

NUEVA REVISTA DE
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

El Colegio de México, A.C.

México

Meyer-Minnemann, Klaus

NARRACIÓN PARADÓJICA Y CONSTRUCCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE
JULIO CORTÁZAR

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LVIII, núm. 1, enero-junio, 2010, pp. 215-240

El Colegio de México, A.C.

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60224223008>

- 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

NARRACIÓN PARADÓJICA Y CONSTRUCCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR*

A diferencia de las teorías de lo fantástico literario, el concepto de la “narración paradójica” es de reciente definición¹ y permite echar una nueva luz sobre las diferentes formas de construir lo fantástico que se han observado en la literatura occidental de los dos últimos siglos². Entre los ejemplos de esta construc-

* El presente trabajo es la versión revisada de una conferencia pronunciada en el Departamento de Románicas y Estudios Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, así como en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Agradezco las intervenciones del auditorio de ambas instituciones, que me han ayudado a aclarar mi planteamiento. La discusión de propuestas teóricas correspondientes y las referencias bibliográficas se han reservado a las notas a pie de página.

¹ El concepto fue elaborado en el marco de un proyecto (2001-2004) del grupo de investigación en narratología de la Universidad de Hamburgo y presentado por primera vez en un congreso de la Asociación de Hispanistas Alemanes (Bremen, marzo de 2005). Para las actas de este congreso, véase NINA GRABE, SABINE LANG y KLAUS MEYER-MINNEMANN (eds.), *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2006.

² TZVETAN TODOROV, el teórico más influyente de lo fantástico literario, localiza el comienzo histórico de la literatura fantástica en la “nouvelle espagnole” *Le diable amoureux* (*El diablo enamorado*) de Jacques Cazotte, de 1772, y sostiene que los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios de lo fantástico se encuentran en los cuentos de Maupassant, de finales del siglo XIX (véase *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, pp. 174 ss.; hay vers. esp. de S. Delpy, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972). La periodización de la literatura fantástica de Todorov (junto con su fundamentación en una filosofía de la historia más bien simplista) ha sido criticada repetidas veces, véase ahora el juicio de UWE DURST, *Theorie der phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuausgabe*, LIT-Verlag, Berlin, 2007, pp. 271 ss. Notemos de paso que Todorov no examina ningún representante del fantástico literario en lengua española.

ción, los cuentos de Julio Cortázar ocupan un lugar destacado. Asimismo, ofrecen ejemplos contundentes de uso de los procedimientos de la narración paradójica en la construcción de sus mundos de ficción. No obstante, también evidencian que estos procedimientos, que significan una infracción al pacto de la representación literaria previamente sellado, no siempre incluyen una construcción de lo fantástico, la cual, por su lado, tampoco necesariamente los implica. De ahí que se plantee la cuestión acerca de la interrelación entre narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos del argentino que, en lo siguiente, se examinará con la idea de obtener de este examen algunas conclusiones más generales.

Antes de entrar en las disquisiciones acerca del concepto de la narración paradójica y las posibilidades de la modelización de lo fantástico literario, quisiera analizar uno de los cuentos de Cortázar que nos va a llevar al centro de la problemática esbozada. Para este objetivo he escogido “Lejana. Diario de Alina Reyes”, incluido inicialmente en la colección de cuentos cortazarianos titulada *Bestiario*. Esta colección se publicó por primera vez en Buenos Aires en 1951 bajo el sello de la editorial Sudamericana³.

“Lejana” es un cuento que consta de algunas hojas de diario de un personaje de ficción llamado Alina Reyes, y un epílogo enunciado por una instancia narrativa distinta de la diarista. Esta instancia refiere el desenlace de la historia que ya se perfila en el diario. ¿De qué se trata? Por los apuntes del diario se desprende que Alina sufre de una especie de esquizofrenia que la hace sentirse dos o más personas en una, esto es, por un lado Alina Reyes, autora del diario, una mujer de veintisiete años, de una familia bonaerense acomodada (se menciona en el diario, a modo de ubicación verosímil del mundo de ficción, el concierto de una cierta Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, teatro referenciable de la capital argentina que tan sólo en 1980 fue demolido); y, por otra, una “mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango” (pp. 177 ss.). En la medida en la cual Alina continúa trazando sus apuntes, las otras van concretándose en la mendiga de Budapest, por la que la chica

³ De aquí en adelante, los cuentos de Cortázar se analizan con base en la edición de JULIO CORTÁZAR, *Obras completas*, t. 1: *Cuentos*, ed. e introd. general S. Yurkievich, con la colab. de G. Anchieri; pról. J. Alazraki, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2003. Las citas de los cuentos proceden de esta edición, cito por número de página entre paréntesis.

bonaerense se siente cada vez más usurpada. Finalmente, Alina decide casarse con el “idiota” (p. 182) de Luis María, uno de los chicos que le hacen la corte. Lo convence de hacer un viaje (a todas luces el viaje de bodas) a Budapest para liberarse de “esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda” que para ella representa la mendiga (p. 183).

En la tarde del segundo día después de su llegada a Budapest, un día 6 de abril, Alina sale del Ritz, donde el matrimonio se ha alojado, para “conocer la ciudad y el deshielo” (*id.*). En el puente sobre el Danubio Alina encuentra a la mendiga⁴. Abrazándose, las dos se funden. Al separarse otra vez, Alina Reyes se ha transformado en la mendiga, a quien “la nieve le está entrando por los zapatos rotos” (p. 184), mientras que la mendiga ahora es Alina, “lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose” (*id.*).

Desde luego, no es nada fantástico que alguien, que adolezca de esquizofrenia, se sienta usurpado por otro, pero sí lo es cuando este otro se convierte (aunque sólo sea ficcionalmente) en la persona usurpada, y la persona usurpada en la persona usurpadora. Este acontecimiento, que contradice las normas de verosimilitud del mundo de ficción construido al principio del cuento, significa un acto de transgresión que no hay más remedio que llamar ontológico. Un individuo, Alina Reyes, pierde su ser de chica bonaerense acomodada y aburrida para asumir el de otro individuo, una mendiga de Budapest, a la cual humillan y maltratan. Al mismo tiempo, la mendiga humillada y maltrada se convierte en Alina Reyes, la chica presumida y *blasé*. Es así como el mundo del cuento, es decir, un mundo de ficción compatible con las experiencias de cotidianidad del lector (implícito), parece transformarse de repente en un mundo ajeno, regido por fuerzas inexplicables. En la medida en la cual la construcción verosímil del mundo de ficción de “Lejana” se ve trastornada por un acto fantástico de transgresión, incomprensible en el marco de los límites de su composición, se produce el efecto de un acontecimiento paradójico, en el que las acos-

⁴ En Budapest hay siete puentes sobre el Danubio (más uno ferroviario), pero no se especifica cuál de los siete es. En Buenos Aires, Alina había inventado nombres propios relacionados con la ciudad de la mendiga (Dobrina Stana, Skorda, Burglos, la plaza Vladas), además de la expresión “sbunáia tjéno” (pp. 180-181). Ninguno de ellos remite a un lugar de la capital húngara. Más bien recuerdan sitios como “Malá Strana”, la Ciudad Pequeña de Praga, aunque es probable que no sean referenciables en absoluto.

tumbradas delimitaciones entre lo que puede ocurrir y lo que no puede ocurrir se ponen en entredicho⁵.

