

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
LICENCIATURA EN LITERATURA



LA METALEPSIS EN LA TRANSGRESIÓN DEL UMBRAL DE REPRESENTACIÓN EN “BORGES Y YO” Y “EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN” DE JORGE LUIS BORGES

Ronmell Stevens Bohórquez Ladino

Trabajo orientado y dirigido por James Cortes Tique

Profesor Escuela de Estudios Literarios

Santiago de Cali, 2020

*Estas páginas son pacientes, esforzadas e infatigables.
Son para mis padres por su paciencia, esfuerzo e infatigable amor.*

A Andrea, por su apoyo.

A mi maestro James, por sacarme de la caverna y enseñarme el rigor.

«¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de “Las mil y una noches”? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del “Quijote”, y Hamlet, ¿espectador de “Hamlet”? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben».

“Magias parciales del Quijote”- Borges

RESUMEN

En el presente trabajo se analizan dos relatos de Jorge Luis Borges, a saber: “Borges y yo” y “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984). En ellos se estudiarán las formas en que operan las metalepsis de autor, la antimetalepsis, la metalepsis horizontal y el efecto metaléptico en la transgresión de planos narrativos y, por ende, de mundos ficcionales. Con esta investigación buscamos develar las estrategias narrativas que el escritor argentino ideó para poner entre dicho la realidad a partir de la ficción.

Este análisis se nutre de la narratología de Gérard Genette del cual tomamos los conceptos de *Metalepsis* (2004) y planos narrativos postulados en *Figuras III* (1989) para aplicarlos a los cuentos del escritor argentino. También utilizamos el modelo de análisis de Eduardo Serrano basado en la distinción entre enunciación y enunciado de Benveniste para definir los planos que resultan útiles para hacer evidentes las trasgresiones de las fronteras entre los planos narrativos.

Palabras clave: Metalepsis; Antimetalepsis; Metalepsis intertextual; Efecto metaléptico; Pacto lector; Jorge Luis Borges.

Tabla de contenido

1. INTRODUCCIÓN GENERAL	7
2. HACIA LA COMPRENSIÓN DEL CONCEPTO DE METALEPSIS DE GÉRARD GENETTE.....	11
2.1 Planos de la enunciación y del enunciado narrativo según el modelo de Eduardo Serrano	11
2.2 Enunciación, voz autorial, enunciación presupuesta	13
2.3 Voz narratorial, enunciación enunciada	15
2.4 Voz narratorial.....	16
2.5 Voz actorial, enunciación citada.....	17
2.6 Tipos de narrador definidos con base a su estratificación y participación.....	18
2.6.1 Tipos de narrador basados en la estratificación narracional	19
2.6.2 Tipos de narrador según la participación de éste en la historia	20
3. DESDE LA METONIMIA HACIA LA METALEPSIS.....	22
3.1 La metonimia.....	22
3.2 La metalepsis.....	23
3.3 Metalepsis de autor.....	25
3.4 De la metalepsis de autor hacia la metalepsis descendente.....	31
3.5 Metalepsis ascendente o antimetalepsis	35
3.6 Metalepsis ontológicas	36
4. EFECTO METALÉPTICO, METALEPSIS DE AUTOR, Y ANTIMETALEPSIS EN “BORGES Y YO”.....	38
4.1 Introducción	38
4.2 La trama de “Borges y yo”	39
4.3 Planos de la enunciación en “Borges y yo”	46
4.4 El efecto metaléptico.....	52
4.5 Metalepsis.....	55
4.5.1 Metalepsis de autor en “Borges y yo”.....	55
4.5.2 Antimetalepsis en “Borges y yo”	56
5. EFECTO METALÉPTICO, METALEPSIS DE AUTOR, ANTIMETALEPSIS Y METALEPSIS INTERTEXTUAL EN “EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN”	58
5.1 Introducción	58
5.2 La historia de “Examen de la obra de Herbert Quain”.....	60
5.2.1 El género ensayo como modo del relato.	60
5.2.2 Resumen del plano de la historia	65
5.3 Los planos narrativos de “Examen de la obra de Herbert Quain”	80
5.3.1 Niveles de enunciación y tipo de narrador.....	81
5.3.2 Efecto metaléptico y metalepsis de autor en “Examen de la obra de Herbert Quain”	83
5.3.3 Metalepsis de autor	89

5.3.4	Antimetalepsis en “Examen de la obra de Herbert Quain”	89
5.3.5	Metalepsis horizontal o intertextual.....	91
6.	CONCLUSIONES GENERALES.....	98
7.	BIBLIOGRAFÍA	102

1. INTRODUCCIÓN GENERAL

El presente trabajo tiene por objetivo estudiar el concepto de metalepsis desarrollado por Gérard Genette (1989) aplicándolo a dos cuentos de Jorge Luis Borges. Estos son: “Borges y yo” y “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984). Hemos dispuesto de seis capítulos, donde el segundo y el tercero corresponden al marco teórico que proveerán al lector de los insumos conceptuales para poder comprender a cabalidad las interpretaciones dadas en los capítulos cuatro y cinco, en los cuales analizaremos y aplicaremos el concepto de metalepsis y demostramos cómo sobresale e influye en las lecturas de los relatos del escritor argentino. El último capítulo, las conclusiones generales, redundará y sintetizará los hallazgos hechos en los capítulos de los análisis literarios.

En el primer capítulo del marco teórico llamado “Hacia la comprensión del concepto de Metalepsis de Gérard Genette”, se explicarán las definiciones de enunciación, enunciado, voz autorial, voz narratorial y voz actorial, desde el enfoque del maestro Eduardo Serrano, quien con base a los aportes teóricos de Aristóteles y Benveniste (que también retomamos), da los preceptos conceptuales para comprender lo que en narratología llamamos: planos de la enunciación o planos narrativos; esto con el fin de que el lector comprenda los criterios de diferenciación de los tipos de narradores. Todos estos conceptos son supremamente importantes para poder comprender a la metalepsis como una trasgresión del umbral de representación.

En el segundo capítulo “Desde la metonimia hacia la metalepsis”, realizaremos la explicación del concepto que nos ocupa en este estudio; la metalepsis. Como se alcanza a deducir por el título, abordaremos este concepto explicando cómo éste pasa de ser una simple figura retórica a un fenómeno narrativo y ficcional. La explicación de este concepto lo

haremos basándonos en los libros *Figuras III* (1989) y *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) de Gerard Genette; de tal manera que el lector asistirá a la explicación, expansión y mutación de la definición de la metalepsis, que pertenecía en un principio a la retórica y que terminó en la narratología explicando fenómenos narrativos y ficcionales como lo son la metalepsis de autor, metalepsis descendente, la antimetalepsis (metalepsis ascendente), la metalepsis intertextual (metalepsis horizontal), y el efecto metaléptico (elemento cognitivo generado en el lector a la hora de enfrentarse a una metalepsis de autor).

Luego, en el tercer capítulo titulado “Efecto metaléptico, metalepsis de autor, y antimetalepsis en «Borges y yo»”, pasaremos a analizar el plano de la historia del relato de Borges utilizando la metodología de lexías propuesta por Barthes (2004). Esto nos permitirá construir paso a paso los elementos relevantes de la historia para demostrar en primer orden, apoyados en los campos de la enunciación y los planos narrativos, cómo se diferencian el yo de la narración, el yo narrado (actor) y el Borges actor de esta historia, para luego abarcar los problemas de las metalepsis de autor (cuando un narrador pretende trasgredir la frontera que lo separa del mundo que ha creado), el efecto metaléptico (homologación del autor por el narrador efectuada por el lector), y la antimetalepsis (en este caso la indeterminación de la autoría del cuento, ya que da la posibilidad de interpretar que cualquiera de los personajes pueden ser los autores de éste). Además, se demostrará como el yo personaje del relato es la actorialización del yo de la enunciación, el yo delicuescente del cual solo podemos constatar su existencia por su huella: el enunciado.

En el cuarto capítulo “Efecto metaléptico, metalepsis de autor, antimetalepsis y metalepsis intertextual en «Examen de la obra de Herbert Quain»”, analizaremos, así como en el anterior capítulo, el plano de la historia para contextualizar al lector y a su vez demostrar cómo el discurso de este cuento no responde al canon narrativo de la ficción; ya que éste se encuentra modelizado bajo el género epidíctico (demostrativo) propuesto por

Aristóteles, con el fin de que Herbert Quain cobre un efecto de realidad pese a ser un producto ficcional como toda su obra. También se demostrará a partir del mismo cuento cómo los personajes escritores de Borges tienden a ser producto de su autorreconocimiento, por lo cual terminan siendo proyecciones de su dimensión más íntima, alter-egos, con fijaciones recurrentes.

Después, se pasará a analizar los mismos elementos tratados en “Borges y yo”, solo que notaremos las semejanzas y las diferencias (que son mayúsculas) en el modo en que operan en “Examen de la obra de Herbert Quain”. Por ejemplo, se analizará cómo influencia el paratexto en la interpretación de un texto configurando una metalepsis de autor y un efecto metaléptico en el lector, también analizaremos la antimetalepsis de este relato que consiste en que el narrador anónimo en primera persona de este cuento tratará de usurpar la autoría institucional de Borges tratando de trasgredir la frontera que lo separa de la extratextualidad, la realidad; además, en este relato aparecerá otro tipo de metalepsis adicional: la metalepsis intertextual (metalepsis horizontal), que resulta del franqueamiento del umbral de representación entre mundos con el mismo estatuto ficcional, así pues, entre la literatura y la historia, fenómeno que se sostiene gracias al discurso epidíctico que tiene el relato al poseer la forma de una reseña crítica en la cual Quain aparece equiparado a la misma existencia de personajes de la Historia.

Este trabajo nos conduce a responder la siguiente interrogante a la luz del concepto de la metalepsis: ¿Cómo las trasgresiones del umbral de representación influyen en la interpretación de los cuentos rompiendo paradigmas narrativos y del pacto lector? Esto permite inferir que el análisis planteado no se reduce a la formalidad del lenguaje, sino que se extiende al análisis de las posibilidades interpretativas del lector, para lo cual el concepto de metalepsis es revelador, puesto que sus métodos y efectos resultan frecuentes en nuestras vidas corrientes. Por lo demás, el lector asistirá al develamiento de las fórmulas narrativas que utilizó Bor-

ges para equiparar la realidad a la ficción como precepto estético y filosófico de su obra. O bueno, para ser más sensato: en estos dos cuentos.

2. HACIA LA COMPRENSIÓN DEL CONCEPTO DE METALEPSIS DE GÉRARD GENETTE

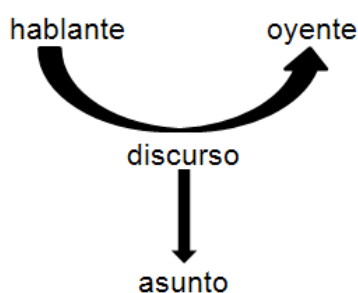
En su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), Gerard Genette dice que ha hablado del concepto de metalepsis en varias obras, y cita *Figuras III* (1972) y *Nuevo discurso del relato* (1998). Confiesa que cuando abordó por primera vez ese concepto no sabía que había dado con una noción clave de la ficción. Para decirlo en términos del título de una obra de Dorrit Cohn, Genette encontró con la metalepsis una figura que define lo propio de la ficción. Tal concepto, en una primera aproximación general, nos dice que se trata de una transgresión de umbrales de representación.

Antes de comenzar a definir el concepto de metalepsis y sus variaciones, es prudente poner en común algunos conceptos teóricos que hemos usado para su comprensión en el presente estudio. El primero de estos será la diferenciación entre enunciación y enunciado. El segundo será la presentación del modelo discursivo de Eduardo Serrano que nos permite articular los actantes de enunciación presupuesta, con los planos y actantes de la enunciación enunciada. El tercero será el análisis de la enunciación enunciada desde la clásica distinción de planos narrativos hecha por Gerard Genette. Para terminar en esta parte que corresponde al marco teórico, abordaremos el concepto de metalepsis tal como la plantea Genette en *Metalepsis* (2004), centrándonos en la metalepsis de autor, que será el concepto sobre el cual giráramos para análisis de tres cuentos de Jorge Luis Borges.

2.1 Planos de la enunciación y del enunciado narrativo según el modelo de Eduardo Serrano

En el marco del análisis del discurso se han diferenciado por lo menos tres niveles que intervienen en la comunicación. Eduardo Serrano, con base en los aportes de Greimas y de

Benveniste, distingue, por una parte, el plano de la enunciación y plano del enunciado. Y, por otra parte, dentro del plano del enunciado -siguiendo a Genette- distingue una división tripartita que corresponde al plano de la narración, plano del relato y el plano de la historia (este último es llamado por Serrano, plano del referente). Para didactizar estos tres niveles, Serrano hace uso de lo que él llama el esquema Y, que presentamos a continuación:



El conceptograma anterior es el esquema Y. Los cuatro actantes de la enunciación pueden ser llamados de diferente manera:

1. **Hablante**, locutor, narrador, orador; en síntesis, el enunciador.
2. **Oyente**, alocutario, narratario, auditorio; en síntesis, el enunciatario.
3. **Discurso**, locución, relato, logos; en síntesis, el enunciado.
4. **Asunto**, este plano corresponde a en narratología al plano de la historia y en el análisis del discurso al referente enunciado; es decir, el referente en tanto que unidad del contenido.

El esquema Y sirve para dar cuenta de la formulación de Aristóteles en la Retórica, tal como lo cita Serrano: “El discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquél a quien habla” (1999, p.193). Didácticamente la propuesta de Aristóteles se puede decir de otra manera más sencilla: *alguien dice algo a alguien*. Donde, en su orden: “Alguien” es el enunciador; “dice”, corresponde al enunciado; “algo” corresponde al referente; y, finalmente, “a alguien” corresponde al enunciatario.

2.2 Enunciación, voz autorial, enunciación presupuesta

El autor con el que inicia lo que ha dado en llamarse el giro discursivo, Emile Benveniste, es otra fuente del profesor Eduardo Serrano (2013). He aquí la cita imprescindible de los aportes de Benveniste que traemos a colación habida cuenta de que presenta aquí el carácter esencialmente dialógico del lenguaje humano:

En cuanto que realización individual, la enunciación puede definirse, con relación a la lengua, como un proceso de *apropiación*. El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor por medio de índices específicos, de una parte, y de procedimientos accesorios, de otra.

Pero inmediatamente, desde el momento en que se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* frente a sí, cualquiera sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, en la cual se postula un alocutario.

Finalmente, en la enunciación, la lengua se encuentra empleada para la expresión de una cierta relación con el mundo. La condición misma de esta movilización y de esta apropiación de la lengua es, en el locutor, la necesidad de referir por el discurso, y, en el otro, la posibilidad de correferir de modo idéntico, en el consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor. La referencia es parte integrante de la enunciación. (citado en Serrano, 2013, p.3)

Serrano destaca en este pasaje tres planos interrelacionados de la enunciación:

1. El enunciador es el locutor que se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor por medio de índices específicos, de una parte, y de procedimientos accesorios, de otra.

2. El enunciatario es postulado por el locutor desde el mismo momento en que habla, ya que implanta al *otro* frente a sí, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Ese otro es el tú inherente a todo yo de la enunciación. Para Benveniste toda enunciación es explícita o implícita, una alocución que postula un alocutario.
3. El referente está en el contenido del enunciado. La lengua se encuentra empleada para la expresión de una cierta relación con el mundo.

En ese sentido, los planos permiten resaltar cada uno de los elementos que influyen en la comunicación: la pareja enunciadador-enunciatario, y el enunciado con su referente (éste último como contenido del enunciado ha sido nombrado de diferentes maneras: el plano de la historia, el asunto, algo de lo que se habla).

Surge, entonces, la inquietud sobre qué es, qué define la enunciación como acto. Loproto (2001) hace la distinción entre *Enunciación* y *enunciado* de la siguiente manera:

[...]el **enunciado** [se define] como lo realizado, el producto, ‘un espacio en el que aparece la huella de la enunciación’; ésta [la enunciación], en cambio, se entiende como ‘la puesta en funcionamiento de la lengua’, un ‘acontecimiento’ en la línea del tiempo que se concibe -por su propia naturaleza- irrepetible, incognoscible; solo deja la huella de su paso. (Loproto, 2001).

En ese orden de ideas, la diferencia se establece por una línea lógica, en tanto que la enunciación remite a la producción y el enunciado a lo producido. De suerte que no puede existir enunciado sin enunciación, como tampoco puede haber enunciación sin enunciados. De allí que se hable de enunciación presupuesta ya que todo texto presupone la existencia de un enunciadador y de un enunciatario. Y se hable de enunciación enunciada cuando se habla del enunciado ya que este es el resultado final de un acto de enunciación.

Esa es la diferencia básica entre ambos conceptos. Ahora bien, la actitud analítica busca, a través del enunciado, reconstruir la instancia de la enunciación que lo hizo posible, tal como lo señala Loproto:

En el enunciado que -fue- enunciación se busca el sujeto (...) es decir, la persona, el individuo, en un momento indiviso y único de su existencia que se produce en un entrecruzamiento también único de las coordenadas tiempo y espacio. El enunciado en cuanto tal no vale en sí mismo sino como punto de partida para llegar al acto enunciativo (Benveniste); se trata de recuperar el momento de la enunciación, de ‘recrear’ -aunque ya se sabe que es una empresa imposible- el espacio, tiempo, sujetos (la parte o lo que es sujeto en ese espacio/tiempo), todo lo cual nos aclaran los teóricos no es en sí mismo el contexto -lo ‘real’- sino algo así como la representación del contexto por los elementos del discurso, con un objetivo hermenéutico: interpretar, comprender, explicar. Un movimiento que siempre nos deja afuera, a salvo, en un después. (Loproto; 2001)

Basados en la interpretación de Loproto podemos decir que la enunciación es un instante irrepetible que deja una huella en el enunciado. El analista del discurso busca, en el enunciado, reconstruir un sujeto, una motivación, una intención, un momento, unas circunstancias que hicieron posible al mismo enunciado. Así pues, el enunciado es el producto de un procedimiento lingüístico por el cual generamos un discurso, discurso que nace en la enunciación, que surge en un momento irrecuperable y el cual solo podemos recrear gracias al enunciado.

2.3 Voz narratorial, enunciación enunciada

Entendida la diferencia conceptual entre enunciación y enunciado, nos centraremos ahora en la descripción de los planos que existen dentro del enunciado (también llamado enunciación enunciada).

El enunciado, técnicamente es un plano de la expresión (en términos de Hjelmslev), un significante (en términos de Saussure), un sintagma (que puede entenderse como una unidad más allá de la frase como un cuento, una novela, una obra de teatro, por sólo citar algunos ejemplos con finalidad didáctica) que tiene un plano del contenido, un significado... En síntesis, todo enunciado narrativo es bímembre, y en su contenido encontramos los planos presentados por Genette: plano de la narración, constituido por la pareja narrador-narratario; plano del relato, que corresponde al discurso que el narrador dirige al narratario; plano de la historia que, en términos de Genette es donde se instalan los actores, tiempos, espacios articulados mediante acciones y acontecimientos. A todos los elementos constitutivos de este plano, Eduardo Serrano lo denominará *referente enunciado*.

Lo anterior permite inferir una relación intrínseca entre el enunciado y su referente, el enunciado es el significante y el referente es el contenido del enunciado. De allí que al plano del referente enunciado o plano del contenido lo podamos denominar como un mundo narrado. Ese mundo narrado, ese referente construido en el enunciado se sostiene en su propio universo lingüístico, por lo cual descarta cualquier dependencia con el universo extralingüístico. En el texto narrativo el referente enunciado está hecho de palabras.

2.4 Voz narratorial

El narrador es una construcción diseñada desde la enunciación presupuesta por una voz autorial. Ahora bien, tal como lo señala Benveniste, estos dos roles siempre son dobles, así como existe un enunciador que habla para un enunciatario, en el plano de la narración todo narrador habla para un narratario. Se trata, como ya lo hemos destacado antes, de la esencia dialógica del lenguaje.

El paso de la enunciación al enunciado, de la instancia autorial a la instancia narratorial se realiza mediante el fenómeno del desembrague:

[...] se plantea que el narrador y el narratario son actantes instalados explícitamente en el discurso, mediante el procedimiento de desembrague enunciativo. Ello significa que el autor, puede desembragar en su enunciado un narrador que en un segundo nivel, emite para un narratario el enunciado, en el que construye una versión del mundo referido por él. Lo anterior quiere decir que el narrador y el narratario son conceptualizados, en la perspectiva semiótica, como los actantes delegados por el enunciador y el enunciatario, desplegados como sus respectivos simulacros. Serrano denomina a esta voz como *voz narratorial*, pues en ella se expresa la voz del narrador. (Arango, 2018, p.27)

En este orden de ideas, la diferenciación entre los pares enunciador/narrador y enunciatario/narratario, se consolida gracias a la independencia lingüística del enunciado con respecto al mundo real; de tal manera que el enunciador, el ser de carne y hueso, no es el narrador simplemente porque este último es un producto de un desembrague lingüístico que le da vida en las palabras, en el discurso, en el enunciado.

