuadro, de un libro, de un recuerdo de prensa, de una fotografía” (Genette, 1989: 290-291) y también del medio cinematográfico. Esa obvia falta de claridad alrededor del concepto ha acompañado el discurso sobre la metalepsis durante toda su historia, específicamente en lo que concierne a su clasificación, como veremos después. De modo que puede resultar escabroso saber exactamente cuándo hay una metalepsis. Sin embargo, lo que aparece como un elemento invariable en el discurso sobre la metalepsis es la consideración de su estatuto paradójico. De

* [La traducción es mía].

hecho, la metalepsis narrativa, según las definiciones elaboradas por Genette, se adapta muy bien a la definición que establece la teórica alemana Sabine Lang acerca de la paradoja en la narración: “Mediante la paradoja se anulan y transgreden los límites entre lo que es permitido y lo que no es permitido dentro de un sistema narrativo” (2006: 22). Partiendo de esta definición de la paradoja, Sabine Lang y sus colaboradores del Grupo de Investigaciones Narratológicas de Hamburgo, Klaus Meyer Minneman, Sabine Schlickers y Nina Grabe, han llevado a cabo entre 2001 y 2004 un proyecto de clasificación de lo que ellos denominan “los procedimientos de la narración paradójica”. La metalepsis es uno de los cuatro procedimientos posibles según el tipo de paradoja: la metalepsis y la hiperlepsis son los dos procedimientos de transgresión de límites, mientras que la silepsis y la epanalepsis —o la *mise en abyme*, según un término más conocido— son procedimientos de anulación de límites (Lang, 2006: 31). Por consiguiente, la metalepsis narrativa tendría una dimensión paradójica a causa de la transgresión del límite entre el mundo del narrador y el mundo narrado, dos mundos que deberían permanecer ontológicamente separados. Pero hay algunos problemas con esta teoría. En primer lugar, existe el problema de la clasificación, en el que me detendré más adelante: de hecho, las cuatro clases establecidas por el Grupo de Investigaciones Narratológicas de Hamburgo no parecen suficientemente bien diferenciadas, particularmente la silepsis, pues ésta se muestra como una versión de la metalepsis. Y, más relevante todavía es que hay algunas subclases de metalepsis en las que la transgresión no es de tipo ontológica. Se trata, por ejemplo, de las metalepsis de retórica, es decir, cuando un narrador se dirige al lector: tal procedimiento, que es más bien una convención de la literatura de tipo realista, parece mucho menos paradójico que casos como el de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, cuando el encuentro entre el escritor y el personaje creado por él es presentado como un acontecimiento físico. El cuento “El otro”, de Borges, publicado en 1975

en el último volumen de cuentos titulado *El libro de arena*, me parece ejemplar para ilustrar y problematizar las clasificaciones de la metalepsis y para evidenciar lo débil que es establecer un tipo de narración exclusivamente sobre la base del criterio de la paradoja, y eso a pesar de que el encuentro del viejo Borges con la versión más joven de él mismo indubitadamente es paradójico. De hecho, el encuentro, contado en una primera vista desde el nivel extradiegético por el escritor Borges en el año 1972, parece tener lugar en 1969 en Cambridge, cerca de Boston en los Estados Unidos, frente al río Charles, por lo menos desde la perspectiva del viejo Borges, quien tenía entonces setenta años. Al mismo tiempo, desde el punto de vista del joven Borges, el encuentro tiene lugar en Ginebra, frente al río Ródano, en 1918, cuando tenía diecinueve años. Sin embargo, no resulta claro para el lector si el encuentro realmente tiene lugar —lo que sería un hecho paradójico—, o si se trata sólo de un acontecimiento ficticio, producto de una enunciación, algo que sería menos paradójico. En otras palabras: ¿se trata aquí de un encuentro paradójico, o sólo de un caso de enunciación ambigua?