El cambio narrativo –de los apuntes autodiegéticos a la narración heterodiegética al final del cuento– resulta, asimismo, transgresor⁶. Si bien no carece de verosimilitud que la nueva Alina Reyes, para designarla de alguna manera, no continúe las anotaciones de su diario –la primera Alina ya había anunciado que cerraría el diario, “porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas” (p. 183)– es sorprendente que la segunda instancia narradora conozca los pensamientos más íntimos de la primera, es decir, la diarista/mendiga, como si –¿pero de qué manera, conforme a qué lógica de la narración?– hubiera leído los apuntes del personaje de la Alina anterior. También aquí es preciso constatar que estamos ante una transgresión paradójica de límites, esta vez no de carácter ontológico, sino discursivo. Si en el primer caso está permitido hablar de una transgresión *in corpore*, esto es, de Alina a la mendiga y de la mendiga a Alina, resulta dable hablar en el segundo caso de una transgresión *in verbis*. Narratológicamente, ambas transgresiones deben calificarse de metalépticas, es decir, de fenómenos narrativos denominados con base en el término griego de μετάλεψις, el cual, en la retórica tradicional, designa una figura de transgresión semántica inesperada, de la que volveré a hablar más adelante. Naturalmente, en “Lejana” –como en cualquier otro texto literario de cierta calidad– pueden descubrirse después de una primera lectura algunos indicios que permiten vislumbrar el extraño desenlace de la historia. Asimismo,

⁵ JAIME ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid 1983, pp. 181 ss., describe el proceso por el cual pasa Alina Reyes como una lenta alienación esquizofrénica, sometiéndolo a una racionalización que quita al argumento del cuento su carácter extraño. IRÈNE BESSIÈRE, en *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974, pp. 150 ss., en cambio, destaca el equilibrio inquietante de la historia narrada en “Lejana” entre lo que puede ocurrir y lo que no puede ocurrir según la construcción de lo verosímil que el cuento propone.

⁶ La terminología narratológica empleada en el presente trabajo sigue la modelización del texto narrativo elaborada por GÉRARD GENETTE, *Discours du récit*, en *Figures III*, Seuil, París, 1972, pp. 65-282, y *Nouveau discours du récit*, Seuil, París, 1983 (hay vers. esp. por C. Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, y M. Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998, respectivamente). Para una rápida orientación acerca del significado de los términos de Genette, véanse las entradas correspondientes en GERALD PRINCE, *Dictionary of narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1987.

es posible asignar al cuento un sentido alegórico, el cual podría ser, por ejemplo, la inestabilidad fundamental de la identidad del ser humano⁷. Aún así, la historia que en “Lejana” se cuenta y el modo de su narración, por su carácter extraño, no dejan de inquietar.

Para entender lo que me propongo plantear, es necesario aclarar primero el término de narración paradójica que manejo⁸. La palabra *paradoja* es, tanto en español como en otras lenguas, un cultismo que deriva del griego *παράδοξος*, es decir, de un lexema que gramaticalmente puede usarse como adjetivo o sustantivo, y que se compone de la preposición *παρά* que significa “contra”, y el sustantivo *δοξα* que significa “opinión” o también “expectativa”. El lexema *παράδοξος* está bien documentado en autores de la Antigüedad grecolatina, de donde pasó a la reflexión teológica y filosófica de Occidente. La paradoja como figura de pensamiento existe también en Oriente, como lo evidencian, por ejemplo, las reflexiones sobre el ser y la nada del filósofo índico Nāgāryuna que vivió entre el siglo II y el III de la cronología cristiana.

La paradoja como tal puede manifestarse como suspensión o transgresión de límites, esto es, como algo que según Platón “es y no es al mismo tiempo y en todas las maneras posibles” (*Parménides*, 166 c). Al borrar la diferencia entre “o lo uno-o lo otro” y el “tertium non datur” (es decir, la inexistencia lógica de un tercero o una tercera posibilidad), la paradoja se señala como “lo uno y lo otro a la vez” o como “ni lo uno ni lo otro”. Reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar lo que es y no es, lo uno y lo otro, la unidad y la alteridad o, más bien, lo idéntico y lo no idéntico. De los fenómenos de lo absurdo que se le asemejan, la paradoja se distingue, sin embargo, por el hecho de que a pesar de sus violentas contradicciones suele abarcar una verdad o resulta capaz de llevar a ella.

⁷ Abundan los ensayos de adscripción de sentido dedicados a los cuentos de Cortázar, de cuya argumentación a veces divagadora es un buen ejemplo el libro de BERNARD TERRAMORSI, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux, passages*, L'Harmattan, Paris, 1994. Ya que estos estudios tratan de traducir la literalidad del texto fantástico en otro de sentido alegórico, se esfuerzan por reducir lo inexplicable de la trama a algo entendible y, en última instancia, familiar, quitándole su carácter extraño e inquietante.

⁸ Me baso, para lo siguiente, en los trabajos de SABINE LANG, “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica”, y KLAUS MEYER-MINNE-MANN, “Narración paradójica y ficción”, ambos en *La narración paradójica*, pp. 21-47 y 49-71, respectivamente.

Contar un acontecimiento o una serie de acontecimientos implica primero delimitarlos y ordenarlos en forma de *historia* para poder exponerlos en o mediante la *narración*. La narración, por su parte, funciona como acto de narrar de manera comunicativa según las reglas o la opinión y/o expectativa asociadas con el relato. Esto significa que, por lo que concierne a la historia que se quiere contar, la narración, productora del relato narrativo, debe observar la distinción entre lo uno y lo otro, el acá y el allá, el antes y el después, así como también entre la identidad y la no-identidad de los seres, estados, procesos y acciones que se narran. En cuanto al acto narrativo, las reglas de narrar deben basarse, por su parte, en la distinción entre la enunciación narradora y el enunciado de la narración, la discriminación de las diferentes voces de la narración, el perspectivismo regulador de información y la delimitación clara de los planos narrativos.

Todas estas diferenciaciones de la $\delta\omicron\zeta\alpha$ narrativa, cuyo estatus epistemológico es normativo, son echadas abajo por los procedimientos de la narración paradójica que las suspende y/o transgrede en un acto de desorden deliberado. En el mencionado proyecto de investigación narratológica llevado a cabo en la Universidad de Hamburgo, hemos podido constatar que este acto de trastocamiento se manifiesta de preferencia (o, tal vez, exclusivamente) en textos de ficción, debido, probablemente, al hecho de que estos últimos carecen, a diferencia de textos factuales, de referencialidad respecto del conjunto de los seres, estados, procesos y acciones relatados, así como de las diferentes formas de su narración.

En cuanto a los procedimientos de la narración paradójica propiamente dicha y su modelización, es posible distinguir entre cuatro tipos que, por su parte, pueden subdividirse en dos grupos. En un polo tenemos los procedimientos de anulación (o suspensión) paradójica de límites, los que consisten en una inmediatez y/o duplicación, tanto de lo narrado como de la narración productora del relato. En el otro polo se agrupan los procedimientos de la transgresión paradójica de límites de la historia narrada y su narración, los que, por su parte, se subdividen en los procedimientos de ruptura y los de superposición de límites.

A los procedimientos del primer grupo, es decir, el grupo de la anulación (o suspensión) paradójica de límites narrativos, en nuestra modelización les hemos dado el nombre de *silepsis*

y *epanalepsis*, respectivamente. El término de *silepsis* abarca las formas de contigüidad narrativa, la cual consiste, de manera fundamental, en una concomitancia temporal y/o espacial de lo que no es (o puede ser) simultáneo. El ejemplo más conocido de esta simultaneidad se aprecia en la fórmula narratorial de “mientras sigue ocurriendo aquello, yo, el narrador, les voy a contar (y/o explicar) esto”. Diversas concreciones de esta fórmula se encuentran, por ejemplo, en el *Orlando furioso* de Ariosto, de donde probablemente la tomó Cervantes, quien la usa repetidas veces en las páginas de la Segunda parte del *Quijote*⁹.