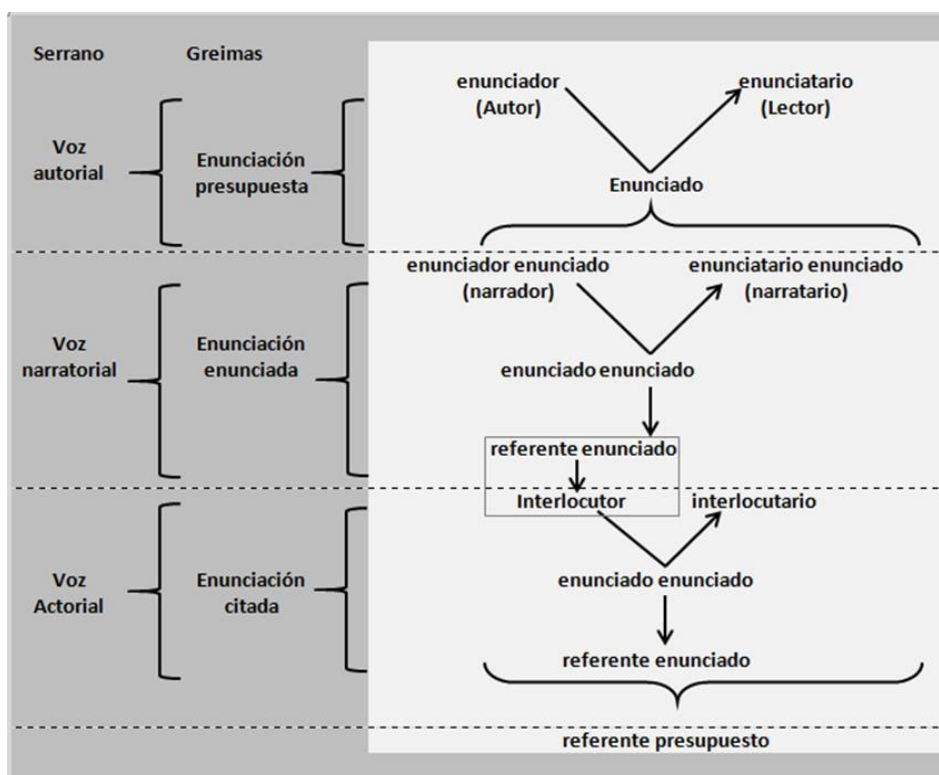
2.5 Voz actorial, enunciación citada

El mecanismo por el cual el autor da vida al narrador (el desembrague enunciativo), puede ser replicado por el narrador para instalar personajes en la diégesis; personajes que en el plano de la historia realizan acciones, tienen pasiones, expresan valores, y sobre todo: dialogan, interlocutan entre ellos. De allí que este sea el espacio de las interlocuciones actoriales, donde los roles dialógicos serán los de interlocutor e interlocutario que se alternan. Arango lo explica de la siguiente manera:

En un estrato seguidamente inferior al del *narrador* y el *narratario* denominado *enunciación citada o referida*, se localizan el *interlocutor* y el *interlocutario*, actantes del *enunciado* proferido por *el narrador*. (Arango, 2018, p. 27)

El mecanismo del desembrague, así como da vía al narrador (desembrague enunciativo) y que el narrador usa para dar vida al actor (desembrague narrativo), puede ser replicado por este último para dar construir referentes (actores en tiempos, espacios, realizando acciones) que, eventualmente, pueden construir un nuevo estrato diegético.

Para cerrar esta parte de la enunciación y el enunciado, la consolidación de planos enunciativos de acuerdo a la voz que les da vida, es prudente traer a colación una imagen que grafica y sintetiza los conceptos tratados hasta ahora. En ella se verán las denominaciones propuestas por Greimas y Courtés, y las del maestro Eduardo Serrano.



2.6 Tipos de narrador definidos con base a su estratificación y participación

En su ensayo *La narración literaria. Teoría y análisis* (1996), Eduardo Serrano (siguiendo la propuesta de distinción de voces narrativas de Genette) establece dos formas complementarias para conceptualizar los tipos de narradores. A saber: 1) por estratificación narrativa y 2) por participación en la historia narrada.

Ahora, pasaremos a dar las definiciones respectivas de los tipos de narradores basados en la estratificación; y después, nos focalizaremos en la conceptualización de los tipos de narradores definidos a partir de la participación en la historia.

2.6.1 Tipos de narrador basados en la estratificación narracional

Siguiendo a Genette, Eduardo Serrano (1996) dice lo siguiente con respecto a los estratos narrativos:

[...] en todo texto narrativo literario existe, por defecto, un estrato narracional primario denominado *extradiegético*. Pero en el interior de ese estrato puede abrirse otro, secundario, que será denominado *intradiegético* [...] Por otra parte, el número de estratos narracionales posibles en un texto narrativo no se reduce necesariamente a dos, ya que en el interior del plano de la historia del estrato secundario puede abrirse otro estrato al asumir uno de los actores el rol de narrador y así sucesivamente (por lo menos en teoría) el narrador de este tercer estrato se denomina [...] *metadiegético*. (Serrano, 1996, pp.43-44).

Basados en esto, debemos decir que la estratificación de las voces narrativas se sostiene bajo la misma lógica que hemos expuesto de la estratificación de las voces enunciativas, solo que dentro de la propuesta de Genette toman otro nombre: el plano de la enunciación enunciada o de la voz narratorial, se le llama (dentro del ámbito de la narratología) plano extradiegético, y a la voz que cobra vida con este plano se le llama narrador extradiegético. A su par dialógico se le llama narratario extradiegético. El par narrador-narratario extradiegéticos se ubican en el plano primario, por fuera de la diégesis, es decir, afuera de la historia narrada.

Para que haya apertura de otro plano narrativo es necesario que dentro de la historia narrada (o referente enunciado) por el narrador extradiegético haya un actor (personaje) que asuma el rol de narrar. Cuando ese actor asume este rol da apertura a un plano secundario: al

plano intradiegético. El par dialógico resultante será: narrador-narratario intradiegético. En ese orden de ideas, si dentro de la historia del narrador intradiegético un actor asume el rol de narrar, se dará apertura a otro estrato narrativo llamado metadiegético.

La relación entre los estratos narrativos es de carácter jerárquico ya que, como las matrioshkas, un plano narrativo puede contener a otro; y éste, a su vez, a otro. Aquél plano narrativo que contenga a otro es el plano subordinante, y el otro es el subordinado. Según esta lógica, el plano extradiegético es el plano subordinante del plano intradiegético, y el intradiegético es el subordinante del metadiegético.

2.6.2 Tipos de narrador según la participación de éste en la historia

Ahora, pasamos a clasificar los tipos de narradores a partir de su participación en la historia que narran. Con respecto a esto, Serrano dice siguiendo a Genette:

[...] existe una clase de narrador que se caracteriza por participar como actor en la historia que relata, a la que se opone otra clase de narrador cuya característica es la de no participar como actor en dicha historia. Genette (1972:252) llama homodiegético al primero y heterodiegético al segundo. Los prefijos homo y hétero denotan respectivamente la identidad y la alteridad de los sujetos que asumen los roles de narrador y de actor [...] Genette (1972:53) llama autodiegético al narrador homodiegético que protagoniza la historia que relata. Por nuestra parte, dado que Genette no denomina de una manera particular al otro tipo de narrador, hemos propuesto (Serrano Orejuela, 1980: 58) llamar parodiegético al que cumple el rol de actor testigo. Los prefijos auto y para denotan el primero, el carácter de agente del protagonista y el segundo, ese estar junto a, al lado de, del testigo. (Serrano, 1996, pp.61-65)

En ese orden de ideas, si el narrador participa como actor de la historia, es un narrador homodiegético. Pero si no lo hace es un narrador heterodiegético. Por otro lado, existen dos tipos de narradores homodiegéticos: autodiegético y parodiegético. El concepto autodiegético

refiere al narrador que cuenta una historia de la cual él es protagonista, es decir, es el actor central de toda la trama. En cambio, paradiégético refiere a ese tipo de narrador que cuenta una historia donde él aparece como un actor testigo de las acciones relatadas, sin necesidad de ser el personaje principal de la historia.

Provisto el lector de todos los insumos teóricos que le permitan comprender el concepto central de este trabajo: la metalepsis narrativa, es momento de dar paso a la exposición del mismo. Para ello me valdré de un breve recorrido conceptual que abarca desde la retórica hasta el punto de extensión que Gerard Genette efectuó en su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) del término para explicar algunos fenómenos narrativos que después analizaré en tres relatos de Jorge Luis Borges.

3. DESDE LA METONIMIA HACIA LA METALEPSIS

3.1 La metonimia

Para establecer la relación entre metonimia y metalepsis es necesario definir ambos conceptos. La metonimia es definida en la enciclopedia virtual *Larousse* (s.f.) de la siguiente manera:

La métonymie est une figure de style qui opère un «transfert de dénomination». Elle réside plus particulièrement dans le procédé qui consiste à désigner une chose ou une notion par une autre chose ou notion appartenant au même ensemble.

Por otro lado, el *Dictionnaire littré* la define con mayor precisión en sus tipos de la siguiente manera:

Terme de rhétorique. Figure par laquelle on met un mot à la place d'un autre dont il fait entendre la signification. En ce sens général la métonymie serait un nom commun à tous les tropes ; mais on la restreint aux usages suivants : 1° la cause pour l'effet ; 2° l'effet pour la cause ; 3° le contenant pour le contenu ; 4° le nom du lieu où une chose se fait pour la chose elle-même ; 5° le signe pour la chose signifiée ; 6° le nom abstrait pour le concret ; 7° les parties du corps regardées comme le siège des sentiments ou des passions, pour ces passions et ces sentiments ; 8° le nom du maître de la maison pour la maison même, 9° l'antécédent pour le conséquent. (s.f.)

Teniendo en cuenta que la metonimia es un procedimiento que opera una transferencia de denominación que consiste en designar una cosa o una noción por otra cosa o noción perteneciente al mismo conjunto, podemos dar algunos ejemplos:

1. La designación de la causa por medio del efecto. Decir: “carecer de **pan**” en vez de “carecer de **trabajo**”, ya que si no se posee trabajo (causa) no se tendrá dinero para adquirir comida (efecto).
2. Designar el efecto por medio de la causa. Decir: “los niños son la **alegría** de la casa” en vez de “los niños **causan felicidad** en la casa”, puesto que si alguien genera felicidad (la causa) es porque propicia un ambiente alegre (efecto) en un espacio y tiempo.
3. Designar el continente por medio del contenido. Decir: “se tomó **un vino**” en vez de “se tomó **una botella con vino**”. Ya que el vino “el contenido” da a entender su continente (la botella).
4. Designar el contenido por medio del continente. Decir: “fumó **una pipa**”, o “tomó **una botella**” en vez de decir “fumó **tabaco**”, o “tomó una **botella con cerveza**”.
5. Referir las cosas simbolizadas por medio de sus símbolos. Por ejemplo, decir “juró lealtad a la **bandera**” en vez de decir “juró lealtad a la **patria o país**”. Ya que el símbolo (la bandera) se utiliza para dar a entender lo simbolizado (la patria o el país).
6. Designar la obra por medio del autor. Se da cuando decimos “compré un **Picasso**” en vez de “compré **un cuadro de Picasso**”. Ya que utilizamos el autor de una obra para dar a entender la misma.

Dada la definición de metonimia junto con unos ejemplos y su explicación, es prudente relacionarla con la metalepsis.

3.2 La metalepsis

Hemos visto el funcionamiento y uso recurrente de la figura de la metonimia, la cual se establece por una permutación de un término por otro del mismo conjunto, que lo da a entender de manera indirecta, y cuyas permutaciones tienen unos tipos definidos. Entre esos tipos hay dos que se reúnen en un nombre propio. A saber: las metonimias de la causa por el

efecto, o su recíproco (antecedente por consecuente, o consecuente por antecedente), llamadas metalepsis. El otro tipo de metonimia que tiene nombre propio es la del contenido por el continente, o continente por contenido, nombrada sinécdoque.

Esta categorización viene desde los análisis de Dumarsais, quien en *Traite Des tropes* (1757) fue uno de los primeros en analizar enfáticamente estas dos figuras como casos particulares con nombre propio, pero cuyo funcionamiento no difería de sus hermanas. Esta tradición fue seguida por Fontanier dándole sus matices y algunas críticas (las cuales mostraremos después). En este sentido, paso a mostrar la definición que hacía Dumarsais (citado en Genette, 2004):

La metalepsis es una especie de [la] metonimia, por cuyo intermedio se explicita el consecuente (ce qui suit) para dar a entender el antecedente (ce qui précède), o el antecedente para dar a entender el consecuente. (p.8)

Acto seguido, Genette cita algunos ejemplos útiles que nos ayudan a seguir afianzando el concepto en su uso:

Ejemplo del primer caso, en Virgilio: *algunas espigas* por *algunos años*, ya que “las espigas suponen el tiempo de la siega, el tiempo de la siega supone el verano, y el verano supone el curso de un año”; ejemplo del segundo, en Racine: *he vivido*, por *muero*, pues no se muere sino después de haber vivido. (Genette, 2004, p.8)

Siguiendo esa misma línea de análisis clásico, Fontanier le recrimina a Dumarsais que:

...la metonimia no debe consistir más que en un nombre, empleado en lugar de otro; y la metalepsis, según la mayor parte de los ejemplos citados por él [Dumarsais], consiste no sólo en gran cantidad de palabras, y palabras de distintas clases, sino incluso en una proposición completa. (Citado en Genette, 2004, p.9)

Entonces, a consecuencia de esa crítica, Fontanier la definió de la siguiente manera:

La metalepsis, que de modo tan inconveniente se ha confundido con la metonimia, y que nunca es sólo un vocablo, sino siempre una proposición, consiste en *sustituir la expresión directa con la expresión indirecta*, es decir, en dar a entender una cosa por la otra, que la precede, sigue o acompaña, que está subordinada o como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente, se une o se relaciona con ella de modo que la mente la recuerde inmediatamente. (Citado en Genette, 2004, pp.9-10)

A este reproche sintáctico, Genette (2004) no le pone mucha atención, puesto que el número de palabras que dan vida a la figura no cambia en ningún modo el método y el efecto creado por la metalepsis, siendo ésta una forma de la metonimia. Por lo tanto, es importante destacar que la metalepsis es solo un tipo de la metonimia que designa la permutación de una palabra o noción por otra que la da a entender de manera indirecta, y en este caso ambas están relacionadas porque la una es la causa de la otra (el efecto). En otras palabras diríamos que la una implica un antecedente, y la otra el consecuente, y esa línea causal es la que permite entender la una por la otra.

3.3 Metalepsis de autor

A partir de la anterior sistematización clásica de la metonimia es que Genette, en *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), comienza a extender la figura retórica de la metalepsis hacia una teoría general de la ficción sustentada analógicamente en el funcionamiento de la figura retórica. En este caso, procederemos a mostrar cómo a partir del uso retórico de esta figura se va hacia un fenómeno llamado metalepsis de autor (la primera extensión de la figura hacia un fenómeno ficcional).

Para comenzar a acercarnos al tópico central de la metalepsis que nos interesa desde los tropos hasta la narración, es necesario ir acompañado de Genette. Entendidas las figuras expuestas, hay que mantener en mente cuál es su esencia: la permutación de por lo menos un término por otro, sustituyendo la expresión directa por la indirecta (en términos de

Fontanier), o dando a entender el antecedente por el consecuente o su recíproco (en términos de Dumarsais). ¿Cómo sucede esto en la narración? Veamos la definición de metalepsis de autor dada por Genette (2004):

Esa variedad de metalepsis consiste -y cito en términos de Fontanier- en “transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan”, cuando un autor “es representado o se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, solo relata o describe”. (Genette, 2004, pp.10 – 11)

Por paráfrasis, se trata de cuando un poeta, narrador, orador, cantor (instancia autorial) se vuelve un héroe (actor) de las peripecias de su propia historia. O en representar dichas peripecias como si los autores fueran los causantes de los eventos, acciones, efectos que describen. O cuando el autor es representado como aquel que produce la realidad que, en realidad, solo describe o canta. Para seguir comprendiendo los alcances de este fenómeno sigamos leyendo los ejemplos citados por Genette.

Por un lado, el teórico francés habla de aquellas metalepsis de autor desarrolladas en tercera persona. Cita Genette un ejemplo tomado de Dumarsais:

“Ah, Menalcas -dice Virgilio en su IV égloga- si os perdiéramos, ¿quién esparciría flores sobre la tierra? ¿Quién haría correr los manantiales bajo verde sombra?, es decir -traduce Dumarsais-, ¿quién cantaría la tierra adornada de flores? ¿Quién nos haría de ellos descripciones tan vívidas y risueñas como las que vos hacéis? ¿quién nos pintaría como vos esos arroyos que corren bajo una sombra verde?”. (Genette, 2004, p.12)

Este caso es muy curioso, ya que siendo Virgilio el creador del universo que describe, le atribuye esta acción (la de crear flores en la tierra y hacer correr los manantiales) a la existencia del héroe que él ha construido, dotando de esta forma al héroe del papel de creador

literario o de creador del mundo. Es decir, o bien convierte al héroe en el creador del mundo que habita; o el escritor, mágicamente, se entromete en el mundo que crea al volverse -por algún método y de manera circunstancial- en el héroe, por lo cual se codificaría la metalepsis de autor.

Ahora es preciso hablar de esas metalepsis de autor hechas en primera persona. Esta vez, Genette cita el ejemplo de Fontanier (La ilustración elegida por Fontanier será tomada de Delille):

Finalmente, llego a ti, tierra por siempre fecunda,/Antaño, de tus rocas hubiera hecho surgir la onda,/Habría sembrado de flores la margen de tus torrentes...

que Fontanier glosa en estos términos: Dellile “quiere decir que en otro tiempo él hubiera podido cantar el agua que brotaba de las rocas, la ribera de los arroyos sembrada de flores, etc.”. (Genette, 2004, pp12-13)

En este caso se hace más evidente esa metalepsis de autor, puesto que el ejemplo expuesto por Fontanier (el poema de Dellile) está escrito en primera persona, y ese “yo” filtro por el cual llegamos a conocer el mundo escrito, pone de relieve sus ansias por ser el creador de aquello que solo ve. Para ser más preciso: el narrador que solo anhelaba cantar el espacio que ve, lo expresa usando una frase que lo hace semejante a un creador de ese espacio, competencia propia del escritor (teniendo en cuenta nuestra perspectiva narratológica). Así pues, ese “yo” está contagiado por las ansias poéticas del escritor, de esta manera volviéndose en una proyección de él mismo fingiendo ser el creador total de lo que ve. En ese sentido, ese Yo es el actor fingido por el escritor para hacerse partícipe y creador del mundo que retrata.

Es un hecho que la metalepsis de autor se puede configurar usando la primera persona o la tercera. Dice Genette:

Hallamos el ejemplo canónico del primer caso de la fórmula tradicional: “En el libro IV de la *Eneida*, Virgilio hace morir a Dido” (por “relata que Dido muere”); la misma

fórmula, en boca del propio Virgilio, enunciada en primera persona: “En el libro IV de la *Eneida*, hice morir a Dido”. (Genette, 2004, p. 13)

Cabe aclarar que esta metalepsis de autor está adherida a la definición de la metalepsis como figura retórica. Pese a que vemos una introspección y un afán del autor por pertenecer al mundo que crea y narra, sus frases aún tienen una “traducción”. En este sentido, esta metalepsis de autor aún tiene una relación muy cercana con la figura retórica, pues se utiliza para decir de manera indirecta otra cosa. El matiz que permite ubicar a este concepto entre la figura retórica simple y una fórmula narrativa es que el escritor además de dar a entender una idea de manera indirecta, también “pretende intervenir en la obra que tan solo representa” (Genette, 2004, p.14), trasgrediendo un umbral de representación.

Para ser más específicos, la metalepsis de autor se halla con elementos propios de la metalepsis figurativa, ya que como vimos en los ejemplos, estos tienen una traducción, donde ésta (la frase más realista, más literal), en la línea causal debería ser el antecedente, y el producto dado por el escritor (sea Virgilio o Delille) el consecuente. Este proceso analógico se da sustentado en otra figura: la hipotiposis. Dice Genette citando a Dumarsais:

También se atribuyen a esta figura esos modos de decir con que los Poetas toman el antecedente por el consecuente, cuando en lugar de una descripción colocan ante nuestros ojos el hecho que la descripción presupone. (Citado en Genette, 2004:11)

En el siguiente párrafo Genette cita y comenta:

En este caso, [el de la hipotiposis] se trata –sin más- de metalepsis; para apreciar la cercanía (que posteriormente volveremos a encontrar) entre ambas figuras, contamos, una vez más en Dumarsais, con la definición de hipotiposis: “Existe cuando en las descripciones se pintan los hechos como si en ese momento se tuviera ante los ojos lo que se dice” (ejemplo: el relato de Thérémène en el acto V de *Fedra*), el artículo prosigue de manera algo más confusa: “se muestra, por así decir, lo que solo se relata;

en cierto modo se presenta (*on donne*) el original por la copia, los objetos por los cuadros”. Supongo que *como si, por así decir, en cierto modo* quieren connotar el carácter *ilusorio* del efecto, pero me parece que en este caso la ilusión consiste en “presentar” (es decir, en hacer pasar) la “copia” por el original, y el “cuadro” por su objeto, no la inversa. (Genette, 2004, p.11)

Entonces, la metalepsis de autor posee una relación con la metalepsis figural, puesto que en ella existe una relación causal en su construcción semántica que permite dar una traducción, donde se ven implicados el antecedente que -a mi modo de ver- puede ser un hecho, imagen, presentada de manera literal (sin juego retórico); y el consecuente, el juego semántico instaurado por la figura (la metalepsis) que presenta el antecedente de manera indirecta. En ese sentido, estaríamos hablando de que el antecedente es el hecho literal (como las traducciones dadas por Dumarsais y Fontanier a sus ejemplos), y el consecuente serían las representaciones o productos ficcionales.