Es tiempo ahora de pasar revista a algunos de los intentos de clasificación de las metalepsis. Como mencioné, se han hecho múltiples intentos por clasificar las metalepsis ya en la primera presentación del concepto. En su *Discurso del relato*, Genette habla de *metalepsis de autor* (2004: 10). Además, como hemos revisado en la primera definición, el autor introdujo la posibilidad de una dirección inversa de la intrusión, esto es, cuando los personajes entran en el mundo extradiegético. Cuando volvió al concepto en su ensayo enteramente dedicado a la metalepsis, Genette (2004: 27) bautizó los dos tipos de metalepsis según la dirección de la transgresión: *metalepsis ascendente*, que para él es cuando el narrador entra en la diégesis, y *metalepsis descendente*, o *antimetalepsis*, que se refiere a cuando los personajes salen de la ficción. Es discutible si el movimiento se puede llamar

ascendente cuando el narrador entra en la diégesis, y la argumentación de Genette es poco convincente. Pero desde el punto de vista del tema de este artículo, eso es menos importante que la constatación de que la necesidad de clasificación surgió al mismo tiempo que el término.

La dirección de la transgresión es uno de los criterios a partir del cual se han hecho diferentes tipos de clasificaciones de las metalepsis. He creado una taxonomía propia a partir de estas otras clasificaciones, basándome en el criterio de base de cada una de ellas. El hecho mismo de que haya varios tipos de clasificación acentúa las dificultades de conceptualizar el término *metalepsis*. Como veremos, algunos de los cinco tipos que he logrado distinguir se superponen y se entrecruzan:

1. El primer tipo, basado sobre una distinción entre discurso e historia, con las clases de metalepsis ontológica, retórica y epistemológica.
2. El segundo tipo, basado en la diferenciación entre realidad y ficción, con las clases de metalepsis externa e interna.
- 3- El tercer tipo, basado en las diferencias entre medios, incluidas las clases de metalepsis en la literatura y la metalepsis en otros medios.
4. El cuarto tipo, basado en la jerarquía de los niveles narrativos, incluidas las clases de la metalepsis vertical (ascendente y descendente) y la metalepsis horizontal.
5. El quinto tipo, según el tipo de infracción, incluidas la transgresión (metalepsis) y la clase de anulación (silepsis).

Vamos ahora a profundizar en cada uno de estos tipos de clasificaciones de las metalepsis narrativas.

El primer tipo de clasificaciones se funda sobre el criterio de una distinción entre discurso e historia, es decir, entre el acto de enunciación y el producto de la enunciación; el enunciado, o el mundo ficcional producido por esa enunciación. Según este criterio, especialistas como Marie-Laure Ryan, Dorit Cohn y Monika Fludernik han fijado dos clases de metalepsis: la ontológica y la retórica (o discursiva). Las metalepsis retóricas son consideradas como un acto discursivo, pertenecen, pues, a la voz narrativa, y son mucho menos “audaces”, como dice Cohn, que las metalepsis ontológicas, es decir, cuando los personajes entran o salen literalmente del mundo ficcional.

Es importante observar que el límite entre estas dos clases puede ser muy difícil de trazar. Es complicado, por ejemplo, decidir por qué un cambio de voz narrativa de tercera persona a primera persona, no podría ser visto como una intrusión literal en el mundo ficcional sólo porque la intrusión no se encuentra representada o dramatizada. Este tipo de problemas explicaría por qué una tercera categoría, la metalepsis epistemológica, ha sido añadida por Werner Wolf (2009: 52-53) a este modelo. Esta clase de metalepsis correspondería al caso en que un personaje sabe más de lo que su estatus narrativo lo permite. Pero se debería subrayar aquí que Genette ya había acuñado otro término para este tipo de transgresión: la *paralepsis*. Además, algunos de los aspectos que pertenecen al último tipo de metalepsis también agudizan el problema. De hecho, la distinción entre metalepsis y el otro procedimiento narrativo definido por Genette, la *silepsis*, podría ser incluida en el tipo que hemos venido discutiendo.

Lo que Monika Fludernik llama una *metalepsis retórica* (2005: 79-81) es más bien un caso de *silepsis*, a juzgar por el ejemplo que elige. En efecto, se trata exactamente del mismo ejemplo que elige Dorit Cohn: una cita de *Las ilusiones perdidas* (1836), de Honoré de Balzac, para ilustrar la metalepsis discursiva y distinguirla de la metalepsis diegética, o la metalepsis de historia

(Cohn, 2005: 122). Tanto Fludernik como Cohn consideran las metalepsis de tipo retórico (o discursivo) menos audaces y más inofensivas que las de tipo ontológico, y las tienen en baja estima debido a esto. Tales desestimaciones se basan en evaluaciones semejantes hechas por Genette ya en 1972, cuando afirmó que las metalepsis del tipo que ahora llamamos retórico son “triviales e inocentes” ([1972] 1989: 290).