El término de *epanalepsis*, por su parte, designa el segundo tipo de anulación (o suspensión) paradójica de límites narrativos. Bajo este término se agrupan en nuestra perspectiva los procedimientos de desdoblamiento y/o seriación tanto con respecto a la historia narrada como a los diferentes modos de su narración. Todos estos procedimientos contravienen la δοξα narrativa de la distinción entre lo uno y/o lo otro en la medida en la cual representan lo mismo en lo otro o lo otro en lo mismo o, también, lo mismo en lo mismo. Tradicionalmente, estos procedimientos se han recopilado bajo el término narratológico de *mise en abyme*¹⁰. Pero puesto que la *mise en abyme* como concepto sólo abarca fenómenos de desdoblamiento vertical, de un nivel narrativo superior a uno inferior, haciendo caso omiso de los diferentes fenómenos de seriación horizontal, hemos preferido –como en el caso de la *silepsis* que señala un cierto tipo de *zeugma* sintáctico– acuñar un término nuevo recurriendo a la retórica grecolatina. Ahí, la *epanalepsis* es una figura de repetición sintáctica de grupos de palabras. Del fenómeno narratológico

⁹ Un ejemplo particularmente gracioso se halla en el *Quijote* II, 44: “Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa” (ed. L.A. Murillo, Castalia, Madrid, 1978, p. 408). Observaciones más detalladas sobre este tipo de anulación (o suspensión) paradójica de límites narrativos en el *Quijote*, que la autora, por cierto, llama *metalepsis*, se encuentran en ELSA DEHENNIN, “La *metalepsis* narrativa”, en *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*, Droz, Genève, 1996, pp. 199-221.

¹⁰ Cabe recordar aquí el trabajo pionero de LUCIEN DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977 (vers. esp. R. Buenaventura, Visor, Madrid, 1992).

de la *frecuencia* descrito por Genette¹¹, sin embargo, la *epanalepsis* se distingue por ser un procedimiento de desdoblamiento o seriación que funciona según los principios de la analogía y la identidad.

En nuestra modelización de la narración paradójica, el grupo de los procedimientos de transgresión se sitúa frente a los procedimientos de anulación (o suspensión) paradójica de límites narrativos. De los dos tipos de transgresión que distinguimos, el más importante para el análisis de la interacción entre narración paradójica y construcción de lo fantástico, en los cuentos de Cortázar, es la *metalepsis*, concepto que en la retórica grecolatina designa, en su forma más radical, un caso complicado de sustitución de una expresión contextualmente monosemizada por otra expresión sinónima. Ésta, empero, resulta inadecuada en el contexto semántico en el cual se inserta, debido a que el sinónimo sustituyente viene a concretar el significado que ha sido eliminado en el acto de monosemización del término por sustituir. De ahí que el uso de la *metalepsis* retórica –de este tipo de *metalepsis* retórica, como conviene precisar, ya que el significado del término varía– produzca un efecto de extrañeza. Entre los tropos más próximos a la *metalepsis* está la *metonymia*, a la que a veces se le ha asociado¹².

El segundo tipo de transgresión de límites, que en nuestra terminología recibe el nombre de *hiperlepsis*, derivado de la expresión griega *ὑπερλεψις –la cual no está documentada en la retórica tradicional, pero que por su forma compuesta y su significado de “colocar” o “poner encima” encaja bien con los términos precedentes–, designa los procedimientos de super-

¹¹ G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 145 ss.

¹² Véase KLAUS MEYER-MINNE-MANN, “Un procédé narratif qui produit un effet de bizarrerie: la métalepse littéraire”, en John Pier, Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, Paris, 2005, pp. 140 ss. Cabe abrir aquí un breve paréntesis. Fue GENETTE quien propuso para su uso narratológico el término retórico *metalepsis* (cf. *Discours du récit*, pp. 243 ss., y *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris, 2004; vers. esp. C. Manzano, Reverso, Barcelona, 2006). Pero Genette no vio (o sencillamente no quiso ver) la diferencia entre la contigüidad paradójica de tiempos y espacios en relatos de ficción, a la cual en el grupo de Hamburgo hemos reservado el término de *silepsis*, y el procedimiento de ruptura de límites espaciales y/o temporales que llamamos *metalepsis*. En otras palabras, Genette asigna a dos tipos de procedimientos narrativos diferentes un mismo término, el de *metalepsis*, mientras que nosotros distinguimos estos procedimientos por medio de dos términos diversos, *silepsis* y *metalepsis*.

posición de instancias de discursos y/o de personajes narrativos. Debido a esta superposición se produce –ya en la historia, ya en su narración– una fusión paradójica de delimitaciones temporales y espaciales. El procedimiento más difundido de esta superposición es el discurso indirecto libre, por medio del cual se superponen en un mismo discurso dos situaciones de enunciación diferentes. A raíz de esta superposición resulta que el discurso del narrador –que en un texto de ficción narrativo reporta el discurso de un personaje–, viene a ser al mismo tiempo el discurso del personaje, sin por eso dejar de ser discurso del narrador, lo cual puede resultar particularmente desconcertante en el caso de la narración autodiegética. Otra forma de procedimiento hiperléptico fue identificado por Genette con el nombre de *pseudodiégesis*¹³. En este caso, una narración, que se sitúa en un plano narrativo inferior, parece encontrarse en un nivel narrativo superior o viceversa. El procedimiento de superposición paradójica en textos narrativos de ficción también puede observarse en los personajes, donde llega a borrar las líneas divisorias de identidad y no identidad entre ellos.

Con respecto a Cortázar, se ofrece otro cuento al análisis, cuya historia en parte se asemeja a la de “Lejana”. Es el cuento “Axolotl”, que forma parte de la colección *Final del juego*, publicada por primera vez en México en 1956. Anteriormente, ya había aparecido en una revista literaria de Buenos Aires¹⁴. En este cuento, un personaje, cuyo nombre no se llega a saber, narra su transformación en axolotl. Pero no se trata simplemente de la metamorfosis de un ser humano en otro ser, en este caso extraño e inexplicable, sino de una escisión fantástica de la identidad, por la cual el hombre vuelto axolotl no sólo no deja de ser hombre –como en las historias tradicionales de transformaciones, cuyo ejemplo más famoso es *El asno de oro* de Apuleyo– sino que se escinde en dos seres a la vez, en un axolotl y un ser humano.

Veamos un poco lo que pasa en la historia del cuento. Misteriosamente atraído por los axolotl, el personaje narrado visita todas las mañanas, a veces incluso “de mañana y de tarde” (p. 500), el edificio de los acuarios en el Jardin des Plantes de París para ver a los axolotl. Se trata de un lugar referenciable, como lo es el Odeón de “Lejana”, en este caso una especie de jardín zoológico y botánico que ubica vagamente los aconteci-

¹³ G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 245 ss.

¹⁴ J. CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 1119.

mientos narrados en la capital francesa, concediéndoles apariencia de verosimilitud. Ahí, en el Jardin des Plantes, los axolotl viven en un “mezquino y angosto... piso de piedra y musgo” (*id.*), donde se amontonan. Cuenta el narrador respecto de los seres extraños del otro lado del vidrio: “...desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía... uniéndonos” (*id.*). Y un poco más adelante agrega: “Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (p. 501).

Los axolotl que el personaje observa parecen venir de tiempos y espacios distintos, de un mundo que fue de ellos, y que ahora añoran. Comenta el narrador:

No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora? (p. 502).