Esta analogía: la de entender la hipotiposis y su efecto como un hecho analógico de la metalepsis, le dará la legitimidad a Genette para seguir extendiendo la definición del concepto hacia una teoría donde la metalepsis es la figura de la ficción por excelencia. Esto tomando cualquier representación como un hecho metaléptico, donde ésta se pasa por el consecuente de un objeto anterior (antecedente). Así, mi retrato es el consecuente de mi cara en la vida real. En esa misma lógica: mi autobiografía a mi vida, la sinopsis narrada a la película, el documental al hecho histórico. Sin embargo, esta analogía es solo una parte, ya que además de una teoría de la ficción, Genette muestra cómo el fenómeno de la metalepsis y su trasgresión de umbrales de representación da una base para entender algunos asuntos narrativos y ficcionales.

Por otro lado, en la metalepsis de autor como en la hipotiposis existe otro fenómeno: la ya mencionada trasgresión del umbral de representación. Este fenómeno, en el caso de la

metalepsis de autor, se presenta cuando un autor pretende pasar a habitar en la ficción que él crea, subvirtiendo el discurso y trasgrediendo la frontera que hay entre su plano extradiegético y el plano diegético de su obra. Y en la hipotiposis, el de creer que el cuadro (la representación/consecuente) reemplaza la realidad u objeto o referente representado (antecedente). Dicho esto, es prudente dar voz a la definición que da Genette a *metalepsis*:

Para comenzar, y visto que el concepto de metonimia comporta, entre otros modos o motivos del traslado, la designación del efecto por la causa, o su recíproco, considero razonable destinar de ahora en más el termino *metalepsis* a una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional (más adelante volveré a esa gradación)- de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación. (Genette, 2004, p.15)

Genette comienza a extender el concepto de *metalepsis* de tal manera que dejará de ser un fenómeno netamente figural/retórico, puesto que esa forma de narrar le dará una base conceptual para empezar a analizar algunos fenómenos narrativos y ficcionales que -como veremos- dejan de ser retóricos porque tienen sus propias características que los desligan de su matriz clásica. De allí que la *metalepsis* (de manera global) sea entendida por el teórico francés como “una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional-”; ya que el viaje conceptual comenzó en la retórica para pasar por los fenómenos narrativos y terminar desembocando en los ficcionales. Daremos claridad a este factor (la extensión conceptual) a continuación con el siguiente tipo de *metalepsis* planteada por Genette.

3.4 De la metalepsis de autor hacia la metalepsis descendente¹

La metalepsis de autor dio pie a Genette para encontrar cómo el curso normal (canónico) de la narración puede ser subvertido, sustentándose en un elemento constitutivo de la metalepsis de autor: la trasgresión del umbral de representación. En el ejemplo de Virgilio y Menalcas, vimos que en tercera persona el narrador dota a su actor de las competencias del escritor, esto permitiéndonos concluir que el escritor (Virgilio), por medio de su narrador fingió ser actor (Menalcas) y creador del universo relatado. En este caso, la trasgresión metaléptica se da en el momento en que el escritor, por medio del narrador, se finge actor de aquella historia que solo escribe trasgrediendo (por medio del narrador) la frontera que lo separa de la diégesis de su obra.

Pese a que los ejemplos citados hasta ahora solo involucran los planos extradiegéticos e intradieгéticos, este fenómeno se puede reproducir en cualquier nivel. En esa línea encontramos la metalepsis narrativa, o descendente. Esta se da solo por la trasgresión del umbral de representación desde un plano subordinante hacia un subordinado. Esto, sin tener necesariamente una traducción (como sucede en la metalepsis de autor). Además, sin ser únicamente una intromisión del autor hacia el mundo que crea, sino que este fenómeno se puede dar por medio de la subversión de una narración perteneciente a un plano subordinado por parte de un discurso proveniente de un plano subordinante. Es decir, así como en la metalepsis de autor, éste subvertía el curso de la narración metiéndose en ella y fingiéndose creador de la misma; en este caso, un narrador extradiegético podría subvertir la narración de un narrador intradieгético; o un intradieгético la narración de un metadieгético.

¹ Descendente denota el hecho de que la trasgresión del umbral de representación se instaura desde un estrato narrativo subordinante hacia un subordinado. Por ejemplo, desde un plano dieгético al metadieгético.

¿Cuál es el sustento teórico que nos permite hablar de alguna trasgresión entre planos narrativos, subversión de narraciones, en fin, de metalepsis? Genette (1989) en *Figuras III* responde a estas preguntas de la siguiente manera:

El paso de un nivel narrativo a otro no puede, en principio, ser asegurado más que por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, por lo menos siempre transgresiva. (Genette, 1989, p.289)

Después, el crítico francés ejemplifica:

Cortazar cuenta la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo: se trata de una forma inversa (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban la metalepsis del autor y que consiste en fingir que el poeta “produce el mismo los efectos que canta”, como cuando decimos que Virgilio “hace morir” a Dido en el canto IV de la Eneida o cuando Diderot, de forma equívoca, escribe en Jacques el fatalista: “¿Qué me impediría casar al señor y hacerlo cornudo?”, o bien, dirigiéndose al lector, “Si eso os agrada, volvamos a poner a la campesina de grupa tras su conductor, dejémoslos ir y volvamos a nuestros dos viajeros”. Sterne llegaba hasta el extremo de solicitar la intervención del lector, a quien pide que cierre la puerta o ayude al señor Shandy a volver a su cama, pero el principio es el mismo: toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar, produce un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora fantástica. (Genette, 1989, pp. 289-290)

Desde esta perspectiva, el efecto de la intromisión también puede ser efectuada por el lector (el lector de Continuidad de los parques es un lector-personaje, es decir inscrito en la

diégesis. Pero que el lector empírico –por ejemplo, Genette- crea que ese lector diegético es asesinado por un personaje da lugar a una metalepsis de lector-empírico en el nivel de la interpretación o creación de un mundo narrativo). El juego narrativo de hacer partícipe de la creación de la historia al narratario (y por esta vía al lector) genera un efecto metaléptico, en tanto que trasgreden la frontera entre su mundo y la diégesis con el fin de hacerse partícipes de la creación del mundo narrado, aunque esto solo suceda en la virtualidad de su imaginación. Por otro lado, también es importante remarcar que a esa intromisión o franqueamiento del umbral de representación operado desde un estrato narrativo subordinado a un subordinante (como el ejemplo citado de Cortázar), en 2004, Genette, le pondrá nombre propio: antimetalepsis, asunto en el que nos centraremos después.

Ahora, es momento de ver otro tipo de subversión narrativa y franqueamiento de la frontera entre estratos narrativos, a saber: el fenómeno del narrador pseudodiegético, o metadiegético atenuado. Esta denominación refiere un tipo de metalepsis que “consiste en relatar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que sin embargo ha sido presentado (o que se deja fácilmente adivinar) como metadiegético en su principio, o si se prefiere, en su origen (Genette, 1989, p.291). Esto, sin otro mecanismo que el de “quítate que me meto yo” (Genette, 2004, p.16).

Para ejemplificar este fenómeno citaré una demostración elaborada por Eduardo Serrano (1996) en *La narración literaria. Teoría y análisis*.

Ilustremos este género de metalepsis apoyándonos en María (1867), de Jorge Isaacs.

En determinado momento, a raíz del estado agónico en que se encuentra Feliciano,

Efraín-narrador decide relatar su historia. El fragmento que nos interesa dice así:

Aquella mujer que iba a morir lejos de su patria; aquella mujer que tan dulce afecto me había tenido desde que fue a nuestra casa; en cuyos brazos se durmió tantas veces

María siendo niña... Pero he aquí su historia, que referida por Feliciano con rústico y patético lenguaje, entretuvo algunas veces veladas de mi infancia (p. 116).

Mas lo que sigue no es, como esperábamos, el relato en primera persona hecho por Feliciano, sino el realizado en tercera persona por el propio Efraín, basándose en lo que aquella le contó repetidas veces muchos años atrás. Esto significa que el narrador extradiegético (Efraín) elimina la instancia del narrador intradiegético (Feliciano) y asume directamente, sin pasar por su mediación, el relato de la historia metadiegetica de Nay y Sinar, situándola en el nivel (intra)diegético, al que originalmente no pertenece. (Serrano, 1996, p.55-56)

Así pues, entre esas formas de subversión se destacan aquellas donde el narrador suplanta al que naturalmente debería contar una historia. En ese orden de ideas, la información narrada debería ser dada por un testigo, alguien que haya atestiguado el hecho relatado, alguien que lo haya vivido, una fuente de primera mano; o en su defecto, reconociendo esta fuente. Así pues, un sueño solamente lo puede narrar el soñador; un pensamiento, el pensador; una sensación o sentimiento, el que la o lo sintió; un asesinato, un testigo; etc. Cuando el narrador suplanta (u omite) esas fuentes de primera mano, incurre en una metalepsis; puesto que la lógica sería que él por lo menos presentara a esa fuente primaria que le permitió saber eso que está contando. Cuando no lo hace, este narrador se convierte en un narrador **pseudodiegetico** (o intradiegetico atenuado). La metalepsis discursiva aparece cuando interrumpe un discurso, o lo suplanta. Por otro lado, esa intromisión del narrador por medio de su focalización en campos que le son vedados (el pensamiento, los sentimientos, los hechos de los que no es testigo), son los que permitirían decir que la metalepsis (por su modo de trasgredir umbrales y propiciar la fabulación, además

de entregar el consecuente de un antecedente) es por extensión la fórmula de la ficcionalización del mundo.

Desde esta perspectiva, estas subversiones se dan mediante una metalepsis discursiva donde el curso de la narración es violada, desviada, interrumpida, por otra voz. O esta voz niega, silencia, omite, a aquella fuente primaria. Esa variedad de formas de subversión deja ver una flexibilidad en el método que puede usar el trasgresor de una narración. De esos métodos Genette pondrá en evidencia aquella donde la narración es pausada por un excursus del escritor (subvirtiendo la narración) para dar información que ayude a comprender los acontecimientos narrados o que se narrarán. Otro es dónde el narrador de manera similar al de metalepsis de autor, fingiéndose creador del mundo que relata, crea discursivamente un juego donde el lector puede caer en el efecto de creerse el narratario de ese enunciado para volverse partícipe de esa creación (téngase en cuenta la dirección ascendente de este caso, en ese sentido una antimetalepsis, ya que es la voz del narrador la que pretende dirigirse al lector violando la frontera que lo separa del mundo empírico).

3.5 Metalepsis ascendente o antimetalepsis²

Ahora pasaré a dar claridad al concepto de antimetalepsis. Lo que en Genette en *Figuras III* (1972) referenció como un caso extremo de metalepsis, en su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) tendrá nombre propio: antimetalepsis (p.31). La antimetalepsis es un franqueamiento del umbral de representación efectuado desde un estrato narrativo subordinado a un subordinante. En ese orden de ideas, la trasgresión se puede efectuar desde un plano metadieético a uno intradieético, o desde un intradieético a un extradieético. Por ejemplo, según Genette, la antimetalepsis se efectúa

² Por contraste a la metalepsis descendente, donde la trasgresión se daba desde un plano narrativo subordinante a uno subordinado; en el ascendente la dirección del franqueamiento del umbral de representación se da a la inversa: desde un plano subordinado a un subordinante.

(...) en el cuento de Cortázar “Continuidad de los parques” hay uno [un lector], que vemos asesinado (o casi) por uno de los personajes de la novela que él está leyendo; pero queda claro que aquel lector no es el de Cortázar (por lo menos, no el potencial), sino, de por sí, un personaje ficticio de ese cuento. La acción fantástica se desarrolla entre dos niveles del universo de dicha ficción; el nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadieético, donde se encuentra el personaje de la novela, que se vuelve asesino después de franquear la frontera que separa ambos niveles. (Genette, 2004, p.29)

Por paráfrasis, deberíamos entender que en este caso se efectúa la antimetalepsis cuando el personaje de la novela (campo metadieético) franquea la frontera que lo separa del campo del lector que la lee (diegético) para -aparentemente- asesinarlo. En este caso, como en la definición del concepto, la trasgresión se realiza desde un estrato subordinado (la novela) hacia uno subordinante (el mundo del actor que lee la novela). Para cerrar, dice Genette:

Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de metalepsis más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica [...], se podría calificar de antimetalepsis ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar -a condición de no ver en ello más que un caso especial de metalepsis-. (2004, p.31)

3.6 Metalepsis ontológicas

Vista la metalepsis de autor y su mar de trasgresiones narrativas como lo son las metalepsis descendentes y sus contrarias (las ascendentes o antimetalepsis), es menester hablar del otro tipo de trasgresión que Genette analiza con base a esa violación del umbral de representación: las ontológicas. Hemos visto cómo una trasgresión subvierte el curso de la

narración, sea desde un nivel subordinante a un subordinado, o viceversa. Este tipo de ruptura es referida como una metalepsis retórica, ya que ésta solo subvierte la narración. Sin embargo, esa no es la única forma en que se rompen las fronteras entre los niveles narrativos, la otra es llamada: metalepsis ontológicas.

Las metalepsis ontológicas son el fenómeno donde un personaje abandona su campo narrativo para pasar a otro, sea éste subordinante o subordinado. Esa ruptura se da gracias a que la ficción misma, con sus propias reglas, le permite a sus personajes abandonar su universo para pasar a actuar en otro. De esta manera, rompiendo su frontera de manera “corporal” y no solo discursiva. En este momento, este tipo de metalepsis ya deja de lado su génesis retórico y pasa a ser totalmente un fenómeno ficcional, ya que deja de ser una simple forma de decir para volverse una forma de actuar en la historia, una forma de ser, de habitar. Si en lo retórico se trasgredía las fronteras subvirtiendo las narraciones y con ello la voz narrativa, en el ontológico se irrumpe de manera corporal. El mismo ejemplo utilizado por Genette para referenciar la antimetalepsis es útil para dar un ejemplo de metalepsis ontológica.

4. EFECTO METALÉPTICO, METALEPSIS DE AUTOR, Y ANTIMETALEPSIS EN “BORGES Y YO”

«Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.

¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza

de polvo y tiempo y sueño y agonía?»

“Ajedrez” - Borges

4.1 Introducción

En este apartado nos concentraremos en analizar el cuento “Borges y yo”, publicado en el libro “El hacedor” (1974), enfocándonos en dos problemas relacionados con la metalepsis. El primero es evidenciar el uso ambiguo del yo obliga al lector a incurrir en el juego metaléptico; ya que éste, de manera fascinantemente ingenua, termina homologando el yo-personaje, el yo-narrador y el yo-autor en un mismo ente, cuando semióticamente son distintos por pertenecer a planos diferentes. El segundo problema es apreciar cómo en el final de la narración se logra configurar una trasgresión de umbrales de representación relacionada con una metalepsis de autor y con una forma de la antimetalepsis.

En términos de la metodología, el primer paso será hacer un análisis del plano de la historia focalizándonos en actores que la amueblan. En términos del método, haremos un análisis por lexias³ que nos permitirá hacer comentarios al texto. Después, pasaremos a expli-

³ Para Roland Barthes, las lexias son las unidades de lectura mínima a partir de las cuales se pueden reconstruir múltiples interpretaciones de un texto: “El significante tutor será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que aquí llamaremos lexias, puesto que son unidades de lectura. Es necesario advertir que esta división es a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado” (Barthes, S/Z, 2004:

car cómo se construye el efecto metaléptico del cuento basándonos en la teoría de los planos de la enunciación propuesta por Eduardo Serrano en el esquema Y. Por último, veremos, a partir de la teoría de Gerard Genette, cómo opera la metalepsis de autor y antimetalepsis en este relato.

4.2 La trama de “Borges y yo”

Como indicamos anteriormente, el análisis lo realizaremos por lexías, ya que estas nos permiten destacar aspectos diferenciales de la construcción de los actores de la historia.

Primera lexia:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. (Borges, 1984, p. 808).

El narrador instala dos actores en la diégesis: un actor anónimo que se presenta como “yo”, y otro actor nombrado de dos maneras: “Borges” y el “otro”. Instalados esos dos actores, estos van a ser comparados para establecer diferencias.

Por connotación, a partir de las propiedades de los dos actores, inferimos que el “yo” que hace lo que hacen muchos (caminar por Buenos Aires, detenerse a mirar, al que no le ocurre nada) es un alguien común; mientras que al “otro”, “Borges”, es el actor a quien le ocurren las cosas y es el que tiene una identidad institucional (profesor), una identidad civil (Borges), una identidad de celebridad (diccionario biográfico y noticias). Por inferencia, podemos establecer las siguientes oposiciones nombradas a partir de propiedades esenciales:

Yo	Borges
Común	Singular
Anónimo	Célebre
Trivial	Importante
Íntimo	Público

Segunda lexia:

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor (1984; p. 808)

En este apartado se comienza a evidenciar que la diferencia no es tajante puesto que ambos tienen gustos en común: les gustan los relojes de arena, los mapas, las tipografías del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson. Sin embargo, ese gusto común tiene un corte marcado con la conjunción adversativa “pero” cuya función gramatical, “contraponer a un concepto otro diverso o ampliativo del anterior.” (Real academia de la lengua [RAE], 2019); es usada para diferenciar los gustos de los dos actores. Al actor “yo” esas cosas le gustan porque sí, de manera espontánea, sin adverbio de modo ni adjetivo calificativo; mientras que al actor “Borges” le gustan de manera vanidosa, es decir, artificial; volviéndolos atributos de un actor: impostados, como objetos de alarde.

En esta lexia, desde la connotación, podemos inferir algunas propiedades esenciales que se oponen:

Yo	Borges
Lo vivido en secreto	Lo alardeado o dicho
Lo auténtico	Lo impostado o simulacro
El ser	El parecer

El “Yo” está del lado de lo vivido, lo auténtico, espontáneo: el ser; mientras que el actor “Borges” está del lado de lo alardeado, es decir, del que cuenta para construir una identidad pública, un parecer, una impostación: un simulacro.

Tercera lexia:

Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. (1984, p.808)

En esta lexía el enunciador pareciera descartar una posible hostilidad entre los dos actores dados los calificativos pasados que parecieran dejar mal posicionado al actor Borges (“pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”). Existe una interdependencia de los dos actores que es planteada mostrando cuál es el lugar del actor “yo” en relación con el actor “Borges”, en tanto que escritor que “trama su literatura”. Tomando en cuenta lo que hemos inferido anteriormente, es el actor “yo” al que le ocurren las cosas y es el actor “Borges” el que las cuenta, el que presume. La oposición complementaria en términos de propiedades esenciales es de otro tipo: hay uno que vive, que se deja vivir, y otro que convierte esa existencia en literatura, es decir, en objeto de comunicación, de conocimiento público.

Yo	Borges
Que vive	Que se apropia de esa vida y la comunica.

En realidad, es al primero, al yo, al que le ocurren las cosas y el segundo, “Borges”, es el que las cuenta. De ahí que la frase con la que inicia la primera lexía se revele irónica, puesto que su sentido cambia por otro opuesto al contrastar su primer significado con el contenido del resto de la narración. En otras palabras, más técnicas y basados en Umberto Eco, podemos decir que la frase muta su significado cuando el cotexto y el contexto terminan de dibujar el sentido irónico de la primera, revelando así su ironía.

En la frase subordinada: “y esa literatura me justifica” está planteada la no hostilidad entre los dos actores. Esa literatura hace que el “yo” perviva en ella. El verbo “justificar” usado para la literatura respecto al yo nos permite hacer algunas interpretaciones a partir de la siguiente acepción del diccionario de la Real Academia Española [RAE]: “Justificar. 1. Tr. Probar algo con razones convincentes, testigos o documentos” (2019). De manera que la literatura del actor “Borges” es la prueba la existencia del actor “yo”; su literatura se convierte en testigo y testimonio al mismo tiempo de la existencia del actor “yo”.

Cuarta lexía:

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. (1984; p. 808)

Ahora, ¿por qué esas páginas (la literatura) no pueden salvar al actor “yo”? La respuesta está dada en las líneas siguientes. Podríamos decir que el “yo” es una categoría que le pertenece al lenguaje. Sin lenguaje no existen el yo - tú de la enunciación. Ergo, el yo no le

pertenece a nadie en particular (“al otro a Borges”) sino al lenguaje, a la cultura. Y este “yo” al ser tan fluctuante nunca podrá ser reducido, salvado, retenido en su esencia por ninguna marca lingüística ni discurso. Lo que queda en el lenguaje y en la cultura solo será una breve fotografía que le pertenecerá a todos y a ninguno a la vez y que de alguna manera negará la esencia fluctuante del yo.

Quinta lexía:

Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra.

(1984, p.808)

Para empezar el análisis de la quinta lexía es conveniente develar el uso de la locución adverbial “Por lo demás” con la que inicia la cita, ya que su uso en esta lexia no es trivial. A esta frase se la puede considerar como una marca “que hace relación a otras consideraciones” (RAE, 2019), cuyo sinónimo más adecuado al contexto en el que se encuentra es el de “Aparte de eso”; ya que con ella se establece un cambio de paradigma: el de los contrastes al de las consecuencias. En ese orden de ideas, pasamos de la simple diferenciación entre el actor “yo” y “Borges” al de las consecuencias o trasfondo de la dinámica enmarcada entre los dos actores, rompiendo así la lógica establecida en la narración hasta ese momento.

Dicho lo anterior, vamos a ver el trasfondo de la relación entre los dos actores del relato. Para ello, comencemos con las siguientes preguntas: ¿por qué el actor “yo” está destinado a perderse?, ¿por qué sólo un instante de sí podrá sobrevivir en el otro? Hemos visto en la primera lexia que el actor “yo” tiene propiedades de lo anónimo, singular, trivial, íntimo y de

lo común; por ende podemos conjeturar que es la actorialización del yo del sujeto de la enunciación, del yo-aquí-ahora, total y absolutamente irrepetible, paradójicamente singular, el que vive en un presente delicuescente. De allí que “sólo un instante de mí podrá sobrevivir en el otro”.