Es interesante verificar que Genette se basa en el mismo ejemplo que Fludernik y Cohn, es decir, el pasaje de *Las ilusiones perdidas*, de Balzac: “Mientras el venerable eclesiástico sube las rampas de Angulema, no es inútil explicar la red de intereses en que iba a meterse”. Pero, según mi opinión, esto es más bien un caso de silepsis narrativa, o sea, un caso de simultaneización.

Volveré a la discusión sobre las diferencias entre metalepsis y silepsis más adelante. Por el momento, es más relevante investigar si el encuentro que se describe en el cuento “El otro” debería ser considerado como metalepsis retórica o como metalepsis ontológica. En una revisión somera, parecería que se trata de una metalepsis ontológica. De hecho, un encuentro físico parece ocurrir entre los personajes, lo que se refuerza al principio del cuento: “El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969” (Borges, 2012: 9). Pero la pregunta es si este encuentro tiene realmente lugar. ¿No es posible que se trate de un sueño, como lo sugiere el viejo Borges extradiegético al final del cuento, cuando habla del joven Borges: “El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente”? (2012: 19).

Si el encuentro fuera sólo un sueño, contado desde la perspectiva del joven Borges, evidentemente no sería un acontecimiento real. Sería más bien el producto de la imaginación del joven Borges. Esta es, de hecho, una posible lectura del cuento, la cual resultaría ser el producto de una enunciación hecha por el joven Borges, quien imagina un encuentro con una versión más vieja de sí mismo. El lector podría considerar todos los detalles del futuro que el viejo Borges enumera también como el producto de la imaginación del joven Borges. El hecho de que estos deta-

lles correspondan a la realidad extratextual podría ser sólo una coincidencia. El elemento paradójico sería, por consiguiente, bastante débil.

Sin embargo, las cosas son más complicadas, dado que el viejo Borges, el Borges de 1969 —supuestamente un personaje soñado o, más bien, inventado dentro de una ficción por el joven Borges— parece adquirir vida y tomar la responsabilidad de la voz. En efecto, nada impide la interpretación de que sea el Borges del año 1969 el que está contando el encuentro. ¿Sería esta versión de Borges el tercero mencionado al principio del libro por el Borges extradiegético del año 1972? “Ello no significa que su relato pueda conmover a un tercero”, escribe el Borges extradiegético desde el presente del acto la escritura que ya había establecido usando el déictico *ahora* (2012: 9). Es verdad que “el tercero” parece más bien hacer referencia a un lector cualquiera, pero en la lógica, o falta de lógica, del cuento, este lector podría ser Borges mismo.

Leamos atentamente el fragmento donde se encuentra el extracto transcrito arriba:

He cavilado mucho sobre este encuentro, que no he contado a nadie. Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente (Borges, 2012: 19).

Como acabo de mencionar, si consideramos al Borges del año 1969 como el enunciador, el encuentro podría ser un hecho real, lo que significaría que la metalepsis sería de tipo ontológico. Pero esta situación paradójica, en la que los sueños se transforman en realidad y la realidad se transforma en sueños, nos muestra lo difícil que es llegar a conclusiones finales en casos como estos. En efecto, también en esa circunstancia, el viejo Borges podría ser un narrador intradiegético construido por el joven Borges, que sólo intenta describir el encuentro ficticio con él mismo

desde un punto de un futuro imaginado. Esto significaría que la enunciación del viejo Borges sólo sería un artificio retórico y, por consiguiente, la metalepsis sería retórica también.

En la clasificación del segundo tipo, propuesta por Dorrit Cohn (2005), se hace una distinción entre las metalepsis que ocurren entre el autor real y el mundo ficcional (llamadas metalepsis externas) y las metalepsis que ocurren entre niveles narrativos dentro de la ficción (llamadas metalepsis internas). Ejemplos de metalepsis internas son los relatos encajados, donde un personaje de una historia cuenta otra historia.