Con el tiempo, el personaje narrado se siente atraído cada vez más por los axolotl, hasta que llega a reconocerse en ellos. Los sufrimientos de estos seres enigmáticos se vuelven suyos. Finalmente ocurre lo que ya se ha venido preparando:

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (p. 503).

El personaje, que durante días y semanas ha observado a los axolotl en el Jardin de Plantes se ha convertido él mismo en axolotl. Se ha escindido en dos. Como axolotl comprende ahora que estos seres misteriosos son como él, y que él o está en todos los axolotl, o que éstos piensan como humanos “...incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de [sus] ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario” (p. 504).

Con el tiempo, sin embargo, el personaje hombre de la historia acude menos a ver a los axolotl. Al principio, su doble del acuario, es decir, el personaje axolotl, creyó que continuaban comunicados, que "...él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba" (p. 504). Pero ahora, los puentes entre él y él están cortados. En su soledad final, a la que el personaje hombre ya no penetra, el personaje axolotl se consuela pensando que el personaje que fue "...acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl" (*id.*).

Sin duda es lícito calificar de fantástico lo que ocurre en el cuento. Las regularidades del mundo de ficción que se construyen por medio de la narración, y que parecen corresponder a las de la experiencia de cotidianidad del lector (implícito), contradicen la idea de que un hombre pueda convertirse en axolotl, y, al mismo tiempo, seguir siendo hombre. El acontecimiento narrado significa una ruptura de límites ontológicos, esto es, la transgresión de la línea divisoria entre el ser hombre y el ser axolotl, trazada por el cuento. Pero, al mismo tiempo, la línea divisoria se mantiene, ya que el personaje hombre sigue viviendo su vida de ser humano. El resultado de este mantenimiento-transgresión es la escisión de una conciencia humana acompañada de un desdoblamiento físico que contraviene las leyes de la delimitación demarcadora entre esto y aquello, entre la identidad y la no-identidad, la unidad y la alteridad. Es una *metalepsis* en la historia, que sobre el trasfondo de la apariencia de verosimilitud que el cuento construye, no deja de sorprender.

Pero la *metalepsis* no sólo se produce en el nivel de la historia. El uso de la narración autodiegética en el cuento provoca al mismo tiempo un desdoblamiento en el uso del pronombre personal. Como instancia productora del relato, el narrador tiene que referirse a sí mismo mediante las formas pronominales de la primera persona, tanto en su función de narrador como de personaje narrado. Al hacerlo, sin embargo, se refiere a la vez a dos seres distintos, al axolotl que ahora es, y que cuenta su historia, y al personaje narrado que era, antes de convertirse en axolotl. Se trata, por tanto, de una superposición hiperléptica, por la cual las formas pronominales de la primera persona no se refieren —como es el caso según las normas de la *doxa*— a un mismo individuo, diferenciado sólo por el tiempo y el espacio entre la enunciación y el enunciado, sino, paradójicamente, a dos seres distintos, por una parte al axolotl, instancia narradora, y, por

otra, al personaje narrado, el hombre que visita o que ha visitado los acuarios del Jardín de las Plantas.

No obstante, la paradoja todavía no termina aquí. El relato se complica en la medida en la cual el narrador axolotl refiere el acto de la transgresión del personaje narrado. Ahora, las formas pronominales de la primera persona designan al personaje transformado en axolotl, reservando las formas pronominales de la tercera persona al personaje hombre del otro lado del acuario, antes referido por las formas pronominales de la primera persona. La metalepsis *in corpore* de la transformación del personaje hombre al personaje axolotl se desdobra, inevitablemente se diría, en el caso de una narración autodiegética, por una metalepsis *in verbis*, mediante la cual se transgrede la línea divisoria entre el acto de aludir a un “yo”, que se refiere a sí mismo como personaje narrado, y un “él”, designado como personaje tercero. Lo que se refiere como “yo” en la historia se vuelve “él”, sin que el narrador cese de aludir a sí mismo como personaje narrado con las formas pronominales del “yo”. El resultado de esta transgresión es un uso paradójico de la primera y tercera personas pronominales, por medio del cual parece fundirse lo que normalmente, en las delimitaciones de la gramática, está separado de modo estricto.

En cuanto a la idea que formula el narrador al final del relato de que “él”, es decir, el personaje hombre, “acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (p. 504), es posible tomarla como una proyección proleptica de algo ya existente. En efecto, el texto que el narrador imagina que el personaje hombre narrado va a escribir, resulta ser el relato que acaba de contar el narrador o, en una categoría narrativa superior, que acaba de leer el lector (implícito). Es así como se puede, respecto del cuento “Axolotl”, hablar también de una *epanalepsis*, más precisamente de una *epanalapsis* de cierto tipo, la *mise en abyme* aporística, la cual –según definición de Lucien Dällenbach–, tiene la obra, en este caso *in potentia*, que la contiene, con la posibilidad, además, de un recurso *ad infinitum* en la medida en la que el cuento, llegado a este punto, vuelve al principio para comenzar de nuevo su narración, y así, al infinito¹⁵.

¹⁵ Véanse las definiciones de la *mise en abyme* de DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 51, además, KLAUS MEYER-MINNEBACH y SABINE SCHLICKERS, “La mise en abyme en narratologie”, *Vox Poetica* (que se puede consultar en línea: <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>).

Pero ya es tiempo de examinar más de cerca el concepto de “lo fantástico” manejado hasta aquí. He dicho con respecto al cuento “Lejana” que la historia narrada inicia en el marco de un mundo de ficción compatible con las experiencias de cotidianidad del lector (implícito), para transformarse de repente en un mundo ajeno, regido por leyes o fuerzas incomprensibles. En la medida en que la construcción verosímil del mundo de ficción de “Lejana” se trastorna por un acto de transgresión –inexplicable en el marco de los límites de su construcción–, se produce el efecto de un acontecimiento fantástico, en el cual las acostumbradas delimitaciones entre lo que puede o no ocurrir se ponen en entredicho.

Asimismo, he observado que en el caso del cuento “Axolotl”, la imagen del mundo fáctico y las experiencias de cotidianidad del lector (implícito) contradicen la idea de que un hombre pueda convertirse en axolotl, y, al mismo tiempo, seguir siendo hombre. Pero todas estas observaciones precisan ahora de una puntualización. Se podría objetar que en contextos culturales distintos de los nuestros o, más exactamente, en el caso de un modelo de mundo no basado en la racionalidad científico-técnica de la civilización occidental, el cambio de identidad entre dos seres humanos diferentes, como en el caso de “Lejana”, o la escisión de un individuo en dos seres distintos, podría resultar perfectamente aceptable. Si la definición de “lo fantástico” postula una contravención del orden y funcionamiento de un mundo de ficción determinado, no habría acontecimiento fantástico en el texto si esta transgresión, como posibilidad admitida, formara parte de la imagen del mundo del lector (implícito)¹⁶.

La consecuencia de esta objeción nos lleva a precisar la definición de “lo fantástico” en el sentido de una incompatibilidad de dos modelos de mundo diferentes que coexisten sin solución en un mismo mundo de ficción¹⁷. El que deba tratarse de un

¹⁶ Véase DAVID ROAS, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 14 ss.