Ese yo de la enunciación es el que se trata de captar en este cuento, pero es más que un sujeto lingüístico: es el sujeto de la existencia de instante en instante, el que mira su entorno, el que tiene deseo, ese sujeto que Montaigne definió como vano, variable y ondeante. El sujeto de la enunciación se pierde, desaparece, se borra detrás del sujeto del enunciado. El sujeto del enunciado existe gracias a la existencia del sujeto de la enunciación. En este relato, el sujeto del enunciado es el actor Borges, que existe gracias a que, en contra partida, existe el sujeto de la enunciación que sería el actor “yo”.

Por otra parte, podemos deducir la existencia de la enunciación gracias al yo enunciado (el literario); de lo cual es legítimo conjeturar la actorialización del yo de la enunciación por medio del enunciado que estamos analizando.

El segmento de la lexia “Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)” se puede interpretar como la frase en la que se representa la forma en que el yo de la enunciación ha de quedar en el yo del enunciado, no en sí mismo puesto que una enunciación sólo es de enunciados. Y la oración “(si es que alguien soy)” refleja el carácter enigmático del sujeto de la enunciación. Es imposible quedarse como sujeto de la enunciación sin enunciado, de ahí que haya una polémica con el pensamiento de Spinoza cuando dice que “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser”. El yo de la enunciación no puede quedar en él mismo porque sólo sabemos de su existencia gracias al enunciado, luego, entonces, en Borges, que es su otredad, y que no es -totalmente- el yo de la enunciación.

Sin embargo, hay una pequeña molestia asumida, aceptada: “pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra”. Esta

molestia se debe a que ese yo de la intimidad se reconoce más en la obra de otros autores que en la de él mismo, o bien, en el sonido íntimo de las canciones que escucha en su privacidad. O de una manera más extensa: que la enunciación no es sólo lingüística, sino que se deja percibir en otras formas artísticas como la música.

Sexta lexía:

Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. (1984, p. 808)

Hemos demostrado la diferenciación y pugna que se establece entre ambos actores, donde de manera paradójica -pese a su condición- se resalta su coexistencia. Esto se ha argüido con base a la naturaleza de la relación entre el yo de la enunciación y el del enunciado: no puede existir el uno sin el otro (en este caso, “yo” sin “Borges”, y “Borges” sin “yo”). En esta lexía sigue perviviendo este fenómeno, lo único que varía es la introducción de un elemento de tensión dramática: el anhelo de “yo” de librarse de “Borges”, y cómo cambiando de temas y entretenimientos lo ha intentado; pero, como una condena, siempre estos pasarán a ser del “otro”.

El fragmento de la lexía “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”, se puede interpretar con base a la teoría musical de la fuga, que se basa en la solidificación de un sujeto (una melodía principal) que después de unos segundos comienza a tener un doble en otro tiempo y tonalidad. Éste doble tratará de alcanzar al primero, creando la sensación de un eco. La disyunción, la fuga, se explica en ese eco donde un sonido, una melodía, intenta alcanzar al otro, atraparlo, aunque nunca lo hará; éste siempre irá atrás de él, en el fondo, coexistiendo, siendo una huella. Me atrevo a proponer que la primera melodía es la representación del yo de la enunciación, y el eco incesante que la imita o sigue hasta el fin

es el del yo del enunciado. La primera sonará en el segundo que le toque, desapareciendo en lo efímero, en el ahora, y solo pervivirá y retumbará su eco en el fondo de los oídos. Todo aquello que vivió en lo efímero solo se reflejará por sus huellas. En un sentido metafórico estaríamos diciendo que en la fuga, la primera melodía solo podrá dar cuenta de su existencia en los ecos que la siguen, dejando su particularidad en el olvido, nunca perviviendo gracias a sí misma sino a la sombra que la sigue y replica hasta el fin.

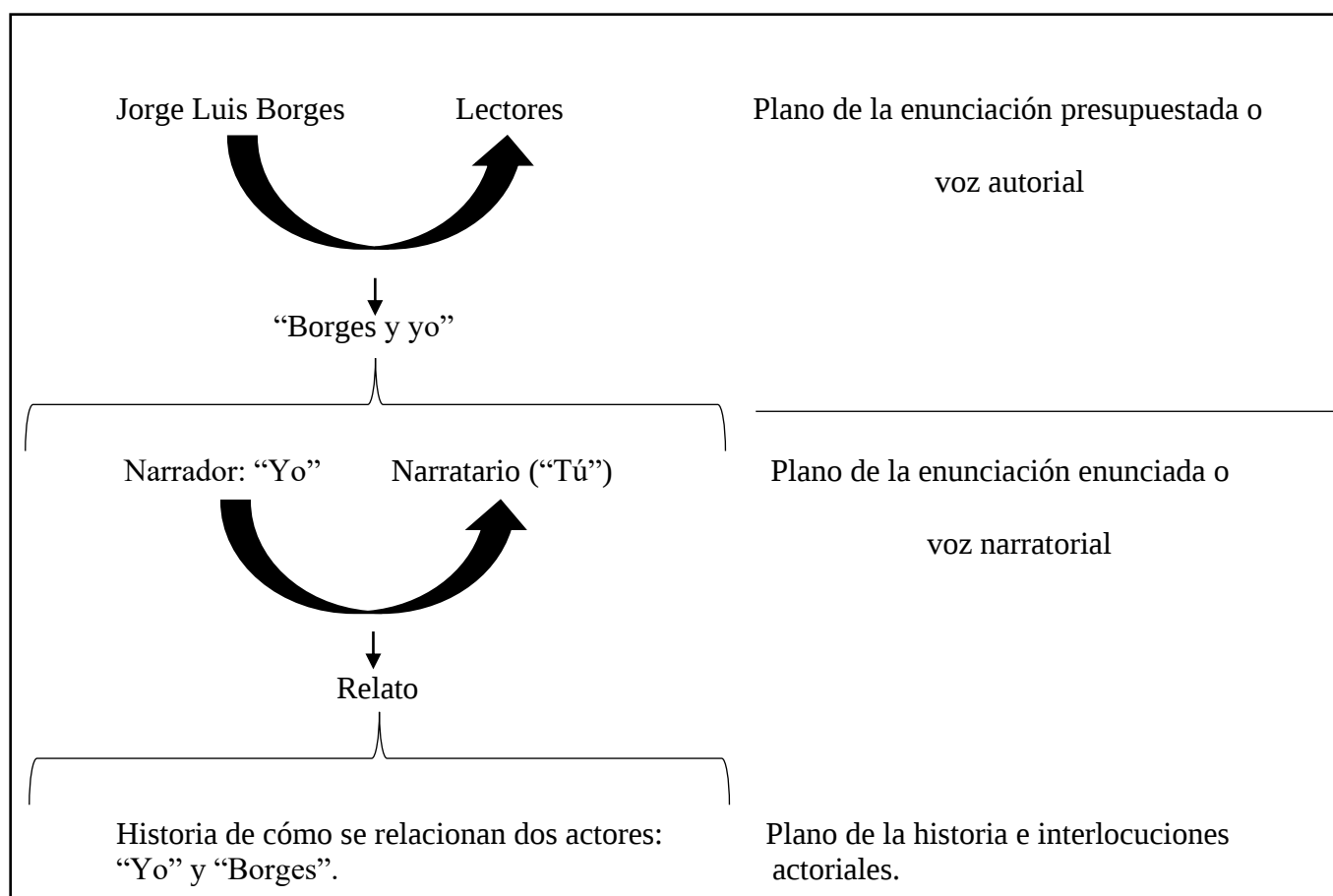
Séptima lexía:

“No sé cuál de los dos escribe esta página” (1984, p.808)

Esta frase es central ya que destaca la paradoja que se ha ido construyendo a través del desarrollo de la historia, que hasta el momento hemos analizado ateniéndonos única y exclusivamente al plano de la historia. La paradoja reposa en la ambigüedad del “yo” en este cuento, que remite a otros niveles. ¿Quién habla? ¿y a quiénes se refiere? Pasemos a analizar con mayor detenimiento estos aspectos del relato.

4.3 Planos de la enunciación en “Borges y yo”

El primer paso de este análisis será establecer y delimitar los planos de la enunciación del texto para explicar cuál sería la lectura más acertada. Después, analizaremos el tipo de narrador que contiene esta obra para, finalmente, esbozar una hipótesis sobre el efecto meta-léptico propiciado por la narración del relato.



El esquema anterior, en el primer plano, el de la enunciación presupuesta, donde se inscriben dos actantes de la enunciación, el autor y el lector, permite dejar por sentada una obviedad: en el ámbito pragmático del lenguaje alguien del mundo real escribió el texto y ese fue Jorge Luis Borges (a menos que alguien ponga en duda su autoría, lo que por ahora no ha ocurrido).

A partir del enunciado (el cuento "Borges y yo" en su totalidad) deducimos que el escritor Borges desembragó un enunciador y un enunciatario (en términos de Eco: un autor modelo y un lector modelo⁴), que pertenecen al plano de la enunciación presupuesta.

⁴ Para Umberto Eco (1987), en *Lector in fabula*, dentro de todo enunciado hay unos roles actanciales que son deducidos a partir de los índices referenciales que apuntan al yo-tú inherentes a todo acto de comunicación. En este sentido, al yo de la enunciación y su destinatario que dentro de la interpretación del teórico italiano son

Seguido, sabemos que el escritor cuando desembragó un autor modelo (correlativo a un lector modelo) construyó una estrategia que cobra vida en las palabras, en el texto enunciado. Se destaca como estrategia del autor modelo el tipo de narrador elegido. El autor modelo tiene varias funciones: elegir el tipo de narrador, si narra en primera persona, si es intimista, si ese narrador tiene nombre o no. El autor modelo es el otro nombre de la estrategia de generación textual. Nosotros destacamos la escogencia del tipo de narrador que más le convenga a la obra.

Seguido, este narrador, de manera dialógica, al hablar, instauro un narratario que es para quien está dirigido su discurso. En el caso del cuento “Borges y yo”, el narrador es un “yo” que le narra a un narratario implícito: un tú, sin ninguna otra cualidad.

En el cuento sólo hay un nivel de estratificación, que es el que corresponde a la cesión de voces, sólo hay un nivel. Luego entonces, ambos, narrador y narratario son extradiegéticos.

En el plano de la participación en principio se puede decir que el narrador es autodiegético (aspecto a polemizar desde la metalepsis). Es decir, se trata de un narrador que participa como personaje en la historia que está contando, además de que ese narrador es protagonista en la historia que está contando.

nombrados como autor y lector modelo. Eco dice: “Si el Autor y el Lector modelo son dos estrategias textuales, entonces nos encontramos ante una situación doble. Por un lado, como hemos dicho hasta ahora, el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de lector modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto a sujeto del enunciado, con un lenguaje igualmente “estratégico”, como modo de operación textual. Pero, por otro lado, también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse de hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual” (pp.89-90).

En el plano de las coordenadas espaciales de la narración, ambos, narrador y narratario son atópicos, ya que no sabemos nada del lugar donde se realiza el acto de narrar.

En el plano de las coordenadas temporales de la narración la narración es intercalada, ya que cuenta hechos que ocurrieron en el pasado (narración ulterior) y, al terminar el relato, la narración se vuelve presente (“No sé cuál de los dos escribe esta página”). En esta última frase el narrador fusiona el acto de contar con el acto de escribir.

Lo que define al narrador es el acto de contar, de proveer una información al narratario: él es el que cuenta la historia de dos actores llamados “yo” y “Borges” o “el otro”. Es también el que decide dar información sobre la identidad del yo narratorial. Al caso, este narrador queda como un “yo” inherente a la narración en primera persona del singular, correlativo al “tú” inherente al acto dialógico del que nos habla Benveniste.

En el esquema Y hemos hecho la distribución de los actantes de la enunciación presupuesta y de la enunciación enunciada de la siguiente manera:

4. En el plano de la historia encontramos al actor “yo” y al actor “Borges”.
5. En el plano de la narración encontramos al narrador “yo” y al narratario “tú”
6. En el plano de la enunciación presupuesta encontremos al escritor Jorge Luis

Borges (que desembraga un autor modelo y un lector modelo).

Desde la semiótica narrativa-discursiva el Borges autorial, el yo narratorial, el “yo” y el “Borges” actoriales, no son el mismo. Estos son los presupuestos teóricos que necesitamos para poder hablar de la metalepsis

Vamos a analizar el modo en el cuento induce al lector a este tipo de arbitrariedad interpretativa, es decir, a la transgresión de niveles en las que el lector ingenuo unifica, aplanando los niveles del texto para homologar autor, narrador y personajes (“Yo” y “Borges”) como un solo ente.

Hemos dicho que, por estratificación se puede concluir que el narrador de “Borges y yo” es un narrador extradiegético cuya función es proporcionar información al narratario sobre lo que ocurre en la diégesis, sin que nadie le haya cedido la voz. Este narrador cuenta la historia en primera persona del singular: de ahí el yo narratorial.

Por otro lado, este narrador es el que instala los personajes en el mundo diegético, al actor llamado “yo” y al actor llamado “Borges” (mismo que a veces es llamado “el otro”). El hecho de que el narrador hable en la primera persona del singular (yo) al narratario (tú), y que en la diégesis haya un personaje llamado “yo”, hace que el lector los homologue como el mismo, asumiendo, entonces que es un narrador autodiegético.

Por otra parte, el hecho de que el autor del cuento sea Jorge Luis Borges y que uno de los personajes de la historia sea homónimo del autor, el actor Borges, hace que el lector fusione al autor con el segundo personaje de la diégesis, el llamado “Borges”.

Tenemos entonces dos cruces metalépticos que generan un tercero. Uno por la vía del “yo” y otro por la vía nominal “Borges”.

- El primero permite fusionar narrador y personaje: el lector asume que el “yo” implícito de la enunciación narrativa corresponde al personaje “yo” de la historia.
- El segundo corresponde a la fusión entre autor y personaje. La fusión se da por homonimia: el autor Jorge Luis Borges es asimilado al personaje llamado “Borges”, que en la historia es el referente construido por el narrador-personaje “yo”.

Esos dos cruces legitiman una tercera metalepsis: autor (Jorge Luis Borges Acevedo), narrador (“yo”) y personajes (“yo”, “Borges”): todos son yo y todos son Borges.

Por estratificación de los planos de la enunciación narrativa: autor, narrador y actores no son el mismo⁵. Por otro lado, teniendo en cuenta el otro criterio, el de la participación del

⁵ Genette dice analizando el fenómeno narrativo de *Baudolino*: “El narrador secundario (intradiegético) está formalmente más identificado y puesto en escena en *Baudolino*, pues quien relata la vida que llevó en 1204,

narrador en la historia que relata, podremos dar luces con respecto a la forma en que la narración induce al lector a caer en la trampa del efecto metaléptico.

A la hora de determinar si el narrador de “Borges y yo” es homo o heterodiegético (si participa o no participa como actor en la historia que está contando) nos encontramos con la siguiente dificultad: el uso del yo es ambiguo. ¿Por qué el uso del yo ambiguo desemboca en un problema indiscernible? Esto se da precisamente porque el narrador y el personaje se “llaman” yo. Es un efecto metaléptico concluir que el narrador se refiere a sí mismo como un actor de su propia historia. Entonces, se preguntará el lector si el hecho de que la narración esté en lo que coloquialmente se llama en primera persona convierte al narrador homodiegético. Con respecto a este interrogante Serrano dice que “[...] la presencia de formas lingüísticas de primera y de segunda persona en el relato no determina automática el carácter homodiegético del narrador o del narratario” (1996, p.78). Por lo cual queda descartada cualquier conjetura que determine si el narrador es homo o heterodiegético basándose únicamente en el uso de la primera o segunda persona, ya que la base argumentativa de este hecho solo se daría si se demostrase que los índices del enunciado apuntan a que el narrador se actorializa en su discurso, elemento que me atrevo a decir es imposible de determinar.

durante la toma a Constantinopla por parte de los “peregrinos” de la cuarta cruzada, no es otro que el propio héroe, Nicetas, canciller [del basileo]. Pero constantemente -con ello quiero decir: cada vez que él (re)toma la palabra- ese relato autodiegético le es escamoteado, sin decir agua va, aligerado en voz heterodiegética por un narrador que emplea la tercera persona: **en cualquier caso, sería algo simplista identificar en él al autor empírico**, Umberto Eco, tal como sería un asunto algo expeditivo identificar con Rainer Maria Rilke el narrador, aparentemente externo, cuyo discurso sustituye al del héroe en las últimas páginas de los *Cuadernos de Malte Laurids Bridgge*” (2004, pp.17-18). Esto nos da pie para concluir que resultaría excesivamente facilista ver en el narrador extradiegético anónimo, y por extensión, a los actores de “Borges y yo”, a su autor. (Genette, 2004, pp. 17-18)

4.4 El efecto metaléptico

En primera instancia hemos argumentado que autor, narrador y actores no son el mismo por estratificación enunciativa. A su vez, encontramos un fenómeno narrativo indiscernible: no se puede determinar con total certeza si el narrador de “Borges y yo” es homo o heterodiegético. Sin embargo, es preciso reconocer que la narración está construida de tal manera que el lector ingenuo se vea impelido a homologar estos cuatro entes como uno solo. ¿Por qué?

Esto se debe a que, en este relato, el efecto se sustenta en dos elementos. El primero, en lo que Genette denominó “juego de pronombres” (2004, p.122), en el cual se utiliza un yo ambiguo para construir la narración; y el segundo, en que uno de los personajes del cuento se llame igual al autor de éste.

Tomando el primer elemento, el juego de pronombres (el uso de un yo ambiguo), debemos decir que éste se da principalmente cuando la narración está construida en lo que coloquialmente llamamos narración en primera persona. Esta se caracteriza por ser una narración donde aparentemente el yo se actorializa en el discurso dando la sensación de que el narrador y personaje son el mismo. Dice Genette al respecto:

El *je* del autobiógrafo (Rousseau) o del memorialista (Chateaubriand), el del narrador de una novela "en primera persona" (Adolphe en *Adolphe*, Meursault en *El extranjero*), y todos los yo ambiguos que accionan en esa franja fronteriza a la cual hoy, bien o mal, se da el nombre de *autoficción* (Dante, Proust, el Giono de *Noé*), pertenecen a la categoría que los lingüistas denominan *shifters* (o '*embragadores*'), instrumentos por excelencia del pasaje de un registro (el de la enunciación) a otro (el del enunciado), y viceversa. (2004, p.122)

Se preguntará el lector, ¿por qué los yo ambiguos son embragadores? Respondemos a esto diciendo: porque estos se encargan de crear un efecto; fusionar dos paradigmas narrati-

vos: el plano de la enunciación y el del enunciado. Esto se da gracias a que el juego de pronombres instaurado por el narrador permite computar su identidad y la del personaje en una sola, pese a que semióticamente serían mínimo dos: el que narra, y el narrado (o los narrados). Esta paradoja narrativa se revela cuando un “escritor de *cualquier* relato autodiegético no reduce en medida alguna la diferencia que separa las dos funciones que son *vivir* -aunque solo fuera “acostarse temprano”- y *contar su vida* [...]” (Genette, 2004, p.123).

Este elemento se da en el relato en “Borges y yo”. La narración de este texto está construida a partir de un yo que genera el efecto de fusionar el plano de la enunciación y el del enunciado. ¿Cómo nos damos cuenta de esto? Esto se da precisamente cuando nos cuesta distinguir al narrador del actor que se presenta con el pronombre yo. Pensar que aquel que está codificado en el discurso es el mismo que lo construyó es una ingenuidad precisamente porque semióticamente son diferentes. El yo del discurso es producto de un desembrague discursivo, vive en el enunciado, por lógica es producto de una enunciación. Mientras que el yo de la enunciación solo lo podremos deducir o inteligir porque dejó su huella de existencia que es el enunciado.

En ese orden de ideas, el yo narrado de “Borges y yo” es fácilmente homologable con el narrador que lo construye porque ambos se sustentan en el yo ambiguo que dificulta diferenciarlos. Pero si vamos a un grado más de ingenuidad, el texto nos podría hacer pensar en que el yo-actor, el yo-narrador, y el autor son el mismo. Esto gracias a que no diferenciamos las parejas enunciativas de cada plano que adhiere en su efecto metaléptico al yo del autor, propiciando la [afortunada] ingenuidad interpretativa de creer que el yo del autor, es el mismo yo narrador, y yo actor.

Al respecto, Genette (2004) descartaría cualquier posibilidad de fusión creada por estos embragadores al decir:

Cualquier diarista puede experimentar esa diferencia, al menos sabiendo que su vida "activa" se interrumpe en el momento en que comienza su sesión cotidiana de reseña y/o examen de conciencia. El único modo en que ambas pueden llegar a confundirse por completo es el propiciado por el "monologo interior" *in actu*, del tipo *Se está cortando los laureles*, en que el personaje a un tiempo actúa y describe su acción; pero se sabe bien que ese tipo de discurso, eminentemente ficcional, no se corresponde con ninguna conducta real, ni siquiera posible -con excepción, acaso, de ese monologo interior minimalista, por cuanto esta depurado de cualquier acción física, e inclusive de cualquier (otro) contenido de pensamiento, de enunciado (*Ego cogito*). Excepción o no, eso es algo que no me atrevo a dilucidar; **con todo, me parece que *cogito* significa menos 'pienso' que 'digo que pienso'; y aquel que dice acaso no sea exactamente aquel que piensa.** (2004, p. 124) [Negrilla añadida por mí]

Cuando se lee "Borges y yo" un lector es proclive a ignorar la existencia de las tres gradaciones gracias a que el pronombre "Yo" ambiguo intenta fusionar los tres planos de la enunciación (autorial, narratorial, y actorial), ya que su apuesta nominal parece referir a un mismo ente juntándolos: escritor, narrador, y actores.