Una clasificación como ésta es bastante fácil de criticar. En efecto, parece difícil establecer cómo podría ocurrir una auténtica metalepsis externa. La frontera entre el autor y su libro es ontológicamente insuperable, y sólo puede ocurrir en un nivel ficcional, es decir, cuando el autor es un personaje ficcionalizado. El ejemplo ya mencionado de *Niebla*, es ilustrativo desde este punto de vista, dado que el personaje de Unamuno que aparece en el libro es sometido a un proceso de ficcionalización. Además, Borges es un experto en hacer que el lector confunda al escritor ontológico con el autor creado por el texto. Pero la frontera entre los niveles narrativos dentro del mundo ficcional es susceptible de ser vista como un espejo de la frontera entre la realidad y la ficción. Tal espejo podría, en algunos casos, tener efectos desestabilizadores sobre el lector, dado que quizá haría que el lector cuestione su propio estatus ontológico. Esto es algo que Genette había notado en 1972, cuando parafraseaba a Borges:

Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato (Genette [1972: 245], 1989: 291).

No profundizaré más aquí en esta cuestión, sino que me limitaré a constatar que el Borges del cuento parece ser el escritor real, aunque no lo es. El hecho mismo de que haya tres avatares diferentes de Borges en el cuento, de los años 1918, 1969 y 1972, complica la situación de una manera que se podría aplicar a la ficción en general: la figura autorial creada por el texto no debería ser confundida con el escritor real u ontológico.

El tercer tipo de clasificación se basa en la transmedialidad del fenómeno. Como ya he aludido, hay argumentos a favor de la consideración de la metalepsis como un procedimiento estrictamente textual, dado la fuerte dependencia de un acto de enunciación. Genette mismo había situado la metalepsis en el capítulo que trataba de la voz. No obstante, como hemos visto, Genette abrió el concepto de metalepsis hacia el campo de la representación en general. No sólo lo redefinió en 2004 como la transgresión del umbral de representación, sino también lo había ilustrado con muchos ejemplos de otros medios, preponderantemente, del medio cinematográfico. El narratólogo John Pier considera que la metalepsis no es un fenómeno específicamente vinculado a un solo medio, y que como tal tiene un papel significativo en la narratología transmedial y en la intermedialidad, una conexión que no ha sido suficientemente explorada (2009: 200).

La definición de la metalepsis hecha por Werner Wolf (2005: 91) me parece, por consiguiente, más adaptada a un contexto transmedial, tanto más en lo que a la paradoja se refiere:

un procedimiento generalmente intencional de transgresión de, o confusión entre, los (sub)mundos y/o los niveles (onto)lógicamente distintos que existen, o a los cuales se hace referencia, dentro de las representaciones de los mundos posibles.**

** El texto original en inglés es: “a usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto) logically distinct (sub)worlds and/or levels

Pero el hecho de que la metalepsis sea considerada más a menudo como un procedimiento transmedial no significa que su definición no exija la existencia de diferentes niveles narrativos. Sólo significa que estos niveles se pueden establecer de diferentes maneras, no sólo a través del lenguaje, sino a veces de formas explícitas, y, otras más, implícitas, o hipotéticas. Para ejemplificar este argumento, sería interesante comparar el texto del cuento con su adaptación cinematográfica. De hecho, el realizador Tristán Bauer incluyó algunas adaptaciones de las obras de Borges, entre ellas “El otro”, en el documental *Los libros y la noche* (2000).

¿Qué conclusiones se podrían extraer sobre los niveles narrativos después de una comparación entre el texto y la adaptación? De inicio, se podría constatar que el lenguaje es empleado en la película también para sugerir la distinción entre dos niveles. Visualmente, los dos personajes, el viejo y el joven Borges, existen en el mismo mundo o, mejor dicho, en el mismo nivel narrativo. El encuentro entre ellos no tendría nada de paradójal si no fuera por el diálogo entre los dos personajes. El espectador no se da cuenta de que los dos son la misma persona antes de que el viejo Borges se lo diga al joven, usando exactamente las mismas palabras que en el cuento: “usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge”. Además, el lenguaje es implicado también cuando el realizador utiliza el procedimiento de la *voz en off*, o voz superpuesta, que introduce la escena desde la primera imagen con exactamente la misma primera frase, como en el cuento: “El hecho ocurrió en el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge”. Esta *voz en off* correspondería a un tercer nivel narrativo, el nivel extradiegético o el relato marco, que se establece en el cuento ya en las primeras líneas. En efecto, como ya hemos mencionado, el

that exist, or are referred to, within representations of possible worlds” [La traducción es mía].

encuentro de 1969 es narrado al principio por una voz extradiegética que parece pertenecer al escritor real, u ontológico, quien también comenta sobre el proceso de escritura:

El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí (Borges, 2012: 9).