¹⁷ Aquí, como en lo siguiente, respecto de la construcción de lo fantástico literario me apoyo en el estudio ya mencionado de UWE DURST (cit. *supra*, n. 2; la 1ª ed. es de 2001). Durst se basa, para su teoría de lo fantástico, en las modelizaciones de Todorov, las que pormenoriza y completa, a veces modificándolas. A diferencia de Todorov, sin embargo, no fundamenta la vacilación acerca del carácter de los acontecimientos narrados, productora de lo fantástico, en el saber del lector (implícito) sobre el funcionamiento acostumbrado de su propia realidad vivencial, sino que la hace depender del choque entre dos sistemas de realidad (*Realitätssysteme*) incompatibles

mundo de ficción, es decir, de un mundo que carece de referencialidad respecto de la totalidad de sus seres, estados, procesos y acciones –a pesar de que pretenda hacer creíble lo que en el marco de su mundo se representa–, resulta de la imposibilidad de fundamentar una definición de “lo fantástico” para textos factuales como es imposible o raro encontrar en ellos procedimientos de narración paradójica. Con este aserto no quiero negar que haya textos con pretensión de facticidad que presenten actos o hechos calificados de fantásticos respecto del mundo que con sus seres, estados, procesos y acciones construyen. Pero, al hacerlo, inevitablemente confirman la normalidad del acto o hecho aparentemente fantástico en el marco del modelo de mundo que erigen, o a reducirlo a una explicación de tipo científico-racional. En ambos casos, estos actos y/o hechos pierden el carácter de fantásticos que parecían tener.

Asimismo, es obvio que el surgimiento de lo fantástico es mayormente un atributo de textos narrativos. Es difícil, aunque no imposible –como lo demuestra el famoso poema “El rey de los silfos” de Goethe–, encontrar “lo fantástico” en textos líricos y/o dramáticos¹⁸. La intervención del poder divino al final de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, por ejemplo, es un acto perfectamente compatible con las normas del modelo de mundo que subyacen a la historia representada. Y en el soneto “Caracol”, de Rubén Darío, el “yo” lírico del poema dice haber encontrado en la playa un caracol que forma

en el texto mismo, un choque, que finalmente permanece sin solución. El primero de estos sistemas, el realista, se construye con pretensiones de conformidad con las leyes de funcionamiento de la realidad extraliteraria fáctica correspondiente; el segundo, el sistema de lo maravilloso, lo contradice. El planteamiento de Durst (ya vislumbrado por otros) lleva, como última consecuencia, a admitir que un sistema de realidad maravillosa, constituido como sistema de realidad válido de un texto de ficción, puede ponerse en entredicho por el surgimiento de un elemento ajeno e irreductible a este sistema. Esta posibilidad de lo fantástico se comenta en DURST, *op. cit.*, pp. 280 ss.; reflexiones similares a las modelizaciones de Durst que suscribo se encuentran en RAFAEL OLEA FRANCO, “El concepto de la literatura fantástica”, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, México, 2004, pp. 30 ss.

¹⁸ TODOROV, *op. cit.*, pp. 63 ss. niega que lo fantástico pueda producirse en la poesía porque ésta carecería de la capacidad representadora (de seres, estados, procesos y acciones); pero “El rey de los silfos”, de Goethe, pertenece al género de la balada, caracterizado, como el romance hispánico, por su capacidad intrínseca de representar historias en mundos de ficción constituidos narrativamente.

parte del mundo maravilloso que esta voz construye mediante el relato de un suceso, en el cual, es cierto, importa más el dibujo sugestivo de la circunstancia de la enunciación, que la sucesión en el espacio y el tiempo de los elementos del enunciado. Para que “lo fantástico” se produzca, es necesario que en un mundo dado, representado por medio de una historia narrada, se verifique un hecho o acto incompatible con las leyes de este mundo, cuyo surgimiento, o no, se resuelva con base en dichas leyes, o bien no desemboque en la formulación de un mundo de leyes diferentes. Un buen ejemplo de la producción de lo fantástico en este sentido es el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, donde conviven dos modelos de mundo completamente distintos e incompatibles entre sí: el de la cotidianidad verosímil del narrador y su espacio vital, y el de Tlön, con “sus tigres transparentes y sus torres de sangre”¹⁹. La situación fantástica se produce en el momento que los objetos del mundo de Tlön penetran en el mundo de la cotidianidad del narrador y su espacio vital. Esta penetración inexplicable no se resuelve en el marco de las leyes de funcionamiento del mundo de Tlön, ni en las del mundo del narrador, aunque al final del cuento se vislumbra la posibilidad de que, en el futuro, “el mundo” del narrador será Tlön.

En cuanto a los dos cuentos de Cortázar ya examinados, se nota que en “Lejana” la irrupción del acontecimiento inexplicable, en el marco de las regularidades del mundo construido por el cuento, no se aclara. La Alina-mendiga permanece en el puente de Budapest con sus zapatos rotos, mientras que la mendiga-Alina se aleja “lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento” (p. 184). Lo fantástico resulta de la irregularidad sistémica de este acontecimiento en la historia, la cual, además, termina con un final abierto. Como lectores, no se nos ofrece ninguna clave (por medio del papel que desempeña el lector implícito, inscrito en el texto), para integrar el acontecimiento extraño en el funcionamiento del mundo diegético, y tampoco llegamos a saber –con excepción del divorcio de Alina, dos meses después del viaje a Budapest– lo que pasará, después del acontecimiento, con la Alina-mendiga y la mendiga-Alina.

El caso de “Axolotl” es más complicado. También aquí estamos ante un final abierto, en concreto, ante la idea del narrador

¹⁹ En *Obras completas*, t. 1: (1923-1949), Emecé Editores, Barcelona, 1996, p. 435.

de que el personaje hombre, “creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (p. 504). Pero el narrador advierte desde el principio que ha pasado mucho tiempo pensando en los axolotl, y que ahora es uno de ellos. Podríamos pensar que se trata de la misma situación inicial, como en “La metamorfosis”, de Kafka, donde una mañana Gregor Samsa despierta para darse cuenta de que se ha convertido en un gran insecto, con lo cual se construye, desde el principio, un solo modelo de mundo que incluye la posibilidad de transformaciones como la que vive Samsa. Pero en “Axolotl” no sucede así, ya que, en realidad, el sistema diegético que se construye en el cuento se escinde en dos; esto es, en el sistema de los seres humanos y en el de los axolotl. La transgresión metaléptica de un sistema al otro, por parte del narrador personaje, queda sin ninguna explicación. Para colmo, el narrador personaje, vuelto axolotl por un acto de transgresión, no deja, al mismo tiempo, de ser hombre, independientemente del estatus ontológico del personaje narrador.

La pregunta que a estas alturas se plantea es si el uso de los diferentes tipos de narración paradójica y la construcción de lo fantástico necesariamente van juntos, como parece insinuar su existencia primordial o tal vez exclusiva de los textos narrativos de ficción. La respuesta, sin embargo, debe ser no. En el conocido cuento “Casa tomada”, de Cortázar, publicado por primera vez en 1946 y recogido después en *Bestiario*, el hecho fantástico se construye sin acudir al recurso de los procedimientos de la narración paradójica. En este cuento, el narrador personaje e Irene, su hermana, viven una vida tranquila en una antigua casa, ubicada en Buenos Aires —a guisa de verosimilitud autorial se menciona la calle (o plaza) Rodríguez Peña, referenciable hasta hoy en la capital argentina. Los hermanos heredaron la casa de sus padres que, por su lado, la tuvieron del abuelo paterno, etc. La casa es espaciosa y consta de dos alas, una delantera y otra trasera, esta última casi no usada por los hermanos, quienes pasan el día leyendo (el hermano) o tejiendo (la hermana) en la parte delantera. Sólo van a la otra ala “para hacer la limpieza” (p. 165). Una noche, el narrador personaje escucha un sonido que viene del ala trasera, un sonido “impreciso y sordo, como un volcarse de sillas sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (*id.*). La reacción del personaje es inmediata: “Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerro-

jo para más seguridad” (*id.*). El personaje dice a su hermana: “Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo”. La respuesta resignada de la hermana es desconcertante: “Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. –¿Estás seguro?– Asentí. –Entonces– dijo recogiendo las agujas –tendremos que vivir en este lado” (*id.*).