Queda claro hasta ahora cómo se funden los tres yo: el autorial, el narratorial, y actorial. Sin embargo, ¿cuál es el procedimiento por el que un lector puede holomogar el personaje "Borges" a los yo mencionados? Esto se da gracias a que este actor resulta ser - parcialmente- un homónimo del autor, lo cual le da la supuesta legitimidad al lector de creer que son el mismo juntando autor y personaje "Borges" en uno solo. Después, esto se solidifica en el relato cuando se funden los diferentes yos, homologando en uno solo cuatro entes diferentes.

4.5 Metalepsis

Definido el procedimiento por el cual la narración hace proclive un efecto metaléptico en el lector, es momento de hablar del hecho metaléptico del relato. Para ello, es necesario retomar la séptima lexia: “No sé cuál de los dos escribe esta página”. Esta pequeña porción de significado es la que nos permitirá hablar no de un efecto metaléptico, sino de dos metalepsis propiamente dichas; para ser más exactos: de una metalepsis de autor, y de una antimealepsis.

4.5.1 Metalepsis de autor en “Borges y yo”

En la séptima lexía uno puede ver cómo el narrador cierra el relato dejando una ambigüedad que permite varias interpretaciones, ya que con esa pregunta deja en duda la instancia autorial del texto. Sin embargo, en este primer momento, pasaré a dar la primera de ellas: esta es una metalepsis de autor.

Dijimos en la primera parte que la metalepsis de autor resulta cuando éste utiliza su narrador para pintarse como el creador de aquello que solo cuenta, ya sea fundiéndose (aparentemente) con su narrador para crear el efecto de que ha roto la barrera que lo separa de la diégesis y así mostrarse como aquel que ha creado el mundo que relata, o haciéndonos creer que ha dejado de habitar su plano presupuesto para vivir en el narratorial, y cuando no, el actorial. La séptima lexía, con su particularidad, permite esta interpretación, puesto que este tipo de trasgresión del umbral de representación se deja entrever. Pasemos a demostrar.

En “Borges y yo” la metalepsis de autor se da gracias a un procedimiento complejo que trataré de revelar. Sabemos que el escritor es Jorge Luis Borges y que este se encuentra dentro del plano presupuesto de la enunciación. Que éste al escribir el relato creó o desembragó un ente que lo relatara, al cual conocemos como narrador (el cual pertenece al plano narratorial); y que dentro de su relato hay dos actores: un “yo” anónimo que se contrasta con un “Borges” también referenciado como “el otro” (los cuales se instauran en el plano acto-

rial); por lo cual, no son el mismo. Sin embargo, en la séptima lexía se encuentra una pregunta que permite hablar de una trasgresión de umbral de representación, una metalepsis de autor que genera el efecto de fundirlos en uno mismo.

Cuando el narrador dice: “No sé cuál de los dos escribe esta página”, nos encontramos con una metalepsis de autor, ya que el narrador intenta actorializar al escritor en uno de los dos actores: “Borges” y “Yo”, esto por medio de la atribución de la escritura del relato a uno de sus personajes. Así pues, el texto promueve el efecto de que uno de sus personajes es el autor del texto que el tú narratorial está “leyendo”. Este procedimiento se puede interpretar como un afán del escritor por trasgredir la frontera que lo separa de su texto y pasar a habitar en él, usando su narrador para pintarse como el creador y actor del mundo narrado, apoyado en el efecto metaléptico expuesto anteriormente.

Entonces, para redundar, la metalepsis de autor se da porque la frase semánticamente funde a los personajes con el autor, permitiéndonos concluir que el autor se actorializó y trasgredió la frontera que lo separa del universo diegético que compone. Además, se pinta como el creador de aquello que solo escribe, gracias a que el narrador le atribuye a sus actores de la historia la competencia suya: contar.

Ahora, pasaremos a exponer por qué hay una antimetalepsis.

4.5.2 Antimetalepsis en “Borges y yo”

Hemos concluido que la metalepsis de autor se da porque el narrador actorializa al autor en la diégesis reivindicando su posición de escritor, este siendo un mecanismo narrativo creado por el autor buscando tal efecto. Sin embargo, basados en lo anterior, podemos decir que también hay una antimetalepsis dentro de la narración del relato.

La antimetalepsis opera si omitimos, negamos, o ponemos en duda, quién es el autor empírico del relato, acción que podría ser el otro objetivo que puede plantear la lexía en cuestión. De ser así, estaríamos dudando que Jorge Luis Borges es el autor de “Borges y yo”. Si

hacemos esto, estaríamos abriendo la posibilidad interpretativa y ficcional de creer que uno de los personajes, “Borges” o “yo”, es el escritor de su propia historia. De ser así, hablamos de una antimetalepsis, ya que se establece una trasgresión del umbral de representación en el sentido contrario, desde el campo intradiegético al extratextual. Esto con qué fin: con el objeto de hacer desvanecer la figura rígida del autor por medio de la trasgresión de la ficción hacia la realidad, finalidad que opera por contraste con la metalepsis de autor.

Este fenómeno narrativo y ficcional se da sustentado en el uso ambiguo del pronombre yo (es compartido por el narrador y un actor), ya que al tomar la decisión interpretativa de negar la autoría de Jorge Luis Borges (escritor, el del plano presupuesto), podríamos decir que el narrador es creador de un “Borges” que es actor y autor del texto en el que habita. Al ser considerado como el autor del cuento, suplantando al del mundo empírico, se estaría operando la antimetalepsis, ya que es una trasgresión del umbral de representación desde la diégesis hacia el plano presupuesto; de tal manera que aquello que se da por presupuesto (el escritor de un texto) se pone en entredicho por la ficción

5. EFECTO METALÉPTICO, METALEPSIS DE AUTOR, ANTIMETALEPSIS Y METALEPSIS INTERTEXTUAL EN “EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN”

“El problema no es como la realidad está en la ficción, que es lo que siempre se busca, cómo la novela representa la época, sino ve cómo está la ficción en la realidad”.

“Borges, por Piglia”- Piglia

5.1 Introducción

“Examen de la obra de Herbert Quain” (1984) fue publicado en *Ficciones*, en el primer volumen titulado “El jardín de senderos que se bifurcan”. Para su análisis, establecemos en primer lugar un estudio del plano del relato, de cómo está escrito el texto. Nuestra hipótesis interpretativa es que este cuento está construido de tal manera que finge ser una reseña crítica, suscribiéndose -aparentemente- en el género ensayístico, tomando elementos del género epidíctico definido por Aristóteles en *Retórica*, pero sin dejar de ser un texto que pertenece al género cuento. Después, en segundo lugar, ya ubicados en el plano de la historia, analizaremos los puntos donde operan los fenómenos narrativos que nos ocupan en el presente trabajo, que paso a enumerar:

1. Efecto metaléptico: este fenómeno, como hemos descrito anteriormente, consiste en la decisión interpretativa del lector en suponer que el narrador del relato es el autor empírico del mismo. Esto dado que el cuento y su construcción inducen al lector, por diversos mecanismos, a que llegue a esta lectura bellamente ingenua. En este apartado veremos cómo en “Examen de la obra de Herbert Quain” este fenómeno se propicia por la ambigüedad del pronombre yo desde el cual el narrador relata, su anonimato, y el paratexto.

2. Metalepsis de autor: explicado lo anterior, pasaremos a mostrar cómo apoyado en los mismos elementos que propician el efecto metaléptico (tipo de narrador y el paratexto) más el significado de la parte final del cuento, se puede concluir que el autor intenta trasgredir la frontera del mundo empírico para pasar habitar en el diegético, dando cabida a una metalepsis de autor, puesto que como se ha demostrado, se puede interpretar como un intento del autor por pasar a habitar en el espacio de la obra que ha escrito mostrándose como el todo creador del texto que estamos leyendo.
3. Antimetalepsis: Después, tomando ese mismo fragmento final del cuento, analizaremos cómo éste además de activar narrativamente una metalepsis de autor, también puede activar una antimetalepsis, donde el narrador pretende usurpar la posición del autor empírico insinuando que él es quien escribió el texto que tenemos en la mano y quebrantando la institucionalidad del que aparece en el paratexto, Jorge Luis Borges. De esta manera se establece una lucha, o tensión, paradoja, donde dos seres semióticos (el autor y el narrador) se atribuyen la autoría del libro.
4. Metalepsis horizontal (o intertextual): para finalizar, analizaremos la metalepsis horizontal, o intertextual, donde veremos como la estructura del cuento es trasgredida por las enciclopedias y mundos (concepto planteado por Eco, 1996) ya que la estructura del cuento amalgama mundos enciclopédicos incompatibles de la historia y la literatura; puesto que dentro de él aparecen algunos personajes de la historia y de la literatura equiparados a Herbert Quain. Por otra parte, veremos también cómo el cuento también trasgrede su frontera suscribiendo en las ya mencionadas enciclopedias de la historia y de la literatura un personaje ficcional.

Para dar paso al estudio de estos fenómenos narrativos, será indispensable un resumen donde haremos hincapié en los elementos esenciales para nuestro análisis.

5.2 La historia de “Examen de la obra de Herbert Quain”

El cuento está escrito según cuatro grandes obras de Herbert Quain, cuyo narrador reseña y comenta. En ese orden de ideas, el plano de la historia que iremos analizando corresponde a una reseña de las reseñas hechas por el narrador de las obras atribuidas a Herbert Quain. Por lo mismo iremos analizándolas a la luz de los elementos que convierten a este relato un cuento que finge ser un texto epidíctico.

5.2.1 El género ensayo como modo del relato.

Es preciso tener en cuenta un aspecto esencial dentro de las hipótesis interpretativas con las que realizamos nuestro estudio: el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain” ha sido escrito imitando el género ensayo. En términos clásicos, se trata del fingimiento de un texto epidíctico⁶, el cual tenía como objetivo encomiar (elogiar) o vituperar (censurar) a alguien por sus virtudes o vicios; éste siendo un tipo de texto demostrativo. Para dar una definición más completa con respecto a este género cito a María del Carmen Ruíz de la Cierva,

⁶ Dice Aristóteles en *Retórica* que “Tres son en número las especies de la retórica, dado que otras tantas son las clases de oyentes de discursos que existen. Porque el discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquel a quien habla; pero el fin se refiere a este último, quiero decir, al oyente. Ahora bien, el oyente es, por fuerza, o un espectador o uno que juzga; y en este último caso, o uno que juzga por cosas pasadas o sobre cosas futuras. Hay, en efecto, quien juzga sobre lo futuro, como, por ejemplo, un miembro de una asamblea, y quien juzga sobre sucesos pasados, como hace el juez; el espectador, por su parte, juzga sobre la capacidad del orador. De modo que es preciso que existan tres géneros de discursos retóricos: **el deliberativo, el judicial, y el epidíctico**”. (Aristóteles; 1933; p.193) [Negrilla añadida por mí]

quien dice en su artículo *Los géneros retóricos: desde sus orígenes hasta la actualidad*

(2008) que:

El género demostrativo o epidíctico (*genus demonstrativum*) es el que se usa para elogiar o denigrar algo o a alguien. Consiste en alabar o vituperar a una persona, pero también admite contemplar actuaciones de los hombres o hechos concretos dignos de alabanza o de rechazo. Normalmente se tratan asuntos pasados, aunque igualmente se puede referir a sucesos del presente, y se dirige a un público que no tiene capacidad para influir en los acontecimientos ni debe tomar ningún tipo de decisión sobre ellos. El auditorio estará o no de acuerdo con la alabanza o vituperio que realiza el orador y con la forma de hacerlo. Se valora lo bello o lo feo, lo digno de admiración o lo despreciable y vergonzoso de una persona o de unos hechos, tanto en el aspecto interno de las cosas referidas al alma, al cuerpo o a aspectos externos de cualquier clase (Beuchot, 1998: 75). “Este tipo de discursos es el que tiene menos marcado el carácter dialéctico, pues solamente habla un orador y no existe réplica discursiva de la parte que defiende lo contrario; sin embargo, el orador en estos discursos actúa implícitamente de modo dialéctico al tener en cuenta al construirlos cuáles pueden ser los puntos objetables de su planteamiento” (Albaladejo, 1991: 55). Aristóteles considera que la dialéctica se ejercita en todos los géneros en mayor o menor medida. Dice al principio de su libro: “La retórica es análoga a la dialéctica. Ambas se ocupan de objetos cuyo conocimiento es, en cierto modo, propio de todos los hombres, y no de una ciencia específica” (Retórica, I, 1, 1354a). Es también el género en donde el orador puede embellecer más el discurso, sobre todo si es de tipo laudatorio, y poner de manifiesto sus aptitudes como orador “tratando de convencer al público de las cualidades o de los defectos de la persona o de la cosa que constituyen el objeto de su discurso” (Spang, 1984: 61). El oyente no es más que un espectador “que goza pasivamente con el resul-

tado del interés estético de oyente en el asunto (res) y la formulación literaria (verba) del discurso” (Lausberg, 1966-68: I, 106). Al tratar hechos ya sucedidos y acabados, pasados o presentes, se valora exclusivamente el talento del orador con independencia de que se comparta o no lo que comunica en su discurso. Y, en ocasiones, puede resultar ambiguo si la alabanza o reprobación está vinculada en alguna medida a acontecimientos sociales, políticos o judiciales. (2008)

En el caso de “Examen de la obra de Herbert Quain” debemos decir que es un texto epidíctico precisamente porque, cómo veremos, es un texto donde el narrador se encargará de hacerle un homenaje a Quain y a su obra. Eso sí, jugando entre el encomio y el vituperio. Este texto, de alguna u otra forma quiere demostrar o exaltar la entrega y pasión que tenía Herbert hacia el arte de la escritura, sin dejar de lado sus fracasos, los cuales siempre nublaron su quehacer literario.

En ese registro demostrativo, el texto además de elogiar y censurar la obra de Herbert, estructurará su discurso a través de las referencias a revistas, citas literarias, cartas, reseñas de sus novelas, y equiparando su pensamiento y obra a otros famosos escritores de la historia. Desde este registro es que nuestra hipótesis interpretativa apunta a que el cuento está en el registro del género epidíctico: por un lado, el narrador elogia la pasión de Quain, y por otro, censura la razón de sus fracasos; además, se esfuerza por demostrar o justificar su postura crítica con respecto a la obra del fallecido escritor.

Sin embargo, en la introducción de este capítulo dijimos que “Examen de la obra de Herbert Quain” finge pertenecer a este género. ¿Por qué?

Para responder a este requerimiento debo citar desde qué postura definimos la acción de fingir. Dice Alfonso Martín Jiménez en *Literatura y ficción. Ruptura de la lógica ficcional* (2015) apoyándose en varias lecturas sobre la concepción de Platón sobre la imitación:

[...]en el libro X de la misma obra [La república], Platón otorga un sentido diferente y más amplio al concepto de imitación, ya que no se refiere exclusivamente al habla de los personajes, sino al intento de representar la realidad valiéndose de cualquier tipo de expresión artística. Platón lamenta que el artista no imite las cosas tal y como son en la realidad, sino que esté condenado a imitar simplemente su apariencia:

-Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal y cómo es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

-De la apariencia.

-En tal caso el arte mimético esta sin duda lejos de la verdad, según parece... (Platón, 1988: 598b).

Por lo tanto, el arte mimético se aleja de la verdad y de la sabiduría:

...la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero. [...] El arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior (Platón, 1988: 603a). (Martín, 2015, p. 17)

La cita de Martín nos resulta útil en tanto que nos aclara la concepción de Platón con respecto a la imitación, ya que, desde un principio en su obra (Libro III), Platón, define el arte mimético focalizándose en cómo un orador imita otro ente, centrándose en su performance enunciativa; es decir, el concepto de imitar solo se refería a la acción de que el orador hablara como otra persona o como un personaje. Sin embargo, en el libro X esto cambia, ya que el concepto de imitación cobra un valor en el plano del contenido y referencia del enunciado, en tanto que éste también imita la apariencia de la realidad, siendo este el concepto que nos permitirá demostrar cómo la enunciación y el contenido de “Examen de la obra de Herbert Quain” responden a un cuento que imita un texto de carácter epidíctico. ¿Por qué?

- a) Primero, porque su narrador opta por una forma de narración que imita la de un enunciador demostrativo, epidíctico, que quiere convencer a su enunciatario de su postura: en el caso de “Examen de la obra de Herbert Quain”, convencer las razones de los logros y fracasos del autor y su obra.
- b) Segundo, porque el contenido o referente del relato apoyado en el aspecto enunciativo que acabos de referenciar, no es más que una invención que trata de hacerse real por medio de la imitación.

Por lo demás, Martín nos redondea esta idea diciendo:

[...] mientras que en el libro III de *La Republica* relaciona el concepto de imitación con el modo de enunciación que se produce cuando hablan los personajes, en el libro X usa el termino *imitación* para referirse a la representación de la realidad (o, más exactamente, a la apariencia de la realidad). Por lo tanto, platón define la imitación en el libro III siguiendo un criterio enunciativo, mientras que en el libro X se guía por un criterio temático-referencial. (Martín, 2015, p.17)

Entonces, desde esta perspectiva diremos de nuevo nuestra hipótesis: “Examen de la obra de Herbert Quain” es un cuento que imita un texto epidíctico, ya que la estructura y su enunciado responde a la de un texto demostrativo (trae consigo citas, referencias filosóficas, periodísticas, históricas, literarias); el narrador se encarga de que su discurso y el contenido se disfraza de reseña crítica. En ese orden de ideas, si bien demuestra y justifica el por qué de sus aseveraciones, este discurso aparentemente responsable e intelectual deja de pertenecer al género epidíctico porque su contenido (el personaje principal y su obra) no son veraces, sino de ficción, pasando así de lo ensayístico a lo ficcional.

Desde esta perspectiva, el narrador al disfrazar su enunciado con una aparente seriedad intelectual disfraza el contenido ficcional de su cuento con la forma de una reseña. En este caso tenemos un narrador que imita la voz de un crítico, y un enunciado que imita el re-

gistro epidíctico. Así, el concepto de imitación de Platón va desde el acto enunciativo que deducimos a partir del relato del cuento hasta cómo este lleva a que el texto ficcional imite el registro del demostrativo. Por lo mismo, la definición global de imitación de Platón se combina en este cuento, ya que la imitación de narrador influye en el relato de este. Es decir, el disfraz enunciativo del narrador disfraza a su vez al cuento en un texto epidíctico, esto siendo un efecto inevitable.

Desde este punto de vista, “Examen de la obra de Herbert Quain” no obedece a las formas clásicas de la narración literaria.

5.2.2 Resumen del plano de la historia

La historia comienza con el informe del narrador (anónimo) contando que Herbert Quain ha muerto en Roscommon. En su tono formal, casi periodístico, arguye que ese hecho es cierto en tanto lo ha comprobado leyendo el Suplemento Literario del *Times* donde se le depara solamente “media columna de piedad necrológica; en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio” (Borges, 1984, p. 461). Seguido, refuerza la credibilidad comentando como en el número pertinente del *Spectator*, con un tono más cordial y lacónico, se “equipara el primer libro de Quain -*The god of the labyrinth*- a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein...” (1984, p.461). Este aspecto le permite al narrador comenzar a evaluar la obra del difunto escritor diciendo, con respecto a las comparaciones establecidas en el *Spectator*, que “nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto” (1984, p.461). El narrador disimula sus evaluaciones, como si no fuera él quien evalúa los calificativos de las fuentes periodísticas (el *Times* y el *Spectator*) que compararan el libro del Herbert con los de Agatha Christie y Gertrude Stein.

El narrador parece estar convencido de que ya ha ganado la credulidad de su narratario al citar de manera indirecta dos fuentes “periodísticas”⁷ y pasa a referir elementos íntimos del escritor; cuenta sobre Quain que:

Éste, por lo demás, no se creyó nunca genial; ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria, en las que el hombre que ya ha fatigado las prensas juega invariablemente a ser Monsieur Teste o el doctor Samuel Johnson... Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión. *Soy como las odas de Cowley*, me escribió desde Longford el seis de marzo de 1939. *No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte*. No había, para él, disciplina inferior a la historia. (1984, p. 461)

El narrador hace saber que Quain era humilde (“nunca se creyó genial”); ni siquiera en esos momentos en que se muestra como un gran crítico literario (ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria, en las que el hombre que ya ha fatigado las prensas juega invariablemente a ser Monsieur Teste o el doctor Samuel Johnson...); por el contrario, su obra la percibía admirables por lo racional (el carácter “experimental”), pero no por “las virtudes de la pasión”. Las evaluaciones que empiezan a mostrarse son: la exaltación de la

⁷ Umberto Eco dice en *Seis paseos por bosques narrativos* (1996) que esta estrategia narrativa, donde se suscribe un hecho ficticio en la realidad, logra su efecto porque “en cualquier aseveración que contenga nombres propios o descripciones definidas, se supone que el destinatario adopta como indiscutible la existencia de sujetos de los que se predica algo” (p.111). En este caso, el uso de nombres propios de revistas o periódicos, de la equiparación de Quain a escritores que se reconocen históricamente (como Agatha Christie), incluso personajes de la literatura como Monsieur Teste, tiene el objetivo de crear un efecto de realidad y verdad que se terminará de construir con la descripción detallada de su personalidad y sus libros. Este elemento es fundamental a la hora de construir un discurso que corresponda con el género demostrativo que terminará desembocando en el epidíctico.

historia por encima de la genialidad individual y la razón sobre la pasión. En el aspecto evaluativo, el narrador ha comparado sutilmente a Quain con Monsieur Teste y con Samuel Jhonson. El primero es un personaje ficcional de Paul Valery reconocido por la capacidad racional y autocomprensión; y el segundo es un poeta y crítico inglés que según Barret H. Clark (1947) en reseña como

...representativo del siglo XVIII, y con todo y su ortodoxia, tan lejana como sus opiniones sobre el drama, son interesantes. No era tan exclusivo o rígido. Mientras continuamente insistía en la necesidad de una moral en las obras de arte, y juzgaba la poesía por el sentido antes que por la musicalidad, no era intolerante con los autores que violaban las reglas aceptadas. En su Prefacio a Shakespeare (1768), menciona la mezcla poética de lo trágico y lo cómico en una sola pieza, diciendo que “Esta es una práctica contraria a las reglas de la crítica que no está lista para ser permitida”. (Clark, 1947)

La cita anterior nos permite apreciar la comparación entre Quain y Jhonson, el gran crítico que vio en Shakespeare a un experimentalista, y cuya audacia para encontrar el arte por fuera de sus propias reglas se parece a la que tiene Quain con su propia obra y que el narrador le atribuye también. Esto último, nos lleva a pensar que de alguna manera el narrador, esbozando el perfil de Herbert Quain, se esboza a sí mismo; ya que equiparando a Herbert Quain con Samuel Jhonson, nos termina diciendo que él, narrador de esta historia, quien reconoce a Quain como un vanguardista; tiene la misma agudeza de Jhonson cuando analiza la obra de Quain, reconociendo el carácter experimentalista cuya crítica contemporánea no está preparada para asimilar; de tal manera que implícitamente se auto reconoce como un crítico audaz.