Debo precisar directamente que el hecho de que el realizador emplee el lenguaje para sugerir la existencia de diferentes niveles narrativos no significa que éste no hubiera podido efectuarse de otra manera. Hay muchos ejemplos de películas, modernas o viejas, en las que tal diferenciación entre niveles narrativos se hace visualmente o se sugiere con sonidos que no forman un lenguaje. Es lo que pasa en la adaptación de 1975 de la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno. Es verdad que en esta película también el realizador, Fernando Méndez-Leite, no logra liberarse completamente del logocentrismo cuando presenta el encuentro entre el autor y Augusto Pérez, el personaje ficticio creado por él. Aquí también hay una *voz en off* que se dirige al público, siguiendo de muy cerca el texto del libro. Se utilizan pocos procedimientos propiamente fílmicos para representar el encuentro en el medio cinematográfico. No podemos, sin embargo, omitir dos de estos procedimientos. El primero, empleado para dar la impresión al espectador de que Augusto aparece y desaparece de la imagen de manera sobrenatural, es de tipo visual, efectuado con la ayuda de las técnicas de montaje. El segundo, con la ayuda del sonido para dar la impresión al espectador de que la voz de Miguel de Unamuno cambia después de la desaparición de Augusto, transformándose desde una voz intrediegética que se dirige a Augusto en una voz extradiegética, o una *voz en off*, que se dirige a nosotros, el público.

La discusión sobre si el encuentro entre los personajes del nivel extradiegético —es decir el viejo Borges y Unamuno— y los

personajes del nivel diegético —el joven Borges y Augusto Pérez— es metaléptico o no, parece bastante académica. De hecho, aunque podamos decir que el encuentro ocurre en el mismo nivel ontológico, esto no significaría que no hay una metalepsis. En efecto, la metalepsis había ocurrido antes del encuentro, cuando el autor se había ficcionalizado, transfiriéndose desde el mundo extradiegético al mundo diegético. Es lo que muestra el medio cinematográfico, donde es más importante exponer el momento del cambio de estatus diegético para que todo sea comprensible.

Una pregunta interesante concerniente a este tipo de metalepsis es: ¿Por qué Unamuno y Borges se transfieren así a un mundo diegético? Una posible respuesta es sugerida en *Niebla*: podría ser porque la ficción es una manera de inmortalizarse. Y, de verdad, es una estrategia que parece funcionar. Exactamente un siglo después de la publicación de *Niebla* y cuarenta años después de la publicación del *Libro de arena*, Unamuno y Borges están, de alguna manera, paradójicamente presentes entre sus lectores. ¿Pero se debe esto al hecho de que ambos se han transformado en personajes de sus propios libros? ¿No es sobre todo gracias a la calidad de los libros?

Seguimos sin dar una respuesta final a esta pregunta hacia el cuarto tipo de clasificación de las metalepsis, que se asienta sobre la jerarquía de los niveles narrativos. En este tipo se establecen clases de metalepsis vertical, con las subclases de metalepsis ascendente y descendente, y metalepsis horizontal. Una metalepsis vertical, la que había definido Genette, ocurre cuando hay una transgresión del límite entre dos niveles narrativos (Lang, 2006: 39), mientras que la metalepsis horizontal ocurre cuando hay una transgresión del límite entre dos mundos diferentes situados en el mismo nivel narrativo. La metalepsis horizontal es indubitavelmente la más difícil de aceptar y entender, entre otras causas, por la complejidad del

concepto de *mundo* (Bunia, 2010). En palabras de Sabine Lang, una metalepsis horizontal ocurre cuando

elementos del plano del *discurso* y/o del plano de la *historia* de un relato y/o el *discurso* y/o la *historia* en su totalidad aparecen en el plano del *discurso* y/o en el plano de la *historia* del mismo relato y/o de otro(s) relato(s) (paralelo[s]) situado(s) al mismo nivel diegético y/u ontológico. Se trata de una ruptura de límites espaciales y/o temporales (2006: 39).