Aunque con ciertas privaciones –quedaron muchas cosas en la otra parte de la casa que los hermanos querían– la vida de ambos sigue un curso tranquilo hasta el momento en que se dan cuenta de que la parte delantera de la casa también ha sido tomada. Es sólo entonces que la abandonan en una reacción súbita e irreflexiva, sin llevar nada que les pudiera servir en el mundo del lado de acá –que es el de su normalidad cotidiana. El narrador observa al final: “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (p. 168).

Como se ve, en “Casa tomada” no se trata de ninguna transgresión paradójica de una línea divisoria entre dos sistemas de realidad distintos en el nivel de la historia, o de una superposición de un sistema a otro. Y aún mucho menos se trata de una transgresión o superposición en el nivel de la narración. A lo sumo se podría hablar, en la historia, de una inmediatez siléptica, si se supone que el acontecimiento de la toma de la casa representa la aproximación paradójica de dos sistemas de realidad diferentes en el espacio y el tiempo. Pero lo que se produce de verdad en el cuento es la penetración paulatina de un elemento ajeno a las regularidades del mundo de ficción inicialmente representadas, que se resiste a su integración sistémica. Este elemento, para el cual no se da ninguna explicación, constituye el verdadero hecho fantástico que pone en entredicho el funcionamiento del mundo de ficción del cuento hasta el punto de desestabilizarlo.

Lo que llama la atención en “Casa tomada” es que los personajes narrados, a diferencia de lo que suele pasar en la literatura fantástica tradicional, no muestren ninguna señal de asombro ante el surgimiento del hecho fantástico. En la intencionalidad del autor, el asombro debe producirse en el lector (por medio de la instancia intratextual del lector implícito), para quien el efecto perturbador se intensificará en la medida en que los personajes narrados y el narrador se resistan a preguntarse por las razones de su surgimiento. Con respecto a la tradición fantásti-

ca, este rasgo particular ha sido caracterizado, por una parte de la crítica erudita, como “neofantástico”²⁰. Pero, en realidad, sólo se trata de una variante de los procedimientos fantásticos tradicionales, que consistían en introducir algún elemento extraño y desestabilizador que no se llegaba a subsumir bajo las leyes de un mundo de ficción previamente establecido, con pretensiones de conformidad hacia el funcionamiento de la realidad extraliteraria fáctica²¹.

Por otra parte, puede observarse en la cuentística de Cortázar el empleo de procedimientos de la narración paradójica sin que por eso se produzca un hecho fantástico. En el cuento “Todos los fuegos el fuego”, de la colección del mismo nombre de 1966, se aproximan mediante una narración siléptica dos historias espacial y temporalmente independientes. El mundo de la primera está situado en un espacio y tiempo lejanos que por los nombres de los personajes y la mención de Roma como centro evocan la Antigüedad latina. Los acontecimientos suceden en una arena de una ciudad de provincia, en la cual tiene lugar la lucha feroz de dos gladiadores. Asisten a esta lucha, además de los muchos espectadores, el procónsul, su mujer Irene y Licas, un rico viñatero, con su mujer Urania. El mundo de la segunda historia, en cambio, está situado en un espacio y un tiempo que el lector (implícito) debe identificar con la experiencia de su cotidianidad contemporánea. Los personajes de la historia tienen nombres franceses y viven en apartamentos, fuman cigarrillos y se sirven vasos de coñac. Suena un teléfono y al final de la historia llegan los bomberos.

A pesar de la diferencia de espacio y tiempo las dos historias se asemejan. En el centro de ambas se encuentra un conflicto en torno a un triángulo amoroso. En la primera historia

²⁰ Véase, al respecto, JAIME ALAZRAKI, “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, pp. 265-282.

²¹ Mi juicio coincide con la argumentación de D. ROAS (*Teorías de lo fantástico*, pp. 32 ss.), y U. DURST (*op. cit.*, p. 296). Una modelización diferente de lo “neofantástico”, que la autora llama “lo fantástico moderno”, se encuentra en MERY ERDAL JORDAN, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid 1998. Erdal Jordan vincula la evolución histórica de lo fantástico literario (aunque ingeniosamente fundamentada, discutible a mi modo de ver) con los cambios en las concepciones del lenguaje como instrumento de percepción y entendimiento desde el romanticismo hasta la posmodernidad; asimismo, véase, de la propia ERDAL JORDAN, “Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar”, *Escritos*, 21 (2000), 321-341.

el triángulo está formado por el procónsul, Irene y el gladiador Marco. Irene “ha deseado en otra tarde de circo (y eso lo ha adivinado el procónsul)” (p. 625) el cuerpo del gladiador Marco. Ahora, el procónsul quiere hacer pagar “el precio de la mera imaginación” (*id.*) a ambos, haciendo a Marco enfrentarse a un enorme reciario nubio difícil de vencer. Finalmente, los dos gladiadores mueren en la lucha; mientras, Irene, aceptando al procónsul una copa de vino, medita en el medio más seguro de envenenar a su marido. En el momento en el cual la lucha termina y el procónsul se dispone a saludar a los espectadores, se desata un pavoroso incendio que devorará al procónsul y su mujer, a Licas y Urania, así como a la muchedumbre.

En la segunda historia, el triángulo está formado por Roland, Jeanne, su pareja, y Sonia, la nueva amante de Roland. Sonia ha hecho saber a Jeanne que Roland la quiere dejar por ella. Entonces, Jeanne llama a Roland por teléfono para comunicarle que Sonia acaba de verla y que ella, Jeanne, ya está enterada de todo. Terminada la llamada, Jeanne, que ha tomado algunas pastillas con el fin de suicidarse, muere. Por su parte, Sonia y Roland, después de haber hecho el amor –así parece– fuman un cigarrillo y se adormecen. Los dos cigarrillos no bien apagados y, además, mal colocados empiezan a chamuscar un pañuelo de gasa que “cae sobre la alfombra junto al montón de ropas y una copa de coñac” (p. 633). El fuego que se propaga rápidamente sorprende a los amantes: “Todavía gritan, cada vez más débilmente, cuando el carro de bomberos entra a toda máquina por la calle atestada de curiosos. «Es en el décimo piso», dice el teniente. «Va a ser duro, hay viento del norte. Vamos»” (p. 634).

Los paralelos entre las dos historias, y, dentro de éstas, las divergencias conscientemente calculadas saltan a la vista. La constelación de personajes de la segunda historia se refleja en la constelación de la primera con la diferencia, sin embargo, de que en la primera historia el triángulo está formado por dos hombres y una mujer, mientras que en la segunda tenemos a dos mujeres y un hombre. En la primera, el procónsul lleva a efecto el plan diabólico de matar a su rival. En la segunda, Sonia, la nueva amante de Roland, pone al tanto a Jeanne, la amante anterior, lo cual produce la muerte de ésta. Ambas historias terminan con un incendio que va a devorar a los personajes. Podemos hablar de una *epanalepsis* en la medida en la cual la segunda historia, paradójicamente, se refleja en la primera (y viceversa), no como una mera repetición de lo ya ocurrido, sino

a manera de una vuelta de lo mismo en lo otro. El hecho paradójico adopta la forma de una *epanalepsis* horizontal, ya que las dos historias se verifican narratológicamente en el mismo plano narrativo²².