Continuando con los aspectos resaltados por el narrador, nos dice que Quain no quería aparentar maestría en el arte de la escritura, además cita un mensaje que le envió manifes-

tándole su frustración: no ser parte del arte, sino de su historia; no ser reconocido en la rama en la que se desenvuelve, sino en la que la comenta convirtiéndola en algo nimio, episódico; que su obra no trascenderá por sí misma sino por lo que se dirá sobre él. Este aspecto, por lo demás, donde el narrador sobresalta la modestia de Quain, hace parte de los elementos que van haciendo de la reseña demostrativa un texto de género epidíctico; puesto que esta modestia, producto de su lucidez, es resaltada como una virtud de aquel hombre que reconoce la naturaleza experimental y arriesgada de su obra, sin enajenarse con lo particular o novedoso que pudiesen tener éstas. En este momento de la narración el texto se dirige hacia un elogio piadoso, valiéndose sobre todo de la legitimidad de una aparente cercanía con el escritor demostrada con una cita de un fragmento de carta -quizás- referenciando la fecha y lugar desde el cual fue enviada.

Por otra parte, “esa modestia no agota su pensamiento”, y el narrador se encargará de dar otra idea: la postura estética del qué hacer literario de Quain, la más importante, pues en contraste a ésta examinará la obra del escritor y demostrará como su talento faltaba a su ideal, de esta manera, codificando el texto epidíctico con elogios piadosos y censuras críticas a los fracasos de Quain. Pasemos a leer:

He repetido una modestia de Herbert Quain; naturalmente, esa modestia no agota su pensamiento. Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo dieciséis (recordemos el *Viaje del Parnaso*, recordemos el destino de Shakespeare) no compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain, tampoco. **Le parecía que la buena literatura es harto común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre. También le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil.** Deploraba con sonriente sinceridad "la servil y obstinada conservación" de libros pretéritos... **Ignoro si su vaga teoría es justifica-**

ble; sé que sus libros anhelan demasiado el asombro. (1984, p.461) [Negrilla añadida por mí]

Así pues, según el narrador, Herbert Quain, además de tener una postura consciente y modesta de su qué hacer literario, tenía un ideal estético de la literatura donde:

1. La literatura es común y se puede alcanzar incluso en la práctica cotidiana de un dialogo callejero.
2. Todo hecho estético tiene un elemento de asombro. No puede carecer de pasión.

Los aspectos que hemos destacado vuelven a aparecer pero en forma antitética en el primer libro reseñado y comentado por el narrador, *The god of labyrinth*, quien al haber perdido el libro, lo cita de memoria; sin embargo, nos cuenta la trama:

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.
(1984, p.462)

De la reseña dada nos interesa retener

1. Es una novela policiaca. Desde el inicio se presenta un asesinato que en el transcurso de la historia mostrará cómo se trata de resolver quién es el asesino, el cual es descubierto -aparentemente- al final de ésta.
2. La novela tiene un carácter experimental: el lector de esta novela es más perspicaz que el detective para dar con el verdadero asesino. El aspecto experimental es tratar de convertir a su lector en parte de la historia, pues sería quien diera con la verdad oculta

de la historia. Este aspecto experimental, racional, es una de las propiedades que le atribuye a Herbert Quain.

Después de comentar *The god of labyrinth* pasará a reseñar la segunda novela de Quain titulada *April March*, de la cual solo se publicó la última y tercer parte. Esta obra, que es calificada por el narrador como “heterodoxa”, es decir: “Que, en sus gustos o creaciones artísticas, admite elementos dispares o propios de tendencias y corrientes distintas” (Gran diccionario de la lengua española), sobresale por la forma en que se presentan los acontecimientos denotando un juego:

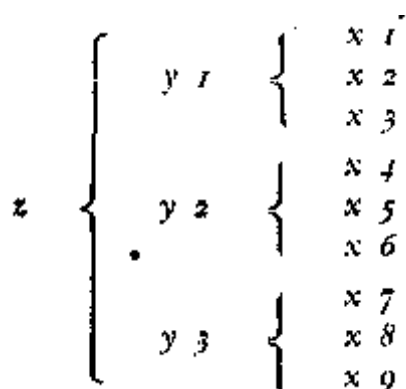
Yo reivindico para esa obra, le oí decir, los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio. Hasta el nombre es un débil calembour: no significa Marcha de abril sino literalmente Abril marzo. (1984; p. 462)

Se trata del juego racional, la propiedad esencial atribuida a Quain; además de cierta carencia de pasión denotada en “el tedio”. Se preguntará el lector en qué consiste el juego planteado en la novela de Quain. Bien, paso a citar la descripción que da el narrador:

Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de **Bradley**, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality*, 1897, página 215). **Los mundos que propone April March no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije.** Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas,

naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura. (1984, pp. 462-463) [Negrilla añadida por mí]

Dicho lo anterior, se nos provee el siguiente esquema para que se pueda entender a cabalidad la estructura y juego de la narración de *April march*, donde “z” es el capítulo que comparten cada una de las 9 novelas. Cada “y” es un planteamiento diferente de los hechos que antecedieron lo narrado en “z”, y en ese sentido, las “x” corresponden cada una a un hecho que antecedió al narrado en “y”, y entre ellas son diferentes; lo cual nos da un total de 9 historias posibles.



Este juego ficcional planteado en el libro *April March* de Herbert Quain entra en la misma lógica paradigmática del libro *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên, otro autor ficticio creado por Borges en el cuento de *Ficciones* llamado de la misma manera. Aquí el narrador del cuento relata el juego ficcional de esta novela cuyos lectores notarán su similitud con el de Quain.

Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; [...] La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las

otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente-- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. Si se resigna usted a mi pronunciación incurable, leeremos unas páginas. (Borges, p.478)

La relación paradigmática entre el libro de Quain y Ts'ui Pên se da precisamente por el juego de las posibilidades infinitas que se ramifican cada una como una historia. De esta manera cada novela pretendía experimentar con el concepto del infinito. Juego que Jorge Luis Borges admite como suyo en el relato de “Borges y yo”.

Resulta evidente la relación entre la novela de Quain (perteneciente al cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”) y la de Ts'ui Pên (del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”). El juego con las infinitas posibilidades paralelas nos sirve para plantear que esta insistencia temática, por parte de **los personajes autores** de estos cuentos, se da gracias a que estos son el alter ego de Jorge Luis Borges. Solo que en el caso de Quain se hace más evidente ya que como vemos y más adelante profundizaremos, el autor tratará de difuminar la frontera entre su mundo real y la de la ficción que crea, ya sea por índices temáticos (como en este caso dos cuentos del mismo libro con la misma apuesta estética), o mediante la metalepsis de autor.

Así, pues, los personajes autores de Jorge Luis Borges emergen como producto de un autorreconocimiento (así como Julien Sorel para Stendhal), de tal manera que estas creacio-

nes terminan contaminadas indiscriminadamente por las fijaciones, dramas, intereses, juegos, del escritor, y que se nos presentan como la representación de éste. Por lo cual, reconociendo la insistencia de este tema, uno como lector alcanza a percibir la relación que se instaura entre los personajes autores y su creador, esto con la intención del autor de pasar a vivir en la ficción traspasando el umbral que está entre su mundo y la diégesis que crea. En este sentido, diríamos que Quain es el alter ego de Jorge Luis Borges, personaje que personifica el carácter racional y que sirve para manifestar las opiniones estéticas proclives a la heterodoxia de su creador.

Alguien ha percibido en sus páginas un eco de las doctrinas de Dunne; el prólogo de Quain prefiere evocar aquel inverso mundo de **Bradley**, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe (*Appearance and Reality*, 1897, página 215). **Los mundos que propone April March no son regresivos; lo es la manera de historiarlos. Regresiva y ramificada, como ya dije.** Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas' tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura. (1984, pp.462-463) [Negrilla añadida por mí]

De la cita anterior, que es el comentario a la novela *April March*, que el narrador cita de memoria (lo que, evidentemente, pone en duda la existencia de tal novela) nos interesa destacar los aspectos relacionados con la verosimilización:

1. Hay un “alguien” que se supone ha leído la novela. Ese alguien se convierte en el garante de la existencia de la obra y, por ende, de su autor.
2. Luego se dice que se pueden divisar doctrinas John William Dunne en la obra de Quain, ya que el primero entabla una relación entre los sueños y el tiempo, demostrando cómo estos escapan a la percepción lineal de éste; ya que, durante el sueño, el tiempo no era percibido de la misma manera al poderse experimentar indiferentemente sucesos del pasado, el presente y el futuro, sin la secuencialidad que le impone la conciencia humana. Esto se asocia con la obra de Quain por el carácter regresivo de su narración.
3. Luego es homologado a Bradley. Es posible que haga referencia a Francis Herbert Bradley, quien fue un filósofo idealista británico del siglo XIX. De éste se resalta la paradoja de concebir a la consecuencia como la causa, juego que resulta más exacto con el del libro de Quain a comparación de Dunne; ya que en Dunne se asocia la capacidad de ver los hechos sin la secuencialidad del tiempo, sin posible orden; mientras que de Bradley se asocia la concepción paradójica de entender los fenómenos de manera regresiva, a la inversa; como sucede realmente en el libro de Quain.
4. Más adelante, encontramos otra homologación de Herbert Quain con Schopenhauer cuando el narrador dice: “De esa estructura cabe repetir lo que declaró Schopenhauer de las doce categorías kantianas: todo lo sacrifica a un furor simétrico” (1984, p. 463). Esto como cuota argumentativa con la cual se le censura a Quain su fracaso: sus obras son producto de la racionalidad que lo lleva a crear relatos estructuralmente simétri-

cos, pero cuyo contenido termina siendo sacrificado por ese furor racionalista que desproveen de drama sus obras.

De esta manera con diferentes autores, Agatha Christie, Gertrude Stein, Monsieur Teste, Samuel Jhonson, Dunne, Bradley, Schopenhauer; el narrador busca poner de relieve las características de la estilística de Herbert Quain: el valor simétrico, la racionalidad, búsqueda de lo absoluto, juegos con el tiempo. Todos estos son aspectos que están presentes en sus obras.

Después, el narrador solo nos dará ciertas valoraciones sobre cada una de las novelas que se configuran en el libro, a su vez nos comparte la predicción de Herbert Quain,: “Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas” (1984, p.463). Esta cita entra en franca contradicción con la modestia que antes le había construido el narrador a Herbert Quain, ya que, según éste, hasta los dioses lo imitarían prefiriendo los juegos de las historias infinitas ramificadas sin límite.

En cuanto al carácter epidíctico, el narrador ha hecho énfasis en diferentes propiedades antagónicas de Quain: en su estética, en lo que éste dijo de sus libros; lo encomia y lo vitupera; lo muestra contradictorio y racional; ambicioso y humilde; experimental, magistral y fracasado; todo lo cual terminó entorpeciendo la imaginación del escritor, haciendo de sus creaciones objetos carentes de pasión, aunque le atribuya a él la concepción de que un arte sin pasión es inexistente. En este punto se halla la ambivalencia del texto epidíctico que se ha terminado de conformar a lo largo de este relato. Se elogia la lucidez, el esfuerzo, la arquitectura, la premeditación de las tramas, las ideas con respecto a la creación literaria, las apuestas innovadoras que Quain impulsó con sus obras; sin embargo, se censura que tras tanta meticulosidad la ejecución de estas traicione los preceptos con los cuales fueron ideadas. En esa misma tónica, con elogios piadosos, y censuras críticas al fracaso, con sus respectivas demos-

traciones que codifican el género epidíctico con el cual se disfraza el cuento, el narrador pasa a evaluar el tercer libro del difunto: *The secret mirror*.

The secret mirror es un libro de ejecución más libre, según el narrador, Y consta de dos actos. El primero es el más extenso. En este primer acto, el narrador nos resume la historia, la cual se desarrolla en la casa de campo del general Thrale, cerca de Melton Mowbray. El centro de la trama es la hija mayor del general, Miss Ulrica⁸ Thrale, de la que se sabe que en algunos diálogos es altiva y de la que se dice en algunos periódicos que está comprometida con el duque Rutland. De manera escueta, el narrador también nos dice que al mismo tiempo en otros periódicos se desmiente esta información. La verdad no se sabe. El narrador también nos dice que en esa casa de campo hay un escritor dramático que la venera: Wilfred Quarles y que “Ella le ha deparado algún distraído beso” (1984, p. 464). Seguido, el narrador nos reseña de manera escueta otras características de este acto de la siguiente manera:

Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla. Hay un ruiseñor y una noche; hay

⁸ Es importante remarcar que la personaje Ulrica de la novela de Quain tiene cierta relación con la Ulrika del cuento de Borges. Dice Gustavo Tatis Guerra en su reportaje “Maria Kodama, metáfora encarnada de Jorge Luis Borges” (2019), que ésta es el alter ego de Kodama; mientras que su enamorado, el profesor Otalora, es el alter ego de Borges. Desde esta perspectiva, la Ulrica de la novela de Quain y el escritor Wilfred Quarles (del primer acto), además de ser los alter ego de los personajes del segundo acto, son el alter ego de Kodama y Borges también. Esto posibilita sostener que los personajes escritores de Borges encarnan no solamente sus fijaciones literarias, sino que también sus experiencias íntimas. En este caso, por medio del personaje de la novela de Quain, representa su idilio amoroso con Kodama, de tal manera que el contenido de esta obra está construido para que el autor mediante los índices referenciales pueda habitar, así sea de manera representativa (por medio de sus personajes) en la obra que crea. Esto respondiendo a un egotismo que parece evidente en sus cuentos y que aparece como la matriz creadora de sus ficciones. Por lo menos de las que nos ocupan en este trabajo.

un duelo secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos.) (1984, p. 464)

Después de esto, comienza a describirnos el segundo acto de *The secret mirror*.

Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo —con otros nombres.

El "autor dramático" Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del *Tañer* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable "casa de campo" es la pensión judeo-irlandesa en que vive, transfigurada y magnificada por él. . . La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra. Cuando *The Secret Mirror* se estrenó, la crítica pronunció los nombres de Freud y de Julián Green. La mención del primero me parece del todo injustificada. (1984, p.464)

[Negrilla añadida por mí]

En la estética de Quain, según el narrador, no importan los nombres de los personajes sino los actantes, el posicionamiento sintáctico; tampoco los lugares singulares, pues la misma acción, con ligeras variaciones, pueden ocurrir en diferentes lugares; de hecho, la acción, que es el equivalente a la trama, presenta actos paralelos, también con ligeras variaciones dentro de la obra de Quain. Encontramos de manera evidente en la estructura propuesta por Quain que la literatura está hecha de historias que se repiten en lo esencial, en la acción, haciéndose infinita por sus variaciones; precepto que encontramos en resaltada en *The secret mirror*, donde sus acciones pese a desarrollarse con otros actores y en otros espacios, siguen siendo las mismas en esencia con los mismos actantes.

Para finalizar, el narrador hará la reseña de *Statements*, libro que escribió Quain cuando cumplió los 40 años; el menos alabado y el más secreto y original. El narrador dos dice de éste lo siguiente:

Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo* (razonaba) *que no sea un escritor, en potencia o en acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado⁹. Del tercero,

The Rose of Yesterday, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*. (1984, p. 464) [Negrilla añadida por mí]

Con respecto a *Statements* no hay mucho que se pueda comentar. Solo se sabe que fue el último libro de Quain y cuyo propósito con los ocho relatos que lo componen fue instaurar una dinámica donde sus lectores, con su capacidad inventiva, pudieran simular ser escritores al terminar la trama de cada uno de los relatos propuestos, esto teniendo como fundamento la convicción de Quain donde cualquier persona con capacidad inventiva podía ser escritor, aunque imperfecto. Por otro lado, debemos decir que el narrador de “Examen de Herbert

⁹ En este párrafo cuando el narrador nos dice que “cada uno de ellos [los relatos] prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor”, nos describe el fenómeno y apuesta estética del último libro de Quain poniendo de relieve un fenómeno metaléptico: el lector que pasa de su rol decodificador para pasar a ser el codificador/creador de la trama prefigurada y frustrada por Quain. Este fenómeno me atrevo a compararlo con el caso del personaje lector de “La continuidad de los parques” de Julio Cortázar, ya que en este cuento una de las interpretaciones es que el lector de la novela se entrometió en la trama de tal manera que pasó a ser el personaje de la novela que leía. En este caso, el de *Statement*, la metalepsis de lector opera cuando éste pasa de ser un espectador del universo premeditado por Quain a ser su creador, al traspasar su frontera para comenzar a poner y quitar cosas de la diégesis propuesta por Quain, al mejor estilo de los fan-fiction.

Quain” logra establecer su objetivo: mostrar la incongruencia entre el pensamiento estético de la literatura de Quain y sus creaciones, dándonos los comentarios y reseñas pertinentes para demostrarlo respectivamente, jugando con un tono periodístico, ensayístico y crítico, tratando de salvaguardar la obra del difunto, aunque no fuera bien lograda; dando cabida al registro de lo epidíctico, elogiando piadosamente el carácter de Quain y su entrega a la literatura, pero censurando con la misma piedad sus fracasos.

Cabe aclarar que pese al registro epidíctico del cual se reviste la narración de este relato, todo este armazón demostrativo para elogiar y censurar piadosamente a Herbert y su obra no es más que un disfraz; ya que como se hace evidente, todas las estrategias argumentativas y demostrativas solo logran ocultar el carácter ficticio del personaje y sus supuestas obras. Este disfraz, que como dijimos en el preámbulo, se da por el acto de imitar un registro epidíctico por parte del narrador que disfraza a su vez el contenido con una aparente realidad, que con un análisis y una consulta queda desenmascarado al sobresalir el carácter ficticio de éste, pero cuya estrategia activará la metalepsis horizontal o intertextual que trataremos al final de este capítulo. Por lo demás, con respecto a la oración con la que cierra el narrador el relato, tendremos que detenernos y analizar los alcances narrativos y ficcionales, ya que a partir de ésta podremos demostrar cómo pervive la metalepsis de autor, el efecto metaléptico y la antimetalepsis en este relato.

Dicho lo anterior, podemos concluir que el discurso del relato contiene características del género epidíctico, ya que como vimos, en éste se elogia y vitupera la obra y su escritor, Herbet Quain. Esto se da porque su obra es excesivamente racional, lo cual determinó que el drama de sus novelas terminara siendo sacrificado por la obsesión simétrica de las narraciones, según lo demuestra el narrador del relato. Por otro lado, debemos decir que el registro epidíctico de la narración no impide decir que esta obra es un cuento, puesto que todo su con-

tenido es ficcional, producto de una imaginación, incluso la existencia del autor (Quain) del que se habla en todo el texto.

También hemos visto cómo se relaciona Herbert Quain con el autor del cuento Jorge Luis Borges. Primero, las características y fijaciones estéticas de algunas obras de Quain coinciden con otras que aparecen en obras del escritor argentino. Por ejemplo: la relación estética entre la novela de Quain *April March* con *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges, cuyas obras manifiestan el mismo precepto estético de jugar con los conceptos de tiempo e infinito, manía que también es admitida en *Borges y yo*. Esto desemboca necesariamente en la particularidad de que los personajes escritores tienen una relación intrínseca con Borges, donde estos son el alter ego del escritor argentino, es decir, el producto de un autorreconocimiento que pone a estos actores escritores a experimentar su experiencia creadora y sentimental; por lo cual, Quain, Ts'ui Pên, Wilfred Quarles, representan el espacio íntimo de su creador, Jorge Luis Borges. Tercero, cuando decimos que abarca también el ámbito sentimental lo hacemos con base a los índices que nos remiten a otras obras que terminan representando hechos íntimos sentimentales del autor, como es la relación entre la Ulrica de la novela de Quain y la Ulrica de Borges que terminan representando a su amor María Kodama.