Si seguimos tal definición, pareciera que las metalepsis verticales son de tipo discursivo, dado que lo que las provoca es una ruptura de la frontera entre los niveles narrativos, mientras que las metalepsis horizontales son más bien de tipo diegético, puesto que ocurren entre historias ubicadas en el mismo nivel narrativo. La estudiosa alemana Sonia Klimek no quiere ni siquiera considerar las metalepsis horizontales como metalepsis, porque, según ella, el aspecto distintivo de la metalepsis en la definición original de Genette es la transgresión del límite entre los niveles narrativos:

Si incluimos las transgresiones entre dos mundos paralelos bajo el término metalepsis tendremos que quitar la definición de Genette, donde la frontera transgredida tiene que ser entre el mundo de la representación y el mundo representado —una definición que excluye claramente saltos horizontales (Klimek, 2011: 25).***

En otro texto he criticado esta opinión debido a su perspectiva demasiado logocéntrica (Lutas, 2014), y no es mi intención repetir aquella argumentación ahora. Lo que cuenta en este artículo es investigar si el encuentro descrito en “El otro” es una metalepsis de tipo vertical u horizontal. En apariencia, se

*** El texto original en inglés es: “[i]f we include transgressions between two parallel worlds under the term metalepsis, we must give up Genette’s definition, in which the transgressed frontier must be between the world of representation and the world which is represented —a definition that clearly excludes horizontal jumps” [La traducción es mía].

trata de una metalepsis horizontal, porque los dos personajes, el Borges de 1918 y el Borges de 1969, se ubican en un nivel inmediatamente inferior al nivel extradiegético donde está situado el Borges del 1972. Parece, por consiguiente, ilógico que haya una diferencia jerárquica de nivel narrativo entre 1918 y 1969. Los dos personajes pertenecen a dos mundos separados espacio-temporalmente. Se podrían aplicar aquí las teorías de los mundos posibles, sobre todo, la división entre los diferentes tipos de estas teorías que han propuesto Alice Bell y Jan Alber. De acuerdo con ambos teóricos, hay dos perspectivas diferentes: una perspectiva abstraccionista, según la cual hay un mundo tangible y los otros mundos son creaciones imaginarias, y una perspectiva concretista, según la cual todos los mundos tienen el mismo estatus ontológico (Bell & Alber, 2012: 171).

Desde la perspectiva abstraccionista, el mundo del joven Borges y el del Borges del año 1969 serían creaciones imaginarias hechas por un narrador del año 1972. En tal caso, el contacto entre estos mundos sería un hecho paradójico entre dos mundos paralelos, y la metalepsis sería, en consecuencia, horizontal. Sin embargo, como ya hemos visto en el análisis de la clasificación de las metalepsis retóricas y ontológicas, la ambigüedad del cuento de Borges sugiere que sería posible interpretar el encuentro como el producto de la enunciación del joven Borges. De hecho, nada impide que la gente invente historias con ellos mismos como personajes. Tal interpretación es, de hecho, sugerida al principio del cuento, cuando las palabras del Borges extradiegético abren la posibilidad de interpretar el encuentro como un hecho ficticio: “pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí” (Borges, 2012: 9). El encuentro entre los dos personajes ocurriría en tal caso a través de las fronteras entre los niveles narrativos, y la metalepsis sería de tipo horizontal, aunque desde la perspectiva logocéntrica de Sonia Klimek.

Pasamos ahora al último tipo de clasificación, que se sustenta en el tipo de infracción, y donde encontramos la clase de transgresión de los límites, que contendría la metalepsis, y la clase de anulación de límites, donde habría la silepsis. De hecho, es Genette quien había introducido el concepto de *silepsis narrativa* en el mismo libro, pero no la había definido de una manera muy clara y, sobre todo, no en relación con la metalepsis. La primera definición aparece en el capítulo “Orden”: “agrupaciones anacrónicas regidas por tal o cual parentesco, espacial, temático o de otra índole” (Genette, 1989: 143. Nota 116). Genette volvió al concepto 65 páginas más adelante, en el capítulo “Frecuencia”, para precisar un poco su primera vaga definición: “la silepsis afecta también al orden (ya que al sintetizar acontecimientos ‘semejantes’ elimina su sucesión) y a la duración (ya que elimina al mismo tiempo sus intervalos)” (1989: 208).