En la narración la presentación de las dos historias es simultánea. El narrador heterodiegético neutro, es decir, reducido a su mera función de productor del relato sin el más mínimo comentario respecto de su circunstancia de enunciación, yuxtapone las diferentes secuencias accionales sin ninguna transición. Su técnica es la del corte cinematográfico, el que, en la medida en que el relato avanza, va acelerándose mediante un acortamiento de las secuencias narradas. De esta técnica resulta un efecto paradójico, ya que los sucesos espacial y temporalmente diferentes parecen superponerse a un ritmo cada vez más rápido. Podemos hablar de una *hiperlepsis*, esta vez discursiva, con base en la cual lo uno y lo otro se funden. Para conferir a este efecto un máximo de inmediatez, Cortázar se sirve de las formas verbales del presente, que parecen borrar la línea divisoria entre el acto de la narración y los actos narrados. Con todo, no podemos hablar de una construcción de lo fantástico en el cuento “Todos los fuegos el fuego”. Los sucesos de las dos historias narradas no significan, en realidad, ninguna puesta en entredicho de las regularidades de los dos mundos de ficción paralelos, cuyo funcionamiento permanece incuestionado.

Aunque no lo parezca, una puesta en entredicho del mundo narrado tampoco se produce en el caso del cuento “Reunión con un círculo rojo”, que forma parte del volumen *Alguien que anda por ahí*, de 1977. Este cuento recoge el conocido mito del vampiro, el cual está habitualmente asociado con la tradición fantástica. No obstante, mirado de cerca, el mundo de ficción que se construye en este cuento sólo a primera vista tiene apariencias de fantástico. En el cuento se narra la historia de un personaje llamado Jacobo, que en una noche lluviosa de Wiesbaden busca refugio en un restaurante vagamente balcánico de nombre de Zagreb. Jacobo es el único comensal en el restaurante y lo atienden una mujer y dos camareros silenciosos. Mientras come, la puerta de entrada del restaurante se abre “para dejar

²² El carácter especular de la segunda historia narrada respecto de la primera en “Todos los fuegos el fuego” también se pone de relieve en la descripción actancial del cuento que propone ROSALBA CAMPRA, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Giardini Editore, Pisa, 1978, pp. 35 *passim*.

paso a otro comensal, una mujer que debía ser miope” (p. 837) y que Jacobo cree poder identificar como una turista inglesa desorientada e indefensa. En el transcurso de la cena crece en Jacobo el deseo de proteger a la pobre turista en este restaurante algo sospechoso. Finalmente, la turista se levanta y sale, y Jacobo la sigue a la calle: “...la había salvado y tenía que asegurarse de que no volvería, de que... llegaría con una total inconsciencia feliz al abrigo de su hotel, a un cuarto donde nadie la miraría como la habían estado mirando” (p. 841).

Después de haber doblado una esquina, sin embargo, Jacobo se da cuenta de que la turista ha desaparecido: “Las dos largas tapias de piedra sólo mostraban un portón a la distancia, donde la turista no había podido llegar; sólo un sapo exaltado por la lluvia cruzaba a saltos de una acera a otra” (*id.*). Desconcertado, Jacobo vuelve al restaurante, donde ya lo esperan la mujer y los dos camareros. En la breve conversación que sigue entre los cuatro se aclara que la presunta turista posiblemente se llama Jenny y que es una vieja conocida de la mujer y los camareros: “Es lo único que pudimos saber de ella cuando la conocimos, alcanzó a decir que se llamaba Jenny, a menos que estuviera llamando a otra, después no fueron más que los gritos, es absurdo que griten tanto” (p. 843).

El artificio de la construcción del mundo de ficción en “Reunión con un círculo rojo” consiste en que el mundo de carácter vampírico sólo se deja vislumbrar por medio de algunos indicios disimulados. La noche lluviosa en un país oscuro y lejano es uno de estos indicios. También lo son el restaurante vacío vagamente balcánico de nombre de Zagreb, la mujer y los dos camareros algo misteriosos, la supuesta turista inglesa, y, antes que nada, la observación final de la mujer del restaurante de que, después de haber alcanzado a decir que se llamaba Jenny, o que, tal vez estuviera llamando a otra, la turista dio gritos, y que es absurdo que griten tanto. Son los gritos que connotan el momento en el cual el vampiro asalta a su víctima para chuparle la sangre. También el sapo es un ingrediente que nos insinúa que estamos ante un mundo vampírico. De la versión del mito del vampiro concretada por Bram Stoker en su famosa novela *Dracula*, de 1897, se desprende que los vampiros, en este caso el conde Drácula, son capaces de transformarse en otros seres. El sapo, que Jacobo ve en la calle de las tapias, a todas luces es Jenny, ya vuelta vampiresa, que ha adoptado el cuerpo de un sapo. Es Jenny transformada en vampiresa porque la novela *Dracula*

enseña que las víctimas de los vampiros se convierten después de su muerte en uno de ellos.

Siendo así, podríamos pensar que el cuento “Reunión con un círculo rojo” es fantástico, porque las experiencias de cotidianidad del lector (implícito) excluirían la posibilidad de que existan vampiros del tipo evocado por el cuento. Pero, en realidad, el mundo de ficción de “Reunión con un círculo rojo” no muestra los rasgos diferenciadores del relato fantástico, tal como los hemos definido. No se trata de una puesta en entredicho del mundo de ficción debido al surgimiento de un elemento o acontecimiento extraño e inexplicable en el marco de las regularidades de aquél. El carácter vampírico está como un elemento incuestionado del mundo de ficción desde antes del comienzo de la historia narrada, y continúa sin ponerse en entredicho también después de que ésta ha terminado. No se trata de la confrontación de dos modelos de mundo diferentes, cuyo enfrentamiento quedaría sin solución, sino de un solo mundo basado en la existencia incuestionada de los vampiros.

El artificio paradójico del cuento consiste, empero, en su modo de narración. Resulta que la instancia narradora del cuento es la misma Jenny, transformada en vampiresa, que le cuenta la historia a su narratario Jacobo, personaje principal de ella. Puesto que este hecho tan sólo se revela al final del relato, como parece, tenemos la impresión de que una instancia tercera, a la cual Jacobo escucha, narra la historia. El efecto del uso de la tercera persona pronominal para los personajes narrados, debido a que Jenny trata a Jacobo de “usted” y que se designa a sí misma como tercera persona, intensifica esta impresión. Es así como identificamos a la instancia narradora al principio como instancia hetero y extradiegética sin ningún lazo que la vincule con la historia que narra. Sólo al final nos damos cuenta de que Jenny, personaje narrado, es (o podría ser), al mismo tiempo, la productora intraficcional del relato. De este artificio narrativo resulta una superposición paradójica de dos voces en una, que por revelarse sólo al final no es menos sorprendente. Estamos ante un procedimiento hiperléptico, en el cual la tercera persona narrada es, al mismo tiempo, la instancia narradora del relato. En esta función, la instancia se dirige a un narratario, a quien narra una historia de la que ambos, narratario y narradora, son los protagonistas.

Para terminar quisiera examinar de modo sucinto dos cuentos de Cortázar, donde el uso de procedimientos de la narración

paradójica lleva abiertamente a un mundo de ficción fantástico. El primer cuento está titulado “La noche boca arriba” y forma parte del volumen *Final del juego*, cuya primera edición es de 1956. Cuenta la historia de un joven que tiene un accidente de motocicleta. Lo llevan a un hospital, donde lo atienden. Con la fiebre, que lo invade, empieza a tener pesadillas. Sueña con ser un moteca fugitivo, es decir, un indio mesoamericano de la época precolombina, a quien los aztecas buscan en una de sus guerras floridas para sacrificarlo a sus dioses. La pesadilla, con intermitencias de períodos despiertos en los que el joven se da cuenta que se halla en una cama de enfermo en una sala de hospital, se vuelve cada vez más intensa, hasta que los términos se invierten y la realidad de la sala del hospital se vuelve sueño y la pesadilla realidad:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas (p. 512)²³.