5.3 Los planos narrativos de “Examen de la obra de Herbert Quain”

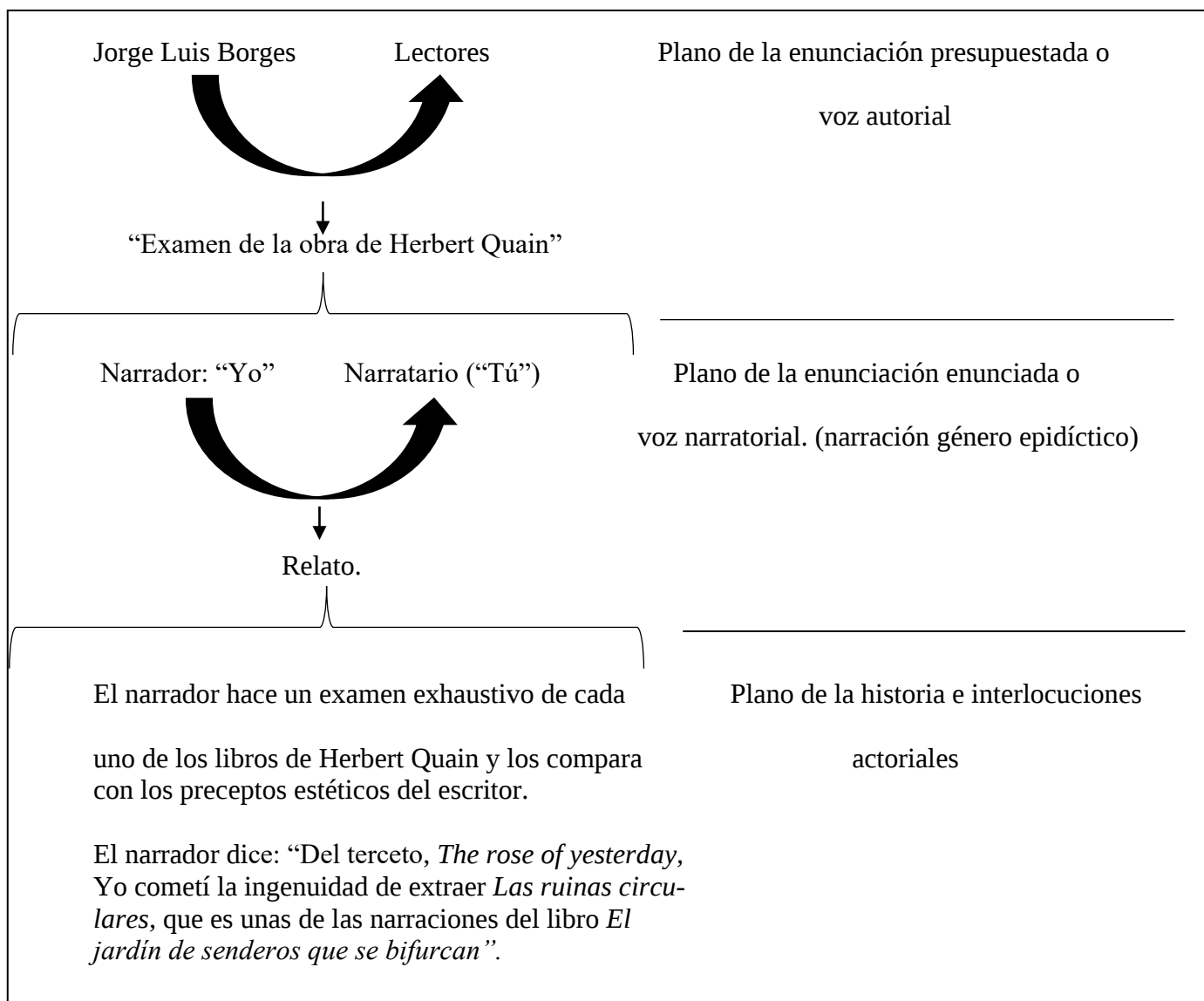
Para comenzar a dar la descripción por la cual funciona la metalepsis de autor, el efecto metaléptico, y la antimetalepsis en “Examen de la obra de Herbert Quain”, expondremos, en primer orden, la instancia narracional. Después, en segundo orden, pasaremos a definir los elementos que confluyen para generar tales efectos realizados por la metalepsis, de tal manera que podamos mostrar su funcionamiento.

5.3.1 Niveles de enunciación y tipo de narrador

En el plano de la enunciación presupuesta, encontramos que el autor empírico, Jorge Luis Borges, escribió un relato titulado “Examen de la obra de Herbert Quain” para unos destinatarios que son los lectores de éste. Así, el autor definió el tipo de narrador que más le conviniera; en ese orden de ideas, escogió un narrador en primera persona que no participa de la historia que está contando, solo es lector de la obra de su personaje Herbert Quain. Ese conjunto de propiedades escogido por Borges en la instancia del autor modelo es lo que conocemos, ya desembragado, como el narrador. En esa instancia es donde el narrador se dirige al narratario contándole sobre la muerte de un escritor llamado Herbert Quain, su obra, sus ideas y que, con base a un libro que Herbert escribió, el narrador compuso ingenuamente un relato llamado “Las ruinas circulares”. Por lo demás, el narratario es anónimo, atópico y dentro del desarrollo de la historia no desempeña ningún rol relevante aparte de ser a quién el narrador envía su relato.

En el plano de la historia e interlocuciones actoriales, además de los resúmenes de las obras que reseña el narrador, se encuentran citadas algunos fragmentos de cartas o de discursos que le oyó decir a Quain, que por lo demás son solamente apotegmas que le sirven al narrador para contrastar los fundamentos estéticos del escritor y su obra, y no relatan ninguna historia, por lo cual no abre más planos narrativos.

Así pues, los planos de enunciación de “Examen de la obra de Herbert Quain” se grafican en el esquema Y propuesto por Eduardo Serrano de la siguiente manera.



Por otro lado, el narrador de este relato es un narrador extradiegético, en tanto que es el que cuenta todo el relato sin que se le haya cedido la voz. Además, es anónimo y atópico, ya que no sabemos su nombre y tampoco el lugar desde el que narra. A su vez, su narración es ulterior, puesto que el momento de ésta es después de que sucedieran los hechos que relata. Cabe aclarar o puntualizar que este narrador es el único que presenta el relato, ya que, si bien cede la voz de manera esporádica citando algunas frases del difunto escritor, estas locuciones solo dan ideas y no desarrollan ninguna historia.

De la participación en la historia por parte del narrador, podemos decir que es un narrador homodiegético. El narrador se actorializa en la historia que nos relata cuando nos dice que Quain le envió una carta (“*Soy como las odas de Cowley, me escribió desde Longford el seis de marzo de 1939. No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte. No había, para él, disciplina inferior a la historia*”), o le oyó decir (“*Yo reivindico para esa obra, le oí decir, los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio. Hasta el nombre es un débil calembour: no significa *Marcha de abril* sino literalmente *Abril marzo**” (1984; p. 462). Además, cuando nos confiesa que con base al último libro del difunto tuvo la ingenuidad de escribir un relato (“Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*” (1984, p. 464)). Esos índices referenciales nos permiten concluir que hace parte de la historia que nos relata, pero que no es el protagonista, ya que el foco principal de su historia le da el protagonismo del relato a Quain y su obra, por lo cual, el narrador solo aparece como un testigo cuya versión de los hechos cobran legitimidad por la aparente cercanía que tuvo con el escritor. En ese orden de ideas, se codifica de manera más precisa en un narrador paradiegético.

5.3.2 Efecto metaléptico y metalepsis de autor en “Examen de la obra de Herbert Quain”

En este relato veremos cómo la homologación entre escritor y narrador, y el franqueamiento del umbral de representación se dan por tres factores:

1. El uso ambiguo del pronombre Yo-
2. Una frase dentro del relato que busca entrometer al autor empírico como el creador de todos los universos ficcionales que tenemos en el libro.
3. Un juego con el paratexto-(título, autor, prefacio) que reafirma la referencialidad con el autor empírico del libro, Jorge Luis Borges.

Ahora, pasaremos a ver cómo se articulan estos tres elementos para generar el efecto metaléptico y la metalepsis de autor.

El primer factor que propicia el efecto metaléptico es el uso ambiguo del pronombre yo con el cual el narrador relata. Esto puede inducir al lector a pensar que el narrador de los hechos es el autor, cuando ha quedado lo suficientemente comprobado que esto se da gracias a la omisión (aplanamiento) de los campos enunciativos; toda vez que todo autor desembraga un sujeto lingüístico llamado narrador que separa el campo de enunciación presupuesta (voz autorial) y la el de la enunciación enunciada (voz narratorial), haciendo a ambos (autor y narrador) semióticamente diferentes.

Por otro lado, debemos remarcar que nunca asistiremos a la instancia de la enunciación presupuesta ya que ésta solo es deducible por medio de su realización: el enunciado. El desembrague efectuado por el autor se rastrea en el enunciado: el narrador y su relato sobre la historia. El enunciado está constituido de palabras que evocan voces, tiempos y argucias estructurales que generan efectos en el lector. Esto lo remarcamos precisamente porque el efecto generado por el uso del narrador homodiegético anónimo que dice conocer a un escritor llamado Herbert Quain del que comentará sus obras.

El carácter anónimo del narrador es un aspecto que impele al lector a concluir que el narrador es el autor, ya que pronombre “yo” remite a cualquier sujeto que enuncie. Sea narrador o personaje. El lector se ve inducido a postular que el enunciado (el relato) es simplemente la enunciación del autor, y no de un narrador. Es decir, se tiende a concluir que quien cuenta la historia es el autor en un aquí, ahora, cuando en realidad es un enunciado (producto de ese aquí-ahora irrecuperable) mimetizado, con identidad propia y apartado de su creador por ese mismo acto de desembrague que le otorgó vida e independencia; hecho que se omite porque ese efecto de embrague operado por el pronombre yo nos hace creer que ese yo del na-

rrador es el mismo yo de cualquier enunciador, como el escritor. Conclusión suficientemente desvirtuada a lo largo de este trabajo.

Me aventuro a pensar que este factor se refuerza también en la forma en que el narrador relata: su tono parece ser confiable, es un tono que niega totalmente su carácter ficticio puesto que juega con el registro de la reseña crítica, con el discurso epidíctico, al esforzarse en dar veracidad a su relato por medio de referencias a revistas y citando cartas que el supuesto difunto le envió. Digamos que el género epidíctico niega cualquier carácter ficcional para reafirmar el carácter periodístico o ensayístico.

Este efecto metaléptico se ve reforzado gracias a otros dos elementos que se articulan: el uso de una frase que semánticamente junto con el paratexto del relato permiten al lector llegar a la misma conclusión de que Autor = Narrador. Para esto, es menester explicar en qué consiste el paratexto de un texto.

Genette define el paratexto de la siguiente manera en su libro *Umbrales* (2001):

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o -según Borges a propósito de un prefacio-, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “frange du texte imprime qui, en realite, commande toute la lecture”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no solo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente -más pertinente, se entiende, a los

ojos del autor y sus aliados. Está de más decir que volveremos sobre esta acción. En todo lo que sigue no trataremos más que de ella, de sus medios, de sus modos y de sus efectos. Para indicar aquí la propuesta mediante un solo ejemplo, será suficiente una inocente pregunta; reducido solo al texto y sin el auxilio de “instrucciones para su uso”, ¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*? (pp.7-8)

Un paratexto es para Genette un lugar de transacciones que se ubica entre el adentro y el afuera del texto, es un lugar de transición en donde se pueden llevar a cabo transacciones entre el autor y el lector, puesto que el paratexto de alguna manera le permite al autor el privilegio de realizar pactos con su lector sobre lo que es para él una lectura pertinente de su texto y que de alguna u otra forma determina el modo en el que el lector interpretará su obra.

El concepto de paratexto se compone de dos elementos llamados: 1) peritexto, 2) epitexto. Estos dos conceptos se diferencian entre sí por el emplazamiento de los textos que los define. Genette dice:

Un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo; alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas. Llamaré *peritexto* a esta primera categoría espacial, ciertamente la más típica, y de la que tratarán los once primeros capítulos. Alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta segunda categoría la bautizo, a falta de un término mejor, *epitexto*, y ocupara los dos últimos capítulos. Como es evidente, peritexto y epitexto comparten exhaustiva-

mente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo y para los amantes de las fórmulas, *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*. (2001, p.10)

Así, el peritexto son aquellos que se ubican junto al texto como lo son el título, subtítulo, nombre del autor, prefacio, introducciones, notas al pie; etc. Por otra parte, el epitexto es constituido por elementos más lejanos al texto y que no dejan de ser factores que abren las puertas al lector para que entre al texto, como pueden ser los diarios, las entrevistas, las reseñas, correspondencias, etc. Dicho esto, afirmaremos que el paratexto puede generar efectos en el lector, y para esto podríamos preguntarnos, como lo hace Genette sobre *Ulises* de Joyce, si el paratexto de “Examen de la obra de Herbert Quain” puede influir en la lectura del cuento. La respuesta es sí, y para argumentar este planteamiento pasaremos a retomar el asunto central de esta parte del texto: el efecto metaléptico en “Examen de la obra de Herbert Quain”.

El segundo factor que mencionamos es una frase dentro del relato intenta entrometer la figura del escritor en el relato como el creador, frase que, junto al paratexto del libro, refuerza la interpretación de que el narrador es el autor. Esta es la frase:

Del tercero, *The Rose of Yesterday*, **yo cometí** la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*. (1984, p. 464)

Esta oración contiene tres elementos relevantes. El primer orden, se nos da a conocer que con base al tercer relato del libro de Quain un Yo compuso *Las ruinas circulares*. Segundo, esa composición hace parte de otro libro compuesto por ese mismo Yo llamado *El jardín de senderos que se bifurcan*. En ese orden de ideas, el tercero, y menos evidente, es que se nos dice implícitamente que ese Yo es el autor de ese libro y relato, cuyos nombres son los mismos del libro y relatos que acompañan a *Examen de la obra de Herbert Quain* en la primera parte de *Ficciones*; por lo cual, ese yo es también -aparentemente- el autor del libro que

tenemos en la mano, o por lo menos de la primera parte¹⁰. De esto sucede la siguiente pregunta: ¿cómo esta frase apoyada con el paratexto puede reforzar la homologación entre autor y narrador por parte del lector? Bien, ya tenemos explicado el factor narrativo, ahora pasamos a analizar el caso de las referencias en el relato en el presente fragmento.

Este enunciado narrativo refuerza la homologación entre narrador y autor ya que el libro en el cual está publicado “Examen de la obra de Herbert Quain”, el texto que analizamos en este capítulo, también está publicado en el libro *El jardín de senderos que se bifurcan* y un cuento que se llama “Las ruinas circulares”; libro que cuando nos remitimos a ver su caratula tiene por autor a Jorge Luis Borges y en cuyo prólogo dice sobre el relato que comentamos: “más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Estas son “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y el “Examen de la obra de Herbert Quain” (Borges, 1984, p. 429). Es decir, el lector puede concluir con mayor certeza que el narrador es el autor gracias a que el narrador dice que es el escritor del libro que tenemos en las manos, ya que éste se llama *Jardín de senderos que se bifurcan* y contiene dentro un relato que se llama “Las ruinas circulares”, toda vez que el peritexto (portada y prólogo) afirman de manera legítima que el autor de este es Jorge Luis Borges. En conclusión, el juego referencial en el texto promueve el siguiente tipo de inferencia: si el narrador de “Examen de la obra de Herbert Quain” dice que es el autor del libro que contiene este relato, entonces el narrador es Jorge Luis Borges.

De esta manera, la narración, su relato y el paratexto determinan las condiciones más propicias para que el lector pueda concluir que el escritor es el narrador, omitiendo los campos de la enunciación, cuya evaluación deslegitiman semióticamente esta lectura.

¹⁰ Decimos “aparentemente” porque, como veremos en los siguientes títulos, uno de los juegos narrativos con los que juega el texto es con el concepto de autoría. Existe una ambivalencia que nos encargaremos de exponer en las páginas posteriores.

Desde esta perspectiva, vemos cómo estos tres elementos generan o propician el efecto metaléptico en el lector. Por lo demás, son también el sustento que permite aseverar la existencia de una metalepsis de autor en el relato, sobre todo por el paratexto al que se hace referencia. Paso a dar más detalles al respecto.

5.3.3 Metalepsis de autor

A comparación de “Borges y yo” en “examen de la obra de Herbert Quain” en su narración no se presenta ningún enlace semántico directo con el autor (es decir que explicita un nombre, una etiqueta autorial: Jorge Luis Borges). Entonces, ¿cómo es que podemos hablar de una metalepsis de autor, es decir, de una transgresión del umbral de representación en este relato? Como dije, gracias a que la frase establece el puente referencial con el escritor por medio de la citación de relatos pertenecientes al mismo libro que el lector está leyendo y, por otra parte, por medio del paratexto del libro, al caso el prólogo. De esta manera, en la narración, el autor intenta hacerse ver dentro de su historia como el creador, narrador y personaje, intentando transgredir la frontera que lo separa al autor, al narrador y al personaje de su ficción. Si no existiese ese puente referencial por el cual nos remitimos al paratexto y llegamos al autor empírico, no se podría decir que el escritor intentó trasgredir el umbral de representación. Solo que esta vez no se hizo directamente como en “Borges y yo”, sino que se tuvo que valer de un juego de referencialidades que permita deducir su intromisión dentro de la diégesis del relato, tratando de subvertir la frontera entre su campo extratextual y el diegético.

5.3.4 Antimetalepsis en “Examen de la obra de Herbert Quain”

Hemos establecido que la metalepsis de autor se da gracias a que por medio de la referencia al paratexto podemos concluir que el autor quiso hacerse parte de la historia que crea, tratando de habitar en ella de alguna manera. Pero si lo vemos en el sentido contrario, es decir, si interpretamos que es el narrador anónimo quien trasgrede el umbral de representación diciendo que es él quien ha escrito el libro que tenemos en la mano, se trata de una metalepsis

ascendente o antimetalepsis; ya que, desde esta perspectiva, el franqueamiento se daría desde un plano subordinado (la diégesis) hacia un plano subordinante (el plano extradiegético).

Este franqueamiento se da por medio de lo que podríamos llamar un acto de fe: el de creerle al narrador desde su estatuto narrativo que es él quien ha escrito el libro que tenemos en la mano. Entonces, entrando en este juego ficcional estaríamos aceptando, o mejor, creyendo, que ese yo anónimo no es solo el narrador sino que es el autor de *Las ruinas circulares* que se encuentra en la primera parte de *ficciones* llamada *El jardín de senderos que se bifurcan*. Por lo cual, estaríamos descreyendo del paratexto, por lo mismo, negando la metalepsis de autor¹¹, estaríamos suspendiendo la inferencia de que el narrador es Borges. Así pues, aceptando la antimetalepsis, estaríamos asistiendo a la usurpación de un estrato autorial por parte del narrador. En tal caso, más que un autor empírico reconocido (Jorge Luis Borges), la autoría sería de un yo como instancia de creación autorial no identificable, necesariamente, con Borges.

Así pues, según esta otra hipótesis interpretativa, el narrador intentaría usurpar la autoría y tumbar una convención en los lectores: la del autor que se legitima gracias a los paratextos. Esto aprovechando la credulidad con la cual los lectores pueden ver este fenómeno. Credulidad que se fundamenta en la indistinción entre autor y narrador. Esta lectura, más compleja por lo demás, ya que por lo regular los lectores somos proclives a leer el relato con la inocencia y arbitrariedad del efecto metaléptico; llena de riqueza ficcional el texto, puesto que para aquellos que se fijan más en los detalles verían la ambivalencia de la frase permitiéndole llegar a los tres casos: el efecto metaléptico (fundamentado en el yo), la metalepsis

¹¹ Esta idea resulta polémica, ya que como hemos visto a lo largo de este trabajo, la construcción narrativa y los índices de su contenido siempre tienden a apuntar hacia una metalepsis de autor al intentar borrar la frontera entre la extratextualidad y la ficción que separan a Jorge Luis Borges de su narrador homodiegético anónimo y el mundo narrador; cuya intención resulta ser la más explícita en el desarrollo de la obra.

de autor (fundamentada en la paratextualidad), y la antimetalepsis (fundamentada en la usurpación desde la ficción hacia la extra-textualidad del rol de autor), así siendo capaces de atestiguar la lucha entre el autor de la obra y el narrador de la misma, en los casos de la metalepsis de autor y de la antimetalépsis: el narrador, en un caso, tratando de habitar en la ficción y haciéndose notar como el creador del libro que poseemos en la mano; el segundo, el narrador tratando de salir de la ficción, ampliándola, poniendo entredicho la veracidad del autor empírico.

5.3.5 Metalepsis horizontal o intertextual

Ahora quiero pasar a analizar con detenimiento el fenómeno donde se hallan personajes históricos y literarios usados para otorgarle a Herbert Quain su efecto de realidad¹². Estas huellas referenciales constituirán en una especie de *crossover*, (en el sentido de que aparecen en un mismo mundo coexistiendo personajes que pertenecen a mundos ontológicos diferentes), tal efecto dará vida a una metalepsis horizontal, una transgresión de umbrales de representación entre universos o mundos diferentes. Así pues, es una especie de metalepsis soportada en la intertextualidad.

La metalepsis horizontal es definida por Sonja Kilimek (2011) de la siguiente manera:

In addition to ‘métalespes ascendantes’ and ‘métalespes descendantes’, there have been attempts to create a third category the term ‘horizontal metalepsis’ was coined for transgressions involving two parallel worlds, “d’un ordre donné à un autre ordre

¹² Más de una persona al leerlo ha caído en la trampa y ha creído que Herbert Quain existe y que este texto no es un cuento sino una reseña literaria. Recuerdo tardes de discusión con algunos amigos donde ellos defendían a rajatabla que este texto era una reseña crítica. Sin embargo, no lo es, no es una reseña crítica, sino un cuento escrito a modo de reseña, puesto que, en primer orden, su forma obedece a los cánones de la reseña, pero su contenido al de la ficción. El cuento imita (efecto mimético) la reseña. Para ellos, si llegan a leer este documento, solo queda decirles gracias. Sin ellos nunca hubiese sido capaz de hallar este objeto de estudio.