Como se puede deducir a partir de estas definiciones, en este caso Genette había únicamente considerado acontecimientos del mismo nivel narrativo, lo que haría de la silepsis una infracción de tipo horizontal. Había focalizado en la dimensión temporal, pero no había tomado en consideración la posibilidad de agrupar temporalidades de niveles narrativos diferentes.

En su definición de la silepsis, Sabine Lang ha puesto un énfasis mucho más claro en la importancia de los niveles narrativos. Según Lang, “la silepsis resulta ser un procedimiento de simultaneización de lo no simultáneo”, como en “mientras el personaje hace esto, yo, el narrador, les explico/les voy a explicar a Uds. aquello” (2006: 33). Pero aunque el Grupo de Investigaciones Narratológicas de Hamburgo había criticado a Genette por sólo haber insistido en la dimensión temporal y descuidado el criterio de la diferencia entre transgresión y anulación de límites, resulta muy claro de la definición de Lang que el tiempo es la dimensión capital para ellos también. La silepsis se podría, por lo tanto, definir como un tipo de metalepsis donde la dimensión temporal está particularmente enfatizada.

La simultaneización de dos tiempos diferentes, sin embargo, hace que la dimensión paradójica también esté particularmente enfatizada en el caso de la *silepsis*. Miremos de cerca, por ejemplo, la definición de la paradoja según Lang:

La lógica concibe la paradoja como un punto ciego de la observación, en el que el principio de bivalencia, que dice que toda afirmación es necesariamente o cierta o falsa, está sin vigencia, llegando a percibirse al mismo tiempo tanto una como otra de las afirmaciones que se excluyen mutuamente [...] ajenos a toda clase de sistematización, la paradoja convierte la dicotomía entre la unidad y la alteridad, es decir, entre la identidad y la diferencia, en la ‘identidad de lo diferente’ (2006: 21).

Esta definición se aplicaría muy bien a la *silepsis* y al encuentro entre el viejo y el joven Borges. En especial, la subclase de la “*silepsis* horizontal del personaje”, que ocurre, según Lang, cuando “los personajes de diferentes historias paralelas parecen compartir el mismo espacio y el mismo tiempo” (2006: 35), aparenta ser adecuada para describir el encuentro. El problema es que la subclase de la “*silepsis* vertical del personaje”, según el modelo de Lang, podría ser igualmente relevante en este caso: es decir, cuando “los personajes de la historia de un nivel diegético superior y de un nivel diegético inferior parecen compartir el mismo espacio y el mismo tiempo” (2006: 35). De hecho, como hemos visto en el caso de la metalepsis vertical u horizontal, la clasificación depende de la decisión de si el enunciador es el viejo Borges o el joven.

Se podría considerar que elegir entre una *silepsis* horizontal o una *silepsis* vertical del personaje para describir el encuentro del cuento “El otro” es algo demasiado teórico y abstracto. A pesar de ello, es probablemente en tales detalles en los que reside la esencia del cuento de Borges. Nada es fácil en un cuento como éste, un cuento que se puede apreciar como un buen intento para ilustrar la famosa cinta de Moebius. Esta banda, que no tiene ni principio ni fin y que parece autointersectarse, es un

ejemplo visual adecuado para ilustrar el encuentro paradójico entre el joven y el viejo Borges.



La cinta de Moebius

¿Qué conclusiones se pueden extraer del presente estudio? Primeramente, que hay una falta de consenso entre los diferentes tipos de clasificaciones de los procedimientos de la narración paradójica. Hay, en efecto, unos intentos de clasificación de las metalepsis, pero cada uno se basa sobre una asunción diferente de los otros, lo que resulta en superposiciones repetitivas. Además, podemos constatar que estas clasificaciones no nos ayudan siempre a decidir cuándo estamos ante un caso de metalepsis narrativa.

El único intento de clasificación exhaustivo, efectuado por el Grupo de Estudios Narratológicos de la Universidad de Hamburgo, parece demasiado complicado para ser empleado como una herramienta heurística eficaz. Así también, como ya hemos corroborado en la distinción que hacen entre metalepsis y silepsis, las bases de sus clasificaciones son a veces inapro-

piadas. Sobre todo, me parece que la paradoja no es el mejor criterio para definir estos procedimientos. De hecho, es difícil y complejo diferenciar entre un acontecimiento paradójico y un discurso paradójico. En otras palabras, no creo que un procedimiento narrativo sea automáticamente paradójico sólo porque relata un acontecimiento paradójico. El cuento “El otro”, ha sido muy apropiado para ilustrar eso, pero también para ilustrar que el concepto de la paradoja no se deja captar en un solo procedimiento narrativo, y que el procedimiento respectivo es demasiado complejo de clasificar.