Es obvio que “La noche boca arriba” trata de una transgresión metaléptica de tipo ontológico, mediante la cual el protagonista sin nombre pasa de un estado de ser a otro. La *metalepsis* produce un efecto fantástico en la medida en que la inversión de los términos de realidad y sueño permanece inexplicable con base en las leyes de funcionamiento del mundo de ficción que el cuento construye. Al final, el protagonista, que al principio aún sabía distinguir entre el mundo de la realidad circundante y el mundo del sueño, sólo llega a percibir lo que ha ocurrido o está por ocurrir desde la perspectiva del moteca: “boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras” (*id.*). A diferencia de la famosa novela *Alice's adventures in wonderland*, de Lewis Carroll, no hay en el cuento de Cortázar ninguna posibilidad de volver al estado de ser de antes.

El segundo cuento es “Segunda vez”, del ya mencionado volumen *Alguien que anda por ahí*, de 1977. Aquí, la transgresión

²³ El pasaje metaléptico se indica por la inversión del abrir-cerrar los ojos que marca el límite entre el sueño y el estar despierto del protagonista, véase R. CAMPRA, *op. cit.*, pp. 64 ss.

metaléptica es discursiva. El cuento está formado por dos planos narrativos coordinados entre sí. En el primer plano tenemos a un narrador homodiegético que refiere cómo él y sus colegas esperan con toda tranquilidad en sus oficinas a unos convocados para un trámite misterioso que consiste, primero, en la averiguación y, después, en un acto de “proceder” que no se especifica:

No más que los esperábamos, cada uno tenía su fecha y su hora, pero eso sí, sin apuro, fumando despacio, de cuando en cuando el negro López venía con café y entonces dejábamos de trabajar y comentábamos las novedades, casi siempre lo mismo, la visita del jefe, los cambios de arriba, las performances en San Isidro (pp. 768-769).

La mención de las *performances* en San Isidro dota al cuento de un elemento referenciable, ya que remite a un suburbio de Buenos Aires, famoso por su hipódromo y sus carreras de caballos que permitían (y que tal vez sigan permitiendo) hacer apuestas, con la perspectiva de copiosas ganancias. Concluye el narrador homodiegético diciendo: “Así que todos los días lo mismo, llegábamos con los diarios, el negro López traía el primer café y al rato empezaban a caer para el trámite. La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando” (p. 769).

En este punto, la narración termina bruscamente y un segundo narrador, esta vez heterodiegético, la recoge. Éste empieza a contar la historia del personaje de María Elena que viene de recibir una de estas convocatorias. La línea divisoria entre la narración del primer narrador y la del segundo está marcada por una observación que al comienzo aún puede atribuirse al primer narrador, y que después resulta ser la reacción del personaje de María Elena: “Ahora que eso sí, aunque venga en papel amarillo una convocatoria siempre tiene un aire serio; por eso María Elena la había mirado muchas veces en su casa, el sello verde rodeando la firma ilegible y las indicaciones de fecha y lugar” (*id.*). A María Elena la citan a un departamento de la calle Maza, adonde va en ómnibus. Una vez allí, le parece raro que la oficina se encuentre en una zona cualquiera y que no se vea la bandera patria que la distingue de los demás edificios. Pero el hombre de un quiosco, a quien se dirige para cerciorarse, afirma que “la Dirección” (p. 770) está bien ahí.

No obstante, en la medida en que María Elena penetra en el edificio, sube a la oficina y se sienta en uno de los bancos a los dos lados del angosto pasillo para esperar su turno, las señales de que algo no está como debería en el marco de una convocatoria oficial se intensifican. Entre los convocados, que poco a poco son llamados y que después salen de la oficina, María Elena llega a conocer a Carlos que ya viene por “segunda vez”, después de la averiguación de la primera. Cambian ideas sobre su vida y sus planes para el futuro hasta que llaman a Carlos desde la puerta del fondo del pasillo: “Ahora el tiempo se le iba a hacer más largo a María Elena sola, aunque si todo seguía así Carlos saldría bastante pronto...” (p. 773).

Pero cuando finalmente llega su turno, Carlos aún no ha salido. Tampoco lo ve en la oficina, donde uno de los empleados pide a María Elena la convocatoria. Terminado el trámite de la averiguación, el empleado le dice “...que podía irse y que volviera tres días después a las once; no hacía falta convocatoria por escrito, pero que no se le fuera a olvidar” (p. 774). Al bajar la escalera, María Elena piensa en Carlos: “...Era raro que Carlos no hubiera salido como los otros. Era raro porque la oficina tenía solamente una puerta...” (p. 775). Y un poco más adelante, el narrador vuelve a las reflexiones de la protagonista:

No podía ser que Carlos no saliera, todos habían salido al terminar el trámite. Pensó que acaso él tardaba porque era el único que había venido por segunda vez; vaya a saber, a lo mejor era eso. Parecía tan raro no haberlo visto en la oficina, aunque a lo mejor había una puerta disimulada por los carteles, algo que se le había escapado, pero lo mismo era raro porque todo el mundo había salido por el pasillo como ella, todos los que habían venido por primera vez habían salido por el pasillo (*id.*).

No obstante, la desaparición de Carlos no se aclara. Permanece sin solución en el marco del funcionamiento del mundo de ficción construido por el cuento. Su efecto fantástico es semejante al que hemos podido observar en “Casa tomada”, donde el funcionamiento del mundo de ficción también se pone en entredicho, en este caso, por la invasión inexplicable de la casa por un poder enigmático y amenazador.

La diferencia, sin embargo, entre “Casa tomada” y “Segunda vez” reside en la presencia de dos narradores en el último y una intervención del primer narrador. Al final de sus reflexiones acerca de la desaparición inexplicable de Carlos, reportadas

por el segundo narrador, María Elena piensa que “el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué” (*id.*). En este momento interviene el narrador homodiegético del primer plano narrativo advirtiéndolo: “Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana” (*id.*).

Es obvio que de nuevo estamos ante una transgresión metalingüística. Mediante la intervención en el discurso del narrador heterodiegético que refiere la historia de María Elena, el narrador homodiegético transgrede la línea divisoria entre su plano de enunciación y el plano de enunciación de la historia de María Elena. Por medio de esta transgresión, el efecto fantástico se ve reforzado. En un plano alegórico, más allá del significado literal, el sentido del cuento parece simbolizar el fenómeno de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina.

A modo de conclusión me gustaría resumir lo dicho en las tres siguientes hipótesis:

- 1) La construcción de lo fantástico parece prevalecer en la ficción literaria narrativa y supone, para lograr su efecto, una puesta en entredicho del funcionamiento del mundo de ficción previamente establecido, que en el sentido literal del texto permanece sin solución.
- 2) Para llevar a cabo esta construcción de lo fantástico, el recurso de los procedimientos de la narración paradójica no es obligatorio.
- 3) Entre los cuatro tipos de la narración paradójica mencionados sólo el grupo formado por los procedimientos de la transgresión de límites resulta capaz de poner en entredicho el funcionamiento de un mundo de ficción previamente conformado.

KLAUS MEYER-MINNMANN
Universität Hamburg