également donné qui se situent sur un même plan narratif” (from one world to another that is situated on the same diegetic level), as Meyer-Minnemann (2005: 140) puts it. The establishment of this third category forces a decision on the scholar: if 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 that between the world of representation and the world of that which is represented, “le monde où l’on raconte” and the one “que l’on raconte” (cf. Genette 1972: 244f.)—a definition that clearly excludes ‘horizontal’ jumps. And there are good reasons to restrict the use of the term metalepsis to Genette’s initial definition of 1972, although since then the definition has sometimes been widened, narrowed, or revised altogether: if the criterion is **simply that the border between any worlds is transgressed, this would include ‘horizontal’ metalepses**, but in this case, the metalepsis would no longer be a paradoxical phenomenon in the strict sense of defying formal logic (that is, the logic of representation); it would defy only common sense.¹³ (p.25) [Negrilla añadida por mí]

13Traducción: “Además de ‘métalepsis ascendantes’ y ‘métalepsis descendantes’, ha habido intentos de crear una tercera categoría, el término ‘metalepsis horizontal’ fue acuñado para transgresiones que involucran dos mundos paralelos, “d’un ordre donné à un autre ordre également donné qui se situent sur un même plan narratif” (de un mundo a otro que se encuentra en el mismo nivel dietético), como lo expresa Meyer-Minnemann (2005: 140). El establecimiento de esta tercera categoría impone una decisión al erudito: si incluimos transgresiones entre dos mundos paralelos bajo el término metalepsis, debemos abandonar la definición de Genette, en la que la frontera transgredida debe ser la que existe entre el mundo de la representación y el mundo de lo representado, “le monde où l’on raconte” y el que “que l’on raconte” (cf. Genette 1972: 244f.) - una definición que excluye claramente los saltos ‘horizontales’. Y hay buenas razones para restringir el uso del término metalepsis para la definición inicial de Genette de 1972, aunque desde entonces la definición a veces se ha ampliado, reducido o revisado por completo: si el criterio es simplemente que se transgrede la frontera entre cualquier mundo, esto incluiría metalepsis ‘horizontal’, pero en este caso, la metalepsis ya no sería un fenómeno paradójico en el sentido estricto de desafiar la lógica formal (es decir, la lógica de la representación); desafiaría solo el sentido común”.

En ese orden de ideas, tenemos una nueva categoría que abre más posibilidades de análisis, a saber: la transgresión de umbrales entre **mundos narrativos diferentes**. Es decir, ya no estamos hablando solo de la transgresión entre planos narrativos, sino que abordamos la transgresión entre mundos ficcionales con estatutos ontológicos diferentes.

Definido el concepto de metalepsis horizontal, pasamos a definir a qué nos referimos con mundos ficcionales. Para ello utilizaremos el capítulo “Los mundos de la ciencia-ficción” del libro *De los espejos y otros ensayos* (1988) de Umberto Eco. En este ensayo, Eco definirá el carácter contrafactual de la ficción con respecto al “mundo real”. Es decir, Eco define el carácter de la ficción relacionando y contrastando el mundo de la ficción (en narratología: diégesis) con respecto al “mundo real”. Eco define “mundo real” de la siguiente manera:

En adelante llamaremos “mundo real” o “mundo normal” al mundo en el que vivimos o suponemos vivir, tal como lo define el sentido común o la enciclopedia cultural de nuestra época, aun cuando no se pueda decir (como enseña Berkeley) que este mundo sea real y muchas veces consideremos que responde muy poco a normal alguna.

(p.185)

El mundo real es por convención aquel en el cual cada uno de nosotros cree habitar y experimentar. Es el mundo empírico en el cual nos ubicamos y comenzamos a analizar la

Solo queda aclarar un elemento que Klimek ignora en su artículo, y es que para formular el concepto de metalepsis horizontal desecha la definición de metalepsis hecha por Genette en 1972 como si fuese la más actual. La aclaración es la siguiente: en el 2004 con el ya citado libro *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Genette había extendido la aplicación del concepto lo suficientemente para poder hablar de este fenómeno que ella bautizó “metalepsis horizontal”; él lo expuso demostrando cómo personajes de algunas novelas (un mundo ficcional) cobraban vida en una película (otro mundo ficcional), o cómo personas famosas (de la realidad) se interpretaban a ellas mismas en una película, transgrediéndose los umbrales de representación entre dos mundos paralelos; esto entre otros ejemplos que no menciono ya que el libro es inagotable. Por lo tanto, no es descubrimiento lo que Klimek hizo, sino un bautizo.

naturaleza de todo, el lugar donde sucede la realidad, lo verdadero. Ahora, ¿cómo se establece su relación contrafactual con el mundo ficcional? Eco dice al respecto:

[...]un relato realista está construido siempre sobre una serie de condicionales contrafactuales (¿qué habría sucedido, si en el mundo real del siglo XIX hubiera existido también un individuo de tales y tales señas llamado Rastignac o si un posible individuo llamado conde de Montecristo hubiera alterado el curso de la Bolsa de París manipulando transmisores de noticias mediante el telégrafo óptico?). Los sucesos narrados de modo “Realista” son siempre contrafactuales respecto a la evolución del mundo real, pero la narrativa realista juega con contrafactuales del tipo de “¿qué sucedería, si en un mundo biológica, cosmológica y socialmente similar al normal se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, aún así, no repugnan a su lógica?” (Eco, pp.185-186)

En este orden de ideas, la relación contrafactual de la ficción realista con respecto al mundo real se establece gracias a una proyección del modo subjuntivo de un mundo paralelo. Es decir, el mundo de la ficción realista es el planteamiento de una posibilidad que responde a las mismas normas biológicas, cosmológicas y sociales del mundo real pero que es contrafactual precisamente porque es una posibilidad que no corresponde del todo a la verdad del mundo real, ya que solo se encarga de parecerse a éste para albergar otro mundo que coexista paralelamente.

Dicho esto, debemos demostrar cómo en “Examen de la obra de Herbert Quain” subsiste una metalepsis horizontal (o una metalepsis inter-enciclopédica), en donde la transgresión del umbral de representación se opera entre personajes del mundo real y de mundos de la ficción. Para ello, paso a elaborar una tabla enumerando los personajes que se mencionan en el cuento para discriminar su procedencia en históricos (del mundo real) y literarios o filosóficos (pertenecientes a mundos ficcionales).

Personajes históricos “mundo real”	Personajes literarios “mundos ficcionales”
Agatha Christie	Monsieur Teste
Gertrude Stein	
Doctor Samuel Johnson	
Flaubert	
Henry James	
John William Dunne	
Francis Herbert Bradley	
Schopenhauer	

Es evidente que son más numerosos los personajes históricos del mundo real que los literarios del mundo de la ficción. Los personajes históricos son aquellos que según la enciclopedia de la historia fueron seres cuya existencia en el mundo real es verificable. Por el otro lado, los personajes literarios son aquellos quienes viven dentro de mundos posibles (ficcionales) cerrados, por ejemplo, cuentos o novelas; por lo cual su existencia se da gracias a artificios ficcionales. Gustav Flaubert es un personaje del llamado mundo real, mientras que Charles, Rodolphe y Emma Bovary existen en un mundo cerrado, posible y ficcional llamado *Madame Bovary*.

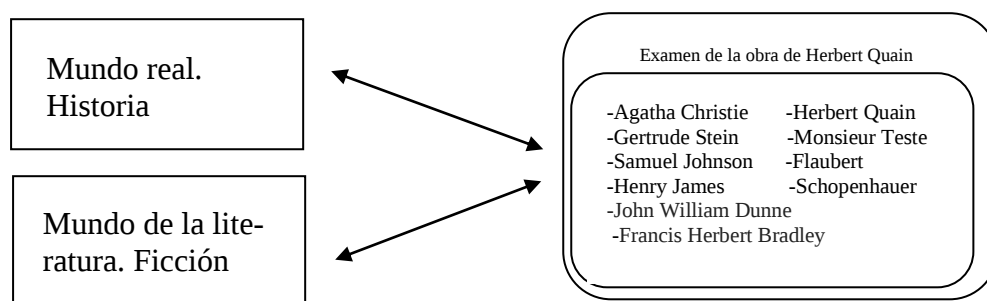
Es aquí donde planteo mi hipótesis de metalepsis horizontal: en “Examen de la obra de Herbert Quain” hay metalepsis horizontal porque se entremezclan seres de dos mundos paralelos: el de los escritores de ficción (del mundo real) y el de seres de ficción (mundo contrafactual, el de la ficción).

¿Por qué el mundo real y el de la ficción dan vida a la metalepsis horizontal? Doy respuesta dando la siguiente primicia: son mundos paralelos al de “Examen de la obra de Herbert Quain”, y aparecen dentro de este cuento de manera explícita y dotan de sentido a la historia; puesto que al trasgredir su frontera contribuyen a construir un efecto de realidad en una obra de ficción. Es decir, las fronteras de los mundos son subvertidas para que sus personajes habiten en el mundo narrativo del cuento y terminen justificando su historia y su personaje,

ya que su único fin es dotar de verdad y realidad a un personaje perteneciente al mundo de la ficción. Vamos a ahondar más en este asunto.

¿Por qué esta referencialidad a personajes del mundo real y ficcional tiene como fin la de suscribir en la realidad (aunque de manera fingida) la existencia de Herbert Quain? Esto se da porque los personajes mencionados son como los muebles que dotan el efecto de realidad al cuento, inducen a pensar que, como la mayoría de los personajes referenciados, Herbert también perteneció al mundo real. Más allá del registro epidíctico, estos personajes, aunque no actúan, viven en la ficción por su referencia y logran dotar a Herbert Quain de realidad.

La otra intención y efecto generado por esta subversión de fronteras horizontal, trae la idea de que la Historia (relato que da cuenta de lo pasado en el mundo real) también es una ficción; por lo cual, equiparada al mismo estatus del cuento, éste también subvierte sus fronteras al suscribir a Herbert dentro de la Historia, del mundo real. Entonces, la metalepsis horizontal tiene dos direcciones: desde el mundo real (la Historia) hacia el mundo ficcional (el cuento), dotando de realidad el texto; y desde el cuento hacia el mundo real, dándole a la Historia el mismo valor de ficción, de tal manera que sus personajes no son de la Historia, sino de la ficción de la Historia, cuya intención y efecto resulta enojoso para algunas personas. Así pues, la metalepsis horizontal la graficamos así:



Dicho esto, podemos decir que este fenómeno ficcional le permite a Herbert Quain vivir en el registro de la Historia, del mundo real, y a los personajes históricos en el registro

del mundo de la ficción. Dice Eco (1996) en *Seis paseos por bosques narrativos* que “Cuando los personajes ficticios pueden emigrar de texto a texto, ello significa que han adquirido derecho de ciudadanía en el mundo real y se han manumitido del relato que los creó.” (p.140). En este caso, Herbert Quain nació libre del relato que lo creó, puesto que desde el primer momento éste lo liberó en el campo de la Historia, sin necesidad de fama o veracidad, de la misma manera que mis padres suscribieron en la Historia con sus relatos a sus abuelos que no conocí.

6. CONCLUSIONES GENERALES

Para finalizar, sintetizaremos los hallazgos de este trabajo diciendo con respecto a “Borges y yo”, que su relato está construido con base a un narrador anónimo en primera persona, el cual es fácilmente homologable con los actores “yo” y “Borges” del cuento, y por esta misma razón a su autor empírico Jorge Luis Borges; efecto tal que hemos nombrado como un “efecto metaléptico”. Esta lectura la hemos desvirtuado haciendo un análisis de los planos enunciativos y narrativos del cuento demostrando que autor, narrador y actores no son lo mismo y creer que lo son es caer en dicho efecto. Por lo demás, haciendo estas distinciones y analizando el contenido de la historia, vimos cómo el “yo” actor del cuento es la actorialización del yo de la enunciación, el yo delicuescente del aquí ahora del cual solo podemos constatar su existencia por su rastro: el enunciado.

Por otro lado, también hemos analizado cómo a partir de la narración de este cuento y la última lexía (“No sé cuál de los dos escribe esta página”) se establece una metalepsis de autor, ya que la oración semánticamente genera el efecto de fundir a los personajes con el autor, permitiéndonos concluir que éste se actorializó y así intentó trasgredir la frontera que lo separa del universo diegético que compone. Así pues, el autor se deja ver como el creador de aquello que solo escribe, gracias a que el narrador le atribuye a sus actores de la historia (“Yo” y “Borges”) la competencia suya: contar.

Sin embargo, con base a la misma lexía y descreyendo de la autoría presupuesta de Jorge Luis Borges, propusimos otra interpretación, la cual consiste en que el narrador es creador de un “Borges” que es actor y autor del texto en el que habita. Al ser considerado como el autor del cuento, suplantando al del mundo empírico, se estaría operando la antimetalepsis; puesto que es una trasgresión del umbral de representación desde la diégesis hacia el

plano presupuesto; de tal manera que aquello que se da por presupuesto (el escritor de un texto) se pone en entredicho por la ficción.

De “Examen de la obra de Herbert Quain” se ha demostrado cómo el cuento y su narración no responden al canon narrativo porque está construido con un discurso demostrativo que responde al género epidíctico propuesto por Aristóteles. Vimos que el narrador encomia y vitupera a Quain por sus logros y fracasos literarios. En ese orden de ideas, el narrador de este cuento aprovechó referencias a revistas, citas literarias, cartas, reseñas de sus novelas, conversaciones y equiparó su obra con la de otros escritores reconocidos de la historia para demostrar por qué su pensamiento crítico literario con respecto a la obra de Quain era acertada; por lo cual, el narrador se encarga de que su discurso y el contenido se disfrace de reseña crítica. En ese orden de ideas, si bien demuestra y justifica el porqué de sus aseveraciones, este discurso aparentemente responsable e intelectual deja de pertenecer al género epidíctico porque su contenido (el personaje principal y su obra) no son veraces, sino de ficción, pasando así de lo ensayístico a lo ficcional.

También demostramos la recurrencia temática de las obras de Quain reseñadas por el narrador y cómo éstas tienen relación con los libros de otros personajes escritores de Jorge Luis Borges y con él mismo. Este hecho nos permitió concluir que estos personajes son el alter ego del escritor argentino, puesto que con esto Jorge Luis Borges tratará de difuminar la frontera entre su mundo real y la de la ficción que crea, ya sea por índices temáticos o mediante la metalepsis de autor.

Dicho lo anterior, “Examen de la obra de Herbert Quain” está construido para difuminar la frontera entre el campo extratextual y el diegético, entre el autor y su obra. Una manera -como hemos dicho- fue por índices temáticos y la otra por medio de la metalepsis de autor. La metalepsis de autor en este cuento, además del juego de pronombres, se da gracias a otro factor que entra a operar en la historia del cuento: la influencia en la lectura de una obra por

parte del paratexto. Así pues, demostramos cómo el paratexto con su efecto puede influir a la hora de operar la metalepsis de autor porque dota de identidad al narrador anónimo en primera persona de este relato, el cual al final de éste dice que con base a uno de los cuentos de Quain escribió *Las ruinas circulares*, cuento que pertenece al *Jardín de senderos que se bifurcan*. La metalepsis de autor se configura cuando nos percatamos de que ese es el título del libro que tenemos en la mano y que tiene por autor en el paratexto a Jorge Luis Borges, por lo cual el lector puede concluir que el narrador del cuento es su autor empírico, fenómeno del que se deduce que éste intenta trasgredir los límites entre el plano presupuesto y la ficción pintándose como el todo creador de ésta, y por lo mismo generando el efecto metaléptico en el lector que cree en los paratextos homologando al narrador con Borges.

Sin embargo, si no creyésemos en el paratexto aparece otra interpretación, la cual nos condujo a la antimetalepsis del cuento. La interpretación consiste en que sino creemos en el paratexto podemos concluir que el narrador es el escritor del libro que tenemos en la mano. Si aceptamos este precepto (juego ficcional), el narrador intentaría usurpar la autoría y tumbar una convención en los lectores: la del autor que se legitima gracias a los paratextos, puesto que niega la verdad presupuesta de que Borges es el escritor del libro *Jardín de senderos que se bifurcan*, transgrediéndose la frontera desde la diégesis al plano extratextual configurando la antimetalepsis (metalepsis ascendente).

Por último, en “Examen de la obra de Herbert Quain” hay metalepsis horizontal porque se entremezclan seres de dos mundos paralelos: el de los escritores de ficción (del mundo real) y el de los seres de la ficción (mundo contrafactual, el de la ficción), transgrediéndose así las fronteras entre estos dos mundos. En ese orden de ideas, demostramos cómo esta metalepsis tiene el fin de suscribir en la realidad (aunque de manera fingida) la existencia de Herbert Quain, porque los personajes con los cuales es relacionado son como los muebles que dotan el efecto de realidad al cuento, inducen a pensar que, como la mayoría de los persona-

jes referenciados, Herbert también perteneció al mundo real. Por lo cual, junto con el registro epidíctico, estos personajes, aunque no actúan, viven en la ficción por su referencia y logran dotar a Herbert Quain de realidad.

Los hallazgos expuestos tienen como factor común el hecho de que se hace explícita una de las presunciones literarias y filosóficas de Borges: poner entredicho las fronteras, los límites, entre la realidad y la ficción. Lo vemos con la metalepsis de autor y antimetalepsis, demostrándonos cómo se puede subvertir la lógica narrativa de manera paradójica, ya sea desde el campo extradiegético hacia el diegético, o viceversa; poniendo en duda el estatuto de la autoría presupuesta de los relatos. Estos elementos los encontramos en ambos cuentos con sus particularidades. Además, vimos cómo se pueden subvertir las fronteras entre ficciones, ya que en “Examen de la obra de Herbert Quain” la ficción pasa a subvertir las fronteras de la ficción de la historia, y ésta a la ficción de la literatura. Todas estas subversiones poniendo entredicho el concepto presupuesto de la realidad.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Arango, I. (2018). *Voces textuales y voces discursivas en la configuración del estado criminal, en el libro: Fusil o toga toga y fusil. El estado contra la comunidad de paz de San José de Apartadó de Javier Giraldo Moreno S.J.* (Tesis doctoral). Universidad del Valle, Cali, Colombia.
- Aristóteles. (1933). *Retórica*. Madrid, España: Nueva biblioteca filosófica. Recuperado de: https://onemorelibrary.com/index.php/es/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=2628
- Barthes, R. (2004). *S / Z*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores S. A. de C.V.
- Clark, B. (1947), El prefacio a Shakespierre de Samuel Johnson. Brasil: *Shakespeare Brasileiro*. Recuperado de <https://shakespearebrasileiro.org/en/el-prefacio-a-shakespeare-de-samuel-johnson/>
- Borges, J. (1984). *Jorges Luis Borges. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, S.A.
- Dumarsais, C. (1757). *Traite Des tropes*. Recuperado de: <https://archive.org/stream/traitedestropesp00dumagoog#page/n5/mode/2up>
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Editorial Lumen, S. A.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, España: Editorial Lumen, S. A.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, España: Editorial Lumen, S. A.

Genette, G. (1989) *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen, S.A.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. México D.F., México: Siglo xxi editores S.A. de C.V.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, S.A.

Heterodoxa. (s.f.) Gran Diccionario de la Lengua Española. (2016). Recuperado Julio 16

2019 de: <https://es.thefreedictionary.com/heterodoxa>

Klimek, S. (2011). Metalepsis in fantasy fiction. En K. Kukkonen y S. Klimek (Ed).

Metalepsis in popular culture (pp.22-40). Berlín, Alemania: De Gruyter.

Lopreto, G. (2001). Enunciación- Enunciación. La Plata, Argentina: *Archivo virtual de semiótica*. Recuperado de:

<http://www.archivosemiotica.com.ar/ENUNCIACION.html>

Martín, A. (2015). *Literatura y ficción. Ruptura de la lógica ficcional*. Bern, Suiza: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

Métonymie. (s.f.). Encyclopédie [Versión electrónica]. Recuperado de: URL:

<http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/m%C3%A9tonymie/69841>

Métonymie. (s.f.). Dictionnaire Littré [version electronica]. Recuperado de:

<https://www.littre.org/definition/m%C3%A9tonymie>

Real Academia Española [RAE]. (2019). Pero. *Rae.es*. Recuperado de URL:

[https://dle.rae.es/?id=SgxG2YC\[SgyqLnj\]Sh0TNnC](https://dle.rae.es/?id=SgxG2YC[SgyqLnj]Sh0TNnC)

Real Academia Española [RAE]. (2019). Justificar. *Rae.es*. Recuperado de URL:

<https://dle.rae.es/?id=MfEJteq>

Real Academia Española [RAE]. (2019). Por lo demás. *Rae.es*. Recuperado de URL:

<https://dle.rae.es/?id=C8oIUw4>

Ruíz, M. (2008). *Los géneros retóricos: desde sus orígenes hasta la actualidad*. Recuperado

de: https://www.ensayistas.org/critica/retorica/ruiz/generos.htm?fbclid=IwAR2PiL-plp_iHmArYlzHISYqVGhtms7gkPyV0yFqXbS_ZVFoGX4xsyT6uRA

Serrano, E. (1996). *La narración literaria. Teoría y análisis*. Cali, Colombia: Colección de Autores Vallecaucanos.

Serrano, E. (2013). *Enunciación, Enunciado, Referente*. Cali, Colombia.

Tatis, G. (27 de octubre de 2019). “María Kodama, metáfora encarnada de Jorge Luis Borges”. *El universal*. Recuperado de:

<https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/maria-kodama-metafora-encarnada-de-jorge-luis-borges-JB1928803>