Referencias

- ALBER, Jan y BEL, Alice (2012). “Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology”, en *Journal of Narrative Theory*, vol. 42, núm. 2. Eastern Michigan University, pp. 166-192.
- BORGES, Jorge Luis (2012). “El otro”. *El libro de arena*. Barcelona: Debolsillo (col. Contemporánea), pp. 9-19.
- BUNIA, Remigius (2010). “Diegesis and Representation: Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative”, en *Poetics Today*, vol. 31, núm. 4, pp. 679-720.
- COHN, Dorrit (2005). « Métalepse et mise en abyme ». En Pier, John y Schaeffer, Jean-Marie (eds.). *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. París : EHESS, pp. 121-130.
- FLUDERNIK, Monika (2005). « Changement de scène et mode métaleptique ». En Pier, John y Schaeffer, Jean-Marie (eds.). *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. París: EHESS, pp. 73-94.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. París : Seuil [Versión en español: *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989].
- _____ (1983). *Nouveau discours du récit*. París : Seuil [Versión en español: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998].
- _____ (2004). *Métalepse*. París : Seuil.

- HERMAN, David (1999). "Introduction. Narratologies". En Herman, David (ed.). *Narratologies*. Ohio: New Perspectives on Narrative Analysis, pp. 1-30.
- KLIMEK, Sonia (2011). "Metalepsis and Fantasy Fiction". En Klimek, Sonja y Kukkonen, Karin (eds.). *Metalepsis in Popular Culture*. Berlín/Nueva York: De Gruyter, pp. 22-40.
- LANG, Sabine (2006). "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica". En Grabe, Nina; Lang, Sabine; Meyer-Minnemann, Klaus (eds.). *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid: Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, pp. 21-48.
- LUTAS, Liviu (2015). "Storyworlds and Paradoxical Narration: Putting Classifications to a Transmedial Test". En Hatavara, Mari; Hyvärinen, Matii; Mäkelä, Maria; Mäyrä, Frans (eds.). *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*. Nueva York: Routledge.
- NÜNNING, Ansgar (2003). "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term". En Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald (eds.). *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlín, pp. 239-275.
- PATRON, Sylvie. "Narratological Analysis in the Classroom: A Dead End?" Ponencia no publicada, presentada en The International Conference Teaching Narrative and Teaching Through Narrative. Finlandia: Universidad de Tampere, del 26 al 28 de mayo de 2011.
- PIER, John (2009). "Metalepsis". En Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf & Schönerl, Jörg (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlín: De Gruyter, pp. 190-203.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005). « Métalepse et immersion fictionnelle ». En Pier, John y Schaeffer et Jean-Marie (eds.). *Métalepse : Entorses au pacte de la représentation*. París: EHESS, pp. 323-334.

SOMMER, Roy (2012). "The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory", en *Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Bergische Universität Wuppertal. Disponible en: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93>

TODOROV, Tzvetan (1969). *Grammaire du Décameron*. The Hague : Mouton.

_____ (2007). *La littérature en péril*. París : Flammarion [Versión en español: *La literatura en peligro*, Barcelona, Gutenberg. 2009].

UNAMUNO, Miguel de ([1914] 1975). *Niebla*. 14ª. ed. Madrid (col. Austral). Espasa-Calpe, S. A.

WOLF, Werner (2005). "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts". En Kindt, Tom; Meister, Jan Christoph y Schernus, Wilhelm (eds). *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality and Disciplinarity*. Berlín: De Gruyter, pp. 83-108.

_____ (2009). "Metareference Across Media: The Concept, its Transmedial Potential and Problems, Main Forms and Functions". En Wolf, Werner (ed.). *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi, pp. 1-85.

Referencias cinematográficas

Los libros y la noche (2000). Argentina. Bauer, Tristan (director). Tristan Bauer y Carolina Scaglione (guionistas) [Premio al Mejor Documental en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana].

Niebla (1975). España. Fernando Méndez-Leite (director).